
**GISELA CÁNEPA K. Y
MARÍA EUGENIA ULFE**
***** (EDITORAS)

***Mirando la Esfera
Pública desde la Cultura
en el Perú***



MIRANDO LA ESFERA PÚBLICA DESDE LA CULTURA EN EL PERÚ

Gisela Cánepa Koch

María Eugenia Ulfe Young

(editoras)

Primera edición: noviembre 2006

ISBN: 9972-50-072-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú, registro N° 2006-11093

Subvención N° 118-2006-CONCYTEC-OAJ

© Gisela Cánepa K. - María Eugenia Ulfe - CONCYTEC en la presente edición

Diseño de carátula: *Carmen Javier*

Cuidado de la edición: *Juana Iglesias*

Impresión: *Ediciones Atenea eirl.*

Tiraje: 1000 ejemplares

Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica - CONCYTEC

Presidente: Dr. Augusto Mellado Méndez

Calle Del Comercio 197, San Borja, Lima - Perú

Telefax: (51) 01-2251150

www.concytec.gob.pe

Derechos Reservados. Prohibida la reproducción de esta publicación por cualquier sistema conocido sin la autorización escrita del autor y del editor en la presente edición.

Índice

Presentación	7
--------------------	---

INTRODUCCIÓN

Gisela Cánepa K. <i>Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público</i>	15
María Eugenia Ulfe <i>La memoria, “La esfera pública y «la nación en tiempo heterogéneo”</i>	35

ACTORES

Pablo Ortemberg	51
<i>El caleidoscopio de la efeméride patria y sus proyecciones en la esfera pública: “Bienvenido Sr. Wong”</i>	
Gerardo Damonte	79
<i>Imágenes en negociación: La entrada de la nueva minería en la esfera pública nacional</i>	
Gerardo Castillo	95
<i>Se vende oro: la creación de espacios contestados en la promoción de la minería peruana</i>	
Diana Santillán	107
<i>“Una voz que llega lejos”: el uso de la radionovela para fomentar el diálogo sobre género y salud reproductiva en Loreto</i>	
Teresa Torres	117
<i>Ideologías lingüísticas (y políticas) en publicidad</i>	
Giuliana Borea	133
<i>Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima</i>	

REPERTORIOS

Denise Leigh Raffo	171
<i>Intervenciones en el espacio público a través de la performance: Recuerdo, Crisis y Lava la Bandera</i>	
Alexander Huerta-Mercado	187
<i>Espejo de los tiempos: las estrategias y anhelos del Primer Movimiento Gay Peruano en Nueva York</i>	
María Eugenia Ulfe	203
<i>Reflexiones sobre los usos del testimonio en la esfera pública peruana</i>	
Gisela Cánepa K.	221
<i>La ciudadanía en escena: Fiesta andina, patrimonio y agencia cultural</i>	
Guillermo Salas	243
<i>Diferenciación social y discursos públicos sobre la peregrinación de Quyllurit'i</i>	
Luis Millones	289
<i>Niños fuera de registro: la muerte temprana en las poblaciones indígenas</i>	
Sobre los autores	305

Presentación

Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú congrega una serie de trabajos en torno a prácticas culturales diversas con el objetivo de problematizar los mecanismos, los discursos y los actores que a través de ellas tienen injerencia en la esfera pública contemporánea. La mayoría de los trabajos incluidos en la publicación se presentó por primera vez en la mesa temática *Cultura y esfera pública* que organizamos en el marco del IV Congreso Nacional de Antropología, realizado en el año 2005 en la ciudad de Lima. Para fines de la presente publicación se incluyeron algunos trabajos más, cuyos autores fueron convocados a participar con el fin de agrupar un conjunto mayor de iniciativas de investigación que comparten el interés por discutir las dimensiones políticas de la cultura, así como de abarcar –aunque no de manera exhaustiva– una mayor variedad de expresiones culturales que configuran una emergente cultura pública.

Con el fin de explorar la emergente cultura pública peruana los artículos incluidos en este volumen exploran desde distintos ángulos diversas formas de representación cultural con el objetivo de entender algunos de (i) los mecanismos performativos –escénicos– que rigen su funcionamiento, (ii) los agentes y las agendas implicadas en el proceso, y (iii) aquello que queda *dicho*. ¿Qué es lo que se disputa y qué se constituye como de interés público?

Un aspecto central es discutir el hecho de que la práctica cultural contiene una política, pero también reconocer que el campo de la política es intervenido por la cultura. En tal sentido, es en la esfera pública contemporánea donde vemos, de un lado, los debates por la identidad cultural y los derechos culturales (“ciudadanías culturales”) y, de otro lado, cómo distintas formas de representación cultural han sido instrumentalizadas como mecanismos de lucha política. Esto nos describe una esfera pública que es construida como un espacio con actores, agendas y repertorios heterogéneos pero desde donde cabe la posibilidad de repensar nuestras identidades culturales y un proyecto democrático más inclusivo.

El problema de una esfera pública como la nuestra es que si bien reproduce nuestras fragmentaciones, jerarquías sociales y exclusiones, potencialmente puede convertirse en una posibilidad para el debate sobre la construcción de una identidad nacional. En este nudo gordiano radica el énfasis de esta

publicación: el mirar más bien la multiplicidad de esferas públicas que se gestan desde la cultura y a partir de ello reflexionar sobre la nación que somos. A partir de la lectura de los artículos incluidos en este volumen es posible identificar algunos de los ejes en torno a los cuales se van configurando los distintos discursos que surgen en el marco de la emergente esfera pública peruana. Estos son: memoria, optimismo, patrimonio, publicidad, desarrollo, diversidad, reconocimiento, orgullo, participación, pertenencia, bienestar y responsabilidad.

Organización del libro

Tomando en cuenta que nos interesa aproximarnos a la esfera pública peruana desde la cultura resaltamos dos ejes de organización de los artículos reunidos aquí, que provienen precisamente del campo cultural: actores y repertorios. Si bien en todos los artículos ambos elementos son discutidos, en algunos el énfasis está puesto en los actores y su injerencia en la configuración de la esfera pública, mientras que en otros se subrayan lenguajes y formas expresivas tomados de viejos y nuevos repertorios culturales.

No es nuestro propósito mostrar todos los actores ni todos los repertorios que existen en la esfera pública peruana. El énfasis está puesto en ciertos actores que consideramos claves en la articulación de una esfera pública hegemónica, como son empresas nacionales y transnacionales (supermercados, mineras), organizaciones no-gubernamentales, medios de comunicación (prensa escrita) y las instituciones académicas (Real Academia de la Lengua Española y museos). Por otro lado, se encuentran repertorios que incluyen géneros artísticos como la *performance*, el desfile, el testimonio, la fiesta, la música, el peregrinaje y el ritual, ampliamente instrumentalizados por sectores con poca injerencia en los debates públicos, pero que conforman públicos importantes por su número y diversidad.

El ensayo de Pablo Ortemberg nos muestra los esfuerzos de la cadena de supermercados Wong por otorgar identidad nacional a la empresa y establecer vínculos recíprocos con su público brindándole diversión a cambio de fidelidad. Esta empresa fomenta además una serie de valores sociales, como el optimismo, a través de los cuales se legitima como una empresa líder a la vez que como modelo de una sociedad posible. Los artículos de Gerardo Damonte y Gerardo Castillo se ocupan, desde enfoques y matices distintos, del ingreso de la empresa minera transnacional en la esfera pública peruana. A través del discurso del desarrollo y la responsabilidad social, las empresas mineras logran legitimarse moralmente a la vez que restar visibilidad y agencia a los

sectores que son objeto de sus iniciativas sociales. En el ensayo de Gerardo Damonte la posición hegemónica de la “nueva minería” se ve contestada por la intervención de otras voces como las organizaciones políticas que velan por los derechos de las comunidades campesinas e indígenas. Por otro lado Gerardo Castillo subraya la eficacia de una política ecológica y cultural, que conecta con corrientes de opinión globales, utilizada por agricultores de Tambogrande en su enfrentamiento con la Manhattan Minerals.

Los artículos de Diana Santillán, Teresa Torres y Giuliana Borea introducen otros actores. Santillán presenta el caso de la ONG Minga Perú que a través de la radionovela logra construir un personaje público que lleva el discurso de salud reproductiva a mujeres y hombres de Loreto. Al hacerlo la ONG crea nuevos discursos que hacen públicas las relaciones personales para someterlas a una discusión intercultural. Torres discute la publicidad del *Diccionario de la Real Academia Española* vendido por el diario *La República* para dilucidar las ideologías lingüísticas y políticas implicadas en esta. La autora demuestra cómo el discurso letrado implicado en esta publicidad es avalado por una clase intelectual y sus instituciones, como depositarios del saber, favoreciendo una esfera pública monoglósica. Borea introduce el tema de los museos como instituciones públicas, guardianas del patrimonio cultural, cuya presencia física en el espacio urbano y la utilización de lenguajes expositivos permiten la construcción y consumo de discursos que comprometen otras retóricas, distintas de la de la palabra escrita o de la argumentación racional. Los cinco casos que ella analiza le permiten distinguir entre el museo *como* esfera pública y el museo *en* la esfera pública, al tiempo que analiza cómo se presenta y discute la diversidad cultural en el Perú.

La sección de artículos que analizan el uso de ciertos repertorios culturales para generar opinión e intervenir activamente en la esfera pública empieza con el ensayo de Denise Leigh que discute el género de la *performance* como una forma de intervención pública. Para ello estudia tres casos (*Recuerdo, Crisis y Lava la bandera*) que nos hablan de dos ejes temáticos centrales en el debate público actual: violencia y corrupción. El artículo de Huerta-Mercado nos traslada a un escenario transnacional donde lo nacional es recordado a través del desfile, para contribuir en la formación de un grupo cultural con una identidad étnica y de género distintiva. Por su parte, Ulfe reflexiona sobre el testimonio como un género discursivo y performativo a través del cual distintos actores logran visibilidad mientras que otros se pierden en el anonimato. La autora resalta el hecho de que en un contexto en el cual las instituciones públicas carecen de credibilidad, los ciudadanos encuentran en el testimonio un recurso más eficiente para hacer públicas sus voces.

Los artículos de Cánepa, Salas y Millones giran en torno a otro conjunto de expresiones culturales que comprenden la fiesta, las danzas, la música, el peregrinaje y el ritual. El caso de las fiestas andinas celebradas en el centro de Lima es visto por Cánepa para discutir la configuración de ciudadanías culturales. La autora muestra como estas ciudadanías se construyen a partir del uso de repertorios festivos como marcadores de diferencia y como recurso. Salas estudia cómo se crearon y circularon las historias que narran el milagro que dio origen a la peregrinación del Señor de Quyllurit'i para demostrar que a pesar de la existencia de múltiples versiones sobre esta fiesta, todas tienden a suscribir la misma ideología de diferenciación social. En el artículo de Millones se hace notorio el hecho de que la esfera pública peruana está fuertemente intervenida por lo religioso a través del ritual, la peregrinación y la fiesta. En tal sentido y haciendo referencia a los casos de Mórrope y Sarhua, Millones introduce el tema de la muerte como un tópico del discurso público.

Agradecimientos

Este libro es fruto de intensas conversaciones sobre nuestro entorno cotidiano y de cómo vemos la participación cada vez más activa del campo cultural en la configuración de nuestro espacio público. Nuestros agradecimientos a los autores que apoyaron nuestro proyecto desde el inicio con entusiasmo y también a quienes se unieron después para la publicación.

Asimismo deseamos agradecer a Aldo Panfichi, quien nos acompañó en la mesa temática presentada al IV Congreso Nacional de Antropología. Aunque una serie de compromisos impidieron su participación en esta publicación, ha estado cerca y la ha apoyado de otras maneras. También debemos agradecer las conversaciones con nuestros alumnos de antropología, en especial con aquellos que participaron en el taller sobre *Esfera y cultura pública*.

Merece un especial reconocimiento de nuestra parte Nelly Chumpitaz, secretaria de la especialidad de antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien con su sonrisa amable y disposición nos brindó su apoyo desde el momento en que presentamos el proyecto del libro al Concytec.

Provenimos de una sociedad donde las interacciones sociales recíprocas articulan el hogar y las relaciones familiares. En un momento de desesperación Jaime Gianella atendió nuestro llamado proveyéndonos de fotografías para la carátula –el edificio que aparece sutilmente en la portada del libro es parte de una de sus fotografías sobre protesta social en la ciudad de Lima.

Queremos agradecer también a Raúl Romero, Gonzalo Gianella y Pedro A. Ulfe por su apoyo en los distintos momentos de este proyecto. Finalmente la presencia de nuestros hijos hace siempre que la vida sea más amena.

Esta publicación no se podría haber llevado a cabo sin el apoyo económico del Concytec, a través de su programa de subvenciones a publicaciones. En Concytec debemos un agradecimiento especial a Isabel Parravicini, quien nos asesoró y apoyó en los distintos pasos y trámites que la publicación del libro requirió. Asimismo, extendemos nuestros agradecimientos al departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica por el apoyo económico adicional que nos permitió contar con Juana Iglesias en el cuidado de la edición.

Gisela Cánepa K
María Eugenia Ulfe
Lima, noviembre 2006

Introducción

Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público

Gisela Cánepa K.

1. Cultura y política

Si se asume la esfera pública como un campo de intervención discursiva en el cual se define aquello que es de interés general y se disputa el poder de representarlo, administrarlo y regularlo; es decir, si la definimos como una forma de participación en la vida política, entonces por qué abordarla desde la cultura si esta además configura y significa diferencias en distintos órdenes sociales y por lo tanto se encuentra asociada a intereses particulares. Para responder a esta pregunta es necesario pensar en torno a la relación entre cultura y política.

Una manera de abordar tal relación es haciendo referencia al hecho de que las prácticas culturales responden a una poética y a una política; en otras palabras, implican tanto la construcción de sentidos (Fernández, 1986) como una economía política que compromete la disputa por los significados y por los medios para su producción y administración (Bordieu, 1994). Esto está acompañado por formas de legitimación que otorgan distintas valoraciones a repertorios culturales particulares y a los significados que se les atribuye, así como autoridad a determinados grupos para escenificarlos o enunciarlos. Dentro de esta línea argumentativa se entiende también que las prácticas culturales son constitutivas de la realidad social y que en tal sentido no son epifenómenos o simples proyecciones de las condiciones materiales y estructurales. Por otro lado este poder constitutivo de la cultura, que tiene además la virtud de naturalizar lo que está en realidad arbitraria e históricamente configurado, la convierte en un instrumento ideológico y político importante.

Una aproximación a la política desde la cultura permite comprender los mecanismos representacionales y simbólicos que son constitutivos del poder político en contextos históricamente determinados (Geertz, 2000; Balandier, 1994) e introducir una aproximación crítica que posibilite explicitar el carácter histórico y construido de lo que, por ejemplo —en el marco de la modernidad, los estados nacionales y el modelo democrático—, se ha definido como el campo propiamente político.

Estos aspectos de la práctica cultural han sido una preocupación que ha ocupado mi interés y que he discutido en publicaciones anteriores (Cánepa, 1998, 2000). Lo que me interesa resaltar aquí es otro tipo de argumento para problematizar la relación entre cultura y política, que parte de la constatación de que el campo de la política está siendo intervenido de manera importante por la cultura. Por un lado la identidad y los derechos culturales se han convertido en un *fin* de la lucha política y, por el otro, las puestas en escena de distintos repertorios culturales han sido instrumentalizadas como *mecanismos* de lucha política.

De este modo, las políticas culturales –que como he señalado se han constituido en un fin y en un mecanismo de acción política– impactan en la propia cultura política. Al respecto Álvarez *et al.* (1998: 8-9) argumentan que todo movimiento social, incluyendo a aquellos que no son explícitamente ‘culturales’ implican algún tipo de política cultural, ya que la lucha por derechos políticos, ciudadanía y democracia eventualmente puede ir más allá de la demanda por inclusión para buscar reconfigurar la propia cultura política dominante; en otras palabras, el modo en el que el poder se ejerce, así como la propia definición de ‘lo político’. Es clave subrayar que dentro de esta línea de reflexión no se entiende la intervención de la cultura en la política como una variable que debe ser tomada en cuenta en un sentido metodológico para la mejor comprensión de un fenómeno; por el contrario, la cultura está configurando la propia naturaleza de lo político y en ese sentido conlleva la posibilidad de transformarlo.

En el contexto actual, gran parte de lo que resulta objeto de disputa política se encuentra contenido precisamente en el ámbito cultural, como cuando se reclama por los derechos culturales, el derecho a la diferencia o a la calidad de vida. Es desde allí que se busca afectar las desigualdades estructurales que subyacen en las formas de exclusión por raza, género o etnicidad, compitiendo por el territorio, los recursos naturales, el trabajo o la representación política. La cultura ya no es solo el medio a través del cual se expresa o constituye la diferencia, sino que se convierte en un recurso para la acción. Este sentido de la cultura ha adquirido tal preponderancia en el mundo contemporáneo –caracterizado por el surgimiento del “capitalismo cultural” (Rifkin, 2000; citado en Yúdice, 2002), el incesante avance de las tecnologías de comunicación y las disputas por la ciudadanía y el medio ambiente– que determina el modo en el que la imaginamos y en el que actuamos a través de ella en otros campos tan variados como el desarrollo, la cultura organizacional, el marketing, y el conocimiento y cuidado personales.

Tanto de parte de la sociedad civil como del Estado se han venido implementando de manera creciente repertorios que proceden del ámbito de

la cultura como mecanismos para la acción pública (Vijayendra y Walton, 2004). Las acciones públicas llevadas a cabo desde agrupaciones de la sociedad civil, destinadas a realizar reclamos culturales, sociales y políticos, se diseñan e implementan a través de políticas culturales en las que se puede observar una correlación entre los contenidos implicados en las demandas con las retóricas a través de las cuales estos contenidos son expresados. Ejemplos emblemáticos son el testimonio de Rigoberta Menchú y la presencia de las madres de los desaparecidos en la plaza de Mayo, discutidos por Beverley (2004) y Taylor (1997) respectivamente. De esta forma se han desarrollado y legitimado repertorios y lenguajes de intervención pública, que a su vez han moldeado el propio contenido de la lucha política. En tales modalidades de acción pública se ha hecho uso de mecanismos que provienen de las artes escénicas, así como de las tecnologías y espacios que ofrecen los medios de comunicación¹, transformando los modos y estilos heredados de las luchas sindicales y de los partidos políticos.

Las distintas formas de cultura expresiva –arte, rituales, música, danza– también han adquirido centralidad en el diseño de políticas públicas dirigidas a atender demandas culturales y sociales, resolver conflictos, crear trabajo o viabilizar la entrada al mercado. En tal sentido la cultura se implementa tanto como recurso para el desarrollo económico como para la administración de las diferencias, constituyéndose en un mecanismo fundamental de gobierno. Estas formas de acción pública requieren a su vez de un conjunto de competencias para actuar con eficiencia y eficacia, lograr legitimidad y consolidar liderazgos que provienen del ámbito cultural y que apelan a una serie de mecanismos propios de distintas formas representacionales, así como de persuasión, que juegan con elementos como el tiempo, el espacio, la corporalidad, el lenguaje figurativo, la iteración y la réplica. Esta lógica de acción promueve a su vez iniciativas fundadas en los sentidos de pertenencia, goce, estrategia y participación.

En la medida en que el modelo de democracia participativa contempla aspectos como el diseño de acciones públicas inclusivas de grupos heterogéneos, junto con formas de resolución de conflictos y búsqueda de consensos alternativos, así como la ampliación de la esfera pública a una diversidad de públicos, este modelo requiere de sujetos y de mecanismos participativos. De tal manera, el modelo encuentra en las técnicas, competencias y lenguajes propios del ámbito cultural los elementos que configuran parte de sus formas y estilos de gobierno. En otras palabras, el modelo de democracia participativa se encuen-

¹ Sobre los medios de comunicación y su instrumentalización por parte de grupos amazónicos ver Espinosa (1988).

tra alineado con el proceso de instrumentalización de repertorios y competencias culturales señalado por Yúdice (2002) como el giro hacia un orden en el cual la cultura se torna recurso.

Por otro lado hay que mencionar que la instrumentalización a la que estoy aludiendo funciona en virtud de la normalización y regulación de la ‘participación’, que a su vez define y legitima liderazgos, canales para y estilos de acción política, así como aquello que es objeto de disputa política. Por ello es necesario tomar en cuenta que la “participación” *per se* no es garantía de mayor democratización. Por el contrario, tal regulación abre la posibilidad de que el modelo de democracia participativa funcione en virtud de la configuración de una emergente cultura política, que se vuelva excluyente de formas de acción que no se ajusten a los estilos y modos participativos, o que tienda a vaciar de contenido político a aquellas acciones públicas donde los mecanismos participativos logran neutralizar, si no eliminar el conflicto, a través de su inclusión en el guión.

En el contexto de desarrollos que tienden a minimizar la presencia y responsabilidad del Estado con respecto a la cuestión social, encuentro que esta tendencia a la despolitización, implicada en la apropiación que el neoliberalismo hace del modelo participativo, aparece encarnada en lo que se ha configurado como el *tercer sector*. Al respecto Dagnino, Olvera y Panfichi afirman que “el concepto de tercer sector despolitiza la vida pública, borra las diferencias, crea nuevas formas de homogeneidad de la sociedad que se caracteriza por la ausencia de proyectos políticos, de intereses distinguibles y de valores y culturas distintas” (Dagnino *et al.*, 2006: 26).

En un entorno en el cual se identifican procesos como la despolitización de la política, el retraimiento del Estado, la pérdida de representatividad de los partidos y de legitimidad y eficacia de los órganos y agentes políticos para llevar adelante demandas y reclamos sociales, económicos y políticos, resulta importante preguntarse si la crisis de la política implica la eliminación del sujeto político. Pienso que no, ya que el sujeto político, entendido en el sentido más amplio como aquel que ejerce poder (Foucault, 1992), es decir que se encuentra involucrado en la acción de hacer y des-hacer el mundo social, puede ser identificado también como un agente en otros campos de la vida social – como por ejemplo en el de la cultura– que, como he señalado líneas arriba, en la coyuntura actual han adquirido especial importancia.

Dentro de esta línea de reflexión propongo que para entender lo político, y sus transformaciones, la clave no se encuentra únicamente en el campo político propiamente dicho, sino en la comprensión del sujeto político. Se trata de prestar atención a los mecanismos, los repertorios y las competencias de las que este

dispone para actuar y legitimarse en contextos históricos y culturalmente específicos. En otras palabras, se trata de prestar atención a la capacidad de agencia de individuos y grupos. Más precisamente, propongo una aproximación a la subjetividad política a través de la problematización de lo que Appadurai y Breckendridge (1995) denominan *cultura pública*, y del sujeto público que tal configuración supone. En consecuencia sigue una reflexión sobre esfera pública y cultura.

2. Esfera pública y cultura

La reflexión sobre esfera pública sin duda se configura a partir de y en torno a la discusión que Habermas (1989) hiciera del surgimiento de una esfera pública burguesa en el siglo XVIII y su transformación y declive en los siglos XIX y XX. En *Transformación estructural de la esfera pública* Habermas define a esta como un espacio institucionalizado de asociación libre y acción discursiva, cuyo sentido político deriva de su función crítica y de su capacidad para generar una opinión pública. Entendida de este modo la idea de esfera pública se encuentra vinculada a un proceso de racionalización de la dominación política al buscar hacer responsable al Estado frente a los ciudadanos y al transmitir aquello que es de interés general por medio de la publicidad y la argumentación racional (Fraser, 1997).

Esta definición de la esfera pública ha sido tomada con entusiasmo por la filosofía política y la historia, los estudios feministas y las ciencias políticas como un concepto que permite pensar lo político más allá de lo institucional, repensar la política en un contexto de des-ilusión de esta e imaginar posibilidades de acción para el sujeto común (Eley, 2002). Dentro de tales líneas de reflexión se ha subrayado precisamente el carácter publicitario y argumentativo de la esfera pública para imaginar modelos democráticos más inclusivos en América Latina (Dagnino *et al.*, 2006). Desde la antropología el concepto de ciudadanía cultural discute el derecho de grupos específicos a no ser excluidos de participar en la esfera pública sobre la base de marcas culturales, raciales, de género o físicas que los distinguan del modelo universalista implicado en las definiciones convencionales de ciudadanía. La base para lograr una inclusión efectiva y una ciudadanía plena sería precisamente la aceptación de formas de participación culturalmente específicas (Rosaldo, 1997).

El entusiasmo por la idea de esfera pública ha estado a su vez acompañado por una reflexión crítica de los supuestos implicados en su definición original, como el acceso igualitario a los espacios deliberativos, la suspensión de las diferencias entre los distintos sujetos participantes en tal espacio y la presencia de

un sujeto deliberante independiente y abstraído de su condición social, así como la existencia de asuntos que fueran intrínsecamente de interés común (Fraser, 1997). Desde la historia, los estudios feministas y la antropología se ha aportado a la discusión llamando la atención sobre la necesidad de reconocer la existencia de una diversidad de espacios de deliberación pública, así como de públicos no tomados en cuenta en la definición original, que obligan a hablar de esferas públicas y no de esfera pública.

Al respecto Eley propone conceptualizar la esfera pública como “el escenario estructurado en donde tiene lugar la competencia o la negociación cultural e ideológica entre una variedad de públicos” (citado en Fraser, 1997: 117). Esta propuesta implica que el estudio de la esfera pública requiere del estudio de su economía política —es decir, de las relaciones discursivas entre públicos distintos acerca de las condiciones de producción, circulación y consumo de los discursos— y de la legitimación de unos estilos discursivos como los apropiados. Una consideración de este tipo lleva a identificar dos puntos centrales de la discusión en torno a la esfera pública: su carácter excluyente y el hecho de que tal exclusión no solamente se da en términos de acceso, sino también a través de los repertorios y competencias culturales que la distinguen.

Fraser señala que el desarrollo de la esfera pública estuvo asociado a la configuración de una cultura distintiva, propia de la burguesía emergente de los siglos XVIII y XIX. Esta consistía de formas de expresión y de comportamiento público caracterizados por un estilo virtuoso, viril y racional.

... la elaboración de una cultura distintiva de la sociedad civil y de una esfera pública asociada con ella, estuvo implicada en el proceso de formación de la clase burguesa; sus prácticas y *ethos* eran marcas de “distinción” en el sentido de Pierre Bourdieu, maneras de definir una elite emergente, separándola de las viejas elites aristocráticas a las que buscaba desplazar, por un lado, y de los diversos estratos populares y plebeyos a los que aspiraba a gobernar, por el otro (Fraser, 1997: 102).

Acompaña a este proceso la legitimación de una retórica basada en la argumentación racional como la garantía para una discusión y reflexión crítica e independiente de la identidad social de los sujetos deliberantes, hecho que permite a la burguesía, depositaria de tal estilo retórico, constituirse en la clase moralmente solvente para el ejercicio público. De este modo se logra ocultar el carácter particular y privado de lo que un grupo enuncia a través de tal estilo de expresión, y aquello que queda dicho aparece como de interés universal. En otras palabras, lo que en algún momento llega a cristalizarse como de interés general es en realidad resultado de la imposición hegemónica de los intereses particulares de un grupo sobre los otros.

El dominio de las normas de expresión de un grupo sobre las de otros, implicado en este proceso, se convierte en la condición no solo para participar legítimamente de la esfera pública, sino además para encarnar la voz representativa de lo que es de interés general. En consecuencia, para dar cuenta del carácter excluyente de la esfera pública hay que considerar tanto las diferencias estructurales, que determinan el acceso al espacio público hegemónico y a los medios de producción y circulación de discursos, como las diferencias culturales que se encuentran codificadas en los estilos y repertorios deliberativos propios de públicos distintos. Siguiendo esta lógica, el sujeto público que imagina Habermas, caracterizado por su dominio de la argumentación racional y su disposición y capacidad para suspender su identidad social e interés particular, responde en realidad a una construcción ideológica que legitima el dominio de una clase.

La intervención en la esfera pública en la que la identidad social y los intereses propios de esta queden suspendidos es imposible, ya que estos se encuentran codificados en el propio estilo de participación. En tal sentido, Fraser afirma que “las esferas públicas no son solo espacios para la formación de opinión discursiva, sino también espacios para la formación y la concreción de las identidades sociales” (1997: 118). Las expresiones públicas implicadas en las políticas de identidad no solo tienen como fin lograr visibilidad para poder hacer efectivo un reclamo, sino sobre todo para poder enunciarlo con la propia voz. En otras palabras, la posibilidad de democratizar la esfera pública implica ir más allá de la mera posibilidad de participar enunciando “contenidos proposicionales neutros respecto a su forma de expresión” (Fraser, 1997: 118).

La discusión de la naturaleza de la esfera pública y su pertinencia para el desarrollo de proyectos democratizadores requiere tomar en cuenta que esta fue un vehículo institucional para la consolidación de una forma de dominación política basada en el consentimiento, de modo que la persuasión y sus técnicas, es decir las formas de mediación cultural, son las que se convierten en un instrumento de gobierno, pero también de negociación y contestación fundamental. Bajo esta lógica la multiplicación de públicos, así como la intervención de intereses privados vinculados a los medios de comunicación de masas y a las industrias culturales, que Habermas identificó como las causas del declive y debilitamiento de la esfera pública, son en realidad parte de su naturaleza.

Ya se ha afirmado que las formas de deliberación basadas en una retórica de argumentación racional son una manera histórica y culturalmente determinada para lograr el consentimiento. Por lo tanto, no se trata de un espacio de interacción discursiva libre de disputas ideológicas e intereses políticos. Una mirada menos idealizada de la esfera pública obliga a considerar que la espectacularización

y mercantilización de esta no necesariamente implica su debilitamiento, sino eventualmente su ampliación a una diversidad de formas culturales de deliberación y de generación de opinión, así como su acomodo a condiciones económicas y tecnológicas específicas, que determinan la producción y distribución de las interacciones discursivas.

Es cierto que una esfera pública fuertemente intervenida por los medios de comunicación de masas y las industrias culturales que se rigen por los intereses de mercado y que desarrollan lenguajes y estilos narrativos propios, contribuye a la espectacularización de la política, y que esta resulta instrumental a gobiernos autoritarios o frágiles desde un punto de vista democrático². No nos resultan ajenas las figuras presidenciales que toman la forma de celebridades mediáticas. Basta recordar a Fujimori en la cobertura televisiva del rescate de los rehenes en la embajada del Japón o en su persecución de Montesinos en el año 2000, en las que aparece a la manera de las películas policiales como guardián de la seguridad nacional; a Toledo como presidente-guía turístico-reportero en la filmación del programa “The Royal Tour” para Travel Channel (Cánepa, 2005); o la reciente presentación de Alan García para anunciar la existencia de su sexto hijo en la cual superpone las figuras de hombre público y padre de familia tratando de hacerse omnipresente al afirmar que encarna a la nación convirtiendo su vida privada en algo de interés público.

Sin embargo, también es posible observar de qué manera esta espectacularización puede contribuir a introducir temas en el debate público, como cuando el mundo del espectáculo –sus productos, sus estrellas– se politiza y es puesto en funcionamiento para dar publicidad a temas vinculados con los derechos fundamentales o la protección del medio ambiente, o para convocar a grupos diversos a participar en algún tipo de iniciativa social, económica o política³. En otro sentido hay que anotar que la lógica de mercado obliga a las distintas industrias culturales a diversificar y ampliar su oferta, de modo que la necesidad de agrandar el mercado puede tener efectos democratizadores. Por esta misma razón, la espectacularización de la política no debe leerse en una sola dirección, como el tránsito definitivo hacia la despolitización de lo político, sino que requiere de una mirada que tome en cuenta las complejidades y contradicciones que surgen de la interacción entre política y espectáculo, y entre política, mercado y cultura.

² Sobre la emisión de videos y la espectacularización de la corrupción ver Cánepa, 2006.

³ Ejemplos de esto último, aunque contrastantes con respecto a la manera como se imagina en ambos al Perú, sus problemas y soluciones, son la caminata por la paz, organizada por el colectivo “Para que no se repita”, y Sembrando, organizado por la ONG Instituto Trabajo y Familia y liderado por la actual Primera Dama, Pilar Noreas de García.

De acuerdo a lo que he venido exponiendo resulta necesario problematizar dos aspectos de la esfera pública: por un lado la economía política de la interacción discursiva, tomando en cuenta el marco económico y tecnológico en el cual esta se realiza y, por el otro, las dimensiones simbólicas de la acción comunicativa. Al respecto quiero introducir la noción de *cultura pública* propuesta por Appadurai y Breckendrige (1995).

Para entender la producción de lo público más allá del modelo de esfera pública, que constituye solo una de sus formas histórica y culturalmente determinada, y que como he señalado resulta instrumental a un modo de dominación basado en el consentimiento, a la vez que permite a una clase social en particular –cuyos estilos y retóricas de argumentación racional han ganado legitimidad– imponer su hegemonía sobre otras, Appadurai y Breckendrige proponen romper con la correlación entre lo público y la sociedad civil europea, así como entre literacidad, comunidad pública y política que la definición original de esfera pública implica. Para ellos la producción de lo público y de una subjetividad pública suceden más bien en el marco de un conjunto de arenas que surgen en una variedad de condiciones históricas, en las que se

articulan el espacio entre la vida doméstica y los proyectos del Estado-nación – donde distintos grupos sociales (clase, etnicidad y género) constituyen sus identidades a través de la experiencia de formas *mass*-mediáticas en relación con las prácticas de la vida cotidiana. El público en este caso deja de tener una relación necesaria o predeterminada con la política formal, acción comunicativa racional, capitalismo impreso o las dinámicas de emergencia de la burguesía letrada (Appadurai y Breckendrige, 1995: 4-5; la traducción es mía).

La *cultura pública* constituye una “zona de debate cultural” donde los repertorios de la cultura nacional, la cultura de masa y la cultura *folk* son los recursos de tal interacción discursiva, cuya economía política se encuentra triangulada por la acción entre públicos diversos, las industrias culturales y el Estado.

Desde tal perspectiva, lo público se configura a través de un arreglo de textos y experiencias de los que a la vez emergen contextos particulares, de tal modo que la “vida cotidiana entreteje de manera compleja las prácticas y experiencias domésticas e íntimas de los sujetos con los discursos, prácticas y eventos compartidos que provienen de la *cultura pública*” (Appadurai y Breckendrige, 1995: 13). La reflexión en torno a la producción de lo público trasciende aquí la concepción espacializada de la esfera pública que ha predominado en la literatura (Mah, 2000) y recupera el sentido de *Öffentlichkeit*, que alude más exactamente a una condición o circunstancia que a un espacio delimitado y definido por estructuras propias y separadas de los dominios privados y domésticos, del cual se puede entrar y salir.

El concepto de *cultura pública* borra las fronteras entre lo privado y lo público; admite otros lenguajes, corporales, visuales, escénicos como formas de argumentación y reflexión discursiva para la creación de opinión; y propone un sujeto público siempre situado –tanto en términos de su lugar en la estructura social como con respecto a la producción, distribución y legitimación de formaciones discursivas, pero también en relación con los afectos implicados en su vínculo con distintas comunidades de opinión (la familia, los amigos, el mundo laboral y profesional, el barrio, el grupo religioso, etc.)– y cuyas agendas y formas de acción discursiva dan lugar a complejas y a veces contradictorias formaciones de identidad.

Tal perspectiva se encuentra alineada con una serie de estudios que se han ocupado de problematizar en torno a las distintas modalidades de recepción, interpretación, apropiación y resignificación de contenidos transmitidos a través de una variedad de formas discursivas que incluyen desde las académicas, las literarias, las visuales, las espectaculares y experienciales que consideran al consumidor no como un lector, espectador o participante abstracto, es decir como un consumidor pasivo, sino como un actor⁴. Pero la importancia de entender el funcionamiento de una variedad de formas expresivas de interacción discursiva –en términos de su producción, circulación y consumo– no se limita a explicar su eficacia para la generación de opinión, sino que debe además ser planteada en términos de su potencial para otorgar agencia. Es decir, capacidad de intervención directa en la configuración de la vida y el orden social, de modo que opinión y acción se complementen de manera eficaz. Tal planteamiento exigirá preguntarse si la argumentación y la generación de opinión a través de acciones diseñadas y llevadas a cabo a través de repertorios culturales tiene consecuencias prácticas en la vida cotidiana.

Esto nos remite a una preocupación central de Fraser (1997) cuando distingue entre públicos fuertes y débiles, llamando la atención sobre la posibilidad de que la opinión no se traduzca en decisión y que por lo tanto la opinión pública quede despojada de su fuerza práctica. Al respecto es necesario preguntarse en qué medida y bajo qué condiciones la *cultura pública* –y la puesta en práctica de sus repertorios– ofrece la posibilidad de que se constituyan públicos fuertes. Es necesario preguntarse acerca del poder de la cultura y para ellos es preciso comentar acerca del lugar que esta ha venido a ocupar en

⁴ Para la discusión acerca de la intervención de las audiencias en la construcción de contenidos, Martínez (1992) estudia la recepción de películas etnográficas por parte de jóvenes universitarios de la clase media norteamericana, para preguntarse quién construye el conocimiento antropológico.

el discurso y las líneas de acción de diferentes actores y la importancia y legitimidad que ha adquirido en las agendas y estrategias de lucha de diversos movimientos sociales, en el diseño de políticas públicas, pero también en otros campos de la vida social.

3. Repensando al sujeto público: de la representación a la acción performativa

El momento actual al que Turner (1991) denomina la “coyuntura cultural” se encuentra vinculado con el impacto que los procesos económicos, tecnológicos y comunicacionales contemporáneos tienen sobre el campo de la producción y práctica culturales. Este contexto ha contribuido a la definición y puesta en práctica de la cultura como *diferencia* (Turner, 1991) y a su instrumentalización como *recurso* (Yúdice, 2002). De acuerdo a Turner (1991), en el marco de los desarrollos económicos de la globalización, la crisis del Estado-nación y la emergencia de una clase media que se caracteriza, distingue y reproduce a sí misma a través de estilos de vida que requieren de un consumo cada vez más sofisticado, la cultura y más específicamente la ‘diferencia cultural’ emergen como un campo para la autorreproducción y acción política. Las identidades ‘culturales’ como etnicidad, religión, género o *indigenidad* se han convertido en el medio privilegiado para asegurar poder social, demandar derechos y reclamar reconocimiento e inclusión. La consecuencia es la politización de las luchas por la autorrepresentación cultural.

Por otro lado la actual economía basada en la producción de servicios y bienes de consumo impone a los grupos que luchan por la autorrepresentación el reto de tener que lidiar con el hecho de que sus bienes y repertorios culturales están siendo apropiados y mercantilizados por el Estado, por los medios de comunicación y por el mercado, cada uno de los cuales tiene sus propias agendas para promocionarlos, publicitarlos o comercializarlos. La representación cultural y la lucha por la autorrepresentación sucede pues en el marco de una *cultura pública* en la cual se entretienen de manera compleja y a veces contradictoria agendas políticas, sociales y culturales con entretenimiento y consumo. Por esta misma razón movimientos sociales de reivindicación étnica dan lugar a una diversidad de agendas y formas de intervención, que incluyen movimientos como el de los zapatistas en México (Yúdice, 2002), quienes han instrumentalizado los medios para el activismo político, o los asháninka en el Perú que diseñan sus reclamos por el derecho a la tierra y la protección de su entorno mediante el ecoturismo, actividad a través de la cual instrumentalizan los discursos del desarrollo a favor de intereses políticos locales (Espinosa, 2005)⁵.

El nacionalismo como recurso ideológico y político se encuentra hoy trastocado y debilitado por los discursos y prácticas implicados en la noción de 'diferencia cultural'; sin embargo, en vez de desaparecer es más bien redefinido en términos de mercado. Esta forma de nacionalismo instrumentaliza la idea de 'diferencia' como un recurso estratégico, a través del cual los bienes y repertorios de los distintos grupos que integran el Estado-nación son apropiados y re-editados para convertirlos en productos con un sello de marca distintivo. La condición para entrar hoy al mercado es, además de probar la calidad, precisamente poder ofrecer un producto diferenciado.

Esta dinámica nos indica las contradicciones implicadas en la puesta en marcha de la cultura como diferencia, así como sus límites para la acción política. Al mismo tiempo que la autorreproducción individual de la identidad y el multiculturalismo han sido publicitados por la ideología neoliberal como "el valor supremo de la sociedad civil y política" (Turner, 1999), el poder económico y político se encuentra marcadamente centralizado. Esta paradoja ha colocado la pregunta acerca de la eficacia de los movimientos sociales de reivindicación cultural para definir los términos de su autorrepresentación, así como para revelar las contradicciones estructurales de clase implicadas en el sistema.

En otras palabras, se trata de determinar si es que la lucha en el campo de la cultura puede redefinir las relaciones de desigualdad en el ámbito económico y político. Al respecto se ha llamado la atención sobre el hecho de que la reivindicación de diferencias resulta siendo instrumental al neoliberalismo tanto en su vertiente económica como política (•i•ek, 2001). Como hemos indicado, siempre está el riesgo de que las identidades culturales sean reducidas a meros estilos de vida o a una mercancía exótica. Por otro lado los grupos hegemónicos han tomado el multiculturalismo como eje para el diseño de políticas públicas y de gobierno, dictando y regulando los términos de la lucha por el reconocimiento y la inclusión.

Lo que quiero problematizar en este punto de la discusión es el argumento de Yúdice (2002) en torno al uso de la cultura como recurso y al potencial que este le confiere. Más que enfatizar la idea de *cultura como diferencia*, él nos llama la atención sobre el hecho de que lo que está en juego es la *instrumentalización de la diferencia* para fines de distinto orden. Este uso de la cultura se ha constituido en una modalidad fundamental de acción y está por lo tanto legitimado en términos económicos (la cultura genera desarrollo), culturales (la cultura responde a la necesidad de expresión y refuerza la identi-

⁵ En esta misma línea se puede leer el trabajo de Norma Correa (2006) sobre el impacto de las TIC en la política local de la comunidad de Mariankari Bajo, en la selva central del Perú.

dad y la autoestima) y políticos (la cultura ofrece mecanismos y un *ethos* que norman y regulan el comportamiento).

De acuerdo a McKenzie (2001) tales procesos indican la configuración de un orden de saber y de poder regido por un imperativo performativo que se define por el principio del *mostrar hacer* (Schechner, 2002) y que se impone además como la condición para *ser*. Este orden ya no requiere de sujetos que se encuentren implicados en el *hacer*, lo cual supone un régimen de poder fundado en la disciplina, sino más bien de sujetos que participen de manera creativa y transformativa en el sistema. Tal régimen guarda una paradoja: si bien por un lado otorga agencia a sus sujetos, por el otro es precisamente esta agencia la que resulta instrumental a un sistema que se construye sobre la base de la eficiencia. Una eficiencia que a su vez se mide en términos de la capacidad de marcar una diferencia.

Se entiende entonces que el *mostrar hacer* adquiere preponderancia sobre el *hacer* configurando así un régimen y un sujeto netamente publicitarios. Es precisamente esta exigencia por *mostrar el hacer* la que conecta de manera tan fundamental la cultura –entendida como el ámbito de la acción simbólica y representacional– con otros campos de la vida social como la política, la economía, la religión y el arte. La disponibilidad de repertorios culturales, así como el dominio de mecanismos performativos y de las respectivas competencias que estos implican, se han tornado una condición fundamental para actuar en el mundo actual.

La aproximación a la noción de cultura como recurso implica comprender la diferencia en un sentido performativo más que representacional. Mientras que en la acepción de la cultura como diferencia la identidad encuentra su expresión en una serie de bienes y repertorios culturales sobre los cuales se reclaman derechos patrimoniales (Cánepa, 2002), en la idea de cultura como recurso es la puesta en acción de estos lo que confiere identidad. De acuerdo a Yúdice (2002) es en tal sentido que se debe discutir el poder de la cultura. Es precisamente de las posibilidades performativas que el orden actual confiere que las políticas de identidad extraen su fuerza práctica –aunque siguiendo el propio principio de performatividad, esta siempre está contextualmente determinada. Por lo tanto, es el derecho a y la posibilidad de *performar* lo que debe constituir el fin último de toda política de identidad.

Tales esfuerzos, que Yúdice (2002) discute con respecto al movimiento zapatista en México, así como a los jóvenes *funkeiros* en Río de Janeiro, se encuentran en constante disputa con otros actores como el Estado, los medios de comunicación y las industrias culturales que eventualmente controlan y regulan el derecho patrimonial sobre los repertorios culturales, o tienen una

mayor capacidad para ponerlos en acción. Esto último está estrechamente ligado a la posibilidad de tener acceso a las tecnologías digitales, así como a los circuitos comerciales globales, ya que las posibilidades que estos brindan para la réplica, la iteración y circulación los convierten en mecanismos de alta *performance*. Bajo esta lógica los medios de masa no deberían ser reducidos a un mero asunto de consumo y marketing, ya que por el contrario son la arena donde lo público y la democracia pueden ser redefinidos. En la medida en que las políticas culturales pueden implicar el acceder a espacios de acción como las calles, las galerías de arte, la industria cultural, y por lo tanto comprometer el control sobre los medios y recursos de la producción cultural, estas pueden llegar a incidir en relaciones concretas de poder.

En este orden regido por el imperativo de la performatividad la agencia se constituye bajo un principio distinto al del orden representacional. En este último el poder se ejerce en la medida en que se logre tener control sobre la definición de los términos de la representación y que se adquiera representatividad universal. La noción de esfera pública, así como la hemos presentado líneas arriba, responde precisamente a este orden representacional. Al respecto Mah (2000), en su discusión sobre el carácter excluyente de la esfera pública, afirma que este se explica por la conceptualización espacializada de la que ha sido objeto y por su funcionamiento como un espacio unificado, al tiempo que encuentra en la figura de *el público* la expresión de su razón, voluntad y agencia. Esta figura de *el público* es acorde con el supuesto de un sujeto abstracto y el de la argumentación racional implicados en la definición original de esfera pública, que constituirían la condición para su funcionamiento exitoso. De acuerdo a esta argumentación “la condición para la puesta en escena de una esfera pública exitosa es la habilidad de ciertos grupos de invisibilizar su particularidad social o de grupo, de modo que estos pueden aparecer como individuos abstractos y por lo tanto universales” (Mah, 2000: 186; la traducción es mía).

Mah opina que las teorizaciones posteriores sobre la esfera pública, cuyo interés radica en encontrar en estas posibilidades democratizadoras, no han superado esta aproximación espacializada y por lo tanto no permiten identificar en qué radica su naturaleza excluyente. Para Mah la clave se encuentra en el tipo de sujeto público implícito en la noción de esfera pública. Por lo tanto, la ampliación o diversificación de esta no es garantía de una democracia más plena, mientras que al mismo tiempo que se admita otros públicos su legitimidad esté fundada en el supuesto de la existencia de *el público*. Siguiendo a Mah, los públicos particulares alternativos podrían “estar *en* el público, pero nunca podrán ser capaces de presentarse *como* el público” (2000: 167; la traducción es mía), de modo que la esfera pública moderna opera siempre en términos de exclusión.

Cabe entonces preguntarse cuál es el sujeto público implicado en la noción de *cultura pública* y si este constituye una alternativa al sujeto abstracto y universal del modelo representacional. Como he señalado ya, la noción de cultura pública supone un sujeto siempre situado, cuya agencia proviene de su capacidad de poner en escena, apropiarse y hacer circular repertorios culturales propios y de otros. En otras palabras, la cultura pública favorece el surgimiento de subjetividades públicas altamente performativas, que erosionan la figura de un sujeto abstracto universal, así como el imperativo de representar lo público, de ocupar “el lugar ficcional” del público (Mah, 2000). La producción de lo público en el marco de la *cultura pública* redefine la disputa por el poder. Esta ya no se establece en términos de quién regula la representación –lo que responde a un modelo que requiere de un sujeto abstracto–, sino en términos de quién está en capacidad de *mostrar el hacer*, lo cual en definitiva compromete la disputa por los recursos que tal imperativo exige.

Siguiendo esta línea de argumentación, la participación de este sujeto público en la *cultura pública* no compromete únicamente la producción de opinión, sino además la posibilidad de traducir tal opinión en acción concreta. Tal oportunidad resulta crucial cuando se piensa el problema de la discriminación y exclusión en el Perú. En los últimos años este ha sido un tema central en el debate público y al respecto se ha creado incluso un consenso en el sentido de que en mayor o menor medida todos los sectores están de acuerdo en que este constituye uno de los problemas centrales del Perú, al punto que incluso resulta de ‘mal gusto’ no concordar con esta idea. ¿Pero cuál es la fuerza de esta opinión? Por el contrario, sería necesario preguntarse cuáles son las instancias en las que esta opinión se convierte en acción.

Al respecto considero que el consenso alcanzado al nivel de la esfera pública encuentra una de sus formas de realización práctica más bien en el espacio físico del parque. La reciente proliferación de parques y plazas implementados por los gobiernos municipales de turno es un tema de discusión pública. Se ha objetado desde la pertinencia de gastar en obras como estas hasta su estética. Estos temas son ciertamente legítimos, pero lo que se está pasando por alto es el uso cotidiano que distintos públicos les brindan a estos nuevos, en ocasiones renovados, espacios de uso público. Pienso que estos están cumpliendo un rol importante en la medida en que, en algunos casos, convocan a públicos distintos que aunque no se mezclan están implicados en aprender a compartir y a reconocerse en un mismo espacio, así como en las actividades que allí se realizan.

Esto está transformando además la manera como hemos imaginado y nos hemos relacionado con la calle, en tanto espacio de uso común. En tal sentido la emergente cultura del parque permite crear instancias de reconocimiento e

inclusión que la mera invocación del problema de la exclusión no logra. La acción *en* y *sobre* el espacio público es generativa de opinión y de acción a la vez; es allí donde la razón de la opinión se traduce en voluntad. En esta misma línea se puede argumentar que el público que asiste a los parques, implicado en una acción cotidiana, es ciertamente un público fuerte.

La agenda democrática no se debe limitar a introducir temas y promover su debate público, sino que debe estar dirigida al diseño de políticas culturales que promuevan la inclusión como una práctica y experiencia de la vida cotidiana. La idea es intervenir en la configuración de una *cultura pública* –y esto implica intervenir sobre las condiciones y recursos de producción y distribución de los repertorios que la integran– de modo que cada individuo y colectividad se encuentre en la capacidad de poner en acción en cada momento su identidad ciudadana, local, de género, étnica, religiosa o generacional, a la vez que pueda contrastar esta su acción con los modelos impuestos socialmente. Una verdadera democratización de la política implica crear las condiciones para que el ejercicio político se realice de manera cotidiana, de modo que el poder no esté únicamente en manos de los políticos ni en el campo exclusivo de la política.

Yúdice argumenta, siguiendo la propuesta ética de Foucault (1997a; citado en Yúdice, 2002), que la libertad se forja trabajando a través de los modelos que le son impuestos a uno por las distintas comunidades a las que uno pertenece. Tal ética performativa implica una práctica reflexiva de autogobierno –a través de tecnologías que comprometen el conocimiento y cuidado de sí mismo (Foucault, 1990)– *vis-à-vis* con modelos impuestos por una sociedad en particular. Acá está implicada una noción de identidad ajena al imperativo de la autenticidad, ya que esta última, propia del modelo representacional, inhibe la posibilidad de cambio y de autogobierno. Al mismo tiempo que el principio de la performatividad implica una nueva modalidad en el ejercicio del poder, abre un nuevo marco de posibilidades para trabajar hacia la liberación.

Bibliografía

- Álvarez, Sonia, Evelina Dagnino y Arturo Escobar
1998 "Introduction: The cultural and the Political in Latin American Social Movements". En: *Cultures of politics / Politics of cultures. Re-visioning Latin American Social Movements*. Sonia Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (eds.). Westview Press.
- Appadurai, Arjun y Carol Breckenridge
1995 "Introduction: Public Culture in India". En: *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*. Carol Breckenridge (ed.). New York: Mouton de Gruyter.
- Balandier, Georges
1994 *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Beverly, John
2004 "Autoridad cultural y poder de gestión subalterno". En: *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- Bourdieu, Pierre
1994 [1991] *Language and Symbolic Power*. Cambridge y Massachusetts: Harvard University Press.
- Cánepa, Gisela
1998 *Máscara. Transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen de Paucartambo, Cusco*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2000 *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2002 "Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales". En: Norma Fuller (ed.). *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Universidad del Pacífico-Instituto de Estudios Peruanos.

- 2005 “Heroicidad, historia y sociedad” (ponencia presentada en el ciclo de diálogos “El sentido de la vida heroica en el Perú”). En: *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas? El sentido de la vida heroica en el Perú*. Tamia Portugal (comp.). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- 2006 “La corrupción como espectáculo: El show de los vladi-videos”. En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, 7: 1-15 (junio).
- Correa, Norma
- 2006 “Asháninka online: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la comunidad indígena Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y de la comunicación”. Tesis para optar el grado de licenciatura en Antropología. Lima, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, setiembre.
- Dagnino, Evelina, Alberto Olvera y Aldo Panfichi
- 2006 *La disputa por la construcción democrática*
- Eley, Geoff
- 2002 “Politics, Culture, and the Public Sphere”. En: *Positions*, 10: 1, Spring.
- Espinosa, Óscar
- 1988 “Los pueblos indígenas de la amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación”. En: *América Latina Hoy*, 19: 91-100.
- 2005 “El collage de las identidades. Una comunidad asháninka en Internet”. Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Estudios Visuales. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, especialidad de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, 17-21 de agosto.
- Fernández, James
- 1986 *Persuasions and Performances: The Play of tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel
- 1990 *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.
- 1992 *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta. Edición y traducción: Julia Varela y Fernando Álvarez Uría.

- Fraser, Nancy
1997 *Iustitia interrupta: reflexiones desde la posición postsocialista*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Derecho.
- Geertz, Clifford
2000 *Negara: el estado- teatro en el Bali del siglo XIX*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, Jürgen
1989 *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a Category of Bourgeois society*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Mah, Harold
2000 "Phantasies of the Public Sphere: Rethinking the Habermas of Historians". En: *The Journal of Modern History*, 72: 1, March. Research Library.
- Martínez, Wilton
1992 "Who constructs anthropological knowledge? Towards a theory of ethnographic film spectatorship". En: Peter Ian Crawford y David Turton (eds.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- McKenzie, Jon
2001 *Perform or else, from discipline to performance*. London: Routledge.
- Rosaldo, Renato
1997 "Cultural Citizenship, Inequality, and Multiculturalism". En: *Latino Cultural Citizenship: Claiming Identity, Space and Rights*. William V. Flores y Rina Benmayor (eds.). Boston: Beacon.
- Schechner, Richard
2002 *Performance Studies: An Introduction*. London y New York: Routledge.
- Taylor, Diana
1997 *Dissapearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press.

Turner, Terence

- 1991 "Indigenous and culturalist movements in the contemporary global conjuncture". En: *Globalización, fronteras culturales y política y ciudadanía (Actas del VIII Congreso de Antropología, 1999)*. Santiago de Compostela [Brazil]: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español/Asociación Galega de Antropoloxia.

Vijayendra, Rao y Michael Walton

- 2004 *Culture and Public Actino*. Stanford, California: Stanford University Press.

Yúdice, George

- 2002 *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

•i•ek, Slavoj

- 2001 *El sujeto espinoso. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

La memoria, la esfera pública y “la nación en tiempo heterogéneo”¹

María Eugenia Ulfe

Una de las primeras preguntas que surge cuando hablamos de memoria es su vinculación con la historia y su carácter temporal, y la relación que ambas sostienen con la construcción de identidad. En la obra de Paul Ricoeur (2000, 2004) encontramos que los seres humanos compartimos y hacemos uso de una percepción fraccionada del tiempo: de un lado compartimos un “tiempo cósmico”, que puede entenderse como secuencias uniformes de momentos que mayormente no se muestran distintos pero en los cuales, sin embargo, ocurren cambios; de otro lado hacemos uso de un “tiempo vivo” caracterizado por los instantes y momentos en los que vivimos más intensamente. Es por lo tanto un tiempo irregular, heterogéneo, marcado por la cultura, y son las vivencias de este otro tiempo las que transformamos, mediante la experiencia del lenguaje, en narraciones. Pero un aspecto de estas narraciones es que cada vez que se expresan lo hacen de distinta manera y que son nada comparadas con la inconmensurabilidad del tiempo cósmico.

Sin embargo, estas vivencias marcan nuestra cotidianidad y nos obligan a poner en funcionamiento una serie de mecanismos representacionales (escritos, orales, actuados, gestuales, etc.) que nos sirven para reproducir una experiencia del pasado en el presente, esto es para construir memoria. Un aspecto fundamental de la vivencia es que a través de ella se manifiesta nuestra identidad personal y se posibilita la continuidad de nuestra existencia. Para Ricoeur los recuerdos personales se encuentran inmersos en narrativas que se construyen a partir de vivencias que pertenecen a un grupo social, sea como rituales o conmemoraciones (citado en Jelin, 2003: 11). Pensada así la memoria se convierte en una categoría social cuyas recolecciones del pasado, inmersas en un universo de emociones, no son sino reconstrucciones de eventos o momentos sucedidos a alguien o a un grupo social (sobre los cuales cada individuo tendrá distintas rememoraciones)².

Los estudios de memoria deben partir del sujeto histórico. Pierre Nora (1996), historiador francés, ha señalado cómo y por qué los monumentos y otros trazos se convierten en importantes manifestaciones para el estudio

¹ Tomo la frase “la nación en tiempo heterogéneo” de la charla dada por Partha Chatterjee en la Pontificia Universidad Católica del Perú el 16 de mayo del 2006.

² Cabe mencionar que el recuerdo y el olvido establecen una relación dialéctica, y que el olvido es configurado por los recuerdos (Augé, 1998).

y la transmisión de memorias nacionales, especialmente en el caso de Francia; pero Nora no presta mucha atención a los sujetos que están detrás de esos monumentos (Ulfe, 2005). Y es que son sujetos, esto es agentes, quienes construyen esta memoria –somos los seres humanos quienes construimos los monumentos y los espacios que sirven para la memorialización del pasado. La idea que proponemos en este libro es entender estos sujetos en plural y subrayar sus agendas y los repertorios que utilizan para construir estas memorias públicas. Me explico, memorias que se construyen en la esfera pública contemporánea; memorias influenciadas por la espectacularización de este tiempo³.

En un corto ensayo publicado en *NACLA*, Elizabeth Jelin (1998) describe la memoria como un “campo minado”. Y, en realidad, la memoria es lo más parecido a un campo minado porque es un terreno de constante disputa y negociación de identidades ya que la relación entre el recuerdo y el olvido se presta para muchos usos (y abusos –políticos– como diría Todorov). La memoria y la historia mantienen una estrecha relación con la construcción de la identidad, ya que “la representación del pasado se aborda como un hecho social contemporáneo inextricable de los procesos de construcción de identidad, puesto que la historia adquiere su mayor sentido justamente en la arena de la lucha identitaria” (Gnecco y Zambrano, 2000: 2).

La esfera pública puede verse también como un “campo minado”. Esta es la instancia del espacio social en el que participamos a diario y negociamos nuestras identidades y, como tal, es el terreno discursivo en el cual se muestran las fragmentaciones, los olvidos y las exclusiones del país que somos. En realidad, como propone el ensayo de Damonte⁴, la esfera pública debe verse más bien como un espacio de convergencia de diferentes espacios públicos, unos hegemónicos, otros subalternos. Visto así, los repertorios y los mecanismos utilizados por los agentes (empresas, medios de comunicación, migrantes, etc.) que intervienen en la esfera pública –y los agentes mismos– contribuyen (aunque de manera diferente) en la construcción de una memoria social colectiva. Al respecto me parece importante plantear dos preguntas: ¿Por qué tenemos una preocupación constante por recordar? ¿Cómo se construye la memoria en la esfera pública nacional?

³ Andreas Huyssen (2000: 27) afirma que hoy las memorias públicas pueden ser vividas o imaginadas. Por memorias vividas el autor entiende aquellas que se basan en la experiencia; las imaginadas son las que consumimos a diario a través de los medios de comunicación masivos y, por ende, las que se olvidan mucho más rápido.

⁴ Véase el ensayo de Gerardo Damonte en este volumen.

I

En nuestro país hay un recurrente rumor de que somos una sociedad “desmemoriada” cuando en realidad, por generaciones, nuestros pueblos – andinos, costeños, selváticos – han preservado su memoria (e identidad) a través del arte, las danzas, los rituales, las canciones, los cuentos... es decir, formas culturales que registran significados y transmiten conocimientos de modo diferente a la hegemónica cultura letrada. En una investigación previa estudié, por ejemplo, cómo los retablos y retablistas se convierten en agentes y productos de una historia no oficial ya que representan voces y versiones distintas de aquellas del gobierno y los medios de comunicación (Ulfe, 2005).

El problema de la memoria en el Perú es que muchas veces es pensada en términos de monumentos, ruinas arqueológicas, medios escritos; vale decir, poderosas miradas que norman, clasifican, organizan. Sin embargo, no es mi interés mostrar una relación dicotómica entre memorias oficiales y estas otras memorias. Por el contrario, pretendo situar el problema de la memoria en la discusión sobre esfera pública en la coyuntura política actual, esto es, mostrar que la esfera pública nacional es un punto de convergencia de memorias distintas que negocian, crean y recrean una idea de nación que no es única, sino *naturalmente* heterogénea.

II

El interés reciente sobre el tema de la memoria pública en el Perú viene acompañado de la frase “nunca más”, convirtiéndose en un imperativo conocer nuestra historia para no repetir los errores del pasado. Estos postulados fueron parte del trabajo que realizó la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para investigar los veinte años de violencia armada interna y autoritarismo político (1980-2000)⁵ en el país. Por lo tanto, el interés actual por la memoria está acompañado de un afán por conocer el proceso histórico (reciente) y, por ende, la verdad que nos llega a través de la historia. Pero esto no debe llevarnos a pensar que memoria e historia sean (o signifiquen) lo mismo. Si bien es cierto que ambas se retroalimentan, la memoria se presenta como una necesidad por desarrollar una conciencia histórica (crítica). Y esto exige que tanto la historia como la memoria deban escribirse desde cada presente⁶.

⁵ Sobre memoria y violencia política en el Perú, véase Degregori (2003).

⁶ Al respecto Augé (1998: 104) nos dice: “El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles”.

Lo interesante es que el proceso histórico reciente de nuestro país exhibe una abundante carga de subjetividad y de intencionalidad, de rememoraciones que vienen acompañadas de clamores de justicia. No se parece, por lo tanto, al modelo positivista de la historia como “productora de verdades neutras, de pruebas autoritativas y autorizadas y de explicaciones objetivas” (Le Goff citado en Gnecco y Zambrano, 2000: 8)⁷. Lo que debemos subrayar del proceso histórico reciente peruano es que no existe una sola historia, ni una sola verdad, ni una sola memoria. El recuerdo, como sostiene Connerton (1989), es una práctica social que opera como una recolección de tradiciones culturales que se inscriben e incorporan en nosotros (en nuestros cuerpos, en nuestra cotidianidad, en nuestras actuaciones y rituales públicos) de diferentes maneras para transmitirse de una generación a otra. Además, cabe destacar que esta época está marcada por un creciente interés por recobrar la memoria de los pueblos.

En los últimos años vemos que con el desarrollo tecnológico aumenta el interés por la memoria como si tuviésemos temor de desaparecer o caer en el olvido (*c.f.* Huyssen, 2000). La memoria, en la arena global, tendrá principalmente un carácter prismático y heterogéneo (Huyssen, 2000: 35). No se puede olvidar, entonces, que en este afán por recordar se desarrolla una serie de nuevas estrategias de mercantilización, de representación y de imaginación de la memoria; así como nuevos vehículos. Ninguno de estos espacios y medios (de comunicación y de poder) “transportan la memoria pública con inocencia. La configuran en su estructura y en su forma” (Huyssen, 2000: 30, mi traducción).

La década del 80 estuvo marcada por la violencia política y la represión militar, seguidas por la dictadura civil de Alberto Fujimori, cuya “mano dura” recibió un enorme apoyo de grandes sectores de la población. Algunos actores prefirieron no “mirar atrás” –lo que es también una forma de mostrar consentimiento– en relación con los abusos de lesa humanidad cometidos, como si

⁷ Al hacer una revisión de ciertos eventos sucedidos durante la segunda guerra mundial y cómo estos fueron recordados de un modo por la población y analizados de otra manera por los historiadores, Eric Hobsbawm sugiere que la historia está íntimamente ligada a la política contemporánea, sobre todo a la formación de la idea de nación. Nos dice: “... Ernest Renan dijo lo siguiente hace más de cien años: ‘Olvidar, incluso interpretar mal la historia, es un factor esencial en la formación de una nación, motivo por el cual el progreso de los estudios históricos es a menudo un peligro para la nacionalidad’. Porque las naciones son entidades históricamente novedosas que pretenden existir desde hace mucho tiempo. Inevitablemente, la versión nacionalista de su historia consiste en anacronismos, omisiones, descontextualizaciones y, en casos extremos, mentiras. En menor medida, esto ocurre en todas las formas de historia de la identidad, antiguas o nuevas” (Hobsbawm, 1988: 6).

fuesen parte de un “pago natural” para la pacificación del país y la reconstrucción de instituciones. Por varios años, activistas en derechos humanos y víctimas de la violencia no dejaron de denunciar violaciones contra los derechos humanos y mostrar que una verdadera reconciliación nacional necesita de la justicia.

Otros actores políticos consideran, por su parte, que no es preciso abrir las heridas dejadas por la guerra para conseguir el bienestar de la nación; la estabilidad (política) es necesaria para el desarrollo (económico, principalmente) del país y requiere, entonces, de una política de olvidos. Incluso se puede argumentar que el informe final de la CVR ha objetivado (inscrito en el imaginario colectivo) ciertas memorias, las cuales entran en conflicto y dialogan (en la esfera pública) con la producción de una historia oficial que finalmente es cuestionada por este importante informe.

Estas distintas posiciones (informe de la CVR, régimen fujimorista y su versión de los hechos, etc.) ponen de manifiesto que la memoria nunca es, ni ha sido, un terreno de consensos. Es conflictiva y cuestionadora pero, como Jelin (2003: xvii) sugiere, hay que comprender que estos distintos puntos de vista cambian también con el tiempo.

Puede haber momentos o períodos en los que el consenso aparezca como dominante, como cuando un discurso del pasado es aceptado por la mayoría, o incluso sea hegemónico. Normalmente, la historia dominante es contada por los ganadores de los conflictos y batallas históricos. Pero, siempre existirán esas otras historias, otras memorias, e interpretaciones alternativas (Jelin, 2003: xviii; la traducción es mía).

El informe final de la CVR, por ejemplo, formará parte de estas otras historias, estas otras memorias (testimonios) que se inscriben en el imaginario social colectivo.

En realidad la noción de memoria colectiva como categoría social es de difícil aprehensión. Jelin (2003: 11) sugiere prestar atención a la noción de “marco social” de Halbwachs para apuntar, entonces, a establecer la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales, los recuerdos del hogar, de la familia y cómo estos se insertan en un marco colectivo. Es recomendable estudiar la memoria social grupal como aspectos colectivos de la memoria que se entrelazan y dialogan con tradiciones y memorias individuales. “El resultado”, dice Jelin (2003: 12; mi traducción), “no es el desorden caótico porque hay una estructura enmarcada por códigos culturales compartidos y alguna forma de organización social —donde algunas voces son más fuertes que otras porque tienen mayor acceso a recursos y plataformas públicas—. ¿Pero dónde están las voces de los “otros”? ¿Cómo es la memoria de los grupos transmitida y mantenida (en el tiempo)?”

III

Es en la esfera pública, en este espacio o arena discursiva y pública intervenido por la modernidad, donde las diferentes memorias (esas voces de los “otros”) y representaciones interactúan, intervienen y disputan un lugar —como espacio social y posición. Cuando hablamos de memorias y rememoraciones, un concepto inextricablemente ligado —y ya mencionado— es el de experiencia (como vivencias). Desde la hermenéutica recibimos una tradición que distinga entre la experiencia interna y la de segunda mano: (i) a través de la experiencia interna (vivencia) es como se manifiesta nuestra existencia ya que esta se nos revelará mediante la reflexión y (ii) mediante este proceso reflexivo (de comprensión) los individuos desarrollamos una conciencia histórica (Dilthey, 1988)⁸.

Muchas veces se tiende a ver la experiencia (los dos tipos) como un espacio individual que se exterioriza hacia la colectividad, que los individuos actúan para construir algo así como “una opinión general”. Esto evidencia un aspecto de la esfera pública y es que cada vez más las fronteras entre lo público y lo privado se entrecruzan, se tornan porosas. Son bordes que en realidad nos deben invitar a conocer qué hay del otro lado. Un ejemplo que puede ilustrar esto es el caso que presento para este volumen sobre el testimonio como vehículo que emerge en momentos críticos y que sirve para narrar lo sucedido a un individuo (o grupo de individuos), pero que en su forma de presentación apela a remover subjetividades humanas interviniendo en la construcción de una opinión (general) acerca del caso; ventilando un aspecto privado en el espacio público.

En este sentido los sujetos se convierten en agentes, productores de historia y de cambio social. Los peruanos que participan en la parada *gay* en Nueva York, descritos por Huerta-Mercado en este volumen, negocian su posición en la sociedad estadounidense durante su presentación pública, pero también plasman sus tensiones, el universo emocional de ser homosexuales (muchos no aceptados por su entorno inmediato) para mostrarse como grupo

⁸ Antes de fallecer, Victor Turner intentó construir un proyecto que es conocido como “la antropología de la experiencia”. En la introducción del libro del mismo nombre, Bruner (1986) señala que la tensión entre vivencia, experiencia y *lo dicho* (el universo de las expresiones) se manifiesta en la esfera social, con personas reales, en un momento histórico dado, en una cultura particular. Este campo de acción describe una actividad procesual que construye significados y negocia identidades. El concepto de experiencia de Dilthey es importante para poder entender cómo los seres humanos aprehendemos, vivimos, transmitimos, compartimos y transformamos: la cultura.

cultural. A través de la *performance* construyen una identidad de grupo: de ser peruanos y homosexuales.

Asimismo, como aquí sostiene Cánepa, los migrantes paucartambinos que participan en la fiesta de la Virgen del Carmen en la Plaza de Armas de Lima aspiran a convertirse en “ciudadanos culturales”; esto es, ansían ser reconocidos como residentes de esta ciudad y para ello utilizan dos mecanismos: la identidad donde lo cultural es ser visto como diferente, y lo performativo, que se construye a través de una iteración estratégica de la tradición. Pero estas representaciones públicas nos muestran otros actores –aquellos que no forman parte de los grupos de poder– que también tienen un papel importante en la producción y circulación de imaginarios sobre la nación.

En los últimos años vemos cómo el desarrollo viene de la mano de la extracción de recursos mineros. Del mismo modo en que la figura del *pishtaco* está asociada en el imaginario popular andino a escenas de degollamientos y muerte (principalmente de personas marginadas, esto es quechuahablantes, migrantes, pobres), al afán de lucro (porque la grasa que obtiene de sus víctimas siempre es utilizada para *algo*) y a la representación de quienes controlan el poder (este personaje se identifica por su vestimenta con un grupo de poder blanco, masculino y letrado)⁹, las minas se convierten hoy en día en imágenes, narrativas y lugares de disputa social y control del poder por parte del Estado, de las mineras y de las transnacionales que operan (véanse en este libro los ensayos de Castillo y Damonte sobre minería); esto es, en recursos mnemónicos de una memoria imaginada que privilegia un grupo de poder en detrimento de una población campesina e indígena¹⁰.

Este heterogéneo conjunto de narrativas y memorias (las de los migrantes, las víctimas y los mineros) se incorpora en nosotros. Muchas son memorias emblemáticas para una localidad dada –como, por ejemplo, la lucha del pueblo de Tambogrande contra la Manhattan Minerals. Pero estas memorias locales repercuten en la forma como nos imaginamos la nación –como pensamos y sentimos el *nos-otros* de la historia del Perú. En realidad el problema no es que la nación sea imaginada (Anderson, 1988) sino cómo es imaginada por los distintos grupos sociales que dialogan, se encuentran y se enfrentan en la esfera pública¹¹.

⁹ Al respecto, véase Ulfe (2005: 217-225).

¹⁰ Una vez que la memoria recupera su condición temporal con Aristóteles, combinada con la invención de la escritura, permite a Grecia crear nuevas técnicas mnemotécnicas; establecer que ciertos lugares se conviertan en “lugares de memoria” y que ciertas “imágenes, formas, rasgos característicos, símbolos permitan el recuerdo mnemónico” (Le Goff, 1991: 16).

¹¹ Al respecto, véase Ulfe (2005), capítulo 8.

La gama de representaciones e intervenciones políticas de la cultura en la esfera pública contemporánea en el Perú abre un espacio complejo para las discusiones sobre la construcción de una memoria pública. Logros locales se convierten en memorias victoriosas para un grupo reducido de personas y son vetados por otros sectores de la población. La memoria pública tiene una función social y política, es aceptada en tanto no moleste el poder hegemónico de ciertos grupos sociales. Cuando estas memorias se tornan peligrosas, entonces son vetadas y reducidas a un ámbito familiar o local. El olvido puede convertirse en una importante estrategia política de regímenes totalitarios (incluyamos también a gobiernos conservadores) que buscan normar el pasado, el recuerdo y, por lo tanto, influenciar en el presente¹².

Habermas (1989) sostiene que la esfera pública es el espacio donde se forma la opinión pública. Debe distinguirse del Estado, que representa el poder oficial y de las estructuras económicas de la sociedad civil. De alguna manera, para Habermas la esfera pública media entre la sociedad y el Estado; es la arena donde los ciudadanos se organizan para formular sus opiniones y expresar sus deseos al gobierno. Vista así, la esfera pública habermasiana parece ser el dominio de la sociedad civil organizada olvidándose de la participación de aquellos grupos subalternos (o subalternizados) en la sociedad, aquellos grupos que Chatterjee (2004) reconoce como “sociedad política”¹³.

Chatterjee plantea que para tener una mejor administración de sus habitantes, los estados tienden a diferenciar entre ciudadanos y poblaciones; esto es, entre grupos que pertenecen al ámbito de la legalidad y grupos que pertenecen al ámbito de la gobernabilidad (de lo político). En realidad lo que conocemos como sociedad civil no desaparece, sino que convive de alguna manera con estas otras formas heterogéneas y amorfas que surgen y que se conocen como sociedad política: grupos que pueden describirse como “casos de excepción” con los que el Estado debe negociar pero de una manera diferente. Aquí agrupamos al *resto* de la sociedad: mujeres, campesinos, migrantes, jóvenes, etc. Lo que Chatterjee muestra a través del uso de este concepto es la fragmentación social sobre la que está construida la idea de nación en muchos estados poscoloniales. Y también el que no exista un solo modelo de modernidad. “La política es siempre contextual, temporal y depende mucho de la coyuntura”

¹² Sobre este tema véase Aguilar (2002) y Todorov (2003).

¹³ Durante varios meses un grupo de intelectuales convocados por Víctor Vich nos reunimos en el IEP para discutir la relevancia de la crítica poscolonial para el Perú y la obra de Partha Chatterjee. Las ideas que desarrollo en esta sección se nutren de las discusiones, lecturas y conversaciones que sostuvimos. La reunión con Chatterjee tuvo lugar el día 17 de mayo del 2006 en el IEP. Al respecto véase Chatterjee, 2006.

(Chatterjee, 2006: 65). La sociedad política es el campo de la política producido por los estados modernos. ¿Qué sucede con la memoria? ¿Se presta esta para la espectacularización de los tiempos actuales y para *mirar* el pasado con una cierta “nostalgia imaginada”?¹⁴.

IV

Como dice Abu-Lughod (2005: 26-27), a pesar del intenso flujo de imágenes, ideas y discursos que cuestionan las fronteras (territoriales) de los estados, la idea de nación continúa operando como un concepto —una narrativa— poderoso en el mundo de los estados nacionales; esta idea se constituye como marco de referencia sobre el cual se construyen nuestros imaginarios sociales. “[L]os Estado-nación pueden verse como artefactos culturales cuyas tecnologías de producción e imaginación pueden ser analizados y como modos que organizan la vida diaria que pueden ser investigados etnográficamente” (Abu-Lughod, 2005: 9; mi traducción). Al estudiar la nación debemos recordar que lo hacemos desde un momento histórico particular. Estos momentos reflejan estrategias y dinámicas que se encuentran en constante flujo y es la idea de nación la que brinda —de alguna manera— estabilidad al grupo social. Pero este universo social es diverso: ahí están los distintos grupos que se reúnen circunstancialmente y se constituyen como sociedad política (taxistas, vendedores de DVD piratas, etc.), la sociedad civil organizada, los partidos políticos, los grupos de poder, etc.

La nación no debe percibirse entonces como una entidad homogénea ni vacía¹⁵. La nación como *gran* narrativa es encarnada —es decir, es sentida y pensada¹⁶— de diferentes maneras por los distintos sujetos que la conforman y que se (des)encuentran en el espacio social denominado esfera pública: los chalanes y dragones chinos que pasean por las calles de Miraflores durante los desfiles de fiestas patrias organizados por la cadena de supermercados Wong (Ortemberg), la mujer “basurizada”¹⁷ en la *performance* *Recuerdo* (Leigh),

¹⁴ El concepto de “nostalgia imaginada” es desarrollado por Arjun Appadurai en *Modernity at Large* (1996: 75-79). Con el avance del desarrollo capitalista, el mercado construye la experiencia de nostalgia entre los consumidores creando la sensación de deseo, envidia, imitación y codicia (Appadurai, 1996: 77). Sobre este concepto se inspira Huyssen (2000) para desarrollar su concepto de “memoria imaginada”.

¹⁵ Esto es parte de lo que Chatterjee critica de la “nación imaginada” de Anderson. Véase Chatterjee (2004, 2006).

¹⁶ Rosaldo (1991) sugiere que el pensar y sentir no deben verse como procesos opuestos: pensar es una forma de sentir (el fluir de ideas, de emociones, de dolor, etc.).

¹⁷ Sobre “basurización simbólica” y violencia política contra la mujer véase Silva Santisteban (2003).

las coloridas danzas devocionales de Qoyllur R'iti (Salas), la voz de Pachuca que con su castellano selvático enfatiza su presencia en la esfera pública nacional a través de la radionovela (Santillán), el testimonio de Primitivo Quispe diciéndonos que su pueblo es ajeno al Perú (Ulfe), los anhelos de los miembros del Primer Movimiento Gay Peruano en Nueva York que construyen un Perú sobre la base de sus recuerdos y experiencias personales (Huerta-Mercado), los rituales familiares de entierros de niños indígenas (Millones)... En todos estos ejemplos vemos que la esfera pública nacional es activamente intervenida desde la cultura.

Connerton (1989: 19) sostiene que la construcción de la memoria colectiva de los grupos subordinados produce otro tipo de historia; una historia diferente que es vista como formas y detalles que emergen de narrativas distintas de ver y sentir la nación. En ese sentido, las memorias de la nación tampoco serán iguales ya que tendrán ritmos (temporales y culturales) distintos. “Al interior de una comunidad nacional hay múltiples memorias y existe una lucha por imponer una como la ‘memoria verdadera’, aquella que luego será recogida por los textos de historia patria” (Manrique, 2003: 424). Para este autor, la historia oficial –esa que forma parte de muchos textos escolares– se configura como la “memoria nacional institucionalizada y tiene como función fundamental legitimar un orden social determinado... La memoria institucionalizada privilegia el texto escrito como su medio principal de reproducción”. Es decir, es una memoria esencialmente letrada pero que –como recuerda el autor– no deja de lado esas otras nomenclaturas inscritas en calles y plazas públicas, en los desfiles, en los días feriados, en la moneda, etc.

Lo interesante es pensar en estas otras *grafías* (las no oficiales, las populares, las subalternas) que están ahí para leerse, que no ocupan posiciones de privilegio –manifestaciones artísticas, rituales, fiestas, cantos y narraciones orales– pero que también construyen formas de conocimiento que intervienen en este espacio público. Entre estas memorias, las no oficiales y las oficiales, la distancia cultural es muchas veces enorme, pero todas circulan, convergen, se encuentran y disputan un espacio (social, territorial) en la esfera pública nacional.

Así como la nación debe estudiarse desde el momento histórico, la esfera pública también debe analizarse a partir de dicho momento. En la actual situación peruana pareciera que el pasado dejara de verse como el marco referencial de las experiencias contemporáneas. El pasado como tal es pensado desde cada presente; es un pasado que *pasa* por la reflexión y en ese momento se memorializa e instrumentaliza para crear diferencia (cultural). En cada uno de los ejemplos citados en este libro, encontramos que la forma en

que el contexto nacional es abordado, imaginado, intervenido y recordado es diferente mostrándonos la posibilidad de construir una esfera pública nacional con *tempos*, culturas y memorias distintos: de mostrarnos una “nación en tiempo heterogéneo”.

Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila
2005 *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt.* Chicago: Chicago University Press.
- Aguilar, Paloma
2002 *Memory and Amnesia: the Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy.* Nueva York: Berghahn Books. Traducido por Mark Oakley.
- Anderson, Benedict
1998 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London y New York: Verso.
- Appadurai, Arjun
1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: Minnesota University Press.
- Augé, Marc
1998 *Las formas del olvido.* Barcelona: Gedisa Editorial. Traducido por Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar.
- Bruner, Edward
1986 “Experience and its expressions”. En: Victor Turner (ed.). *The Anthropology of Experience.* Urbana: University of Illinois Press.
- Chatterjee, Partha
2004 *The Politics of the Governed: Reflections on Popular Politics in Most Parts of the World.* Nueva York: Columbia University Press.
2006 “La noción de igualdad no está funcionando”. Conversación con Partha Chatterjee en el IEP. En: *Quehacer*, 160: 61-67.
- Connerton, Paul
1989 *How Societies Remember.* Cambridge: Cambridge University Press.

Degregori, Carlos Iván (ed.)

2003 *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú.* Lima: IEP y Social Science Research Council.

Dilthey, William

1988 [1923] *Introduction to the Human Sciences: An Attempt to Lay a Foundation for the Study of Society and History.* Detroit: Wayne State University Press.

Gnecco, Cristóbal y Marta Zambrano

2000 "El pasado como política de la historia". En: Cristóbal Gnecco y Marta Zambrano (eds.), *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia y Universidad del Cauca. Tomado de: [www.cholonautas.edu.pe/Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales).

Habermas, Jürgen

1989 [1962] *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society.* Cambridge, Mass.: The MIT Press. Traducido por Thomas Burger y Frederick Lawrence.

Hobsbawn, Eric

1988 "La historia de la identidad no es suficiente". En: *Sobre la historia.* Capítulo XXI: Crítica. Barcelona: Grijalbo Mondadori. Tomado de: [www.cholonautas.edu.pe/Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales).

Huysen, Andreas

2000 "Present pasts: media, politics, amnesia." En: *Public Culture*, 12 (1): 21-38.

Jelin, Elizabeth

1998 "The minefields of memory". En: *NACLA Report on the Americas XXXII* (2): 23-32.

2003 *State Repression and the Labors of Memory.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Le Goff, Jacques

1991 "Memoria". En: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.* II parte, capítulo 1. Barcelona: Paidós. Tomado de: [www.cholonautas.edu.pe/Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales).

Manrique, Nelson

2003 “Memoria y violencia. La nación y el silencio”. En: Marita Hamann *et al.* *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Nora, Pierre

1996 “General introduction: between memory and history.” En: Pierre Nora. *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. Vol. 1: Conflicts and division. Nueva York: Columbia University Press. Traducido por Arthur Goldhammer.

Ricoeur, Paul

2000 *Tiempo y narración*. México: Siglo Veintiuno. Traducido por Agustín Neira, tercera edición.

2004 *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press. Traducido por Kathleen Blamey y David Pellauer.

Rosaldo, Renato

1991 *Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo.

Silva Santisteban, Rocío

2003 “Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política”. En: Marita Hamann *et al.*, *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Todorov, Tzvetan

2003 *Hope and Memory. Lessons from the Twentieth Century*. Nueva Jersey: Princeton University Press. Traducido por David Bellos.

Ulfe, María Eugenia

2005 *Representations of Memory in Peruvian Retablos*. Tesis para optar el doctorado en la George Washington University, Washington, D.C.

Agradecimiento

A Gisela Cánepa y Gerardo Damonte por sus comentarios a este texto.

Actores

El caleidoscopio de la efeméride patria y sus proyecciones en la esfera pública: “Bienvenido Sr. Wong”

Pablo Ortemberg

I. Introducción

A modo de ensayo de antropología urbana, este trabajo pretende explorar las formas que adopta la vivencia de la identidad nacional en el Perú, en función de los agentes de poder que intervienen con su *mostrar el hacer* en la construcción de la esfera pública en Lima. No voy a analizar la famosa parada militar oficial que todos los años se lleva a cabo el 29 de julio en la avenida Brasil, con motivo de la conmemoración de la independencia. En cambio decidí indagar en otro desfile patrio que organiza desde hace 19 años, en el barrio residencial de Miraflores, la firma peruana de supermercados Wong.

Este evento ofrece un prisma para analizar no solo las formas que adopta la vivencia de lo nacional, sino también el creciente peso de los privados en la gestión del espacio público, las características y transformaciones de la composición étnica y social de Lima, los cambios en la cultura empresarial y las nuevas sociabilidades que inducen, las modificaciones en la vivencia y representaciones del espacio urbano, las nuevas formas de la política, y por último el papel de la fiesta contemporánea en la recreación de identidades colectivas e invención de tradiciones¹. En este artículo no pretendo abarcar exhaustivamente todos estos aspectos, los cuales vertebran los ejes de una investigación más amplia²; me conformo aquí con orientar la reflexión sobre la relación entre identidad nacional y nueva cultura empresarial con el fin último de ampliar el debate sobre cultura pública y esfera pública³.

¹ Sobre la naturaleza del nacionalismo y la construcción de las identidades nacionales, ya son clásicos los aportes teóricos de Hobsbawm y Ranger (1983) y de Anderson (1993).

² Pablo Ortemberg, “‘Bienvenido Sr. Wong’: una antropología del curso de fiestas patrias Wong en Lima”, investigación en curso.

³ Arjun Appadurai y Carol Breckenridge (1995: 1-5) proponen el concepto de cultura pública para superar las limitaciones de la difundida categoría habermasiana de esfera pública. Los agentes que modelan la esfera pública participan activamente a través de diferentes mediaciones en la formación de la cultura pública, estos procesos se desenvuelven en una sociedad de masas y están atravesados por la industria cultural y el mercado. En este sentido, la esfera de la opinión no es únicamente el resultado de la sociabilidad letrada en los ámbitos democráticos modernos o bien el patrimonio de las instituciones liberales tradicionales.

La puesta en escena de la identidad nacional peruana parecería asumir hoy en día múltiples canales de expresión ritual. Mientras los actos y Te Deum del 28 y la parada militar del 29 guardan la rigidez oficial que exigen las efemérides sacralizadas, el Corso Wong viene a confirmar con toda su estridencia que las tradiciones en la modernidad tardía de las grandes ciudades latinoamericanas están por definición sujetas a procesos de transculturación. La ciudad es un espacio privilegiado de encuentros variopintos, forzados, elegidos, inconscientes o calculados de diversas tradiciones. En esas intersecciones se va modelando la esfera pública. En ese contexto, me interesa analizar de qué manera la dimensión performativa del Corso Wong interviene en la gestión de la cultura pública, distinguiendo los valores que proyecta en su *mostrar el hacer* con respecto a la identidad nacional y a la peruanidad⁴.

Hace un par de décadas, el antropólogo García Canclini nos invitaba a efectuar etnografías de las “culturas híbridas”⁵ latinoamericanas. Varios años antes, Clifford Geertz revolucionaba la antropología con su propuesta metodológica de la “descripción densa”⁶. En las páginas que siguen pretendo adoptar la perspectiva antropológica como estrategia de acercamiento al hecho cultural, elección que suscita una advertencia epistemológica. El trabajo de campo es el método constitutivo de esta perspectiva, el cual consiste, en su sentido clásico, en la observación participante, la realización de entrevistas e interacción directa con los “nativos” con el fin de entablar un diálogo intercultural entre los actores y de este modo restituir el sentido nativo o local de la

⁴ Actualmente proliferan los estudios sobre la *performance*, una categoría que circula tanto en el lenguaje corriente como en el campo del arte, así como también en las ciencias sociales y en los estudios culturales. Esta categoría nos ayuda a entender la cultura desde un enfoque pragmático. Por ejemplo, desde el punto de vista de la antropología, entender al ritual como *performance* contribuyó a considerarlo como acción constitutiva de la realidad y ya no como representación de una realidad que está afuera. Véase Schechner, 2002: 22-27. No obstante, la noción de *performance* está relacionada también con la idea de eficacia y rendimiento, exigencias propias del capitalismo tardío. Hoy en día el imperativo es ser performativo para tener visibilidad en la sociedad, lo que implica poner en juego tecnologías de poder ya no disciplinarias –Foucault–, sino performativas. En ese sentido, la cultura pasa a ser un recurso performativo indisoluble del desarrollo económico y político. Véase Yúdice, 2002: 23-43.

⁵ García Canclini (1992). Sobre la posmodernidad o sobremodernidad en las propuestas etnográficas puede consultarse: Appadurai, 2001 y Augé, 1994; en especial sobre el concepto de desterritorialización puede consultarse Ortiz, 1996; sobre estudios culturales de los nuevos espacios de consumo, Sarlo, 1994; entre la vasta lista de trabajos sobre la posmodernidad latinoamericana puede consultarse por ejemplo Brunner, 1992. En la actualidad proliferan los estudios culturales, deudores en parte de estas reflexiones. Para el caso de Lima puede consultarse a Grompone, 1999.

⁶ Geertz, 1995: 19-40.

experiencia social. No obstante, aunque el método elegido es deudor de la tradición antropológica enunciada, el tipo de texto que presento es menos una etnografía propiamente dicha que un ensayo de antropología, puesto que las entrevistas utilizadas en este artículo sirven para aumentar el cúmulo de información que organizo en el análisis del evento, más que para restituir la interpretación polifónica de los actores⁷.

Concluiré este acápite introductorio, refiriendo someramente la trayectoria del emporio Wong, así como algunos datos fundamentales sobre el curso (tiempo, espacio, actores, público). En segundo lugar, re-visitaremos el desfile desde la mirada antropológica, mirada que enlaza –al menos tal es el objetivo– descripción y análisis. Por último, ampliaré ciertos ejes más específicamente analíticos o conceptuales que se desprenden de la “evocación”⁸ etnográfica.

¿Quién es Wong?

Erasmus Wong es un inmigrante chino. Hay que aclarar que la fuerte inmigración china en el Perú se remonta hasta el siglo XIX y va a aportar elementos culturales indisociables de la actual “peruanidad”, como por ejemplo la comida chifa⁹. En este contexto, desde su llegada al Perú en la década del 40, Erasmus Wong fue un “chino de la esquina” como tantos otros (expresión equivalente en Francia al “*petit arabe de coin*”). Pero durante la década del 80, gracias a ciertas innovaciones en el ramo (atención personalizada, envío a domicilio, cajas rápidas, ampliación de los locales), la empresa familiar Erasmus Wong logró crecer económicamente en un momento en que sus competidores y la economía peruana en general caían en picada: era la época de Alan García. Actualmente la cadena Wong está integrada por 12 supermercados y es dueña de 6 supermercados y 9 hipermercados Metro.

El curso de fiestas patrias Wong (desfile lúdico-carnavalesco) existe desde hace 19 años, interrumpido solo en 1992 a causa del atentado terrorista de

⁷ Sobre el sentido de la etnografía en la actualidad, puede encontrarse un claro balance en Bartolomé, 2003: 199-222.

⁸ Tomamos prestado este término de la propuesta de Stephen Tyler, para quien la etnografía no debe buscar explicar, sino evocar. Véase Tyler, 1991.

⁹ Sobre la inmigración china en Perú puede consultarse a Herrera (2000) y otros trabajos suyos. Es interesante el libro de Fanni Muñoz (2001) sobre las diversiones públicas en la Lima de la *belle époque*. La cultura china tiene gran protagonismo en la ciudad. Son famosos sus teatros, los fumaderos de opio, etc.

Sendero Luminoso ocurrido en la calle Tarata algunos días antes del festejo¹⁰. El año pasado fue declarado evento “de interés turístico” por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, “marcando así el inicio de las celebraciones por Fiestas Patrias”¹¹.

Con este curso, Wong intenta patentar y legitimar su empresa, mostrándola como la más peruana de todas (la clientela, de hecho, se identifica con Wong, oponiéndose por ejemplo a la cadena Santa Isabel que pertenecía originalmente a capitales chilenos). Con esta estrategia publicitaria de gran envergadura, el inmigrante Erasmo Wong satisface al mismo tiempo un deseo personal de integración y aceptación social, “patrocinando-patronizando” la fiesta nacional, con apoyo de las autoridades y gran que-rencia del público¹².

El curso suele realizarse una semana antes de la parada militar del 29. Dura una jornada (un sábado o un domingo), comienza a prepararse por la mañana y termina con los fuegos nocturnos a las 20 horas; aunque el espacio urbano empieza a transfigurarse días antes con colgaduras de cables, instalación de globos publicitarios, pruebas de sonido, etc. Se corta el tránsito en las calles y avenidas principales del centro del distrito de Miraflores, un barrio de clase media y alta, los clientes predilectos de Wong. Los mismos empresarios, jefes de tiendas y empleados (llamados según la filosofía de la empresa “colaboradores”) son los que organizan el desfile. Además son invitados y contratados otros actores que referiré más adelante. Por su parte, el público está compuesto por familias que se acercan desde sus barrios periféricos al distrito de Miraflores y “ocupan la plaza”. En un informe de la propia empresa del año 2005 se estima una concurrencia de más de 120 mil personas. No es un carnaval, porque hay una clara separación entre público y desfilantes.

¹⁰ El trabajo de campo fue realizado entre julio-octubre de 2003 y julio-octubre de 2005. Los nombres de los entrevistados han sido cambiados. En una entrevista, el responsable del área de eventos y comunicación, a quien llamaremos Sr. González, me explicó: “En 1992 (el curso) se suspendió dos días antes por el terrorismo. El jueves había sido el atentado de Tarata (*voladura de una cuadra céntrica del barrio de Miraflores*). Fue el único año que no se hizo (...) Durante la época del terrorismo era importante hacerlo. No hacerlo era darle ventaja al terrorismo”. Entrevista realizada el 4 de septiembre de 2003.

¹¹ Afiche publicitario del Corso Wong 2005.

¹² Recientemente la prensa peruana ubica al grupo local Wong entre los siete mayores grupos de poder económico en el Perú (*La República*, “Dossier de los nuevos grupos de poder: Los apóstoles de hoy”, 16.10.2006, p. 5).

II. Notas de campo: desarrollo del Corso Wong en Miraflores (17 de julio de 2005)

Un par de horas antes

El XVIII Corso Wong de Fiestas Patrias hace un recorrido de diez cuadras, partiendo de la avenida 28 de Julio, doblando a la derecha por la avenida Larco hasta encontrar y bordear el óvalo, donde hay un globo publicitario gigantesco con los colores y logo de la empresa, el rojo y blanco de la bandera peruana. Sigue por la avenida Diagonal, hasta terminar en la bajada Balta. La mayor atención está puesta en las cuatro cuadras de Diagonal, frente a la plaza principal del distrito de Miraflores, denominada parque Kennedy. Innumerables familias provenientes de distritos más modestos comienzan a hacinarse, de pie junto al vallado, desde el mediodía. Algunos colocan banquetas, sin saber que más tarde serán devorados por el resto de la concurrencia.

Los empleados de Wong y Metro –la otra cadena de hipermercados comprada por Wong– van de un lado a otro en pequeños grupos, encargándose de la seguridad del vallado, la distribución de agua y cotillón Wong. Los hombres están vestidos de chalanés¹³, los jefes de tienda se comunican por medio de walkie-talkies. Un supervisor con delantal blanco, ostensible miembro del clan Wong, recorre el espacio del desfile conduciendo un carrito eléctrico, similar a los carros de golf. En medio de la plaza hay un sitio improvisado para “niños perdidos”, en otro extremo montan “baños” a disposición del público y en cuatro sitios distintos está afichado “agua”. Hay sin embargo policías y la cuadrilla de una empresa privada de limpieza contratada por Wong para barrer discretamente entre la gente en estas horas preliminares, ya que los barrenderos municipales están preparándose para el desfile.

¹³ El chalán es una imagen que proviene de la costa norte, del corazón de las haciendas azucareras, y que se folklorizó como rasgo de la cultura criolla. Es como un gaucho “más pituco”, elegante gamonal o hacendado. Lleva el traje que se usa en la marinera, poncho blanco, pañuelo rojo (o poncho rojo y pañuelo blanco) y sombrero de paja de ala ancha. Durante julio, el mes patrio, los jóvenes que cargan las bolsas de los clientes visten este disfraz en lugar del uniforme habitual. En el corso, la función del empleado-chalán es mantener el orden e impedir la confusión entre los actores del desfile y el público.

Comienza el desfile

Los dragones chinos abren el curso (dragones de hombres, dragones de mujeres, pequeños y serpenteantes dragones de niños). Se contonean, pestañean, despejan y asombran¹⁴. La cabeza barbada se detiene por un instante y los portadores miran por encima de mi cabeza. Uno de ellos hace una venia solemne y codificada, diría oriental, juntando las manos. Me doy vuelta para ver al destinatario de esta reverencia que pocos advierten. En la terraza de un restaurante, a mis espaldas, hay un discreto grupo de hombres y mujeres con celulares que se mantienen alejados de la mirada del público. Todos los “desfilantes”, notaré después, dedican a este sector un saludo: agitando la mano desde los carros temáticos, una sutil sonrisa de la reina, una solemne venia por parte de los militares. El curso se ha iniciado y los niños ya están sobre los hombros de sus padres.

Después de los dragones, los empleados de Wong extienden una bandera gigantesca del Perú. Ese es el comienzo oficial del desfile. Un locutor exclama: “¡Viva el Perú!” y los empleados rojiblancos portadores de la gran bandera, junto con los espectadores, responden: “¡Viva!”, tres veces. Como en la mítica proclamación de la independencia presidida por San Martín el 28 de julio de 1821, la aclamación y la fórmula de juramento ritual siguen siendo las mismas. San Martín desde el tablado de la Plaza de Armas agitó el estandarte independentista y proclamó: “¡Viva la Independencia! ¡Viva la libertad! ¡Viva la Patria!” y a cada vez el pueblo respondió: “¡Viva!”.

Sin embargo esta fórmula canonizada en todos los ritos cívicos peruanos tiene a su vez otro antecedente. Durante tres siglos, mucho antes de la llegada de San Martín, una fórmula similar era invocada por el virrey desde el tablado en la misma Plaza de Armas cuando por cédula real llegaba la noticia de la asunción de un nuevo soberano en la metrópoli; entonces Lima se prestaba al juramento de fidelidad y se daba por entera a las fiestas de proclamación, que podían durar hasta dos meses. El día de la jura, el virrey tomaba el estandarte real de manos del alférez y, tremolándolo, exclamaba: “¡Viva el rey!”, tres veces, y el pueblo correspondía con tres “¡Viva!”¹⁵. Esta tarde del 2005, acompañando el “Viva”, grandes y chicos agitan las banderitas peruanas que Wong ha distribuido minutos antes; firmemente atada a la varillita de la bandera cuelga una cinta, también roja y blanca, que reza en letra clara “Wong”.

¹⁴ El dragón es un elemento esencial en la cultura china, símbolo de buena suerte, de la fortuna, presente en las fiestas de Año Nuevo chino en todas las grandes ciudades donde haya una colectividad china importante. El jefe de eventos Wong me aseguró también que tiene una función de despeje del espacio del desfile (entrevista Sr. González, 2003), es decir, termina de construir el espacio del ritual, depurando los márgenes de la pista para abrir el juego.

¹⁵ Dedicamos un análisis a la proclamación de la independencia en consonancia con las antiguas proclamaciones reales en Ortemberg, 2004: 697-720.

Acto seguido varios empleados cargan enormes letras que, unidas con paso ritmado, forman la palabra OPTIMISMO. Los niños que no llegan a ver bien preguntan a sus padres: "¿qué dice?, ¿qué dice?". Este lema publicitario fue mantenido por la firma desde la época de grave crisis económica durante el gobierno de Alan García y luego durante la crisis política ante la amenaza senderista. Como ya lo hemos señalado, en esas difíciles coyunturas, Wong era una de las pocas empresas que triunfaba en lo económico, infundiendo seguridad en la sociedad limeña de consumidores ciudadanos¹⁶.

Me mantengo de pie junto al vallado. Durante cuatro horas pasan carros alegóricos, coreografías de empleados de Wong y de funcionarios de las distintas áreas del municipio de Miraflores (los barrenderos, con sus uniformes y herramientas de trabajo, chocan escobas contra las palas de los podadores y cuidadores de parques, transpiran, se esfuerzan con torpeza para cumplir con una prolija coreografía; son los más aplaudidos). La carroza de Miss Perú es altísima (más tarde pasará el carro de Miss Perú Tusan, reina de belleza de la colectividad china)¹⁷. Se intercalan las bandas de colegios¹⁸, con sus inherentes tonos marciales o en ocasiones lúdicos, adaptados al lenguaje del corso. Son colegios premiados por el Estado en el concurso nacional del 28 de julio y los

¹⁶ Seguridad económica durante el período de Alan García y seguridad civil durante la amenaza terrorista. En esas épocas, especialmente en el contexto del accionar de Sendero Luminoso, entrar a la tienda Wong, según varios entrevistados, representaba ingresar a un espacio de orden y seguridad, un paraíso artificial donde todo funcionaba. Ese espacio de orden e imagen de eficiencia es resultado no solamente de una hábil política empresarial, sino de la imposición de toda una nueva cultura empresarial que comporta nuevos valores y prácticas, en claro contraste con la cultura económica de la "informalidad" que prepondera en Perú. Esta dimensión de la investigación se trata en otros trabajos.

¹⁷ La historia de las reinas de belleza también está por escribirse. ¿Qué imágenes y valores promueve esta institución? En un ensayo clásico del 60, Salazar Bondy (2002) ve una continuidad entre la famosa idealización de la tapada limeña que con armas de seducción buscaba la conquista social y la reina de belleza de hoy. Wong contrata reinas de belleza a empresas, precisamente, de reinas (se llaman así, no simples "modelos").

¹⁸ Las bandas escolares de música participan tradicionalmente en la parada militar, parte del festejo estatal, desde hace más de un siglo. No sabemos hasta qué punto el gobierno militar de Velasco Alvarado haya promovido especialmente esta pedagogía cívica de tono marcial en las escuelas. Lo cierto es que las bandas son componentes de las fiestas cívicas desde mucho antes de que existiera Wong. La empresa se apropia de este elemento y lo re-ubica en su corso, por definición opuesto al desfile de naturaleza marcial tradicional. Es interesante observar cómo detrás de los grupos de danzas y de los carros casi carnavalescos siguen las bandas escolares, con sus instrumentos de viento y en muchos casos fusiles de madera a los fines de la coreografía. Suenan el Estado-nación en los ecos del ejército transmitidos por la escuela.

Las bandas están sujetas a una premiación, pero destinada al proveedor patrocinador y no a los chicos de las escuelas. Es cierto que las escuelas gozan de ayuda financiera para comprar instrumentos, organizarse, transportarse y alimentarse durante los ensayos y el día del corso. Además, igual que con los grupos folklóricos, el premio contribuye a su prestigio.

mejores ya han desfilado en otras paradas militares del 29 oficial; pero esta vez están patrocinados por marcas abastecedoras de Wong.

Los grupos folklóricos¹⁹ también están auspiciados. La danza shipiba suscita admiración y más sorpresa que censura por parte de las madres, cuando las bailarinas pasan descalzas con el torso desnudo (¿Se querrá difundir una imagen del Perú plural?). Y entre unos y otros, los cuerpos de bomberos. El locutor repasa la orgullosa historia de cada división, actualizando el mito de origen de la corporación como un pedagogo de escolares o solemne guía de turismo que relata a la sociedad su propia historia. A fines del siglo XIX, los bomberos pasaron a ser actores presentes, homenajeados y homenajeados por el Estado en todos los 28 de julio, considerados filantrópicos héroes del 2 de Mayo²⁰ y abnegados “soldados de la humanidad” por su labor en Chorrillos durante la invasión chilena.

Todos los participantes del desfile marchan con sus uniformes, se exhiben de acuerdo al papel social e institucional que desempeñan. Siguen los cuerpos del ejército, marina y comandos especiales, actores centrales en la parada oficial del 29 de julio. Desde hace dos años, señala el locutor, el ejército forma parte de los desfiles Wong. Las armas son aplaudidas. Parecería que la identidad nacional peruana se articulara alrededor de la disciplina militar –la marcha–, encontrando su paradigma en la consabida parada oficial²¹. En esta ocasión, no obstante, las bandas de estas corporaciones entonan, al igual que ocurre con algunas bandas escolares, músicas más lúdicas que marciales, más festivas que solemnes. No hay que olvidar que estamos en un corso. Como en las antiguas procesiones coloniales, no desfilan los individuos, sino las corporaciones. Sin embargo siguen los Húsares de Junín. Solemnemente le presentan armas a la tribuna camuflada detrás de mí, la que mencioné al comienzo.

¹⁹ Wong contrata los mejores grupos de danza folklórica de los cuatro *suyus*, de los cuatro puntos del Perú. Tiene asesoramiento antropológico. Pero, otra vez, son los proveedores quienes pagan para tener el derecho publicitario como *sponsors*. El Perú plural se ve entonces a través de este espejo mercantil.

Es interesante advertir que el público, en su mayoría de clases migrantes humildes, concurre a Miraflores desde sus barrios alejados para ver el espectáculo. Eventualmente puede ser que los asistentes se sientan identificados con las danzas de su tierra de origen. Esa identificación, no obstante, se produce en un juego de exotización de la etnicidad. Esto último invita a pensar sobre los mecanismos de exotización en el Perú que se opone como una paradoja a la idea de acercar y hacer familiar y visible al Perú pluriétnico. Acercarlo pero como pieza de museo.

²⁰ Las bombas de Italia y otros cuerpos participaron en la defensa del Callao durante el histórico combate del 2 de mayo de 1866, cuando una escuadra española cruzó fuego con la fortificación del puerto. Perú conserva en el altar oficial de fechas conmemorativas esta victoria, junto con la figura del héroe-mártir José Gálvez, quien pereció en el enfrentamiento.

²¹ ¿Por qué? Hay que buscar la respuesta en las raíces de la república. Algunas posibles pistas en la última parte de este trabajo.

A continuación aparecen payasos, seguidos de un grupo de *capoeiristas* dependientes de la municipalidad. Cuarenta ancianas con pantalones de gimnasia blancos y abanicos de papel hacen una sutil coreografía y dejan en claro que integran un grupo de Tai Chi también auspiciado por la municipalidad, al igual que los *capoeiristas*. Promueven su asociación, aunque el sujeto tácito de la promoción es el alcalde. Continúan los elaborados carros temáticos patrocinados por proveedores de Wong²². Desde su carro, el payaso de McDonald's le canta a los niños y saluda a los jefes ocultos (no hace mucho, la "corporation" McDonald's firmó un contrato con Supermercados Wong para instalar sus locales dentro de sus tiendas más grandes). En el corso predomina la lucrativa industria del entretenimiento orientada al mercado infantil y adolescente²³. Los niños, futuros ciudadanos, son el público privilegiado de las fiestas patrias. Pero la pedagogía cívica cede terreno aquí a la pedagogía mercantil.

Pasa luego otro colegio, otra banda militar, dos caballos peruanos de paso y, sin demora, el mismo señor Erasmo Wong, un tímido anciano en un deslumbrante BMW rojo, descapotable, como si fuera JFK. "¡Chau!chau, millonario!", le grita el señor que está al lado mío. La gente lo saluda jocosamente. Siguen los payasos, los colegios, los carros alegóricos y los grupos de danzas folklóricas. El locutor que presenta a los participantes –todos actores colectivos, salvo cuando se trató de las reinas de belleza y del señor Wong– explica también la composición del jurado que se encargará de la premiación de la mejor banda escolar, grupo de danza y carro temático.

Por primera vez desfilan muñecos cabezudos de políticos vernáculos como Fujimori, Alan García o el entonces presidente Toledo (son análogos a los cabezudos políticos del carnaval de Portugal, o bien a los de las actuales "fallas" valencianas o a los guiñoles de la televisión francesa). Pero en este momento hay un pequeño incidente, algo no previsto por los organizadores. En un tramo

²² Son carrozas construidas por el departamento de eventos de Wong a pedido del proveedor, de acuerdo a una lista de precios que varía según el tamaño del carro. Los motivos de los carros, claro está, son los productos que vende el supermercado (Coca-Cola, Gatorade, etc). Además de la iconografía del producto, los carros más elaborados son "carros temáticos". Así pude ver cómo el proveedor Samsung patrocinaba un carro cuyo tema era la película *Matrix*, "El Matrix andino". Estas carrozas participan de una premiación, cuyo jurado está compuesto por el alcalde del distrito de La Molina, autoridades de la Cámara de Comercio de Lima, el gerente de McDonald's y miembros del alto mundo empresarial. En suma, Wong establece contratos con sus proveedores y el premio es entonces para estos, no para los actores. En una nota de prensa pude leer: "Carros alegóricos de Otto Kunz, la Tinka y Samsung fueron premiados con el Dragón de Oro y el Globo E. Wong".

²³ De hecho, en una entrevista, el encargado de eventos de Wong me dijo que el corso es una forma de agradecimiento a la comunidad, a los clientes, brindándoles un espectáculo sin costo alguno. Evidentemente el espectáculo gratis no es gratuito.

del desfile, los muñecos son agredidos o solamente abucheados, no llego a comprobar. Escucho, sí, al locutor que explica: “Son solo muñecos...”, con la intención de calmar las emociones. Quizás haya creído necesario “pasteurizar” su potencial satírico, abriendo el paraguas antes de la lluvia, pues el mercado no permite el disenso, hay que sumar clientes.

Cae la noche y la concurrencia aumenta. La fisonomía del público se torna más heterogénea con los grupos de jóvenes de sectores medios y medios bajos que llegan con ánimo festivo. Un considerable radio de calles adyacentes está tomado por peregrinos. El vallado revienta, el orden de Wong no puede con el caos de la calle. La marabunta ocupa toda la plaza, mientras tanto siguen pasando los carros alegóricos y danzando los grupos folklóricos, una diablada puneña, un carro de embutidos Otto Kunz, las fuerzas especiales que se destacaron en el rescate de los secuestrados en la embajada de Japón, el colegio Sagrado Corazón con su estandarte, *capoeiristas*, un carro con la corte incaica. El espacio del desfile sigue una línea recta, pero las líneas interpretativas se ramifican dando posibilidad a muchos guiones de la historia peruana.

Crece la expectativa por los fuegos artificiales que cerrarán el curso a las veinte horas. Y el locutor, por fin, anuncia el inminente “espectáculo de luces, colores y sonido”.

Yo me había apartado de la aglomeración varias cuadras para descansar en el cordón de la vereda y, después de comer una manzanita acaramelada, llamé a un amigo desde una cabina. Recordé que se encontraba en una gran fiesta privada en la terraza de un espléndido departamento frente al parque Kennedy. Este amigo me había propuesto hacer mis observaciones desde ese lugar privilegiado. Nadé nuevamente entre la muchedumbre hasta llegar a la puerta del edificio. Saludé a la aristocratizante bohemia que figoneaba el curso desde la terraza, a través de burbujeantes copas de champagne. Tomé un par de fotos a la multitud, ahora desde arriba.

Santos cielos (los fuegos artificiales)

Se apagan las luces. Hay un apagón general en la zona (lo cual demuestra una vez más la poderosa influencia de esta empresa sobre el municipio). Solo permanece iluminado con un reflector un gigantesco globo publicitario Wong. Minutos antes habían comenzado a desinflarlo, para reinflarlo lentamente en el momento en que la línea de luz se posara en él. Aparece nítido y vigoroso, casi providencial ante miles de espectadores.

De repente, sobre el cielo renegrido y brumoso de julio, estallan los primeros fuegos artificiales. Poderosos hongos de colores, racimos de chispas que pueblan todas las miradas. Escribo esto y no puedo dejar de recordar las relaciones de fiestas coloniales: "... Y contemplando solo como amanece, fuera concurrente de su teatro el mundo", apuntó cierto funcionario de la corte virreinal ante los castillos de fuegos ofrecidos por el gremio de plateros en 1748 en honor al nuevo rey²⁴. También el arte pirotécnico está presente en las fiestas patronales actuales, hasta en la comunidad más alejada.

En el parque Kennedy hay un castillo de fuegos que dura tensos minutos, circunscribiendo el perímetro a través de un cerco de cables de altura. Una música wagneriana se apodera del espacio (en ese instante de sostenido paroxismo, parafraseando a Woody Allen, a uno le daban ganas de invadir Chile). Mientras, el globo rojo y blanco de Wong permanece iluminado con proyectores, recordando la estética estalinista de los grandes globos y otras bagatelas de la propaganda. De golpe, la música imperial cede ante la música de Batman. Miraflores se transforma en Ciudad Gótica y Wong en el súper-héroe de la noche. Bajo esta partitura, el cielo continuaba siendo percutido por los cohetes.

De esta manera, Lima parecía sucumbir ante un nuevo terremoto o sacudirse por un esperado Pachacuti (cataclismo que marcaba la renovación de un ciclo cósmico-político, según la mitología precolombina). La tragedia de la historia se repetía ahora como corso; la utopía andina reaparecía en este día patronizada o patrocinada por supermercados Wong. En el don y contra-don de la posmodernidad en las grandes urbes latinoamericanas, el peruánísimo²⁵ chino Wong, tal como lo hacían los antiguos incas, redistribuía sus bienes ofreciendo fiestas; pero ya no en honor a Viracocha, o al rey de España, sino a la república de consumidores.

²⁴ Anónimo, 1748.



Empleadas de Wong distribuyendo banderitas peruanas con cintas en las que figuran el logotipo de la empresa.

Empleados despliegan la bandera del Perú.



Optimismo.



Dragón chino.

Bienvenido Sr. Wong.



Militares.



Barrenderos.



Danza de Puno.



Banda escolar.



Carro temático de proveedor.

Carroza de Miss Perú.



Expectativa por los fuegos artificiales.

III. Cóctel de tradiciones, entre la identidad nacional y el marketing: precisiones e interrogantes sobre la modelación de la esfera pública

Éticas y estéticas de la peruanidad Wong

Podríamos definir la estética del Corso Wong como un cóctel de tradiciones en el que opera la lógica del *bricoleur*²⁶. Esta lógica, que Lévi-Strauss atribuye a los mitos y que consiste en rearmar unos a partir de los elementos de otros, tiene en este evento su deriva en el pastiche²⁷. La fiesta nacional alternativa de Wong es un *collage*, un cóctel de tradiciones, que se manifiesta vivamente como pastiche, es decir, la mezcla de elementos cultural y temporalmente heterogéneos²⁸ cuya organización no tiende a la parodia, sino a la lógica neutralizada del consumo-espectáculo.

La percepción estética de los propios actores cambia de acuerdo con la clase social. La clase media –principal clientela de Wong que reside en el barrio de Miraflores– mira este evento con ojos condescendientes, al que no asiste sino hasta el momento de los impresionantes fuegos. La mayoría sin embargo lo mira por televisión²⁹. Una buena parte lo califica de “huachafo”, mote peruano para designar algo cursi, de mal gusto, pretencioso, etc.³⁰. Sin embargo las familias de sectores menos favorecidos se acercan desde temprano a disfrutar de este entretenimiento gratuito.

El Corso Wong toma su modelo estético del célebre desfile que cada año la cadena de tiendas neoyorquinas Macy's ofrece para el Día de Acción de

²⁵ Sobre las operaciones simbólicas con el fin de integrarse a la comunidad nacional, es conocido el caso del ex presidente de origen japonés que cambió su fecha de cumpleaños al 28 de julio.

²⁶ Lévi-Strauss, 1962.

²⁷ Frederic Jameson (1992) afirma que el pastiche es un elemento esencial en la lógica cultural del capitalismo tardío.

²⁸ García Canclini, 1992. La hibridación cultural también ocurre a nivel temporal. El autor señala la heterogeneidad temporal como constitutiva de la experiencia urbana contemporánea.

²⁹ Un fenómeno similar ocurre en ciertas audiencias de clase media que ya no concurren al estadio a ver el fútbol, sino que se reúnen en el ámbito privado del hogar para disfrutar el partido por televisión, y en ese goce está incluido el mirar en la pantalla el goce de las masas populares que asisten al estadio. Appadurai y Breckenridge, 1995: 10.

³⁰ Sobre la construcción social del “mal gusto” véase el clásico Bourdieu, 1979.

Gracias³¹ (entrevista al Sr. González, septiembre de 2003). Es interesante advertir que así como el desfile Macy's inaugura el período de compras navideñas, el desfile Wong se realiza en pleno período de ventas de invierno. El mes de julio es el mes patrio, pero también un punto de inflexión en el ciclo económico anual. Proliferan las promociones y los comerciantes mezclan los colores rojo y blanco de la bandera peruana con los eslóganes publicitarios en las rebajas de mitad de año.

En la estética Macy's-Wong suena el motor de la *disneylandización*. El Sr. González aclara:

Erasmus Wong había hecho un viaje a los EE.UU., por Disneylandia... pero la idea es una casualidad, es nuestra. Si ves el desfile de Macy's es distinto. Ellos tienen más dinero, tiene otro significado. Tienen esos globos gigantes que nosotros no podríamos tener. Yo por acá (*señala un rincón de su despacho*) tengo un video con el desfile de Macy's...³².

La peruanidad aparece en sintonía con la industria del entretenimiento norteamericana. La cultura limeña es consumidora voraz de esas imágenes de *pop-corn*. Es costumbre en la clase alta pasar sus vacaciones en Miami.

Pero si bien el espíritu general se inspira en los desfiles Macy's-Disney, entre los componentes pudimos advertir influencias de otras tradiciones no necesariamente "gringas". Repasemos de manera sucinta las más representativas. La bandera peruana (fiesta nacional); el dragón chino (año nuevo chino); carros alegóricos (industria Disney, pero también herencia colonial: los carros alegóricos de las festividades religiosas –ej. Corpus–, y de las profanas en honor a la monarquía; luego seguirán presentes en las procesiones cívicas republicanas con alegorías de la constitución, la libertad, héroes libertadores, etc.); los bomberos (a fines del siglo XIX se incorporan con sus carros en los desfiles patrios); los militares (actores protagónicos de la parada oficial, actúan en los dos rituales); bandas escolares de música (aquella

³¹ Desde hace décadas, las tiendas departamentales Macy's de New York organizan un desfile por el Día de Acción de Gracias (festival anual de la cosecha en los EE.UU. que se celebra el tercer jueves de noviembre). A las nueve horas comienza el evento que incluye carros alegóricos –temas y personajes de Hollywood y especialmente Disney–, bandas de música y globos temáticos gigantes –sujetados por gruesos cables por los empleados de la tienda– y la presencia de personajes del mundo del espectáculo. Recorre 30 cuadras y termina en la puerta de la tienda Macy's. Cierran el desfile las figuras de Santa Claus y sus renos. Representa el inicio de otra temporada de compras, la Navidad. El evento se anuncia en las oficinas de turismo como parte de las celebraciones anuales de interés nacional.

³² Entrevista al Sr. González, septiembre de 2003.

que gana el concurso nacional y tiene el privilegio de participar en la parada militar oficial); reinas de belleza (presentes también en las fiestas universitarias); los grupos de danza folklórica; corporaciones como por ejemplo la de los barrenderos (la participación colonial en los desfiles se estructura a partir de la pertenencia corporativa, sujetos colectivos tradicionales); y los fuegos artificiales (colofón de toda fiesta colonial, patronal y republicana, ingrediente verdaderamente transcultural³³).

El corso y la marcha: payasos y militares

Llama la atención la representación de la identidad nacional a través de la marcha. Aun en el marco lúdico del corso, la rígida y tradicional coreografía militar tiene su lugar incuestionable, interpretada tanto por los regimientos militares como por las bandas escolares. Por supuesto, como señalábamos anteriormente, esta *performance* oficial de la identidad nacional es utilizada en el marco del corso con algunos cambios. Por ejemplo, las bandas escolares entonan músicas más festivas y menos marciales. Los escuadrones militares, sin embargo, ofrecen la coreografía oficial con su inmodificable rigidez castrense. ¿Por qué esta singularidad peruana? Las pistas especulativas se multiplican. Algunas de ellas pueden ser:

- (a) Porque el 28 de julio y la fundación de la independencia fueron actos militares oficiales, solemnes y protocolares, sin gran iniciativa popular.
- (b) Porque el siglo XIX fue un siglo de caudillos y de héroes militares que dejaron su impronta en el ceremonial cívico.
- (c) Porque son las fuerzas armadas las que organizan el Estado peruano a lo largo del siglo XIX.
- (d) Porque no solo el siglo XIX fue un siglo de caudillos, sino toda la vida republicana del Perú estuvo en permanente confrontación bélica con sus vecinos (Chile, Bolivia, Colombia, Ecuador).
- (e) Porque más recientemente la institución militar quedó revalorada para buena parte de la sociedad por su “heroica” lucha contra el terrorismo, a pesar de las revelaciones de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

³³ Macy's patrocina los fuegos de artificio desde hace décadas todos los 4 de julio, *Independence Day*. Por otra parte, los fuegos artificiales eran omnipresentes en las onerosas fiestas barrocas coloniales. Esta tradición hispana se mezcla con la milenaria cultura del dragón. Asimismo, en Francia, son esperados con gran expectativa los fuegos del 14 de julio que rinden homenaje a la República.

- (f) Porque la sociedad peruana encuentra el único espacio de orden, clara jerarquía, eficiencia y disciplina en el dominio castrense.

El progreso, así, es entendido como disciplinamiento, y la disciplina como disciplina militar. En otros países de la región la parada militar también forma parte de la celebración patria, pero no llega a ocupar el protagonismo que presenta en Perú. Y menos aún llega a imponerse ante el resto de la sociedad, como por ejemplo los escolares. Una maestra llamaba la atención sobre la educación de la marcha en su nido. En el mes patrio, a los niños de cuatro años los hacían "jugar" a marchar derechitos tomando una sogá con la mano. Desde hace poco tiempo algunos intelectuales y pedagogos impulsan proyectos de ley para suspender los concursos de bandas escolares.

La nueva cultura empresarial

No obstante, en el caso estudiado, el progreso no solo está representado por la disciplina militar, sino también por el éxito económico de Wong. En otro trabajo damos cuenta de este aspecto que aquí apenas esbozaremos. Wong es una empresa que trabaja en un ramo directamente involucrado con la sociedad civil. Un supermercado es una institución central en la órbita cotidiana de un barrio. Señalábamos antes las innovaciones impulsadas por Wong (atención personalizada, incorporación de una cota de empleados con *handicaps*, etc.). Es modelo de éxito y en sus tiendas se exponen los premios del gremio empresarial. El marketing moderno y el cuidado de la imagen son fundamentales para la buena marcha de este tipo de empresas. Destacamos sintéticamente algunos ejes que se desprenden del análisis de la nueva cultura empresarial Wong:

- (a) El popular lema OPTIMISMO, expuesto en la apertura de todos los desfiles, simboliza tanto el éxito económico de Wong como el deseo de ascendencia en la moral de la comunidad, dando confianza y seguridad simbólica a la población civil (la comunidad de consumidores-ciudadanos), en tiempos aciagos, cuando el Estado no podía darlas³⁴.

³⁴ En la exhibición fotográfica organizada por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación había una sala dedicada a retratos de "empresarios armados". Las fotografías se encuentran publicadas en el libro *Yuyanapaq. Para recordar* (CVR, 2003). En una entrevista, el jefe de tienda (a quien llamaremos Raúl Chang) me recibió en su despacho. Sonriente, me enseñó una granada que conservaba en su escritorio como recuerdo de aquellos años. Me contó además que "... La gente pedía diversión sana en medio de tantos problemas [se refiere al terrorismo, a Alan García]... la gente estaba deprimida, había manifestaciones diarias... [Wong] es una isla de tranquilidad. Antes de Fujimori, del 92, la gente no salía el feriado por el terrorismo (...) Había en el corso

- (b) En la experiencia de la clientela y en el imaginario, si no peruano al menos limeño, Wong representa una isla de tranquilidad en el reino del caos exterior, político y económico. Los entrevistados hacen referencia a una imagen contrastante entre el caótico reino de la informalidad, dimensión tradicional de la “peruanidad”, con la atmósfera de orden y legalidad que se respira en las tiendas Wong³⁵. Así, tal vez la disciplina militar comienza a ceder lugar al orden de una corporación moderna. Vimos cómo la lógica organizacional se impone en el desfile, aunque por momentos el espacio público desborde el pulcro vallado y las botellitas de agua mineral no alcancen a la hora del apoteósico cierre del desfile.
- (c) Los eventos Wong están orientados no solo a identificar a la empresa con el Perú y al ciudadano con la empresa, sino también a reforzar la solidaridad entre sus “colaboradores”. Durante el año también se organizan otros desfiles menos multitudinarios pero igual de significativos en este sentido: “Hallowong” (*sic*) y el desfile del Día del Trabajador el primero de mayo. En este último, la solidaridad entre empleados de cada tienda se complementa con la competencia simbólica entre tiendas Wong, las cuales se “baten” porque sus carros alegóricos y coreografías celosamente preparados obtengan el premio mayor.
- (d) La metáfora que empleamos de Wong como “inca redistribuidor” sugiere el análisis de la lógica del don y contra-don empleada hábilmente por la nueva cultura empresarial en la construcción de lealtades. Citamos a uno de los fundadores del movimiento MAUSS³⁶:

jefes de la policía, jefes del ejército. Yo iba para la guerra: pistola, chaleco, 10 kilos de armas” (Raúl Chang, entrevista del 15 de septiembre de 2005).

La sensación que despertaba Wong en ese entonces bien podría corresponderse con la de la heroína de la novela *Desayuno en Tiffany's* de Truman Capote: “¿Sabes tú lo que son las horas negras? (...) las horas negras son horribles. Uno está asustado y suda como un demonio, pero no sabe de qué tiene miedo. Sólo tiene el presentimiento de que algo malo va a suceder, pero no sabe lo que es (...) El mejor remedio que he encontrado es tomar un taxi e ir a Tiffany's. El soberbio aspecto de aquello y la tranquilidad que se respira allí dentro me calman completamente; allí no puede sucederle a una nada malo, con esos vendedores tan amables y tan bien vestidos...” (Capote, 1980: 52-53).

³⁵ Por ejemplo en una entrevista, Santiago (nombre cambiado), proveedor de licores asociado a Wong, me confía con respecto a su experiencia con una empresa de una racionalidad insólita: “Cuando llegan los proveedores, todos respetan la línea amarilla en ambiente cordial. Es nuevo. Para mí, Perú es el reino de la informalidad” (10 de septiembre de 2005).

³⁶ El *Mouvement Anti-Utilitariste en Sciences Sociales* surge en Francia en los años 80 en el contexto de crisis de los grandes paradigmas marxista y estructuralista en las ciencias sociales. Su propuesta originaria es contrarrestar las lecturas economicistas de lo social, hegemónicas en la época, y apostar por una nueva conceptualización a partir de la lógica del don, elaborada inicialmente por Marcel Mauss en su célebre *Essai sur le don* de 1924.

Las teorías de administración y gestión de personal que se apoyan desde hace algún tiempo en la teoría del salario de eficiencia (...) redescubren periódicamente esta misma verdad evidente: no es posible alcanzar ninguna ganancia en productividad si no se logra movilizar la lealtad y el entusiasmo, en suma, el espíritu de don, de los asalariados. [Sugestivamente para nuestro caso, añade] Ninguna administración podría funcionar tampoco fuera de todo espíritu de servicio público. Una patria por la cual nadie más estuviera dispuesto a morir, dejaría de ser una patria³⁷ (trad. nuestra).

Wong al asalto de la esfera pública, a modo de conclusión

El grupo local Wong, perfonificado en el patriarca Erasmo Wong, interviene como significativo agente de poder en la construcción de la esfera pública limeña. El curso de fiestas patrias forma parte de un calendario festivo impuesto por la empresa, acomodado a fechas del calendario oficial: Hallowong, desfile del primero de mayo, etc. Su forma de operar en la comunidad va más allá de la cooptación de clientes, no es mero marketing (apuntábamos que los que asisten al curso no son los compradores de Wong). No es una simple publicidad para ganar clientes, sino para hacer participar a la comunidad en el mercado y en la agenda pública. Wong utiliza la cultura como recurso para proyectar sus valores y realizar sus intereses. El caleidoscopio proyecta su luz de cotillón sobre la esfera pública y le imprime su carácter. En esos fragmentos luminosos, tradiciones festivas que Wong reutiliza en su curso, aparece lo que esta empresa impone como de interés público, interviniendo en la fibra más íntima de la cultura pública, es decir, en la identidad nacional.

En el *mostrar el hacer* del curso, Wong se presenta como agente importante en el hacer de la nación, responsable de la ciudadanía y gestor del espacio público. Así, en el curso se observa el *mostrar el hacer del líder*. Además del logo de la empresa con los colores nacionales, hay momentos significativos de dicho proceso performativo del líder, tales como el saludo que todas las corporaciones de desfilantes dirigen al Sr. Wong cuando pasan a la altura de la terraza de los jefes. Otro momento de la construcción ritual del líder es cuando el mismo Sr. Wong, desfilando al lado de su imponente BMW rojo, recibe los saludos del público. Recordemos también el momento apoteósico de los fuegos artificiales y la música wagneriana, y de Batman ocupando todo el cielo, mientras la única columna de luz se proyecta sobre el gigantesco globo publicitario de la empresa. Por último, no debemos olvidar que Wong organiza el jurado de

³⁷ Caillé, 2000: 87.

premiación. Los trofeos son invención de la corporación y tienen su sello iconográfico. Con todo este repertorio de símbolos, coreografías y comportamientos públicos la empresa afirma su liderazgo empresarial.

Al mismo tiempo aparece como patronizadora-patrocinadora de la política distrital. De hecho el alcalde tiene un asiento subordinado, no es su desfile; desempeña apenas el rol honorífico de componer el jurado. Es Wong el que muestra *el hacer* de la municipalidad, por ejemplo con los grupos de Tai Chi, pero esto se extiende a todas las demás asociaciones que están bajo el patrocinio del municipio miraflorentino. Es en el curso de Wong que se reconoce la importancia y cobran visibilidad los grupos de trabajadores municipales (recordemos los tan aplaudidos barrenderos).

¿Cuál es la peruanidad que comunica el curso? Para empezar es una “fiesta para la familia”, es decir, un valor de la esfera privada está proyectado sobre la esfera pública. La peruanidad, la identidad nacional, están orientadas a las familias³⁸. Es “un espectáculo gratis para toda la familia”, reza el afiche publicitario. Para responder a la pregunta que abre el párrafo debemos relacionar las observaciones precedentes sobre la estética del curso, la identidad nacional y la cultura empresarial.

Wong difunde la idea del Perú plural, apuesta al discurso de la diversidad –contratando por ejemplo a grupos de danzas folklóricas de todas las regiones del país (en una época exponían caballos de paso)–, transmite los valores de confianza (empresarial y nacional). Ya analizamos la importancia de la insignia con la palabra “optimismo”. La confianza es un valor que va más allá del contrato que establece Wong con sus clientes y se embandera como deseado valor nacional. Hay un intento de modificar cierto derrotismo histórico que rezuma en el ser nacional peruano y que a su vez pretende *mostrar el hacer* de la responsabilidad, el orden y la disciplina; de nuevo propio del mundo empresarial y garantía del éxito económico pero extendido como valor deseado del ser nacional. En efecto, la peruanidad está internalizada en el imaginario como el reino de la informalidad, la improvisación, la impuntualidad (la “hora peruana”, o de la también llamada “hora Cabana”, durante el gobierno de Alejandro Toledo). Wong intenta proyectar, así, la performatividad empresarial a la performatividad nacional. Extrapolar a la nación sus criterios de eficiencia.

Por supuesto, ese *mostrar el hacer* es también un *narrar hacer*. Wong

³⁸ Difícil emplear el término popular, puesto que el público está reducido al papel de espectador del desfile. No hay iniciativa callejera o protagonismo carnavalesco. El término “familiar” connota orden, “sano divertimento”; en cambio, “popular” connota desorden, confusión, desviaciones, euforia, violencia.

narra la nación al nuevo peruano, al mismo tiempo que se narra a sí mismo. Es sugestiva la identificación entre Wong y la nación. Desde la sociología de la empresa suelen ponerse de relieve los recursos mitopoiéticos de las corporaciones empresariales. La forma en que se presentan a sí mismas y cuentan su propia historia coincide con los relatos épicos nacionales. La narración de la nación y la de la empresa Wong se asimilan formalmente en cuanto las dos tienen padres fundadores (San Martín-Bolívar/ el Sr. Wong); ambas tienen un mito fundador (la emancipación/el chinito bodeguero que empezó de la nada –basta ver la página web de la empresa en donde se cuenta la épica familiar, aparece en blanco y negro una fotografía de la primera tienda, una deslucida bodega–); las dos tienen batallas ganadas (emancipación/revolución de la atención personalizada en los años 80); emblemas de cohesión y, en último término, sus momentos de autoglorificación (fiestas patrias).

Para concluir, cabe destacar que los ciudadanos consumidores (de los productos Wong y del desfile) no son agentes pasivos o ajenos ante la oferta del *mostrar el hacer* de Wong. Consideramos que se trata de una negociación de demandas mutuas entre Wong y la sociedad. Wong está ocupando un espacio que ha dejado libre el Estado. En otras palabras, la empresa se erige como interlocutora de una demanda que el Estado tiene pendiente.

Más allá de las marketeras identificaciones entre Erasmo Wong y el Perú, entre la familia de espectadores-consumidores y la empresa, entre esta y sus "colaboradores"; más allá del espíritu de cuerpo y de la solidaridad buscada por los directivos entre los empleados de las tiendas³⁹, el curso encuentra su aceptación entre parte de la comunidad por ofrecer "un espectáculo [lúdico] gratis para toda la familia", dimensión históricamente ausente en la parada del 29.

Apostillas

Recientemente la línea de supermercados Santa Isabel, que el imaginario limeño asocia con el capital chileno, acaba de transformarse en la cadena Vivanda. Se propone competir con Wong presentando sus ofertas de productos de alta calidad para sectores con holgado poder adquisitivo. La organización interna, la atmósfera de exclusividad que se respira en sus corredores y la

³⁹ No debemos perder de vista, según Thuderoz (1997: 88) que "... la empresa coacciona: si bien ella reúne a los hombres en un proyecto y si, para concretarlo, los hombres cooperan entre sí, la empresa crea tantos vínculos que vuelve a los individuos cautivos, cuerpos cooperantes, pero cuerpos coaccionados" (trad. nuestra).

atención personalizada imitan el exitoso modelo de Wong. No sin sorpresa observé que durante el mes de octubre los empleados de Vivanda vistieron el atuendo rojiblanco y el sombrero de chalán, al igual que los “colaboradores” de Wong durante el mes patrio. En este caso, me dijeron, se trata de un homenaje a la comida criolla⁴⁰ establecido por la empresa en tres fines de semana consecutivos, aprovechando el Día de la Canción Criolla fijado en el calendario nacional (31 de octubre). Por el momento, Vivanda no salió a celebrar a la plaza, de modo que tuve que entrar a su local para degustar gratis mi porción de mazamorra. Eso sí, con mucha canela, por favor.

Bibliografía

Anderson, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica [ed. orig. 1983].

Anónimo

1748 *El día Lima. Proclamación real que del nombre Augusto de el supremo señor D. Fernando el VI, Rey Católico de las Españas y Emperador de las Indias. N. S. Q. D. G. Hizo la muy noble y muy leal ciudad de los Reyes Lima, cabeza de la América Austral, fervorizada a influjo del celo fiel, del cuidadoso empeño y de la amante lealtad del excelentísimo señor don Joseph Manso de Velasco [...] Virrey, Gobernador y Capitán General de estos Reinos del Perú y Chile, etc.; de cuyo orden se imprime. Con la relación de tan fausto felice aplauso, y de las reales fiestas con que se celebró.*

Appadurai, Arjun

2001 *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Trilce-FCE.

Appadurai, Arjun y Carol Breckenridge

1995 “Public Modernity in Indian”. *En: Consuming Modernity. Public Culture in India. Public Culture in a South Asian World*. A. Appadurai y C. Breckenridge (eds.). Minneapolis y Londres: University of Minnesota.

⁴⁰ Programa de ofertas Vivanda, 2006.

- Augé, Marc
1994 *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. París: Flammarion.
- Bartolomé, Miguel Alberto
2003 "En defensa de la etnografía. El papel contemporáneo de la investigación intercultural". En: *Revista de Antropología Social*, 12, pp. 199-222.
- Bourdieu, Pierre
1979 *La distinction: critique sociale du jugement*, París: Ed. de Minuit.
- Brunner, José Joaquín (coord.)
1992 "América Latina en la encrucijada de la modernidad. En torno a la identidad latinoamericana". En: *VII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social*. México: Opción S.C.
- Caillé, Alain
2000 *Anthropologie du don. Le tiers paradigma*. París: Desclée de Brouwer.
- Capote, Truman
1980 *Desayuno en Tiffany's*. Barcelona: Bruguera [Edición original en inglés *Breakfast at Tiffany's*, 1958].
- CVR
2003 Yuyanapaq. Para recordar (libro fotográfico). Lima: Comisión de la Verdad y la Reconciliación y el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- García Canclini, Néstor
1992 *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Geertz, Clifford
1995 *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa [ed. orig. 1973].
- Grompone, Romeo
1999 *Las nuevas reglas de juego. Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

- Herrera, Lausent
2000 *Sociedades y templos chinos en el Perú*. Lima: Congreso del Perú.
- Hobsbawm, Eric y T. Ranger
1983 *The invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Jameson, Frederic
1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude
1962 *La pensée sauvage*. París: Plon.
- Mauss, Marcel
1950 "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques". En: *L'année sociologique*, segunda serie, tomo 1, 1924. Reedición en: Mauss, *Sociologie et Anthropologie*. París: PUF.
- Muñoz Cabrejo, Fanni
2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Ortemberg, Pablo
2004 "Algunas reflexiones sobre el derrotero social de la simbología republicana en tres casos latinoamericanos. La construcción de las nuevas identidades políticas en el siglo XIX y la lucha por la legitimidad" En: *Revista de Indias*, 232. Madrid, Vol. LXIV, pp. 697-720.
- Ortiz, Renato
1996 *Otro territorio: ensayo sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Reynoso, Carlos (ed.)
1996 *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Salazar Bondy, Sebastián
2002 *Lima la horrible*. Concepción: Universidad de Concepción (cuarta edición).

Sarlo, Beatriz

1994 *Escenas de la vida posmoderna; Intelectuales, arte y videocultura.*
Buenos Aires: Ariel.

Schechner, Richard

2002 "What is performance?". En: *Performance Studies: An Introduction.* London y Nueva York: Routledge.

Thuderoz, Christian

1997 *Sociologie de l'entreprise.* París: La Découverte.

Tyler, Stephen

1991 "Etnografía posmoderna: Desde el documento de lo oculto hasta el oculto documento". En: J. Clifford y G. Marcus. *Retóricas de la antropología.* Gijón: Júcar.

Yúdice, George

2002 *La cultura como recurso.* Barcelona: Gedisa.

Impresos publicitarios

2003 - 2005 Institucional Wong, *Afiche publicitario del Corso Wong.*

2003 *Informe de prensa interno de la empresa E. Wong.*

2006 *Programa de ofertas Vivanda, año II, Guía de compras n. 17, especial "Sabor Criollo", 19 oct.-7 nov.*

Agradecimientos

A mis amigos y colegas Alejandra Alayza y Damián Herkovits los comentarios hechos a este trabajo. Mi reconocimiento también va dirigido por Gisela Cánepa por su valioso aporte a la discusión.

Imágenes en negociación: la entrada de la nueva minería en la esfera pública nacional

Gerardo Damonte

La nueva minería corporativa en el Perú ha adquirido un lugar central en el debate público nacional durante la última década. Tanto la entrada de corporaciones mineras multinacionales como el desarrollo de grandes proyectos extractivos han gozado de amplia difusión por parte de los medios de comunicación masiva, sirviendo además como soporte político de los discursos oficiales. A su vez, las controversias surgidas con ocasión de numerosos conflictos entre empresas mineras y comunidades campesinas han logrado hacerse de un espacio público importante a través de campañas de sensibilización socioambiental y movilización campesina. Las nuevas actividades mineras transnacionales en el Perú proyectan distintas imágenes que convergen, se oponen y negocian en la esfera pública nacional.

En el presente artículo analizo el ingreso de la nueva minería corporativa transnacional en la esfera pública peruana utilizando, desde una perspectiva crítica, los conceptos establecidos por Jürgen Habermas sobre la naturaleza y el cambio histórico de la esfera pública. El texto se ocupa, específicamente, de la transformación y configuración de la imagen pública de la industria minera en ámbitos locales y nacionales en el marco de la globalización.

El artículo se divide en tres partes. En la primera reviso los conceptos básicos de la noción habermasiana de esfera pública, así como las críticas más relevantes para los fines de la argumentación que aquí desarrollamos. En la segunda parte discuto la transformación del papel y la injerencia de la industria minera en la conformación de una imagen pública-nacional dominante en el país. Por último, en la tercera parte analizo la emergencia de esferas públicas subalternas¹ que

¹ El adjetivo “subalterno/a” se utiliza aquí para referirse a lo no-dominante o hegemónico. Personalmente considero que “lo subalterno” tiene dos características importantes. En primer lugar se trata de una posición sensible a cambios estructurales históricos, es decir, lo subalterno puede eventualmente volverse dominante. En segundo lugar, lo subalterno no se encuentra en una esfera social al margen de lo dominante. De este modo, las esferas públicas dominantes y subalternas mantienen constante interacción, formando una realidad social continua. Para más información sobre el debate académico acerca de la “subalternidad” en Latinoamérica, cf. Mallon (1994).

deconstruyen los discursos dominantes y tratan de influir en la imagen pública de la minería en el ámbito nacional.

1. La esfera pública habermasiana y sus críticos

En el marco de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, Habermas desarrolla el concepto de esfera pública estudiando el fenómeno de transición, en Europa central, de un capitalismo de mercado a un capitalismo de Estado en el período comprendido entre 1800 y 1950. Según Habermas, entre los siglos XVI y XIX se desarrolló en las sociedades nacionales centroeuropeas una “esfera pública burguesa”, a la que describe como un espacio social intermedio entre el interés privado y el poder estatal. Este espacio habría estado definido por instituciones y prácticas democráticas mediante cuyo curso los individuos podían participar en la política y debatir libremente, constituyendo un poder público capaz de resistir e influir sobre el poder estatal dominante (Habermas, 1989: 27). La influencia ejercida por grupos reducidos de intelectuales en pequeñas reuniones privadas y públicas, antes del desarrollo de los medios masivos de comunicación, sería un ejemplo de estas prácticas y espacios democráticos.

Para Habermas, el desarrollo de la sociedad de masas del siglo XX, que estuvo basado en el paulatino incremento del poder estatal y corporativo, convirtió a la esfera pública, anteriormente un espacio de discusión, debate y consenso racionales, en un espacio de consumo cultural acrítico. En el capitalismo de Estado, son las poderosas corporaciones las que asumen el control de los medios de comunicación masiva y del propio Estado, construyendo, manipulando y limitando el discurso público de acuerdo con sus propios intereses, que son presentados como los intereses nacionales (Kellner, 2006). En la sociedad de masas, los intereses de las elites que dominan el Estado cooptan la esfera pública mediante el control de los medios masivos de comunicación y hacen de esta un espacio pasivo de consumo individual mediático. Si bien Habermas sugiere que ciertos procesos pueden revitalizar críticamente la esfera pública desde el interior de las instituciones que la mediatizan (Habermas, 1989: 232), su análisis deja poco espacio para el desarrollo de voces críticas dentro o fuera de los todopoderosos medios de comunicación estatales-corporativos.

Con la publicación de *La transformación estructural de la esfera pública*, Habermas inicia un intenso debate teórico que dura hasta nuestros días. En particular, existen dos temas de discusión relevantes para el desarrollo argumentativo del presente trabajo. En primer lugar, algunos investigadores han criticado el carácter eurocéntrico del análisis habermasiano en relación con

la conformación y el poder de la maquinaria mediática estatal-corporativa. Por ejemplo, Beard (1998) señala que en los Estados Unidos el Estado no tuvo un papel principal en la conformación de los medios de comunicación corporativos, que antepusieron el entretenimiento popular con fines comerciales privados a cualquier intento paralelo de promoción o constitución de una cultura “pública-nacional” masiva. Dicho de otra manera, en los Estados Unidos la actitud crítica fue suprimida por el desarrollo de una cultura de consumo apolítico antes que por la imposición de una cultura pública nacional. En Latinoamérica, donde el desarrollo de las culturas público-estatales y de las corporaciones mediáticas tuvo un alcance menor, los discursos culturales dominantes siempre han tenido que coexistir con espacios locales de producción de lo público. Más aún, la influencia a escala global del modelo estadounidense que caracteriza al capitalismo tardío parecería desterrar la posibilidad de imponer una visión pública nacional desde el Estado.

En segundo lugar, otros autores han criticado la negación de la existencia e importancia de esferas públicas proletarias, plebeyas o subalternas en el análisis de Habermas, defecto que el propio autor ha reconocido (Negt y Kluge, 1993; Zinn, 1995; Habermas, 1997). En este sentido, la esfera pública nacional no estaría conformada únicamente por discursos “desde arriba”, sino que se constituiría en un espacio de convergencia de distintas esferas públicas. Ello, sin embargo, no significa que la esfera pública en la sociedad de masas haya tenido un carácter democrático, sino que por el contrario nos recuerda el rasgo dominante de un sistema que impone una visión estatal-corporativa de lo público sobre esferas subalternas cuyas posibilidades de ejercer influencia serían, más bien, limitadas.

Los recientes procesos de globalización relacionados con el desarrollo de las comunicaciones han creado nuevos espacios para el fortalecimiento político de esferas públicas subalternas. El desarrollo de espacios de comunicación alternativos, como Internet, ha facilitado la comunicación y la articulación de grupos locales a escala global que desafían la hegemonía del aparato mediático corporativo. Uno de los ejemplos más notorios de estos procesos es la constitución de redes de activistas y movimientos sociales de alcance global (Keck y Sikkink, 1998). Sin embargo, el desarrollo de esferas públicas subalternas no solo se realizaría a través de la conformación de redes de activismo global, sino también mediante procesos de democratización en la base misma de dichas redes, vale decir, en los espacios locales donde emergen formas alternativas de construir lo público. Appadurai (2002) ve en este fenómeno social la construcción de una “democracia profunda”, que no solo se caracterizaría por su articulación y participación en redes de activismo global sino también por el hecho de constituir diálogos democráticos y articulaciones horizontales. De esta manera,

las esferas subalternas se constituirían en espacios críticos y democráticos contrahegemónicos que articularían lo local con lo global en contra del dominio estatal corporativo.

A continuación analizaré la constitución y transformación de la esfera pública nacional dominante, así como la emergencia, los alcances y los límites de las esferas públicas subalternas en el caso de la gran minería transnacional en el Perú.

2. El Estado, las corporaciones y la búsqueda de una imagen pública dominante de la industria minera en el Perú

El Estado peruano nunca constituyó un aparato mediático capaz de imponer una única imagen pública nacional de magnitud semejante a la de los países centroeuropeos. En términos generales, es posible afirmar que el Perú ha pasado por procesos incompletos de construcción y deconstrucción de un proyecto de capitalismo de Estado desde la década del 70 hasta la actualidad. Por ello es más acertado hablar de imágenes públicas dominantes que estuvieron asociadas a proyectos políticos de hegemonía variable en distintos momentos de la historia reciente del Perú.

El régimen autoritario de los años 70 intentó darle un papel más protagónico al Estado tanto en el espacio productivo como en la constitución de una “imagen pública nacional”. Se trataba de establecer una identidad nacional más inclusiva desde un discurso público nacionalista impuesto verticalmente (Kruijt, 1994). En el sector minero, el Estado no solo asume el control de importantes operaciones en manos del capital extranjero, estableciendo un pacto con los grupos mineros nacionales, sino que también redefine la función social de la minería y su imagen pública. Así, los medios de comunicación estatalmente controlados elaboraron discursos públicos en los que la corporación minera estatal constituía un “eje” del desarrollo nacional. En el discurso público dominante la industria minera era definida como “patrimonio nacional” y “motor del desarrollo” o “bien común”. Vale decir que la minería nacionalizada se convierte en el ejemplo palpable del triunfo de lo estatal, entendido como el bien público administrado estatalmente, sobre los intereses privados y foráneos.

En el plano local, las comunidades mineras asumieron una identidad pública que estaba mediada por los discursos dominantes vinculados al Estado y a la nación. En tanto productores de opinión, los obreros mineros no solo se veían a sí mismos como el motor económico nacional sino que también se sentían llamados

a participar en el rumbo político del Estado (Sulmont, 1980). Modernización, nacionalismo y movilización de masas convivían dentro de un espacio delimitado por las fronteras de lo público-estatal. Aun cuando las tendencias podían ser disímiles e incluso antagónicas, el espacio público era dominado por y para lo estatal-nacional dentro de un contexto que perseguía la asimilación por estandarización.

En este sentido, las comunidades de mineros son un ejemplo extraordinario de la capacidad del discurso estatal nacionalista para asimilar actitudes críticas e integrarlas dentro de límites previamente establecidos, donde lo público se entiende como lo estatal y lo nacional como el bien común. Este ejemplo plantea, además, la posibilidad de discursos subalternos, proletarios en este caso, que de alguna manera no cuestionan sino que sostienen los discursos corporativos-estatales. Más allá del análisis de las raíces del apoyo minero al discurso estatal, este ejemplo nos muestra que las esferas públicas subalternas no siempre se desarrollan en oposición a las formas dominantes.

La paulatina privatización y transnacionalización del sector minero en el Perú coincide con el reemplazo de un proyecto inconcluso de capitalismo de Estado y de tímida integración cultural por un proyecto de integración global en el cual el Estado se subordina a las leyes del mercado mundial (McMichael, 1996). El poder económico minero, siempre relevante en el Perú, pasa a manos de corporaciones multinacionales privadas. En este sentido, el Estado se repliega política y económicamente respecto del ámbito minero, y asume una posición subordinada como “facilitador” de iniciativas multinacionales corporativas con el apoyo de agencias internacionales, en el marco de lo que Strange (1990) denomina “la civilización de los negocios”. Como prueba de ello, en el texto oficial que define la actual política minera se lee:

Las normas del Sector Energía y Minas se sitúan en un marco global de plena estabilidad jurídica, libertad económica, garantías, promoción a las inversiones, la total privatización y la pacificación del país.

Dentro de estos lineamientos de política las inversiones y operaciones quedan a cargo de la empresa privada. Están a cargo del Estado, los roles concedente, normativo y promotor².

La pérdida del control estatal sobre la producción minera supuso también la privatización de la imagen pública de la minería. Los discursos y las imágenes vinculados a la minería, que antaño se circunscribían al “bien público” entendido como desarrollo “estatal nacional”, fueron reemplazados por imágenes menos monolíticas de desarrollo privado y corporativo.

² <http://www.mem.gob.pe>

Por ello, la transformación de la imagen pública de la minería está íntimamente relacionada con el declive de la imagen estatal y la aparición de múltiples mecanismos corporativos de acceso y control de la esfera pública. Si hasta hace un par de décadas la participación del sector minero en la esfera pública estaba mediada por el discurso estatal, ahora son los discursos corporativos los que hegemonizan dicha participación. Pero la semejanza entre los mensajes estatales y los privados-corporativos no se debe necesariamente a la convergencia de intereses, sino más bien a la subordinación del Estado al mercado y por ende a la iniciativa privada-corporativa. De este modo, las corporaciones han establecido una imagen “oficial” de la minería actual en el Perú que es hegemónica en los medios de comunicación masiva.

La imagen corporativa nos muestra una minería eficiente, limpia y responsable. A diferencia de la antigua minería estatal ineficiente y “sucía”, la nueva minería propone un cambio tecnológico así como un manejo empresarial eficiente. Las corporaciones aseguran la elevada rentabilidad y la casi nula contaminación de sus operaciones, a la vez que respetan los estándares de seguridad y cuidado ambiental desarrollados por agencias internacionales como el Banco Mundial. Además, las corporaciones están comprometidas con la responsabilidad social, a saber, con la mitigación de posibles impactos sociales en las poblaciones del entorno y con el financiamiento de actividades para el desarrollo local sostenible. Así por ejemplo, una empresa minera describe su mandato corporativo de la siguiente manera:

La protección del ambiente, la salud y la seguridad industrial son componentes integrales de nuestro negocio. La Compañía Minera (...) está comprometida a salvaguardar el ambiente, protegiendo la salud y seguridad de sus trabajadores, socios estratégicos, así como a las comunidades circunvecinas, a través de una filosofía y prácticas de trabajo adecuadas³.

Es claro que los discursos de las corporaciones mineras en el Perú han tenido una influencia decisiva en la formación de un nuevo discurso oficial estatal dominante, que justamente busca respaldar el desarrollo corporativo privado. Por ejemplo, el viejo discurso estatal del “desarrollo”, que involucraba ampliar los servicios estatales como salud y educación en los yacimientos mineros, ha sido reemplazado por el concepto de “desarrollo sostenible” que propone, en cambio, el uso responsable de los recursos y el apoyo a iniciativas “sostenibles” de desarrollo en el marco de las leyes del mercado. De modo que la empresa minera asume el antiguo papel estatal de “motor del desarrollo local”, si bien de una manera indirecta que no incluye la provisión de servicios, mientras el Estado restringe su intervención social y política.

³ <http://www.antamina.com.pe>

Empero, la imagen corporativa dominante no es monolítica sino que aparece fragmentada. Mientras el Estado mantenía una política social uniforme en todas sus operaciones mineras, las políticas sociales corporativas, aunque semejantes, difieren en intensidad y alcance pues no todas las empresas cuentan con la misma capacidad de intervención social. Las compañías más exitosas son las que pueden cumplir con las normas internacionales estipuladas por agencias financieras como la Corporación Financiera Internacional, (IFC por sus siglas en inglés) que gradualmente han sido incorporadas en la cultura corporativa minera. Estos estándares no solo definen el rendimiento socioambiental de las empresas sino también su acceso al crédito de inversión. De modo que son las empresas dotadas de más capital las que, capacitadas para realizar más inversiones ambientales y sociales, se colocan mejor en el mercado y pueden acceder más fácilmente al crédito, lo cual a su vez les permite seguir acumulando capital. Por ello, la capacidad de intervención social privada no está sujeta a las necesidades específicas de una población, como en el paradigma estatal-nacional, sino a la capacidad empresarial de la corporación. La misión es clara: la eficiencia en el mercado es la que determina una mejor intervención social. El mensaje corporativo apela fundamentalmente a la eficiencia en el mercado como una verdad incontestable, para desde ahí capturar la opinión pública nacional.

Por otro lado, la constitución de un discurso dominante corporativo que apela a principios de responsabilidad social ha facilitado la articulación de grupos de opinión subalternos con espacios públicos globales. Mientras que la minería estatal absorbía la disidencia de clase a través de discursos nacionalistas y formas de mediación con el poder estatal, el discurso corporativo privilegia la comunicación directa con grupos de interés o “sujetos de derecho” definidos según parámetros corporativos globales. Y así es como se abren espacios de discusión e influencia fuera del ámbito estatal.

En resumen, la conformación de la imagen pública de la minería corporativa en el Perú no solo pasa por la búsqueda de discursos dominantes basados en la hegemonía del mercado, sino también por la imposición de una cultura corporativa en la que el interés privado se presenta como “bien público” sin la mediación del Estado. En este sentido, el acceso a la esfera pública desde un discurso dominante se realiza directamente a través de mecanismos privados respaldados, mas no mediados, por el aparato estatal y el aura de “bien público”.

3. Globalización: multiplicación de esferas públicas

El proyecto de capitalismo de Estado intentó mantener el debate crítico dentro de los límites del mensaje oficial. El debate público en la minería estatal estaba

circunscrito a ciertos espacios y agendas definidos como “públicos”. Por ejemplo, dentro del esquema desarrollista imperante en la minería de los años 70, los debates públicos giraban básicamente en torno de temas laborales, salariales y de servicios estatales.

Si bien existieron voces críticas del sistema que competían con la visión dominante sobre la industria, por lo general ellas no atacaban los fundamentos de la imagen pública-estatal. Por medio de reuniones sindicales, movilizaciones o propaganda, los mineros abogaban por mejores salarios, condiciones de vida, o por la radicalización política del gobierno de turno, pero muy difícilmente proponían temas desvinculados de lo público-estatal (Sulmont, 1980). Asimismo, la voz de los trabajadores mineros hegemonizaba el espectro público local subalterno opacando otras identidades y voces locales ya que, desde la óptica estatal dominante en la esfera pública nacional de aquella época, únicamente los trabajadores disponían de algún espacio de opinión sobre la industria minera.

El proyecto de globalización neoliberal extendió el espacio de lo público a nuevos interlocutores y temas al reconocer múltiples identidades y representaciones no mediadas por el Estado o lo nacional (Appadurai, 1996, 2002; García Canclini, 2001). Como señala Turner (2003), en el neoliberalismo globalizado los grupos excluidos de los proyectos nacionales son integrados directamente en el mercado mundial sin la mediación del Estado. Los grupos campesinos e indígenas comienzan a ser escuchados, adquiriendo voces propias y estableciendo diálogos directos con el Estado y con las audiencias globales. Así, la participación de estos grupos en múltiples esferas públicas amplía las agendas del debate.

En el caso que nos ocupa, las transformaciones en las relaciones de producción de la gran minería corporativa han afectado profundamente la organización y el poder crítico de los trabajadores mineros cuya “voz” y opinión ya no pueden ser consideradas hegemónicas en los yacimientos mineros (Damonte, 2000). Ello ha dejado espacio para la emergencia de nuevas voces campesinas e indígenas que, aprovechando la fragmentación de lo público, han encontrado identidades y espacios propios de opinión. Estos nuevos actores, reconocidos como “sujetos de derecho” por las corporaciones en tanto son dueños o usuarios de recursos naturales necesarios para la actividad minera, han incorporado en la “agenda pública minera” nuevos temas vitales como los derechos indígenas sobre los recursos y la protección del medio ambiente.

Asimismo, las conexiones actuales entre lo local y lo global han producido alianzas estratégicas entre nuevos actores locales como comunidades campesinas,

organizaciones no-gubernamentales (ONG) y redes de activistas que dialogan en distintos niveles con el poder estatal y con el poder corporativo privado. Estas alianzas han servido de base para la constitución de movimientos sociales que, trascendiendo los ámbitos nacionales, establecen esferas públicas alternativas y dinámicas con audiencias globales, brindando mayor visibilidad y opinión a grupos locales en temas como, por ejemplo, el medio ambiente (Goldman, 2001; Yearley, 1996). Aunque la participación de actores locales en los movimientos globales enfrenta problemas que limitan su efectividad al momento de constituir agendas y demandas políticas conjuntas (Dwivedi, 2001), es indudable que las conexiones globales han abierto espacios para voces y opiniones públicas locales.

Sin embargo, como nos recuerda Avritzer (2002: 45-46), la participación de grupos subalternos en las esferas públicas incrementa su influencia sobre los grupos de poder mas no constituye en sí misma una forma de representación más democrática. En el Perú, donde el discurso de asimilación nunca terminó de forjarse y las diferencias jerárquicas entre grupos sociales persisten de manera evidente, este proceso de apertura hacia la diferencia ha sido especialmente difícil pues el reconocimiento de esta no ha destruido las estructuras jerárquicas de discriminación que han seguido limitando el acceso de los grupos subalternos a los medios masivos de comunicación, así como su participación política en general. Por ello no deben confundirse las posibilidades reales de influencia de los nuevos actores sociales, que comprenden movilizaciones y participación en redes de activistas y campañas globales, con la emergencia de una democracia participativa.

En todo caso, conviene señalar que el repliegue del papel estatal en la configuración de la esfera pública peruana respecto de la minería no solo ha dado cabida a la constitución de imágenes corporativas privadas que se presentan como públicas, en el viejo sentido estatal de “bien común”, sino que también ha abierto más espacios para la emergencia de sectores subalternos tradicionalmente marginados del debate público nacional.

Al mismo tiempo, la revolución tecnológica ha facilitado la aparición de múltiples espacios de opinión paralelos que desafían la hegemonía de los medios masivos de comunicación en la constitución de una opinión pública nacional. Estos medios han perdido parte de su poder ante el avance de miles de foros, mensajes y páginas de contrapropaganda electrónica que, de algún modo, les brindan a las voces locales espacios de opinión en ámbitos globales. En este sentido, el caso de la minería en el Perú es especialmente interesante pues el crecimiento de este sector ha incidido en la proliferación de espacios de debate tanto en medios tradicionales como alternativos de

comunicación. Aunque los mensajes corporativos privados y estatales siguen dominando los medios, sus críticos han tomado el control de canales alternativos de influencia organizando, por ejemplo, campañas de sensibilización a través de recursos electrónicos.

De esta manera, la convergencia entre la aparición de nuevos actores sociales y espacios públicos ha dado cabida a la emergencia de esferas públicas subalternas. Grupos tradicionalmente excluidos del debate público nacional han encontrado nuevas formas de ejercer influencia. Por un lado, las conexiones globales han facilitado su participación en debates públicos no mediados por el Estado. Por otro lado, el desarrollo de espacios públicos alternativos ha mejorado su capacidad de interlocución. En el caso de la minería peruana, las comunidades campesinas aún tienen en la movilización su principal estrategia para ejercer influencia política, pero ahora dichas movilizaciones pueden ser articuladas, reconocidas y apoyadas por activistas y audiencias globales. Un ejemplo de esto lo podemos observar en las campañas críticas de la minería corporativa organizadas por la Confederación de Comunidades Afectadas por la Minería (CONACAMI) en coordinación con activistas, ONG y redes ambientalistas internacionales (CONACAMI, 2001).

Los discursos críticos que surgen en esferas subalternas se oponen al mensaje mediático masivo intentando deconstruir la imagen corporativa dominante de la minería. Desde estas voces se denuncia a la nueva minería por su carácter contaminador y excluyente. Por un lado, se critica la prioridad que tiene la actividad minera sobre la agricultura y para ello se apela a los derechos indígenas. Como declaró un asesor técnico de CONACAMI en un congreso de dicha organización:

El Perú no es un país minero; es un país agricultor desde tiempos inmemoriales (...) Hoy, a quienes defendemos la agricultura, nos tildan de subversivos, de comunistas y ahora defino que nosotros, las comunidades indígenas, no somos ni de izquierda, ni de derecha, sino somos de la tierra⁴.

Por otro lado, las campañas vinculan a las políticas neoliberales que permitieron la entrada de las multinacionales mineras con el deterioro ambiental que habría determinado la proliferación de conflictos en zonas mineras. En dos sitios web dedicados al tema de la contaminación se lee:

⁴ <http://www.servindi.org/archivo/2006/1149>

Merced de estas políticas (neoliberales) se originó diversos conflictos en todas las regiones del país debido a las expropiaciones de territorios comunales, contaminación de fuentes de agua, tierra y aire⁵.

Está el enfrentamiento por el uso y control de los recursos hídricos y la contaminación minera con la lixiviación y el vertimiento de relaves. También los impactos directos en la salud de la población, la destrucción de extensas zonas de cultivo⁶.

Es interesante notar la coincidencia entre las declaraciones del presidente de CONACAMI, consignadas en la primera cita, y los argumentos sostenidos por grupos ambientalistas, reproducidos en la segunda cita. En todo caso, estas opiniones intentan poner de manifiesto las fallas en los sistemas de producción actuales atacando los pilares de “eficacia tecnológica” y “limpieza” ambiental de la imagen corporativa privada; sistemas que, con todo, mantienen estándares de cuidado ambiental superiores a los observados en la minería estatal.

Por último, se recuerda el carácter limitado de la generación de empleo en la minería actual en contraposición con la minería estatal que aseguraba empleo masivo. Al respecto, en un sitio web crítico del desarrollo minero en la zona de Tambogrande en la costa norte peruana se lee:

La actividad minera en el valle desplazará a la agricultura y absorberá un reducido número de puestos de trabajo. Por lo general, las empresas mineras contratan su personal de fuera de la zona de influencia de los proyectos mineros, ya sea por necesidades técnicas y de experiencia minera o por decisión de política empresarial a fin de no enfrentar conflictos con la población de las localidades cercanas⁷.

Así, por medio de una combinación de mecanismos tradicionales de movilización y un uso intensivo de Internet, estos grupos han adquirido relevancia política, consolidando esferas públicas donde se debate y establece las contradicciones del discurso dominante corporativo que presupone una feliz coincidencia entre los intereses públicos, entendidos como los “beneficios para todos”, y los intereses corporativos privados en la minería.

Cabe resaltar que tanto la participación de la minería transnacional en la esfera pública peruana como la emergencia de esferas públicas subalternas en el contexto de procesos de globalización desdibujan las fronteras de lo público (entendido como estatal) y lo privado. Los debates entre la minería corporativa

⁵ <http://argentina.indymedia.org/news/2006/09/445541.php>

⁶ http://www.censat.org/A_A_Noticias_Internacionales_019.htm

⁷ <http://www.tambogrande.org.pe/mineria.htm>

respaldada por el Estado y las emergentes voces públicas de crítica no tienen como referente necesariamente al Estado-nación. De modo que el espacio de lo público entendido como el espacio de debate para el bien común trasciende las fronteras nacionales.

Conclusiones

En las últimas décadas la implantación de reformas estructurales neoliberales ha reducido la capacidad estatal de maniobra en ámbitos nacionales a favor del dominio del capital corporativo global. Estos cambios han influido en los nuevos mensajes dominantes en la esfera pública nacional, que han pasado de un control corporativo estatal a un control corporativo con respaldo del aparato estatal. En este sentido, los discursos corporativos aseguran la eficiencia económica, ambiental y social de la minería corporativa actual según los estándares internacionales vigentes. Tal discurso es asumido por el aparato estatal y reforzado por los medios masivos de comunicación. Al margen de su eventual veracidad, este discurso apela a principios contenidos en una cultura corporativa global, actualmente hegemónica, que premia principalmente un buen desempeño en el mercado. Desde una visión habermasiana ortodoxa, la imagen creada por este discurso dominante estaría llamada a imponerse sobre un público acrítico, puramente consumidor, y a hegemonizar la esfera pública nacional.

Sin embargo, la emergencia de múltiples esferas subalternas que crean espacios para la opinión disidente y la crítica pública nos muestra que la entrada de la minería transnacional en el Perú no es unidimensional. Nuevos actores sociales en contextos mineros, como por ejemplo las comunidades campesinas, han encontrado espacios y audiencias tanto en el ámbito nacional como en el global. Estas nuevas voces amplían el espectro del debate público en tanto proponen nuevos temas de discusión e intentan desconstruir los discursos dominantes. Al margen de la veracidad de las denuncias contra la minería corporativa, la mera constitución y emergencia de esferas subalternas críticas enriquece el debate público y nos muestra la multidimensionalidad de la constitución de la imagen de la minería transnacional en la esfera pública nacional.

Por último, el espacio de lo público ya no está centrado y definido en un espacio nacional. A través de la multiplicación de esferas públicas, el debate público se ha extendido hacia ámbitos locales-globales. De esta manera, los actores locales pueden compartir sus problemas con otras comunidades alrededor del mundo en articulaciones verticales, así como ser escuchados por

audiencias globales. Pero la emergencia de estos nuevos espacios de opinión e influencia no necesariamente trae consigo procesos de democratización “profundos” o “radicales”, pues no supone la obliteración de las estructuras de dominación que siguen vigentes. Las esferas subalternas no se superponen sino que coexisten e interactúan con una esfera dominante. Así, pues, las imágenes de la minería actual son negociadas en un conjunto de luchas políticas al momento de ingresar en la esfera pública nacional, gracias a la diversificación, no a la democratización, de las formas de acceso al debate público.

Bibliografía

- Álvarez, Sonia E., Evelina Dagnino, y Arturo Escobar
1998 *Cultures of Politics/Politics of Cultures: Re-Visioning Latin American Social Movements*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Appadurai, Arjun
1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
2002 “Deep Democracy: Urban Governmentality and the Horizon of Politics”. En: *Public Culture*, 14 (1): 21-27.
- Avritzer, Leonardo
2002 *Democracy and the Public Space in Latin America*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Beard, Charles
1998 *An Economic Interpretation of the Constitution of the United States*. Nueva York: Transaction Press.
- CONACAMI
2001 “El rostro de la minería en las comunidades del Perú: Informe: minería y comunidades”. Lima: Coordinadora nacional de comunidades del Perú afectadas por la minería.
- Damonte, Gerardo
2006 “Politics and Environment: The Reproduction of Campesino Struggles in two Andean Communities”. Presentación en la Conferencia de Estudios Latinoamericanos LASA, Puerto Rico, pp.1-34.

- 2000 "Llegaron al pueblo: Apuntes sociales sobre los proyectos mineros en el Perú". [Manuscrito].
- Dwivedi, Ranjit
2001 "Environmental Movements in the Global South". En: *International Sociology*, 16 (1): 11-21.
- García Canclini, Néstor
2001 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición actualizada. Buenos Aires: Paidós.
- Goldman, Michael
2001 "Constructing an Environmental State: Eco-Governmentality and Other Transnational Practices of a 'Green' World Bank". En: *Special Issue on Globalization and Social Problems* 48 (4): 499-523.
- Habermas, Jürgen
1997 "Further Reflections on the Public Sphere". En: *The Political Economy of the Media*. Volume 2: 151-191.
1989 *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Keck, Margaret E. y Kathryn Sikkink
1998 *Activists Beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Kellner, Douglas
2006 "Habermas, the Public Sphere, and Democracy". <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/habermas.htm>.
- Kruijt, Dirk
1994 *Revolution by Decree: Peru, 1968-1975*. Vol. 1. Amsterdam: Thela Publishers.
- Mallon, Florencia E.
1994 "The promise and dilemma of subaltern studies: Perspectives from Latin American history". En: *American Historical Review*, 99 (5): 1491-1525.
- McMichael, Philip
1996 *Development and Social Change: A Global Perspective*. Thousand Oaks, California: Pine Forge Press.

- Meikle, Sheila y Julian Walker
2000 "The Theory and Practice of Resettlement in China". En: *Eastern Anthropologist*, 53 (1-2): 33-51.
- Negt, Oskar y Alexander Kluge
1993 *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Strange, Susan
1990 "The Name of the Game". En: *Sea Changes: American Foreign Policy in a World Transformed*. Nicholas Rizopoulos, (ed.). Nueva York: Council on Foreign Relations.
- Sulmont, Denis
1980 *Historia del movimiento obrero minero metalúrgico*. Lima: Federación Nacional de Trabajadores Mineros y Metalúrgicos del Perú.
- Turner, Terence
2003 "Clase, cultura y capitalismo". En: *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros*. José Luis García y Ascención Barañano, (eds.). Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, pp. 65-110.
- Yearley, Steven
1996 "Campaigning and Critique: Public-Interests Groups and Enviromental Change". En: *Earthly Goods: Environmental Change and Social Justice*. Fen Osler Hampson y Judith Reppy (eds.). Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, pp. 198-220.
- Zinn, Howard
1995 *A People's History of the United States: 1492-Present*. Edición corregida y aumentada. Nueva York: Harper Perennial.

Se vende oro: la creación de espacios contestados en la promoción de la minería peruana

Gerardo Castillo

Introducción

En mayo del 2001 una marcha en Tambogrande, un pueblo agrícola en la costa piurana, se tornó violenta. Cientos de campesinos que protestaban contra la posibilidad del inicio de operaciones mineras en medio del pueblo ocuparon y destruyeron las oficinas de Manhattan Minerals, una pequeña compañía canadiense con escasas operaciones activas. En el Perú, con una historia minera larga y disruptiva, este evento podría ser visto como la continuación de una serie de luchas campesinas locales por el acceso a tierra, agua y pastos en áreas ecológicamente marginales que mantienen a las comunidades rurales a niveles de subsistencia. En este caso, sin embargo, la historia fue diferente. La lucha entre los proponentes del desarrollo de un tajo abierto para la explotación de uno de los depósitos de oro más ricos en el mundo y los productores de mangos y limones en una de las tierras irrigadas más productivas del país, captó pronto la atención nacional. Manhattan Minerals, en alianza con autoridades estatales y representantes del sector privado, iniciaron una campaña que buscaba mostrar los enormes beneficios económicos del proyecto y la inexistencia de peligros ecológicos significativos. De otro lado, la población de Tambogrande organizó el Frente de Defensa del Valle de San Lorenzo y Tambogrande con el apoyo del municipio distrital pero sobre todo de organizaciones no-gubernamentales (ONG) de desarrollo nacionales e internacionales y de activistas ligados a la iglesia católica. Ella fue capaz de emprender una cruzada masiva que dramatizó los posibles riesgos que las formas de vida y la agricultura locales podrían sufrir si el proyecto era desarrollado.

Desde mediados de la década de los 90, tras la implementación de las reformas de ajuste estructural y de políticas de atracción del capital extranjero, el país ha experimentado un *boom* en la actividad minera y, con él, una creciente oposición local. Si bien cruciales, las reformas legales no fueron los únicos elementos en el proceso de atraer inversionistas extranjeros. Después de una *década perdida* de colapso económico y violencia social, fue también necesario crear una nueva imagen del Perú como un buen lugar donde hacer negocios. A través del marco de la literatura existente en “promoción

de lugares”, el presente artículo examina las herramientas discursivas usadas por agencias estatales peruanas y organizaciones privadas pro-negocios en su intento por atraer inversionistas extranjeros al sector minero. Se argumenta que la manera como estas entidades construyen y promocionan la imagen del país para la explotación minera no solo *homogeniza* sino que también *vacía* lugares y, así, diluye física y metafóricamente las relaciones sociales conectadas a ellos. Estas imágenes, sin embargo, son siempre contestadas y transformadas por las poblaciones locales, como es sugerido en las notas finales. La investigación se basa principalmente en la revisión de material promocional impreso y fuentes de Internet colocadas por agencias estatales peruanas –la Comisión Nacional de Inversión Extranjera y Tecnologías (CONITE), el Ministerio de Energía y Minas (MEM) y Proinversión, la agencia peruana de promoción de inversión privada– y por la Sociedad Nacional de Minería, Petróleo y Energía (SNMPE).

Promoción de lugares y la creación de imágenes para negocios

La promoción de las bondades de un lugar para la industria y el comercio no es una práctica nueva, especialmente en ciudades de Norteamérica. Desde inicios del siglo XX ciudades y regiones en competencia han tratado de diferenciarse entre ellas y de resaltar sus supuestas cualidades únicas para el establecimiento de negocios. A pesar de estos intentos de diferenciación para atraer mayor inversión, buena parte de los folletos pro-negocios continúan retratando una imagen que homogeniza los diferentes lugares. Es así que todas las ciudades, invariablemente, ofrecen una fuerza laboral calificada y entusiasta, localización céntrica y un sistema de transporte bien desarrollado, grandes complejos de vivienda y recreativos y una atmósfera amigable hacia los negocios, donde la población local, las autoridades y los inversionistas trabajan codo a codo y en armonía (Ward, 1998). Esta competencia extrema, iniciada en las regiones del norte, se ha extendido sin embargo a los países de América Latina.

Efectivamente, debido al fracaso de los modelos de industrialización vía sustitución de importaciones y la consecuente ejecución de reformas neoliberales y programas de ajuste estructural en los inicios de la década de los 90s, muchos países se han visto forzados a iniciar una ruda competencia por atraer inversiones de capital extranjero en sus propósitos de estabilización y crecimiento de sus economías nacionales.

Numerosos gobiernos nacionales, por tanto, se han lanzado a la carrera por asegurar la expansión de sectores claves como los de manufactura, turismo (Kotler *et al.* 1993) e industria extractiva. En estos intentos, los gobiernos se

han visto impelidos a implementar reformas legales y económicas que faciliten el libre comercio y generen sistemas de seguridad sobre la propiedad y el capital privados. Pero además de estos cambios macroeconómicos y legales, existe la necesidad de crear un nuevo conjunto de discursos e imágenes que procuren redefinir los procesos económicos y sociales dentro de un muy específico marco de atracción de capital. En otras palabras, los lugares deben ser legal, política, económica pero también simbólicamente contruidos y ofrecidos en venta. No obstante, como un largo cuerpo de literatura ha venido sugiriendo (Judd y Fainstein, 1999), las definiciones de lugares son procesos fluidos y contestados que tienen lugar dentro de luchas sociales y políticas, las cuales siguen divisiones de edad, clase, etnicidad o local versus foráneo, entre otras.

Se vende oro: luchas materiales y de representación sobre la tierra

La década pasada ha sido testigo de flujos significativos de inversiones extranjeras directas dentro del sector minero en varios países de América Latina, y el Perú no ha sido la excepción. Ciertamente, la recuperación económica peruana ha sido largamente sustentada en el desarrollo de grandes proyectos minero-energéticos. Es así que en 1999 los ingresos por exportaciones mineras fueron de alrededor de 3,000 millones de US\$, lo cual representó el 40 por ciento del total de las exportaciones del país. Tradicionalmente, el cobre ha sido el producto de exportación de mayor importancia pero desde la expansión de la explotación minera, el oro ha venido tomando el liderazgo en ese aspecto. El sector minero del país continúa el rápido proceso de expansión iniciado en 1994 y, por ejemplo, el Perú es en la actualidad el primer productor de oro, zinc, estaño y plomo en América Latina y el segundo en cobre y plata (Minero Perú y Centromín Perú, 2002).

Con el propósito de atraer crucial inversión extranjera¹, el régimen de Alberto Fujimori puso en práctica políticas de liberalización que permitieron el libre movimiento de capitales, la libre fluctuación del tipo cambiario en moneda extranjera, la irrestricta exportación de minerales a precios internacionales, la privatización de compañías de propiedad estatal, el establecimiento de convenios de estabilidad tributaria, la eliminación de formas de discriminación entre inversionistas nacionales y extranjeros y, aún más importante, el asegurar derechos de propiedad sobre la tierra. En verdad, los derechos de propiedad sobre la tierra y recursos bajo la superficie constituyen uno de los puntos más conflictivos en el país.

¹ Entre 1995 y el 2001 la cantidad de Inversión Extranjera Directa (IED) en el país creció de 1,641 a 10,027 millones de US\$. En 2001, la suma de IED en el sector minero era responsable de alrededor del 17% del total.

A diferencia de la tradición anglosajona, en el Perú la propiedad de la tierra no incluye el derecho sobre minerales e hidrocarburos bajo la superficie. El derecho de explotar estos recursos debe ser otorgado por el gobierno en la forma de una concesión minera. La ley peruana declara que el uso de la tierra para el ejercicio de actividades mineras requiere un acuerdo previo con el propietario. En el caso de una insalvable disputa entre las partes el Estado tiene la potestad final de otorgar la propiedad para fines mineros, previa compensación en efectivo por parte del titular de la concesión minera de acuerdo a la tasación establecida por los ministerios de Agricultura y Energía y Minas (Congreso Constitucional del Perú, 1995). Esta provisión legal, llamada servidumbre minera, otorga prioridad a la actividad minera sobre la agrícola bajo el argumento de interés nacional.

Esta forma de resolver disputas es una fuente potencial de conflictos entre compañías mineras y comunidades campesinas y ha creado una de las más visibles contradicciones en el uso de la tierra desencadenadas por las reformas neoliberales en el Perú. Ciertamente, el área de tierra dedicada a la exploración o explotación minera se incrementó de 4 a 18 millones de hectáreas entre 1992 y 1998, y las operaciones mineras se han extendido a regiones donde la minería era desconocida. De forma más dramática, la geología minera peruana está concentrada en las montañas de los Andes y en buena parte se superpone a tierras de propiedad comunal. Así, hacia 1999, Burneo e Ilizarbe estimaron que el subsuelo de más de un millón de hectáreas dentro de territorios comunales se encuentra adjudicado en concesión minera, lo cual representa 7 por ciento del total de su territorio agrícola (1999: nota al pie 1).

La necesidad de adquirir derechos sobre la superficie en forma separada y el hecho de que comunidades campesinas que viven a niveles de subsistencia ocupen una buena parte de esas tierras hace de la negociación sobre tierras y aguas un elemento central en cualquier desarrollo minero, lo cual involucra distintos grupos de interés actuando a escalas diferentes. Encontramos así un complejo panorama de intereses en competencia entre instituciones internacionales de préstamo (Banco Mundial, Eximbank o el Banco Interamericano de Desarrollo), agencias del gobierno central, ONG de desarrollo y ambientalistas, y poblaciones locales. Si bien la necesidad de negociación política es esencial y las confrontaciones potenciales son probables, el quehacer político no aparece en la propaganda oficial, tal como lo señalaremos más adelante.

Las estrategias de promoción gubernamental de las actividades mineras, sin embargo, no se limitan a reformas legales y económicas que transforman la manera en que el capital se apropia de los recursos naturales. Estas estrategias también incluyen la necesidad de reconfigurar la imagen del espacio con el fin de atraer flujos de capital. Es así que una acción interdependiente entre agencias

estatales y organizaciones privadas pro-negocios que procuran capturar inversiones extranjeras (Logan y Molotch, 1987) crea y promueve discursos e imágenes específicos acerca de localidades mineras en el país. Lo que sigue es una crítica a la forma en que las localidades mineras son presentadas a potenciales inversionistas extranjeros. Para realizar esta crítica este artículo se centra en la retórica e imágenes de: i) cómo el país, regiones y localidades son retratados; ii) cuáles actores son presentados y cómo son asociados a estos espacios; y iii) qué dicen ellos acerca de los procesos de explotación minera.

De manera similar a lo que es usual encontrar en los materiales de promoción de ciudades industriales (Ward, 1998: 163-185), los sitios de páginas web de las agencias estatales peruanas se inician situando geográficamente al país. Por ejemplo, el primer gráfico que CONITE² muestra en su página web de inicio una borrosa imagen satelital del mundo. Entre una masa de agua (en azul) y tierra (en gris), la silueta coloreada de rojo del Perú es uno de los pocos países reconocibles en el mapa. De esta manera, es primero presentado como un espacio geográfico antes que cualquier otra referencia histórica o social. Más aún, el país forma un eje, junto con los EE.UU., equidistantemente ubicado en referencia al resto del continente. No solo estaría estratégicamente ubicado en América sino que, bañado por el océano Pacífico y siendo miembro del Foro de Cooperación Económica de Asia y el Pacífico (APEC por sus siglas en inglés) —el cual abarca el 50 por ciento del comercio mundial—, sería “...un *eslabón natural* entre las emergentes economías de Asia y América Latina” (CONITE, 2003. Cursivas añadidas).

Una presentación similar, aunque aún más impresionante, es la que ofrece la página web de Proinversión (2003). En un estilo pomposo declara que la localización del país “hará posible convertir al Perú en la ‘puerta de las Américas y Asia’”. El mensaje es simple: la localización central del país es clave para acceder a grandes mercados. Sin necesidad de palabras, los mapas son capaces de presentar ideas como hechos objetivos (Monmonier, 1991). De esta manera, Proinversión inmediatamente liga esta supuesta localización estratégica con los recursos naturales del país en general, y con la explotación minera en específico³.

² Comisión Nacional de Inversión Extranjera y Tecnologías, encargada de manejar la ley de promoción de la inversión extranjera en el Perú.

³ De acuerdo a la agencia, cuatro son los sectores que poseen claras ventajas comparativas: minería, pesca, agricultura y turismo. Vale la pena notar que en tres de ellos las condiciones naturales del país son enfatizadas bajo las leyendas de: “Minería: riqueza peruana”, “Pesca: abundancia del mar” y “Agricultura: país de potencial exportador”. En el último caso, lo que es resaltado no es el potencial de formación de eslabonamientos verticales ni de creación de trabajos sino la biodiversidad del país. De una forma similar, bajo la leyenda de “Turismo: más allá de los incas” son enfatizados panoramas históricos y naturales antes que eventos y lugares más mundanos y actuales.

En verdad, una característica de la promoción de la minería en el Perú es la disociación entre sitios de explotación minera, de un lado, y localidades mineras e historias sociales actuales, del otro, a través del uso de visiones espaciales y temporales a gran escala. A nivel de escalas espaciales el país es primero representado desde una perspectiva global para luego mostrar y ordenar los sitios mineros en referencia a centros financieros (e.g. Lima) y de transporte (e.g. puertos) que facilitan las exportaciones. En este sentido, las representaciones gráficas de las actividades mineras imitan el movimiento de los flujos de capital.

No es entonces sorprendente que el único mapa no técnico del proyecto Tambogrande que el Ministerio de Energía y Minas ha colocado en su página web retrate las dos ciudades más importantes del departamento y el puerto de Paita. Desde el mapa mismo sería muy difícil comprender que el tajo abierto propuesto está ubicado precisamente en medio de un pueblo agrícola de unos 18 mil habitantes. Al ser uno de los proyectos mineros más controversiales en América del Sur, la presentación oficial del caso Tambogrande prefiere evitar cualquier referencia gráfica al sistema de tierras irrigadas y a los asentamientos de población donde el proyecto se encuentra localizado.

En términos de escala temporal, de otro lado, la promoción minera salta hacia un pasado idílico. Al hacer esto, conecta la exploración minera con la construcción de una civilización heroica y, al mismo tiempo, desconoce una experiencia minera más reciente altamente disputada y contestada. Así, por ejemplo, el Ministerio de Energía y Minas declara en su presentación oficial que:

Perú es un país que tiene el privilegio de contar con un inmenso potencial de recursos naturales y oportunidades de inversión. En este sentido, el minero es un importante sector que mantiene en nuestro país una tradición minera sobresaliente que data desde los *inicios de nuestra civilización*, a lo largo de la historia hasta los días actuales. La minería representa una fuente importante de divisas extranjeras y promueve el desarrollo de las áreas alrededor de las cuales se encuentran localizadas las operaciones (MEM, 2003a. *Cursivas añadidas*)

Describir el proyecto Tambogrande en términos meramente geológicos (MEM, 2003b) ciertamente no ayuda al entendimiento de las luchas locales sobre la tierra. En verdad, los aspectos físicos y tecnológicos son remarcados a expensas de cualquier otra referencia. La imagen proyectada es de una actividad vertical, de alta tecnología y asociada a valores masculinos, la cual necesita ser despolitizada y manejada “técnicamente” por el gobierno y los expertos de la compañía minera. Los paisajes mineros son, por tanto, retratados a través de una serie de oposiciones entre ambiente físico y social, expertos y pobladores comunes, adultos y niños y varones y mujeres. La Sociedad Nacional de

Minería, Petróleo y Energía (SNMPE, 2001: 28-59), por ejemplo, en la sección de minería de su reporte anual del año 2001 muestra a una sola mujer en un total de 26 fotografías. En 14 de ellas son retratados trabajadores varones, nueve ilustran paisajes naturales o de trabajo y dos capturan a personas campesinas, de las cuales solo una se ubica en un contexto de asamblea comunal. En contraste, cuatro campesinas y una niña son retratadas en la fotografía principal bajo el encabezado de “contexto nacional” (SNMPE, 2000: 17).

Esta aproximación de arriba a abajo es resaltada por el lema paternalista del Ministerio de Energía y Minas: “Perú, país minero y energético. Promoviendo el desarrollo, asegurando el bienestar”. Como Casino y Hanna (2003) han examinado para el caso del turismo sexual en Tailandia, el país entero es representado mediante una única característica: la riqueza minera, la que debería ser manejada por expertos técnicos. De esta manera, en la imagen propuesta por el Estado y por las agencias mineras hay una tendencia a la homogeneidad. Existe una sobregeneralización espacial que presenta al país como una continuidad geográfica no problemática y, además, un doble movimiento que vincula la historia peruana con un bucólico pasado de riqueza minera pero, al mismo tiempo, desconecta la explotación minera de luchas políticas y sociales actuales.

De otro lado, un énfasis desmesurado en el paisaje, aislado de las comunidades rurales, dificulta el entendimiento de las actividades mineras como un proceso complejo que involucra relaciones sociales diversas. En consecuencia, existe una suerte de *vaciamiento* en la representación de la actividad minera: los recursos mineros están listos para ser tomados por el primer inversionista, la propiedad de la tierra no es problemática y no existen redes sociales y políticas en las cuales las actividades mineras estén enmarcadas y por las cuales sean constreñidas. En la página principal de su sitio web, por ejemplo, la compañía Manhattan Minerals ofrecía una imagen del valle de San Lorenzo, donde se ubica el depósito de Tambogrande. La leyenda reza: “Proyecto de Tambo Grande: un emergente distrito de sulfito volcánogenético masivo de clase mundial – Perú” (Manhattan Minerals Corp., 2003. Traducción propia).

De esta manera, en un salto de escala, el mensaje equipara un lugar local con un espacio global. Más impresionante es, sin embargo, el contraste entre la placentera imagen del valle y la terminología geológica. Tambogrande es presentado como un nuevo “El Dorado”, un paraíso para la explotación de la naturaleza. En algún lugar Anna Tsing (2000) ha examinado la manera en que la selva tropical de Indonesia fue reinventada como un arquetípico espacio salvaje y vacío donde fabulosas reservas de oro habrían sido repentinamente “descubiertas” por heroicos ingenieros. Esta invención se produjo a pesar de

que la selva no era una región vacía sino habitada por agricultores nativos involucrados en economías de subsistencia y de que el área había sido masivamente explorada por compañías mineras. Tsing argumenta que esta narrativa es el resultado de la necesidad de pequeñas compañías de prospección —orientadas por objetivos de inversión en oposición a proyectos estables de producción y reproducción— por mostrar que las ganancias deben ser imaginadas antes de que sean extraídas. Para estas compañías “[...] la posibilidad de desempeño económico debe ser conjurada como un espíritu para conseguir una audiencia de inversionistas potenciales. Cuanto más espectacular el conjuro, tanto mayor la posibilidad de un frenesí de inversión” (Tsing, 2000: 118. Traducción propia). Como en el caso de la selva indonesia de Kalimantan, Tambogrande debía ser también reinventado en un proceso de “especulación espectacular”.

Tomando la metáfora de “burbujas de turismo”, desarrollada por Dennis Judd (1999), es posible sostener que las “burbujas mineras” envuelven al capital de manera tal que este “[...] solo se moviliza al interior de ambientes seguros, protegidos y normalizados” (Judd y Fainstein, 1999: 36. Traducción propia). Este sentido de seguridad es reforzado por una narrativa que disocia espacios de relaciones sociales a través, por ejemplo, de la presentación de imágenes inocuas y felices de niños y mujeres.

Esta disociación, sin embargo, es crecientemente contestada por la población local y por grupos medioambientalistas y de justicia social. En este sentido, el caso de Tambogrande es paradigmático. Ubicado en la costa de Piura es el centro poblado más importante del valle de San Lorenzo y con sus 57 mil hectáreas de tierra, es una de las zonas agrícolas más ricas del país. El sistema de irrigación fue desarrollado con préstamos del Banco Mundial desde la década de los 50 y es la base de una agricultura de exportación, cuya producción está centrada en el cultivo de mangos y limones. Manhattan Minerals, una compañía canadiense junior, sin experiencia en la operación de una mina de esta magnitud y sin otros proyectos importantes al momento de la operación, arribó al Perú con la ola producida por el reciente *boom* minero en el país. El tajo abierto propuesto para la explotación de ricos depósitos de oro, zinc y cobre está situado en la mitad del pueblo. Adicionalmente, la operación de Manhattan podría abrir la puerta para la explotación de cientos de miles de hectáreas actualmente bajo concesión en Piura; un departamento que hasta ahora no es conocido por la minería sino por la agricultura. El impacto en las economías agrícolas familiares, de las cuales buena parte de los piuranos obtiene subsistencia e ingresos, podría ser significativo.

En este contexto, los residentes locales organizaron el Frente de Defensa del Valle de San Lorenzo y Tambogrande, sosteniendo una cruzada que fieramente

se opuso al desarrollo del proyecto minero. De manera contraria a la aproximación de la promoción estatal/empresa minera que busca desconectar los temas sociales del desarrollo minero, los tambograndinos encaran precisamente esos temas: la reubicación de la población y el peligro que la minería posa sobre la agricultura. La eliminación o vaciamiento de los lugares podría ser no solo metafórica sino también una muy real posibilidad.

En vez de usar imágenes a gran escala, sin embargo, la alianza contraria al proyecto minero resalta las visiones locales del pueblo (incluyendo símbolos religiosos como la gran estatua de Cristo) y el derecho de poder elegir una forma de vida. El lema “Tambogrande sí, tumba grande ¡no!”, captura efectivamente la asociación entre lugar y formas de vida. En verdad, lo central en esta campaña es la lucha en torno a la definición y delimitación de “propiedad”: contra la lógica de propiedad estatal, interés público o nacional y de concesiones privadas, la gente de Tambogrande opone la demanda de “nuestra tierra, nuestras vidas y nuestras tradiciones”.

La alianza de Tambogrande también dramatiza la posibilidad de un serio daño a las bases agrícolas del valle. Así, bajo el lema de “sin limón no hay ceviche” (Tambogrande, 2003), la campaña se centra en imágenes amigables del limón y hace un llamado sentimental de solidaridad nacional. En breve: mientras el eje de promoción minera se centra en un discurso de desarrollo económico nacional, el grupo de Tambogrande enfatiza una narrativa “verde” de exportación agrícola regional.

Conclusiones

Como buena parte de la literatura que analiza el impacto del turismo sobre las poblaciones locales ha sugerido, para una comprensión integral del fenómeno es necesario tomar en consideración tres niveles estructurales entrelazados: los intereses económicos, las alianzas políticas y las redes sociales y los instrumentos culturales que son activados en cada proceso específico. Nuestro entendimiento de las estrategias estatales de promoción minera está inscrito dentro del contexto de las reformas neoliberales llevadas a cabo en los 90. Ellas, de un lado, transforman las modalidades en que el capital se apropia de los recursos naturales y, de otro lado, reconfiguran las imágenes de los lugares con el fin de atraer flujos de capital. Estas reformas están expresadas en un doble proceso de construcción del espacio. En este sentido, los lugares son puestos a disposición de las inversiones del capital extranjero a través de un complejo de reformas legales (e.g. sistemas de propiedad de la tierra y privatización) y económicas (e.g. incentivos tributarios). Al mismo tiempo, discursos e imágenes específicos de sitios

mineros son creados y promovidos. He argumentado que estas narrativas presentan dos características principales: *homogeneidad* y *vacío*. Mediante el primer mecanismo, tienden a mostrar los lugares como enmarcados en el mismo contexto socioeconómico; si las únicas condiciones que cambian son de orden geológico, entonces el capital podría moverse libre y fácilmente. El recurso de vaciamiento construye lugares fuera de referencias sociales significativas. Estas narrativas enfatizan una imagen donde los recursos minerales se encuentran listos para ser tomados una vez que las compañías mineras hayan firmado convenios de inversión con el gobierno central. Por tanto, este es un discurso que, al operar a una escala nacional, obscurece actores regionales y locales (e.g. municipios o comunidades campesinas) y subestima luchas sociales sobre tierra y otros recursos naturales. En breve: la promoción de la explotación de recursos naturales no solo homogeniza sino que también vacía y, así, diluye física y metafóricamente las relaciones sociales entrelazadas con ellos.

En sus luchas representacionales, tanto agentes pro-minería como activistas locales hacen uso de diferentes escalas y redes y apelan a estrategias discursivas e iconos diversos. De un lado, la forma en que el país y las actividades mineras son retratados por las agencias estatales de promoción imita la lógica de flujos de capital y recrea una imagen de “burbuja segura” dentro de la cual el empresariado debería invertir, fuera de todas las turbulencias sociales y políticas. La coalición de Tambogrande, en el otro lado, no rechaza la formación de redes a gran escala –la cual incluye el apoyo de grupos medioambientalistas en Canadá y los Estados Unidos, como es el caso de Mining Watch, Oxfam América, la iglesia católica y grupos indígenas a lo largo de América Latina– sino moldea la retórica de su lucha usando elementos de la cultura local y regional.

Bibliografía

- Burneo de la Rocha, María Luisa y Susana Ilizarbe Pizarro
1999 "Tierras comunales y conflicto con el Estado: el caso de Olmos". Reporte final del trabajo de campo llevado a cabo en la comunidad campesina de "Santo Domingo de Olmos".
- Casino Jr., Vincent del y Stephen Hanna
2003 "Mapping Identities, Reading Maps: The Politics of Representation in Bangkok's Sex Tourism Industry". En: Stephen Hanna y Vincent del Casino Jr. (eds.). *Mapping Tourism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Congreso Constitucional del Perú
1995 *Ley de la inversión privada en el desarrollo de las actividades económicas en las tierras del territorio nacional y de las comunidades campesinas y nativas*. Ley N° 26505, 17 de julio de 1995.
- CONITE
2003 *Peru: A place to carry out new business*. <http://www.mef.gob.pe/peruinv/ingles/peruinv1.htm>, Comisión Nacional de Inversiones y Tecnologías Extranjeras, 10 de diciembre de 2003.
- Factor Tierra
2003 <http://www.geocities.com/factortierra/>, 5 de diciembre de 2003.
- Judd, Dennis y Susan Fainstein, (eds.)
1999 *The Tourist City*. New Haven: Yale University Press.
- Kotler, Philip; Donald Haider e Irving Rein
1993 *Marketing Places: Attracting Investment, Industry, and Tourism to Cities, States, and Nations*. New York: The Free Press.
- Logan, John R. y Harvey L. Molotch
1987 *Urban Fortunes: The Political Economy of Place*. Berkeley: University of California Press.
- Manhattan Minerals Corp.
2003 <http://www.manhattan-min.com/s/Home.asp>, 24 de noviembre de 2003.

MEM

- 2003a <http://www.mem.gob.pe/>, 10 de diciembre de 2003.
2003 b Plan Referencial de Minería 2000-2009. <http://www.mem.gob.pe/wmem/publica/dgm/public08/archivo.pdf>. Ministerio de Energía y Minas, 22 de noviembre de 2003.

Minero Perú y Centromín Perú

- 2002 *Perú: proceso de privatización en minería.*

Monmonier, Mark

- 1991 *How to Lie with Maps*. Chicago: University of Chicago Press.

Proinversión. Agencia de Promoción de la Inversión Privada

- 2003 <http://www.proinversion.gob.pe/english/default.asp>, 29 de noviembre de 2003.

Rose, Gillian

- 2001 *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage.

SNMPE

- 2000 *Memoria anual.*
2001 *Memoria anual.*
2003 <http://www.baella.com/sociedad/index.html>. Sociedad Nacional de Minería, Petróleo y Energía, 10 de diciembre de 2003.

Tambogrande

- 2003 <http://www.tambogrande.org.pe/home.htm>, 22 de noviembre de 2003.

Tsing, Anna

- 2000 "Inside the Economy of Appearances". En: *Public Culture*, 12 (1): 115-144.

Ward, Stephen

- 1998 *Selling Places: The Marketing and Promotion of Towns and Cities, 1850-2000*. New York: Routledge.

“Una voz que llega lejos”: el uso de la radionovela para fomentar el diálogo sobre género y salud reproductiva en Loreto¹

Diana Santillán

Introducción

Minga Perú es una organización no-gubernamental y sin fines de lucro que lleva a cabo proyectos de salud reproductiva desde una perspectiva de género en comunidades ribereñas de Loreto. El eje de sus proyectos es un programa radial llamado “Bienvenida Salud”, que difunde una radionovela (“Historias de la vida real”) sobre las experiencias de moradores ribereños con sus parejas, familias y comunidades. Utilizando el humor y el lenguaje popular de la región, el programa se vale de un modelo de entretenimiento-educacional para transmitir mensajes sobre la salud reproductiva, el empoderamiento de la mujer y la equidad de género. Los guiones se desarrollan de manera participativa sobre la base de cartas y testimonios que Minga Perú recibe de sus oyentes, en los cuales estos comparten sus preocupaciones, problemas y triunfos en diferentes aspectos de sus vidas. Este ensayo examina las formas en que la radionovela interviene en la esfera pública loreтана, y el modo como —a través de esta intervención— Minga Perú intenta fomentar el diálogo intercultural acerca de las relaciones de género y la salud reproductiva en comunidades ribereñas de Loreto.

Marco conceptual

En mi estudio de caso sobre Minga Perú examino interacciones y negociaciones globales-locales. Mi investigación se ubica dentro de un contexto antropológico que está re-pensando la relación entre lo global y lo local. El marco conceptual que define la globalización de la cultura occidental como una fuerza que consume el contexto local, borrándolo y haciéndolo homogéneo, es un punto de vista

¹ Esta investigación es parte de mi tesis doctoral sobre el uso de la radio para promover la salud reproductiva desde una perspectiva de género en la amazonía peruana, la cual consistirá en un estudio etnográfico sobre la producción y recepción del programa radial “Bienvenida Salud” de la ONG Minga Perú.

que niega la agencia humana de actores locales y las posibilidades de sincretismo cultural (Appadurai 1996, 2001; ONG Aihwa, 1999; Inda y Rosaldo, 2001). En cambio mi análisis enfatiza los procesos *translocales* (Montoya *et al.*, 2002) en los que actores locales se enfrentan con discursos que circulan en ámbitos “globales”. Un enfoque en la recepción activa, resistencia y negociación que acompañan los encuentros interculturales revela interacciones complejas.

De hecho, lo “global” y lo “local” constituyen muchas veces una dicotomía ilusa que esconde relaciones dinámicas. Es más preciso afirmar que lo “global” es producido localmente y difundido globalmente. Cuando uno se refiere a la globalización, en realidad se alude a fuerzas sociales, políticas y económicas que, originadas en diversas regiones del mundo, tienen la capacidad de circular globalmente sus efectos y mensajes que ayudan a moldear contextos locales y limitar posibilidades; aunque los seres humanos de todas maneras tienen espacio para actuar en el marco de sus mundos locales. No se someten pasivamente a estas fuerzas globales sino que interactúan activamente con ellas: confrontan, negocian, resisten y/o sincretizan discursos y agendas globales con conocimientos y prácticas locales. Como señala Bourdieu (1990), los seres humanos tienen la capacidad de re-producir estructuras sociales a través de sus prácticas cotidianas, o de subvertirlas mediante la modificación de esas prácticas; y esto incluye las prácticas y *performances* que reproducen y transforman sistemas de género (Butler, 1999).

De esta manera, los mensajes globales y su recepción local se retroalimentan de tal forma que ninguno de ellos es un discurso “puro”. Y este es particularmente el caso del programa radial de Minga Perú, ya que no se trata solamente de un esfuerzo por transmitir mensajes “globales” sobre relaciones de género y salud reproductiva de una manera “culturalmente apropiada”, sino que a la vez es un intento de abrir espacios para el diálogo intercultural, en una re-interpretación de las experiencias de moradores ribereños comunicadas a través de cartas y testimonios orales.

Es interesante observar cómo actores locales, en el caso de Minga Perú, negocian con discursos y agendas internacionales sobre género y salud reproductiva, y cómo a través de sus proyectos de comunicación la institución abre espacios en la esfera pública para dialogar sobre estos temas en el contexto local de la amazonía peruana. El lugar que esta ha ocupado en la historia y en el imaginario nacional ha sido siempre marginal, aunque “romantizado” (Chirif, 2004). Sin embargo, la región resulta especialmente interesante para estudiar interacciones translocales e interculturales, ya que las iniciativas de salud reproductiva se cruzan con estrategias de desarrollo sostenible, programas de conservación y medio ambiente, y luchas sobre los derechos indígenas; proyectos que cuentan con el apoyo de movimientos y actores transnacionales.

Antecedentes

Minga Perú fue fundada en 1998 por Eliana Elías, especialista en ciencias de la comunicación. La institución recibe fondos de varias agencias internacionales como la Fundación Ford y el Servicio Mundial de Judíos, entre otras. La organización agrupa a alrededor de 20 personas y cuenta con una oficina en Lima, otra en Iquitos y un centro de capacitación cerca de Nauta. Sus actividades se concentran en las cuencas del río Marañón y del río Tigre, generalmente en comunidades ribereñas de ascendencia cocama-cocamilla, aunque no todos los moradores se identifican de esa manera.

Los miembros de Minga Perú consideran al programa radial “Bienvenida Salud” como el “corazón” de su proyecto en la región. Es un vehículo para transmitir mensajes y dialogar sobre las relaciones de género y la salud reproductiva desde una perspectiva de derechos humanos interculturales. El programa dura 30 minutos y se emite tres veces por semana a través de la radio regional “La Voz de la Selva”. Además en algunas comunidades se escucha por altoparlante. En promedio, su audiencia es estimada en 40 mil personas y su eslogan “Una voz que llega lejos” logra escucharse en las comunidades ribereñas más alejadas e incluso en aquellas que podrían calificarse como aisladas en el sentido de que sus moradores tienen que viajar varios días en canoas, botes colectivos, peque-peques o lanchas para acceder a servicios de salud, educación y otros.

Durante el programa se invita a los oyentes a remitir cartas sobre sus familias y comunidades, incluyendo por ejemplo problemas de salud reproductiva, abusos en postas médicas y conflictos entre parejas. En algunos casos, oyentes que no saben escribir han pedido a sus familiares que les ayuden a relatar sus historias personales para mandarlas al programa radial. Además, Minga Perú capacita a corresponsales radiales en las comunidades para recolectar testimonios orales y documentar la vida cotidiana. Las cartas y los testimonios se emplean para desarrollar los guiones del sociodrama que se presenta en la radionovela “Historias de la vida real”. De ese modo los oyentes ven sus vidas reflejadas en el programa y se identifican con él, especialmente porque utiliza mucho el humor y el lenguaje popular de la región.

La propuesta de Minga Perú se ubica dentro de un discurso internacional de los derechos de la mujer y los derechos reproductivos y sexuales como derechos humanos. En la comunidad internacional de salud reproductiva siempre se cita como un logro importante el conjunto de acuerdos surgidos en 1994, en la Conferencia Internacional de Población y Desarrollo que se llevó a cabo en

El Cairo, Egipto. La “Agenda Cairo” rechazó el antiguo paradigma de proyectos de población, criticado por haber operado bajo un paradigma de control de fertilidad a través del control del cuerpo de la mujer (Presser y Sen, 2000). En El Cairo se enfatizó la necesidad de enfocarse en la salud reproductiva y sexual por medio del empoderamiento de la mujer, la equidad de género y la participación responsable de los hombres. En muchos sentidos, el evento marcó un nuevo concepto de la mujer, ya no como un sujeto dócil y controlable, sino como una agente activa con derecho a tomar decisiones sobre su salud reproductiva y sexual.

Pero en el trabajo de Minga Perú esta propuesta no es trasladada o llevada al contexto local sin modificaciones. La institución siempre está negociando los conceptos de género, salud, cuerpo y reproducción que se encuentran en los discursos y las agendas internacionales con la realidad cultural, las creencias, los conocimientos y las costumbres locales. No es un trabajo fácil, ya que a la vez debe tomar en cuenta la diversidad local que existe en Loreto.

La meta principal es trabajar los temas de salud y derechos humanos de una manera “intercultural”, es decir, viendo a la “cultura” como algo dinámico; de tal forma, cuando las culturas entran en diálogo la idea es que uno puede incorporar y/o rechazar aspectos de la “otra cultura” sin perder su propia identidad cultural (Rappaport, 2005). Parte de este proceso intercultural, entonces, implica poner en diálogo modelos occidentales biomédicos del cuerpo y de salud (Martin, 2001) con modelos indígenas integrales que incorporan las relaciones sociales, las relaciones con la naturaleza y con lo sobrenatural, y las dimensiones fisiológicas y psicológicas. La cultura local no es vista solamente como una barrera para los proyectos de salud, algo que es común en modelos convencionales de la comunicación para la salud; muy por el contrario, los aspectos de la cultura local se rescatan como bases sobre las cuales se puede trabajar para el cambio social.

Análisis de negociaciones translocales en la producción de “Bienvenida Salud”

Una de las principales negociaciones que se presentan en la construcción del programa radial es el intento de re-significar lo “tradicional” y lo “moderno” de manera compleja, evitando el mensaje simplista de que todo lo tradicional es malo y todo lo moderno bueno, una lección colonialista que fue aprendida por muchas comunidades indígenas, incluyendo a los cocama-cocamilla. Los cocama, siendo una cultura ribereña, han tenido más contacto con la cultura occidental que otros pueblos en la región, por lo cual han sido explotados a través de la

historia: durante la época del caucho, en proyectos de extracción de petróleo, madera, pieles, miel, y ahora incluso en un cierto tipo de turismo que busca al indígena como espectáculo. Stocks (1978) califica a los cocama como “nativos invisibles” porque aprendieron muy temprano a esconder su identidad cultural bajo un camuflaje mestizo (cf. Rivas, 2000; Gow, 2003).

Sin embargo, Minga Perú intenta rescatar esta identidad cultural, pero a la vez cuestionar cuáles son los aspectos “tradicionales” que deben continuar y cuáles quizás deban dejarse atrás. Es posible leer este intento como una forma de “normatizar” la identidad cultural, en el sentido de establecer ciertos límites a los discursos (lo que se puede decir y/o no decir, y de qué manera) sobre lo “tradicional” y lo “moderno” (Foucault, 1978). Por ejemplo, un episodio de la radionovela empieza con una mujer cantando. Pashuka, la protagonista principal, viene a visitarla y cuando la escucha le dice que “está cantando lindo”. La vecina le pregunta si se está burlando. Pashuka le asegura que no, pero que “no le entiende nadita” y quisiera saber en qué idioma está cantando. La vecina responde que está cantando en cocama, el idioma de sus padres. Pashuka le pregunta si le está enseñando a hablar cocama a su hija y la vecina le dice que no, porque la hija no quiere aprender y tiene vergüenza. Pashuka le dice que no debe tener vergüenza y más bien deben sentirse orgullosas porque muchos moradores ya se han olvidado de su idioma materno. En ese momento, la hija llega a la casa contándoles que su profesora ha pedido a las estudiantes averiguar sobre sus raíces y ella no sabe qué decir. Su mamá le indica que debe hablar de sus antepasados cocama, pero la muchacha responde: “¿Para que me insulten?”. En el resto del episodio Pashuka y la madre convencerán a la hija de que debe estar orgullosa de su identidad cultural y reconocer el valor de ser bilingüe.

A la vez el programa intenta fomentar la aceptación de ideas “modernas”. En otro episodio, madre e hija se están alistando para ir a una reunión comunitaria, donde aprenderán cómo sembrar diferentes semillas y evitar la plaga que daña los platanales. Cuando el papá llega a la casa se opone a que vayan a la reunión diciéndole a su esposa: “¡Qué plaga ni qué cojudeces, carajo! Lo que me estoy dando cuenta es de que ustedes quieren ir a otra cosa. ¿Cómo pues se visten así, vaya? ¿Desde cuando acá con esa ropa? Ya, ya, ya; salgan de aquí con esas tonterías... y deja de estar enseñándole huevadas a mi hija, oye”.

El padre expresa una cierta sospecha sobre el propósito de la reunión y sobre las intenciones de su esposa e hija al querer asistir, lo que refleja los sentimientos de algunos moradores varones, especialmente cuando se trata de talleres dirigidos por hombres, por ejemplo ingenieros, que vienen de la ciudad para las capacitaciones de mujeres en temas agrarios.

La hija no se queda callada y le responde a su papá: “¿Qué ya vuelta tienes, papi? ¿Qué de malo pues me está enseñando mi mamá?”. Esto enfurece al padre y su respuesta refleja los determinados roles de género que él espera de su hija: “Y tú no me digas nada, carajo. Para eso yo soy tu padre. Tú lo que deberías estar aprendiendo es a cocinar y lavar para que atiendas a tu marido, que ya no vas a demorar en tener seguramente. Con ese gusano ya te veo también...”.

Aquí interviene la madre, resaltando la importancia del estudio para las mujeres, pero el padre no le hace caso.

Madre: Oye... ¿qué te pasa? No sabes respetar a tu hija ¿di? Ella tiene recién 15 años y ya estás pensando tonterías, haciéndole querer que tenga marido. Ella tiene que estudiar primero.

Padre: ¡Qué estudiar ni estudiar!... Además la mujer solo sirve para eso, porque si no cómo le va servir a su marido y a sus hijos.

El diálogo continúa con madre e hija tratando de convencer al padre sobre la importancia de las capacitaciones y “la nueva realidad” que enfrentan.

Hija: Eso habrá sido antes. Ahora las mujeres estamos capacitadas para hacer cualquier trabajo igual que los varones, ¿ya, papi?

Padre: ¿Y tú, majadera? ¿De dónde ya vuelta me sacas semejante tontería? ¿Te das cuenta... lo conchuda que está la haragana?

Madre: No es que seamos conchudas... la realidad está cambiando. Ahora nosotras las mujeres podemos desempeñar cualquier cargo dentro de nuestra comunidad. Y el aprender y capacitarnos nos ayuda mucho.

En este momento la madre e hija ven a pasar a Pashuka, quien se dirige a la reunión. La llaman para que las ayude a convencer al padre. Pashuka entra a la casa y el esposo le echa la culpa por estar inquietando a su mujer y a su hija.

Padre: ¡Ah, ya! Ahora entiendo por qué se están portando de esa manera... Tú pues eres la culpable de que mi mujer y mi hija se estén malogrando, ¿no?

Pashuka: ¿Qué le pasa, don Lorenzo? Más respeto. ¿Cómo me vas a hablar así? ¿Acaso no merezco respeto?

Padre: ¿Y todavía en mi casa me vas a querer venir a enseñar cómo debo hablar y portarme con mi familia? ¡Qué tal raza...!

Madre: ¿Pero qué de malo pues tiene que nos vayamos a aprender? Si es para ayudarte cuando tú no puedas hacer algo.

Padre: Eso de que se van a aprender es puro cuento...

El padre insiste en que ellas quieren ir para hacerse “mañosas”. Y Pashuka le pregunta: “Entonces... si tanto desconfías, ¿por qué no vienes con nosotras?”. Pero el padre sigue oponiéndose a la participación de las mujeres en los talleres señalando que la capacitación, el cultivo son “cosas de hombres”. La hija le pregunta entonces qué harían ellas si algo malo le pasara y él responde que seguro están “rogando que se muera” o que sea “saco largazo”, como el esposo de Pashuka. Pashuka intenta una última estrategia, preguntándole si no le da gusto ver a su esposa y a su hija bien arregladas. Él responde que esas son “huevoadas”.

Finalmente las mujeres se cansan y deciden irse de una vez a la reunión. En los últimos segundos de la dramatización, el padre dice: “Ni piensen que me voy a quedar. Ahorita les alcanzo. Algo voy a aprender siguiéndolas. ¿Qué se han creído? ¿Acaso ustedes no más van a aprender?”. Todos ríen y se van juntos a la reunión. De esta manera acaba el episodio.

El programa radial, mediante la radionovela, introduce diferentes temas a la esfera pública loretana con un enfoque de género que cuestiona las relaciones “tradicionales” entre parejas y familiares. Otros episodios abarcan problemas de planificación familiar, violencia doméstica, abuso de alcohol y drogas, complicaciones del parto, uso del condón, entre otros. Pero en cada episodio también se incluyen momentos en que las costumbres indígenas son valorizadas. Por ejemplo, en el episodio narrado arriba, cuando Pashuka llega a la casa de sus vecinas para ayudar a convencer al padre, la hija le sirve un trago tradicional. Este es solo un pequeño ejemplo de las formas en que el orgullo cultural es incorporado entre los temas dramatizados. En otros episodios, la voz de la abuelita es la voz de la “tradicción” y sus intervenciones de oposición empiezan varias veces con la frase: “En mis tiempos...”. La abuela expresa a veces vergüenza (ante conversaciones sobre el uso del condón, por ejemplo) y otras veces asombro por la “viveza” de la nieta, quien le conversa de temas acerca de los cuales la abuela tiene menos conocimiento (por ejemplo, la sexualidad).

Conclusión

Mi interés en el programa “Bienvenida Salud” muestra cómo la relación entre lo tradicional y lo moderno crea un espacio donde mensajes sobre la equidad de género acompañan la reivindicación por la identidad cultural de diferentes grupos indígenas. ¿Qué diálogos interculturales se fomentan en este contexto, donde “la memoria y el olvido selectivo” del pasado (Renan, 1990) son necesarios para transformar relaciones de género en el presente? ¿De qué modo participa el programa radial de Minga Perú en “re-inventar la tradición” (Hobsbawm y Ranger, 1983; Rappaport, 1994)? ¿Habrá momentos en que las relaciones de inequidad de género son rechazadas como parte de la “lección colonialista” y reemplazadas por modelos indígenas de género que enfatizan el consenso y la complementariedad (ver e.g. Heise *et al.*, 1999)?

En todo caso, a través de la radionovela, los discursos y conflictos sobre derechos de la mujer y derechos reproductivos y sexuales como derechos humanos se convierten en cuestiones prácticas y tangibles para los oyentes del programa. De esa manera, la radionovela trae a la luz aspectos de la vida cotidiana y de las vivencias personales para ser discutidas en una esfera pública. El programa radial de Minga Perú interviene en la esfera pública loretana y a la vez participa en constituirla, en el sentido de que crea nuevos discursos que hacen públicas las relaciones personales para someterlas a una discusión intercultural. Al hacer esto el programa abre un espacio para el debate sobre el significado de identidad cultural, relaciones de género y salud reproductiva. La esfera pública se convierte en un sitio contestado, en la cual los significados son tanto articulados como negociados; al incluir las voces de moradores ribereños (aunque reinterpretados por la ONG) el programa los presenta como actores en la sociedad civil.

Además, cualquier esfuerzo de “normatizar” la identidad cultural, es decir de ponerle límites (“poder discursivo-jurídico”), enfrentará a la vez momentos de resistencia y de reinterpretación (“poder generativo”), que también forman parte de la telaraña de poder (Foucault, 1978). Es importante resaltar esto porque los oyentes no son receptores pasivos de las transmisiones del programa. Como agentes sociales, ellos interpretarán y negociarán los mensajes que reciben con sus propias realidades e ideologías locales, dialogando sobre estos temas con otras personas en sus comunidades y reintroduciendo otras ideas y perspectivas a la esfera pública loretana, utilizando el espacio creado por Minga Perú².

² Este análisis sobre la recepción del programa radial será parte del enfoque de mi tesis doctoral.

En el último año se han implementado algunos cambios importantes en el programa radial que incluyen modificaciones en el formato de la radionovela, presentando nuevos personajes y profundizando los temas de sida y de responsabilidad masculina en la salud reproductiva. Algunos personajes ya no aparecen; la ausencia más notable es la de Pasionaria (Pashuka). Después de una evaluación del programa, el equipo de Minga Perú decidió expandir las voces y los diálogos que se emiten. Según la directora, el énfasis que la radionovela ponía en el rol central de Pashuka silenciaba a veces, sin querer, otras experiencias, opiniones y maneras de ser mujer/hombre en las comunidades. Será interesante averiguar en el futuro cuál es el resultado de estos cambios durante la nueva fase de transmisión del programa.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun
1996 *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun (ed.)
2001 *Globalization*. Durham: Duke University Press.
- Bourdieu, Pierre
1990 *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, Judith
1999 *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, segunda edición.
- Chirif, Alberto
2004 "El imaginario sobre la mujer loretana". En: *Foro internacional: Salud reproductiva en la Amazonía: Perspectivas desde la cultura, el género, y la comunicación*. E. Elías y E. Neira (eds.). Iquitos: Minga Perú, pp. 59-79.
- Foucault, Michel
1978 *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Random House, volumen I.
- Gow, Peter
2003 "Ex cocama: identidades em transformação na Amazônia peruana". En: *Mana*, 9 (1): 57-79.

- Heise, María, Liliam Landeo y Astrid Bant
1999 *Relaciones de género en la amazonía peruana*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.)
1983 *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Inda, Jonathan Xavier y Renato Rosaldo (eds.)
2001 *The anthropology of globalization: A reader*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Martin, Emily
2001 *The woman in the body: A cultural analysis of reproduction*. Boston: Beacon Press, tercera edición.
- Montoya, Rosario, Lessie Jo Frazier y Janise Hurtig (eds.)
2002 *Gender's place: Feminist anthropologies of Latin America*. New York: Palgrave Macmillan.
- ONG Aihwa
1999 *Flexible citizenship: The cultural logics of transnationality*. Durham and London: Duke University Press.
- Presser, Harriet y Gita Sen (eds.)
2000 *Women's empowerment and demographic processes: Moving beyond Cairo*. New York: Oxford University Press.
- Rappaport, Joanne
1994 *Cumbe reborn: Andean ethnography of history*. Chicago: University of Chicago Press.
2005 *Intercultural utopias: Public intellectuals, cultural experimentation and ethnic pluralism in Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Renan, Ernest
1990 "What is a Nation?". En: *Nation and narration*. H. Bhabha (ed.). London: Routledge, pp. 1-22.
- Rivas, Roxani
2000 "Ipurakari: los cocama-cocamilla en la várzea de la amazonía peruana". Tesis para optar el grado de magíster. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Stocks, Anthony
1978 *Los nativos invisibles: notas sobre la historia y realidad actual de los cocamilla del río Huallaga, Perú*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

Ideologías lingüísticas (y políticas) en publicidad

Teresa Torres Bustamante

En este trabajo haré un análisis de las ideologías lingüísticas presentes en la publicidad del *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) vendido el año pasado por el diario *La República*. Con el apoyo del Análisis Crítico del Discurso (ACD)¹, el concepto de *higiene verbal* (Cameron, 1995) y estudios sobre las ideologías lingüísticas del español, quiero evidenciar qué supuestos sobre la lengua, la cultura y los hablantes se traslucen mediante esta publicidad, en tanto esta interviene activamente en la construcción de una esfera pública que responde a un discurso hegemónico sobre la lengua y la cultura.

Me interesa profundizar en la ideología lingüística sobre el español en tanto sigue siendo, y con mayor presencia mediática, el sentido común de los hablantes de esta lengua. Pienso que es interesante ver cómo se manifiesta, en un medio de comunicación de gran difusión, la fuerza del poder tanto simbólico como económico de la lengua española. Además, siendo el Perú un país multilingüe pero claramente diglósico, es importante observar dispositivos en los que se mantiene y legitima aún más una ideología que contribuye a acrecentar la brecha entre la lengua y sus hablantes, y a la marginación de una gran parte de la población. Por otro lado, me interesa también enmarcar este estudio dentro de lo que de Deborah Cameron llama *higiene verbal*, es decir, la evaluación sobre la lengua, inherente al uso lingüístico, que hacemos los hablantes, sobre todo aquellos con más conciencia metalingüística (i.e. científicos del lenguaje: lingüistas, filólogos, aficionados, etc.) y aquellos que tienen un cierto poder institucional/burocrático. Además, busco determinar las funciones ideológicas que le damos a esa evaluación.

Asimismo, considero fundamental debatir los discursos “oficiales” transmitidos por la prensa, uno de los actores de la esfera pública con más poder de intervención en la representación de lo que es de interés colectivo. Es preciso situar este debate también en el terreno de las ideologías lingüísticas, al ser

¹ El ACD plantea que las ideologías se reproducen y se constituyen en el uso lingüístico, el cual debe ser analizado para poder desnaturalizar las ideologías que se han insertado en él.

estas las configuraciones y creencias sobre el lenguaje que se dan en una comunidad concreta, construidas de acuerdo con los intereses de determinados grupos sociales, y que sirven como justificación/legitimación de ciertos usos lingüísticos y de las relaciones lingüístico-sociales, lo cual conlleva intereses políticos (Kroskrity, 2000).

Para el caso del español, el texto de Valle y Stheeman (2004) analiza, a través de diversos artículos, la ideología lingüística detrás de los intentos estandarizadores del español por parte de las instituciones académicas y de las personalidades ligadas a estas. Examinan también qué mecanismos ha habido y hay actualmente para impulsar el poder simbólico y económico de la lengua española. Los autores plantean que España ha recurrido a la lengua castellana para construir su identidad como nación y ha habido –y hay– una intervención estatal para desarrollar una lengua nacional (un sistema bien definido hacia el cual debe apuntar el uso lingüístico) en el marco de una cultura monoglósica que borra la diversidad lingüística y cultural, ideológica y materialmente. Comentaré más puntos anotados en este libro cuando pasemos al análisis de los datos.

El análisis se hace sobre un corpus de anuncios, noticias y reportajes en los que se promocionó el DRAE desde mayo hasta julio del 2005. El anuncio publicitario, en sí mismo, es solo un tipo de aviso; hay dos reportajes en los que se entrevista a diferentes autoridades sobre la lengua y muchos artículos en los que se promociona el diccionario a través de comentarios de los lectores, información sobre su contenido y recomendaciones por parte de alguna autoridad.

Desde las concepciones teóricas arriba mencionadas, la metodología utilizada para abordar el corpus ha consistido en extraer las voces presentes en este y efectuar una clasificación que servirá para establecer las posiciones, los contextos sociales y las identidades que se proyectan. Luego se procedió a elegir enunciados de los textos y a estudiarlos con el propósito de averiguar qué supuestos asumen (qué es correcto/incorrecto, quiénes pertenecen a cierto grupo y quiénes no, etc.) y cuáles son los valores que asocian con la lengua, específicamente con el DRAE. A partir de las evaluaciones constatadas en los enunciados, me pregunté también por la noción de cultura manejada en el corpus, además de ver qué bienes sociales (estatus, poder, literacidad, clase, etc.) están en juego y de qué manera se plantea su distribución. El objetivo final es analizar de qué modo se logran naturalizar las ideologías presentes, en tanto concuerdo con la idea de concebir al lenguaje como “oscurecedor” de estas ideologías, por lo que la interrogante central debe ser qué es lo que el lenguaje está oscureciendo: qué agendas (propósitos) ocultas hay detrás.

Empezaré presentando una clasificación de los diferentes tipos de publicidad que se dieron para la promoción del diccionario. De esa manera, iré configurando un primer acercamiento a los supuestos, valores e ideologías recurrentes en el texto. Luego consideraré las voces presentes y sus enunciados para ir contestando las preguntas mencionadas en el apartado anterior. Finalmente estableceré una visión general (una especie de sistematización) sobre lo que, a mi entender, representa esta publicidad (cuál es su “agenda oculta”).

Encontramos cuatro tipos de publicidad sobre el DRAE. El primero es un aviso publicitario que se repite constantemente mostrando la totalidad de los tomos. Un anuncio grande dice: “AHORA ES POSIBLE SABERLO TODO” y más abajo “CON EL NUEVO DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA” y luego datos sobre el diccionario: precio y fechas de salida. Este aviso es el primero que apareció al respecto y es el que acompaña la promoción del diario el tiempo que dura su venta (cinco meses).

Podemos ver cuán significativa se plantea, desde el inicio, esta promoción. El bien del “saber”, ya no solo de la lengua misma, sino también de un tipo de saber en abstracto se asocia con el diccionario (específicamente, con el de la máxima autoridad sobre el español, la RAE). El uso del adverbio “ahora” y de la modalidad de probabilidad plantea una división entre un /antes/, en el que no se contaba con este bien (carentes de él y, por lo tanto, en el desconocimiento, en la ignorancia), que además era imposible o poco probable de obtener, y un /después/ en el que este saber sí estará a nuestra disposición. Habría que examinar de qué tipo de saber o conocimientos se trata; de alguna manera, se asume un saber ligado a la escritura y a la alfabetización, específicamente en el conocimiento de la lengua o de su variedad prestigiosa, a través de un diccionario, lo cual se extiende hacia cualquier tipo de saber.

El segundo tipo consta de dos reportajes en la página central: ambos son artículos más entrevistas a –e, incluso, textos escritos por– connotados personajes (autoridades en literatura, lingüística, etc.). Estos dos reportajes, a mi parecer, son los más representativos de la publicidad, no solo por su extensión y lugar privilegiado en la edición, sino también porque presentan el punto de vista explícito del diario y de la intelectualidad que apoya y elogia la venta del diccionario.

El tercer tipo se compone de artículos de media página en los que se entrevista a distintos tipos de personas: por un lado son los vendedores de los kioscos y los lectores que compran el diario; por otro lado son entrevistas y comentarios de una autoridad literaria o de otro tipo (intelectualidad: escritores, miembros de la Academia Peruana de la Lengua, ministro de Educación,

etc.). Es fundamental resaltar que las opiniones de los lectores “comunes” son escasas, tanto así que los mismos personajes (profesor, vendedor) se repiten; mientras que abundan los artículos en torno a los comentarios de algún intelectual o persona con autoridad. Se constata, así, lo planteado por Cameron respecto de la *higiene verbal*, es decir, las prácticas discursivas que los hablantes hacemos para evaluar nuestro lenguaje no escapan a los lingüistas o autoridades sobre la lengua que tiene visos de “objetividad científica”. Todos los hablantes tenemos normas y valores acerca de “lo que es” y “lo que debe ser” nuestro uso lingüístico.

Por último, el cuarto tipo es de pequeñas notas promocionando el diccionario que siguen un mismo patrón: una introducción con una pregunta: “¿Sabía que ‘...’ significa ‘...’? ¿No lo sabía?”. En todos los casos presentan una palabra poco usual (“chivirico”, “carretón”, “lagua”, “estelo”) y vienen luego los comentarios acerca de que los lectores podrán saber el significado de esa y otras palabras al adquirir el DRAE.

Elegir una palabra desconocida con su significado es una manera de asegurarse la ignorancia del lector y, por lo tanto, fomentar su demanda. De algún modo se quiere lograr el consenso con el lector respecto al /no saber/ de este, por lo cual es necesaria la adquisición del DRAE. Precisamente, el éxito en la implantación de una ideología es que todos la acepten naturalmente.

He adelantado ya que las voces presentes en los textos pueden ser clasificadas de esta manera: por un lado encontramos las voces autorizadas²; por otro lado tenemos al mismo diario transmitiendo puntos de vista que, en cierto modo, se plantean como neutrales u objetivos; finalmente están los lectores o los receptores/“beneficiarios” del DRAE. En este último grupo podemos incluir a una directora de colegio y a un profesor de Lengua, ya que ambos se presentan como beneficiarios del texto, mientras que el primer grupo lo recomienda (ellos no son el público objetivo de esta promoción, más bien conformarían con el diario la parte de la oferta, mientras que el resto –la gente, el pueblo– son la demanda). Es interesante ver dónde se realiza el corte entre los beneficiarios y los recomendadores: al incluir a un profesor de Lengua en el primer grupo se establece que el criterio es más bien socioeconómico (como podemos verlo en el ejemplo (b) en el que dentro

² Es interesante que en este grupo se encuentren intelectuales relacionados con la disciplina lingüística. Podría ligarse esto con lo que anotan Valle y Stheeman para el caso español: los intelectuales han usado el poder legitimador de sus disciplinas (lingüística, literatura, filología) para tener éxito en la implantación de sus ideologías en los hablantes.

de la categoría “humilde” se engloba a los profesores) y la tenencia del saber se adjudica solo a algunos actores. Vemos entonces que se configura una elite letrada que es poseedora del saber respecto al uso de la lengua y, por otro lado, el pueblo como carente de ese saber. La voz del diario refuerza esta división y esta presentación de los que dan el saber y los que lo reciben.

Algunos ejemplos respecto a la asignación de los roles de beneficiarios y recomendadores:

- (a) “profesores y padres de familia fueron los primeros en adquirir los dos primeros tomos de esta excepcional obra”.
- (b) “ahora que esta obra es accesible también a hogares humildes, deberían contarla los profesores, el público en general”.
- (c) “Es conocido que la adquisición de cultura pasa por acceder a libros de calidad, lamentablemente muchas veces los mejores diccionarios no pueden ser comprados por las personas de más bajos recursos”.
- (d) “el principal beneficiado: el pueblo peruano”.
- (e) “Escritor recomienda adquirir el Diccionario” (titular).
- (f) “Ministro Sota recomienda Diccionario” (titular).

A continuación listaré los supuestos, valores y representaciones del mundo y del lenguaje que encuentro en el análisis de los enunciados.

Servicio a los lectores

La idea más recurrente en toda la promoción es el servicio que hace el diario a los lectores al poner “cultura” y “educación” a su disposición a bajo precio. En este punto cabe anotar que el diario *La República* se proyecta como un diario progresista, de tendencia de izquierda, por lo cual resalta su labor social respecto del pueblo, ya que está ofreciendo el símbolo máximo de “cultura” al alcance de todos³. Esta idea se ve reforzada y apoyada por los comentarios de los intelectuales que elogian al diario por esta iniciativa de llevar “cultura” y “educación” a la gente. El ejemplo nos confirma lo que sustentan Valle y Stheeman respecto a que se ha proyectado una imagen del español como un instrumento para el “progreso” y la “modernidad”, configurándose un “monopolio comunicativo” en el cual solo el español (específicamente el español

³ El director del diario menciona en uno de los reportajes que al vender cada tomo a cinco soles están facilitando el acceso de todos al diccionario y establece una comparación con el diario *El Comercio* (diario conservador y tendencia de derecha) que hace unos años también ofreció el DRAE, pero al precio de veinte soles, lo cual hacía imposible que la gente lo comprara. Lo que no dice es que la diferencia de precios se debió a la cantidad de tomos ofrecidos.

“estándar”) tiene el poder para garantizar una comunicación armónica que conduzca a un desarrollo cultural y económico. Observamos esto en los siguientes enunciados:

- (a) “ese servicio a la cultura (...) fue también el sueño de mi padre, un hombre que amaba profundamente el Perú y que hace 24 años lanzó un diario cuyo primer editorial titulaba: ‘En busca de una República superior’ (...) ese sueño y búsqueda también significaba que todos tengan acceso a la cultura. Sin duda este diccionario es una prueba de esa promesa”.
- (b) “La iniciativa de *La República* enriquece el esfuerzo (...) porque asume, con responsabilidad manifiesta, deberes relacionados con la educación y la cultura de los peruanos”.
- (c) “estas iniciativas deben celebrarse porque sus cosechas en favor de la cultura peruana se verán después”.
- (d) “cultura, parte del compromiso de este diario”.
- (e) “más allá de calcular réditos económicos está centrado en apoyar la cultura peruana”.
- (f) “buena tarea de periódico moderno y de periódico empeñado en asumir una profunda y consciente responsabilidad cívica”.

Detrás de todos estos enunciados está el supuesto de que hay una *carencia* en el pueblo respecto de la cultura, con lo cual encontramos un uso reduccionista de este término, de manera única y cerrada; básicamente, de lo que se está hablando es de una “cultura letrada” que no forma parte del pueblo, por lo que este debe apuntar hacia su adquisición, lo cual se expresa claramente en el ejemplo (a), en el cual el director del diario relaciona el progreso del país, la república “superior”, con el acceso a ese tipo de cultura.

Carencia de saber lingüístico y cultural

Otro supuesto, ya más ligado con la cuestión lingüística, es el de que la gente “habla mal”⁴ y tiene una baja cultura idiomática. El diccionario proveerá del uso lingüístico correcto, a lo cual se ligan habilidades lectoras –ver a continuación ejemplos (h), (i), (j)–, ya que ofrece los significados de las palabras, sin los cuales no podemos entender un texto. Valle y Stheeman afirman que se tiene una imagen de la lengua como una “estructura piramidal”, en cuya cima se halla la norma culta (una gramática invariable, el sistema comunicativo de

⁴ Desde el punto de vista de la lingüística, el lenguaje es una facultad natural de la especie humana, por lo cual es imposible que alguien hable “mal”. Hablar “mal” o “bien” son valoraciones pertenecientes a la interacción social que se hacen desde un punto de referencia de “buen hablar” coincidente con los usos lingüísticos de una elite.

preferencia, símbolo de la comunidad y su cultura) que representa el comportamiento lingüístico ideal, y en la base las variedades populares que deben estar sometidas al control de una elite ilustrada y sus instituciones para garantizar la unidad lingüística. Esta pirámide lingüística se correspondería con una socioeconómica, ya que la base está conformada por los hablantes que se encuentran en los “márgenes sociolingüísticos” con menos recursos y, por lo tanto, con casi ningún acceso a la “cultura letrada”.

Veamos algunos ejemplos de lo dicho anteriormente:

- (a) “Solo así lograremos dominar con exactitud el idioma español”.
- (b) “el *Diccionario de la Lengua Española* que *La República* pone en sus manos para enriquecer su bagaje cultural”.
- (c) “una gran herramienta para acercarse a un mejor manejo de las palabras”.
- (d) “En su objetivo de brindar a los peruanos una herramienta útil y actualizada para emplear el español de manera adecuada”.
- (e) “En nuestro país, la gente habla mal porque no tiene un diccionario a la mano ni está familiarizado con estos materiales”.
- (f) “Hablemos mejor” [titular].
- (g) “Conozca más de nuestra lengua coleccionando el Diccionario” (titular).
- (h) “En el Perú donde el hábito de lectura es escaso, la baja cultura lingüística e idiomática se puede superar teniendo a mano este instrumento”.
- (i) “Directora ejecutiva del Foro Educativo afirma que ayuda a reforzar la comprensión de lectura”.
- (j) “Pienso que mejorará los índices de lectura en el país”.

En el ejemplo (a), la frase “con exactitud” hace referencia a un modelo de habla que no es manejado por la gente, es decir, esta tiene un conocimiento inexacto de su propia lengua materna. De esa manera, el diccionario representa ese modelo de habla que simboliza el uso “exacto” del español, como vemos en el ejemplo (e).

Demanda de “cultura”

Otro supuesto encontrado es el de que la salida del DRAE satisface una gran demanda. Es decir, los hablantes son conscientes de sus limitaciones y esperan ansiosos la oferta de materiales que los ayuden a mejorar su uso lingüístico, a adquirir cultura, etc. Esto tiene un paralelo con lo que Valle y Stheeman exponen para el caso peninsular afirmando que los diarios enfatizan el éxito comercial de libros normativos, diccionarios, ortografías, etc., la alarma de ese mismo pueblo por el deterioro del lenguaje y su deseo de remediarlo. Puede ser que exista esa demanda realmente, pero lo más probable es que sea creada por los mismos medios para garantizar el consenso de ciertos supuestos, en especial, el del uso pobre del lenguaje y asegurar así el éxito de estas publicaciones.

Además, esto refleja la preocupación que hay respecto a la fragmentación del español (preocupación que se remonta a siglos atrás), con lo cual hay intentos deliberados para mantener la unidad lingüística o el sometimiento de las variedades populares a la norma culta. Esta alarma por la fragmentación – condición indeseable en una cultura monoglosica– busca, incluso, de parte de las instituciones encargadas, un acercamiento a las respectivas autoridades en cada país; de ahí la insistencia que encontramos en el corpus respecto a la colaboración entre todas las academias de la lengua para la elaboración del diccionario. Se intenta mostrar apertura hacia las demás variedades (mejor dicho, hacia las respectivas variedades cultas de cada país) para garantizar, de algún modo, el sometimiento de todos los hablantes.

Veamos algunos ejemplos de lo dicho respecto a la demanda de los lectores y al trabajo conjunto de las academias en el esfuerzo de mantener la unidad:

- (a) “Gran demanda del Diccionario” (titular).
- (b) “Todos buscan el Diccionario de la Lengua” (titular).
- (c) “Diccionario de la Lengua es un éxito” (titular).
- (d) “se ha enriquecido con el aporte de todos los hispanohablantes”.
- (e) “reúne todos los vocablos y voces nuevas originadas en los países y regiones donde se habla”.
- (f) “el punto de referencia, el seguro, el que toda la comunidad hispanohablante reconoce como autoridad es el DRAE”.

Simbolismo del diccionario

Por último, al diccionario se lo carga de valores positivos, se le ve como un “regalo”, como algo maravilloso. Esta especie de “fetichismo” respecto al libro en general, pero específicamente en un texto como el diccionario que, de alguna manera, simboliza el conocimiento de la lengua, muestra la continuación de una ideología imperante desde el primer contacto entre la cultura oral (indígenas) y la escrita (españoles). Cornejo Polar (1994) explica que el encuentro de Cajamarca, en el que se da el fracaso de Atahualpa (y de toda la cultura indígena) frente al uso del libro, marca la sujeción a un nuevo poder, que se representa en la letra. La escritura, así, entra en los Andes no como un sistema de comunicación, sino con el significado de poder y sometimiento. Además, el encuentro de Cajamarca ha sido interpretado como el posicionamiento de Atahualpa y su pueblo en el mundo de la ignorancia y de la barbarie, con lo que son “objetos pasibles de legítima conquista”. Ahora bien, es interesante que esta interpretación se da aun cuando, en esa época, la alfabetización era de unos cuantos y la gran masa de conquistadores (y de los

presentes en Cajamarca) no eran sujetos letrados (mucho menos en latín que es la lengua del libro en cuestión); pero sí había una fuerte asociación del libro y la letra con algo sagrado, misterioso, esotérico, por lo cual se concibe al libro como agente capaz de modificar estados y situaciones, crear conocimiento, poder, etc.

Creo que esta interpretación se ajusta a la representación que se da del diccionario en el corpus, simbolizándolo como un instrumento que modificará situaciones de ignorancia y las transformará en unas de saber. No solo eso, es también un “instrumento de paz”, que, con su sola presencia, garantiza la armonía en la comunidad de hablantes. Esto se explica si se concibe al diccionario como el depositario de la norma que se quiere imponer para garantizar la unidad lingüística, lo cual se decantará en “unidad social” (o en consenso social).

Por otro lado, si se asocia al DRAE con la elite letrada, se desprende la interpretación de que este grupo social es pacífico, civilizado, desarrollado, etc., mientras que el pueblo, carente de este (y con diversidad lingüística), es agente de los conflictos, de la incivilización (“barbarie”) y del atraso⁵. Así corroboramos lo afirmado por Valle y Stheeman respecto a que hay una simbolización de la variedad estándar como la lengua de la comunicación y de la armonía, y del papel de las academias como veladoras de la unidad que posibilitará la convivencia pacífica entre los países. De ese modo se plantea a la variedad estándar como un instrumento de cohesión (pero de abajo hacia arriba: es el pueblo el que se acerca a la elite).

Veamos ejemplos de lo dicho anteriormente respecto a los valores cargados al DRAE y a la variedad estándar del español:

- (a) “se debe adquirir para enriquecer el vocabulario personal y garantizar, de esa manera, el diálogo con la gente culta”.
- (b) “El Diccionario es también el regalo perfecto para los menores de la casa. Ese obsequio que les ayudará a su formación personal”.
- (c) “estimular la consulta del diccionario es alentar vocaciones certeras por un uso claro del discurso”.
- (d) “Un diccionario así se nos revela como un regalo para la inteligencia y una lúcida algaraza para el espíritu”.
- (e) “Una de las grandes maravillas que ha podido crear el hombre es sin lugar a dudas el diccionario”.

⁵ Es significativo que en uno de los artículos se presente una foto de unas personas vestidas con trajes típicos andinos leyendo el diccionario. La leyenda dice: “NECESARIO. El Diccionario es muy buscado por los lectores de *La República*”.

(f) “Cuando una empresa periodística edita un diccionario está proclamando su efectiva lucha contra el analfabetismo, contra la barbarie y el terror. En los mapas antiguos se señalaban las zonas salvajes e inhóspitas con una advertencia latina: *hic sunt leones*. Fronteras de esta naturaleza quedan desterradas a partir de esta iniciativa. Donde exista un ejemplar del DRAE no habrá sitio para los leones. Habrá un grupo de hombres de encendido civismo (...)”.

El ejemplo (a) es ilustrativo de esta separación entre una elite letrada que posee no solo el uso “perfecto” del idioma sino también cuenta con un “bagaje cultural” (ejemplo (b) de apartado “Carencia de saber lingüístico y cultural”) y un pueblo que debe intentar acercarse a ella. Se configura una ausencia de comunicación, lo cual –como vemos en el último ejemplo– se representa con el riesgo de la violencia, que debe ser solucionada por medio del acercamiento a través de la única variedad lingüística autorizada expresada en la letra.

El ejemplo (f) es el claro exponente de lo dicho anteriormente respecto a la representación del libro (y del diccionario) como instrumento de paz. Vemos cómo se coloca al analfabetismo (y, sobre todo, al no manejo de la variedad estándar y letrada) en el mundo de la barbarie y del terror. En un país en el que hemos vivido (y vivimos) épocas de violencia y de terror, enunciados como este buscan asignar las responsabilidades al sector de la población “carente” del poder de la escritura y del “buen” uso lingüístico, configurando a sus integrantes como agentes de la barbarie que viven en un mundo salvaje⁶ (expresado a través de la metáfora latina⁷), situación que cambiará hacia una de paz, armonía y “civilización” por medio del DRAE.

Como hemos visto en todos los ejemplos, los supuestos que se manejan son los de un pueblo carente de “cultura”, entendida esta como letrada y con el conocimiento de una variedad específica de la lengua; así, se asocia al pueblo con los (anti)valores de un uso incorrecto del lenguaje, desconocimiento de significados y palabras, baja comprensión lectora, etc., representando lo fragmentado, la marginalidad, la barbarie y la ignorancia. También se proyectan las identidades de una elite letrada que posee ciertos bienes sociales (poder, estatus, cultura, educación, civismo) y que establece los parámetros de qué es lo correcto/incorrecto, quiénes pertenecen a su grupo y quiénes no, etc., además de la identidad de grupo preocupado por el pueblo y por la armonía y la paz entre la gente.

⁶ Un mundo obviamente asociado con los sectores rurales y menos privilegiados del país, en los que encontramos mayor diversidad lingüística.

⁷ No es casual la cita en latín. En las jerarquías lingüísticas, el latín es el símbolo por excelencia de lo letrado y de lo “cultural”, mucho más que el español. Inclusive, me parece que no colocar la traducción es una muestra de poder y dominación sobre los lectores.

El DRAE simboliza el saber, la cultura, el lenguaje correcto, la lectura, el conocimiento de la lengua, la inteligencia y es la voz oficial de los órganos controladores del lenguaje, los que garantizan *no solo la unidad lingüística sino también la social, ausente de conflictos*. Corroboramos una vez más este exaltamiento de la cultura monoglósica por el supuesto de que la convivencia pacífica en una comunidad se da gracias a que hay un sistema lingüístico estable y casi sin variación.

Esto nos lleva a lo planteado por Cameron respecto a que la evaluación del uso lingüístico y de la preocupación por el lenguaje (expresada aquí con la oferta del DRAE y su publicidad insistente) oculta otro tipo de conflictos; en este caso particular, el de la diversidad social, en la que hay enormes brechas entre grupos sociales. Cameron expresa que hay un miedo que se disfraza de temor a la imposibilidad de comunicación⁸, algo que, en la práctica, nunca pasaría, sino que es un miedo a la diferencia, a aceptar que hay otras maneras de representar y configurar el mundo, un miedo de los grupos poderosos a la pérdida de control sobre el pueblo: un síntoma de eso sería la fragmentación lingüística. Así, el control sobre el lenguaje, la *higiene verbal*, representa el control sobre acciones y modos de pensar la realidad.

El discurso ideológico que hemos examinado determina acciones que la gente debe seguir (guía en el uso lingüístico) a la vez que establece posiciones desde las cuales debe pensar sobre su lengua (un sistema que tiene que permanecer estable, sin variación; el uso lingüístico ha de acercarse a la norma ideal; el español es símbolo de desarrollo y de la cohesión, facilitadora del diálogo, etc.). Todo se logra a través de un intenso trabajo mediático, en el que hay una insistencia en la ignorancia lingüística (y no solo lingüística, como hemos visto) de los hablantes y en un bien (el DRAE, el uso correcto, la comunicación, el civismo, la paz, etc.) poseído por pocos (la elite).

Hay además una constante exaltación de la lengua (específicamente de una variedad de esta) no solo en sí misma sino también a través de su símbolo máximo: el diccionario. Es representativo, por ejemplo, que se le denomine solamente “El Diccionario” o “El Diccionario de la Lengua”, sin explicitar qué lengua es, ya que hay una exacerbación del español como símbolo de un patrimonio cultural (entendiendo cultura como la proyectan ellos: cultura letrada)

⁸ La carta de presentación de la RAE es asegurar la unidad del español para garantizar la comunicación entre los países de habla hispana. Valle y Stheeman plantean que este miedo a la fragmentación se origina con la pérdida de las colonias por parte de España en el siglo XIX; si bien habían perdido control político, les quedaba aún la lengua como vínculo de poder y tenían que reforzarlo deliberadamente.

e incluso económico; de alguna manera se le adjunta una función en el progreso económico de la comunidad (como lo vimos en los ejemplos que mencionan la creación de un país mejor, superior). Es relevante mencionar esto, ya que el contexto peruano es uno multilingüe y multidialectal (con surgimiento de variedades de español producto del contacto con las lenguas indígenas), con lo cual esta exaltación de una sola lengua, en específico, de una normal ideal, oculta⁹ una realidad claramente diversa y multicultural, en la que no se han solucionado conflictos y traumas, por lo que somos un país claramente fragmentado y desgarrado. Vemos en funcionamiento uno de los roles del trabajo ideológico: el ocultamiento o borrado de ciertas realidades.

Por último, queda decir lo que Gee (1996) expresa respecto a las características de las ideologías: estas resaltan ciertos conceptos, puntos de vista, valores en detrimento de otros. Además están relacionadas con la distribución del poder social: el control sobre ciertos discursos lleva a la adquisición de bienes (dinero, poder, estatus) en una sociedad. Creo que ha quedado claro cómo el discurso sobre la lengua coloca en primer plano las posiciones de un grupo dominante sobre lo que se considera el desarrollo, la civilización, la cultura, etc. Sus integrantes, al controlar este discurso, tienen también el control de los bienes (de los que son proyectados como valiosos) en una sociedad y sobre las instancias desde las cuales los demás grupos deben pensar acerca del lenguaje y de la sociedad.

Así, un análisis de los medios es central para examinar un aspecto primordial de la esfera pública, en tanto que por medio de la prensa no solo se acentúan los límites socioeconómicos (la elite controla el discurso, mientras que para gran parte de la población es de acceso limitado), sino también para ver cómo ciertos discursos contribuyen a la desigualdad. Si bien es cierto que, como se examina en los otros textos de este libro, la esfera pública se está redefiniendo por el ingreso de nuevos actores y de prácticas culturales que buscan negociar sus identidades socioculturales, en el caso examinado vemos más bien la propagación de un discurso hegemónico en el cual no hay ningún atisbo de cambio o de apertura hacia nuevas voces.

⁹ Se aplica aquí el uso de "erasure" empleado por Irvine y Gal (2000) como rol del trabajo ideológico.

Reflexiones finales

En este trabajo he analizado la publicidad del DRAE en un diario local como una manera de legitimar y naturalizar cierta ideología lingüística. Esta ideología configura un discurso en el cual se proyecta una representación de la comunidad mediante las dicotomías de *elite letrada / pueblo inculto; conocimiento de la lengua / uso pobre del lenguaje; variedad estándar: comunicación y paz / variedades populares: incomunicación y terror*; entre otras.

Creo, además, que el éxito en la transmisión y naturalización de esta ideología se da en el carácter “progresista” mediante el cual se presenta esta oferta del DRAE: como un servicio de un periódico “comprometido” con el pueblo en la labor de darle cultura y educación. Hay un manejo del término *cultura* como “una práctica altamente exclusiva, reguladora de un gusto autodenominado ‘universal’” (Vich, 2001), perteneciente solo a un grupo privilegiado y letrado. Este discurso constituye una cultura monoglósica en la cual se borran las diferencias lingüísticas y culturales para configurar una nación unitaria y homogénea. También hemos visto que la preocupación por la lengua esconde otro tipo de conflictos como el de las brechas económicas y sociales entre los grupos de una sociedad; el temor a la diversidad dialectal es el temor a la pérdida de control sobre los grupos carentes de poder en una sociedad.

Así, el control sobre el lenguaje que se expresa en los intentos estandarizadores –y en el contexto peruano, castellanizadores– es un control sobre las acciones y formas de pensar de los otros. Hemos observado que los valores asociados con el español, y en especial con el diccionario, representan formas de control por parte de los grupos dominantes. Finalmente, este discurso guía la distribución (o la legítima) de ciertos bienes sociales para un grupo específico y limita el acceso a estos por parte de los demás grupos. Repito que el éxito en la naturalización de esta ideología (que reconocemos como parte del sentido común que no se cuestiona entre los hablantes) se da mediante la estrategia de crear la ilusión del acercamiento de estos bienes hacia el pueblo.

Creo que ha sido revelador el análisis expuesto, ya que se han esclarecido asunciones sobre el lenguaje y la configuración de las relaciones sociales en la comunidad. Me parece haber logrado establecer cuál es “la agenda oculta” detrás de esta práctica evaluadora del lenguaje, cuestión importante, ya que se ha dado por medio de un diario que llega extendidamente a la población y es, la mayoría de veces, un punto de referencia importante para muchos lectores.

Es fundamental cuestionar las ideologías lingüísticas porque producen discursos que promueven la discriminación lingüística, la cual es el tipo de

discriminación más peligroso no solo porque oculta otros tipos de marginación sino también porque no se cuestiona y se acepta incluso por los que combaten otros mecanismos discriminatorios. Como hemos visto en el análisis, es un discurso que sigue estando bajo el control de los mismos agentes y medios en la esfera pública, por lo que es urgente el ingreso de nuevas perspectivas y voces que configuren un debate respecto de la cuestión lingüística. De ese modo inserto este trabajo como un esfuerzo en la tarea de analizar prácticas lingüísticas que establecen juicios de valor, de preguntarse por las bases ideológicas que producen estas prácticas y de explicitar las relaciones de poder presentes. Así, espero haber configurado un análisis crítico de estos textos.

Bibliografía

- Cameron, Deborah
1995 *Verbal Hygiene*. London: Routledge.
- Cornejo Polar, Antonio
1994 *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Dijk, Teun van
2003. *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.
- Dijk, Teun van (comp.)
2000a *El discurso como estructura y proceso: estudios del discurso*. Barcelona: Gedisa.
2000b *El discurso como interacción social: estudios del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Gee, James P.
1996 *Social Linguistics and Literacies Ideology in Discourses*. London: Falmer Press.
1999 *An introduction to discourse analysis: Theory and method*. London: Routledge.
- Irvine, Judith T. y Susan Gal
2000 "Language ideology and linguistic differentiation". En: Paul V. Kroskrity (ed.). *Regimes of language: ideologies, politics and*

identities. Santa Fe, NM: School of American Research Press. pp. 35-83.

Kroskirty, Paul (ed.)

2000 "Regimenting languages. Language ideological perspectives". En: Paul V. Kroskirty (ed.). *Regimes of language: ideologies, politics and identities*. Santa Fe, NM: School of American Research Press. pp. 1-34.

Schieffelin B.B., K. A. Woolard y P.V. Kroskirty (eds.)

1998 *Language ideologies. Practice and Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Valle, José y Luis Gabriel Stheeman (eds.)

2004 *La batalla del idioma: la intelectualidad hispánica frente a la lengua*. Iberoamericana: Madrid.

Vich, Víctor

2001 "Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia". En: Santiago López Maguiña *et al.* (ed.). *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*. Lima: PUCP-Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Fuente periódica

Diario *La República*, mayo-julio 2005.

Agradecimiento

A Virginia Zavala y a Víctor Vich por su interés y apoyo en la elaboración de este artículo.

Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas

Reflexiones en torno a la ciudad de Lima

Giuliana Borea Labarthe

“Su casa es el Museo de Arte. El Congreso busca llevar la obra de Luis Montero, que se exhibe en el Palacio de la Exposición, a la sede del Legislativo. Si bien el cuadro es propiedad del Congreso, el Museo de Arte de Lima es el lugar idóneo para su exhibición, como parte del patrimonio artístico de todos los peruanos” (*El Comercio*, portada, 26 de octubre del 2006).

Mientras escribía este artículo se produce la iniciativa del Congreso arriba citada, abriéndose una breve pero importante discusión pública sobre el lugar y las miradas acerca del patrimonio, los museos y las responsabilidades compartidas.

El museo es una institución controvertida pero presente y ciertamente influyente en el ámbito cultural y, específicamente, en el patrimonial. Al albergar parte del patrimonio mueble de las sociedades, ser catalizadores de experiencias culturales y productores de discursos desde plataformas legitimadas, los museos son espacios de representación cultural, generadores de memoria e identidad y, por tanto, esferas de poder.

Sin embargo, la posición privilegiada de los museos como productores de cultura es cada vez más disputada por otros agentes e instituciones que buscan expresar sus propias significaciones. Este debate cobra mayor validez desde que a nivel mundial se produce una emergencia de distintos actores que buscan expresar su voz, un cuestionamiento de las instancias productoras de representación cultural, junto a los procesos de globalización y aglomeraciones urbanas en los que coexisten distintas versiones sobre el patrimonio, la cultura y la participación.

En los años 70 y 80 se produce una serie de protestas y debates que cuestionaron la acción del museo, generándose un gran giro en su concepción, estructura y práctica. Este replanteamiento se centró principalmente en tres aspectos: el museo como espacio de debate, el museo relacionado con la localidad y el museo constituido desde las voces locales en su gestión y discursos (museos comunitarios).

Los reclamos de mayo del 68 contra el sistema establecido y las distintas formas de poder exigían la destitución del museo por la calle. En París se proclamaba “la Gioconda al metro”. En esta crisis, Duncan Cameron, en 1971, manifestaba:

(...) dudo mucho de que la mayoría de los profesionales de los museos desee prender fuego al Louvre. Sin embargo, creo que hay que admitir que la polémica del museo y de las galerías de arte tiene un fundamento real y que los museos necesitan una reforma desde hace mucho tiempo. De las protestas actuales podemos extraer una constatación mucho más importante; a saber, que hay algo que falta en el mundo de los museos y las galerías de arte. Esa carencia no puede ser identificada o satisfecha únicamente con una mera reforma del museo templo, y en mi opinión, es evidente que existe la necesidad real e inmediata de que nuestras sociedades recuperen el foro como institución (Bolaños, 2002: 278).

Se produce así una primera redefinición. Se buscaba incorporar al museo el carácter de espacio público de la calle, de escenario más democrático y plural para expresarse y discutir; de templo de musas a foro de debate y discusión, de museo adoctrinador a museo participativo y crítico¹.

Por otro lado, junto con este replanteamiento del museo como espacio de encuentro y debate, en 1972 en la “Mesa de Santiago”² se señala la necesidad de un museo integral, es decir, de un museo vinculado con su localidad, pasando de ser entidad en sí mismo a pensarse como agente cultural que permita el desarrollo local. En 1974, el ICOM, considerando estos apuntes, reformula su definición de museo y establece que es una institución “en servicio de la sociedad y de su desarrollo”³.

Finalmente, la tercera redimensión del museo responde tanto al desarrollo de la misma museología como a los procesos sociales de empoderamiento

¹ Arquitectónicamente, esta idea se materializa en el Centro Pompidou (1975) de París, diseñado por Renzo Piano y Richard Rogers.

² Mesa redonda “La importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo”, organizada por la UNESCO en Santiago de Chile, en 1972. Esta reunión se conoce como la “Mesa de Santiago”.

³ (El Museo es) “una institución permanente, sin fines de lucro, en servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, la cual adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con propósito de estudio, educación y diversión, evidencias materiales de los pueblos y su entorno” (ICOM, 2001). El cambio de tenor es claro si se compara con la definición de 1961 (la última definición antes de la de 1974) en la que se señalaba que el ICOM reconocía como “museo a cualquier institución permanente que conserva y expone, con propósitos de estudio, educación y entretenimiento, colecciones de objetos de importancia científica o cultural”.

local. En el siglo XIX y bien entrado el siglo XX, los museos eran una institución cultural, producto –principalmente– de intereses estatales que centralizaban las colecciones de diversos lugares para narrar historias generales. De esta manera muchos objetos fueron desplazados de sus lugares de origen –ya sea en el mismo país, de colonias a los países gobernantes, o como parte de expediciones científicas– para ocupar estantes y vitrinas de grandes museos. Estos objetos servían para articular y evidenciar las versiones generales sobre la nación en los campos de la historia, arqueología, arte, tecnología, costumbres, expansionismo, entre otros.

Con las legislaciones de protección del patrimonio las naciones impidieron la salida indefinida de sus bienes, aunque continuó su concentración en los grandes museos receptores, siendo otro argumento fundamental el de la conservación y las condiciones adecuadas. Sin embargo, actualmente, ni las grandes narrativas, ni los sustentos de conservación suelen ser explicaciones suficientes para movilizar las colecciones a ciudades ubicadas a grandes distancias. Las poblaciones pequeñas también desean custodiar su patrimonio. Esta demanda encuentra una respuesta en referentes de identidad y en posibilidades de turismo (sean estas factibles o no). Paralelamente, desde la museología, en los 70 y 80 se promueven los ecomuseos y los museos comunitarios como espacios museísticos alternativos constituidos desde las voces locales, desde los pobladores y en vinculación con sus necesidades y expectativas. Estos museos inciden en la memoria de los pueblos y en la formación de patrimonios locales⁴.

En general, entonces, estos reclamos y experiencias que se abrieron en los años 70 fueron enriquecedores y permitieron pensar en un nuevo museo más democrático, de mayor interacción comunicativa con la sociedad tanto en su gestión como en relación con los discursos producidos, cuyos principios fueron recogidos por la nueva museología⁵.

⁴ En 1971 nace en Francia uno de los primeros modelos de ecomuseos propuesto por Georges Henri Riviere y Hugues de Varine-Bohan. En 1980, en las reuniones del ICOFOM celebradas en México, se discute las posiciones de los ecomuseos y de la nueva museología dentro del comité. En 1984 se celebra el I Taller Internacional sobre los Ecomuseos y la Nueva Museología en Quebec (Canadá), que tiene como resultado la declaración de los principios básicos de una nueva museología y la creación de un Comité Internacional de Ecomuseos y Museos Comunitarios del ICOM.

⁵ Del templo del saber a un foro de debate, del museo estático al museo dinámico, del museo de espectadores al museo de actores, del museo de unos al museo de todos (accesibilidad), del museo adoctrinador al museo también lúdico, museo como espacio conmemorativo pero igualmente de memoria dolorosa, museo de grandes discursos así como de propuestas locales (museos comunitarios, ecomuseos, museos de barrio), del museo-edificio al museo vinculado a su localidad y desarrollo.

Pero a la vez que los museos buscan ser más horizontales con sus visitantes y vecinos, dejan de constituirse en las voces privilegiadas en torno a la cultura y al patrimonio y entran a interactuar y competir con otros equipamientos culturales y de ocio producto de las sociedades de consumo, con los medios de comunicación e Internet que llegan al hogar, con plataformas y formas de expresión cultural de los distintos grupos sociales que habitan, usan y redefinen las ciudades. En esta “zona de debate cultural” (Appadurai, 1998), los museos intentan convocar y captar a los usuarios y validar sus discursos.

Por consiguiente, al abordar los museos desde las nociones de esfera pública y, en particular, de la cultura pública, debemos considerar dos aspectos que responden a las particularidades de estas instituciones culturales. Uno: el museo es contenedor y contenido, es plataforma y discurso, es *café* y *opinión* (*es*)⁶. Es decir, el museo en sí mismo es un espacio de enunciación y contestación, cuyas versiones son consumidas, interpretadas y debatidas por los visitantes.

Dos: el museo, como componente material y discursivo, dialoga y discute con otros museos y con otras instituciones culturales y de ocio por ubicarse tanto en las geografías e imaginarios de consumo de los ciudadanos, como por posicionarse en los discursos de identidad y memoria. Esta posición de los museos hace que los proyectos museísticos sean esferas de debate entre los agentes involucrados por definir su orientación.

Para este artículo me centraré en el segundo campo desde una aproximación a los museos de la ciudad de Lima. Para ello analizaré tres casos que buscan mostrar la situación y confrontación de los museos como escenarios simbólicos y de enunciación en la ciudad de Lima: (i) los museos y su imagen en la trama urbana limeña, (ii) los debates en torno al proyecto del Museo de

⁶ De acuerdo con Habermas, quien abre la discusión teórica contemporánea sobre esfera pública, la emergencia de esta, en el siglo XVIII, tuvo como escenario los cafés, salones y círculos literarios, en los que personas pertenecientes a la burguesía se reunían a discutir asuntos de interés público. Según el autor, estos eran debates abiertos y públicos, en los que los participantes tenían igualdad de posibilidades para exponer sus puntos de vista importando el mérito de sus ideas y no las personas. De estos procesos argumentativos se podía llegar a un acuerdo mutuo (racionalidad comunicativa), emergiendo una nueva forma de hacer política. “Más allá del realismo elitista y del utopismo participacionista” (Olvera, 1999: 34), la utilidad de la noción de esfera pública, vinculada a posibilidades democráticas más participativas, se ha plasmado en sus usos actuales desde las ciencias sociales, asociada a la revisión de situaciones de poder y accesibilidad diferenciada a los campos de presentación, discusión y enunciación, a su conformación en sociedades complejas, pluriculturales y contemporáneas, a propuestas políticas generadas desde los debates discursivos, así como desde el campo de lo performativo y las representaciones culturales, entre otros.

Arte Contemporáneo (MAC) en la capital y (iii) las versiones sobre diversidad cultural que ofrecen cinco museos ubicados en Lima. En este sentido, espacios, discursos y prácticas museísticas serán los ejes por donde discurrirá mi argumentación acerca de los museos y la esfera pública.

Museos en la ciudad de Lima: ¿espacios simbólicos o espacios anónimos?

“Es frecuente pensar que el debate público se constituye únicamente por la palabra y las acciones, mientras se minusvalora la importancia del espacio físico, concreto y material en el que se desarrollan. Así como las palabras y las acciones generan un espacio público, también el espacio genera determinadas formas de la política” (Innerarity, 2006: 96).

El museo, como materialidad arquitectónica, no es una edificación emplazada en un espacio, es un edificio en un lugar, por tanto es recinto simbólico, que se ubica en un espacio significante, sea este una ciudad, pueblo o villa.

Revisemos cómo la ciudad de Lima en su concepción espacial está articulando a los museos, y a la vez cómo los museos están insertándose a las lógicas urbanas de desplazamiento; cómo el museo se está posicionando en el entramado urbano desde su materialidad y su imagen, siendo parte del referente colectivo de la gente.

Sugiero que el urbanismo, en sí mismo, se constituye en un escenario de disputa, negociación y diálogo sobre los espacios de referencia, sean comerciales, de ocio o culturales. Asimismo, estos espacios de referencia van a variar de acuerdo a los desplazamientos, usos e imaginarios de los habitantes de la ciudad, así como de las acciones estatales y privadas por darles visibilidad.

Las grandes ciudades, como Lima, plantean notables retos a los museos como espacios culturales y de ocio. En su intención de atraer visitantes, el museo compite con otros establecimientos y actividades (centros comerciales, multicines, conciertos, restaurantes o consumo cultural en casa). Los museos buscan posicionarse como hitos atractivos dentro de la multiplicidad de opciones de la geografía urbana.

Lima Metropolitana cuenta con 75 museos, de los 261 que tiene el Perú, es decir, el 29% de los museos a nivel nacional se ubica en la capital.

Tabla 1: Ubicación de los museos en los distritos limeños

Distrito	N° de museos	Distrito	N° de museos
Ancón	2	Pueblo Libre	3
Ate Vitarte	2	Rímac	4
Barranco	3	San Borja	1
Barrios Altos	1	San Isidro	2
Breña	2	San Martín de Porras	1
Chorrillos	2	San Miguel	4
Jesús María	3	Surco	3
La Molina	3	Surquillo	1
Lima Cercado	29	Villa el Salvador	2
Lurín	2		
Miraflores	5	TOTAL	75

Fuente: DMGPH- INC 2006 y Municipalidad Metropolitana de Lima.

¿Cuántos de estos museos están en el imaginario de los limeños? ¿Cuáles son los más visitados, no por turistas sino por pobladores de la urbe? Para responder a estas preguntas se realizó una pequeña encuesta a 60 transeúntes⁷ en la que se les solicitó mencionar siete museos, su ubicación y si el entrevistado los había visitado. Los resultados fueron los siguientes:

⁷ La encuesta fue realizada en San Miguel, Miraflores, Villa el Salvador, San Isidro y Centro de Lima. Las entrevistas se realizaron a jóvenes y adultos, buscando un equilibrio de género y diversidad de oficios.

Tabla 2: Museos en los imaginarios de los pobladores urbanos

Museos mencionados ⁸	N° de veces mencionado	Ubicación acertada	N° de quienes lo han visitado
Museo de la Nación	52	47	46
Museo de Arte de Lima	31	29	27
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú	23	17	16
Museo de Oro	20	16	15
Museo de Arte Italiano	12	11	8
Museo de Historia Natural Javier Prado	12	9	11
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera	12	8	8
Museo de Arte Religioso y Catacumbas San Francisco	9	8	7
Museo de Arte Colonial Pedro de Osma	7	7	6
Museo de la Inquisición y del Congreso	7	4	5
Museo de sitio Huaca Pucllana	7	4	4
Museo de sitio Pachacamac	6	5	6
Museo de la Electricidad	5	5	5
Museo de sitio Mirador Cerro San Cristóbal	3	3	3
Museo de Arte Religioso de la Catedral	3	3	3
Museo de sitio Arturo Jiménez Borja, Puruchuco	2	2	2
Museo Amano	1	1	1
Museo del Banco Central de Reserva del Perú	1	1	1
Museo comunitario Manos Peruanas	1	1	1
Museo Planetario y observatorio astronómico de Lima	1	1	1
Museo(s) del Centro Cultural de San Marcos	1	1	1
Casa Museo Ricardo Palma	1	0	0

⁸ Los nombres que dieron los entrevistados no siempre correspondieron al nombre oficial. El Museo de Arte de Lima también fue llamado Museo de Bellas Artes. En el caso del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú ninguno de los entrevistados señaló el nombre correcto. Se le llamó Museo de Arqueología y Antropología, Museo de Antropología, Museo de Arqueología, Museo de Historia Bolivariana, Museo de Historia y Arqueología.

Asimismo se aplicó otra encuesta a 60 taxistas, ya que su trabajo es movilizar a los pasajeros a los lugares solicitados. Se les pedía señalar el distrito donde se ubican 12 museos y los resultados fueron los siguientes:

Tabla 3: Ubicación de museos por taxistas

Museo	Ubicación acertada
Museo de la Nación	56
Museo de la Inquisición y del Congreso	52
Museo de Arte de Lima	51
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú	38
Museo de Oro	37
Museo de sitio Huaca Pucllana	28
Museo de la Electricidad	24
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera	18
Museo de Historia Natural Javier Prado	17
Museo Nacional de la Cultura Peruana	12
Museo de Arte y Tradiciones Populares	7
Museo de sitio Huallamarca	0

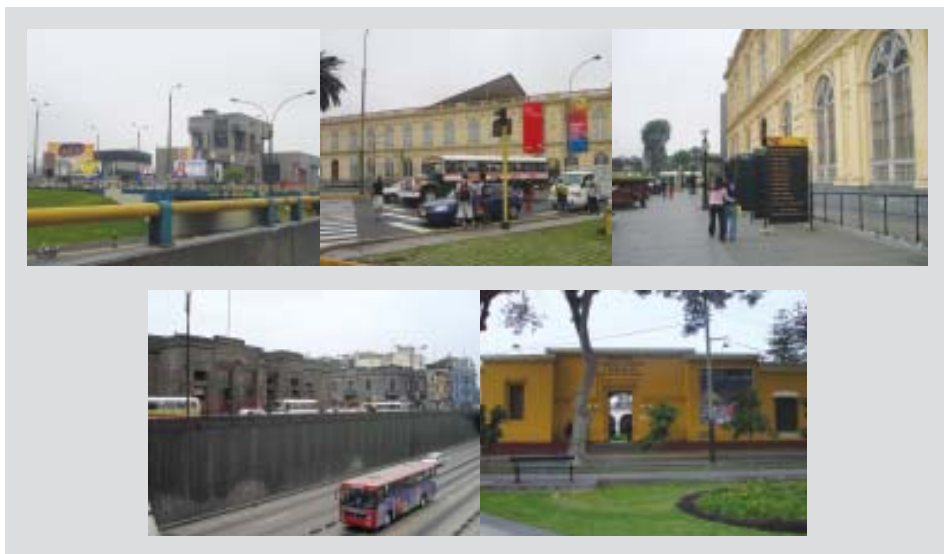
Si bien la muestra es pequeña, estos datos nos dan un acercamiento respecto al grado de recordación de la ubicación de algunos museos en nuestros mapas mentales⁹ y nos muestran que el Museo de la Nación constituye un hito entre los espacios museísticos, seguido por el Museo de Arte de Lima. Ambos no solo son recordados sino también visitados.

En los dos casos estamos ante museos con edificios emblemáticos, uno brutalista construido en los años 70 del siglo XX y otro neorrenacentista de los años 70 del siglo XIX; ubicados en lugares estratégicos junto a avenidas de alta movilidad y densidad para los desplazamientos urbanos, el de la Nación entre las avenidas Javier Prado y Aviación, y el de Arte en el parque de la Exposición, junto a la plaza Grau a la salida/entrada de la Vía Expresa; ambos

⁹ Cabe señalar la casi inexistencia de estudios de público para los museos peruanos, por lo que no contamos con un diagnóstico desde los mismos usuarios, no conocemos sus expectativas y los usos que le dan a los museos. Las propuestas y cambios museísticos se llevan a cabo por decisiones de los directivos, más que por exigencias locales.

con estrategias de marketing de promoción de actividades y exposiciones temporales que aprovechan esta ubicación y se presentan a través de grandes banderolas en su fachada: el de la Nación las ubica mirando hacia la Javier Prado y Aviación, y el de Arte de Lima hacia la plaza Grau, mientras en el parque de la Exposición se emplea paneles a la altura del transeúnte, trabajando así los niveles de alta y de baja movilidad, para quien pasa en automóvil o lo hace a pie. Ambos son museos con una gran dinámica de exposiciones temporales; en el caso del Museo de la Nación con una oferta participativa bastante plural en la presentación de exposiciones.

Museos anunciándose en la ciudad¹⁰.



Este recurso de presentación del museo y sus actividades mediante banderolas colgadas en las fachadas de los edificios intenta ser, desde un punto fijo, de alta visibilidad en medio del constante movimiento de los habitantes, y es de gran impacto. La publicidad vinculada al edificio interactúa y se confronta con las otras fuentes de información publicitaria que está ofreciendo la ciudad en ese punto. De ahí también la necesidad de un adecuado diseño gráfico que haga la propuesta publicitaria del museo competitiva frente a las otras ofertas.

¹⁰ Todas las fotografías de este artículo han sido tomadas por la autora.

Pero ello es tan solo un rubro de incorporación en las lógicas urbanas, el museo también necesita desplazarse y hacer circular su imagen por el entramado urbano, vinculándose con distintos usuarios de la ciudad, algunos de los cuales tienen itinerarios que no pasan por los espacios museísticos. Que la imagen del museo sea viajera es también democratizar el museo, es informar al ciudadano de su existencia –albergando un patrimonio que le pertenece–, es abrirle la posibilidad de que tal vez un día lo visite solo, con amigos o familiares. Para ello se necesita recursos. Atribuir esta responsabilidad tan solo a los museos es incidir en tener islas patrimoniales y museos vacíos.

Movilizar la imagen de los museos es colocarla, por ejemplo, en los buses, en los paraderos, junto a los grandes escenarios, en los centros comerciales, en los mercados. Esto se da en distintos países junto con leyes favorables en el campo tributario para el apoyo privado de la cultura. ¿Qué sería de los grandes centros comerciales sin sus campañas de carteles publicitarios en cada avenida, además de las revistas gratuitas a domicilio y la propaganda mediática? ¿Qué sería de los conciertos de música sin los afiches fosforescentes que inundan tramos de la ciudad, además de sus propagandas radiales? ¿Qué es de los museos sin afiches, sin carteles desplegados en distintos puntos y sin propaganda televisiva y radial (algunos sí con difusión en prensa escrita)?

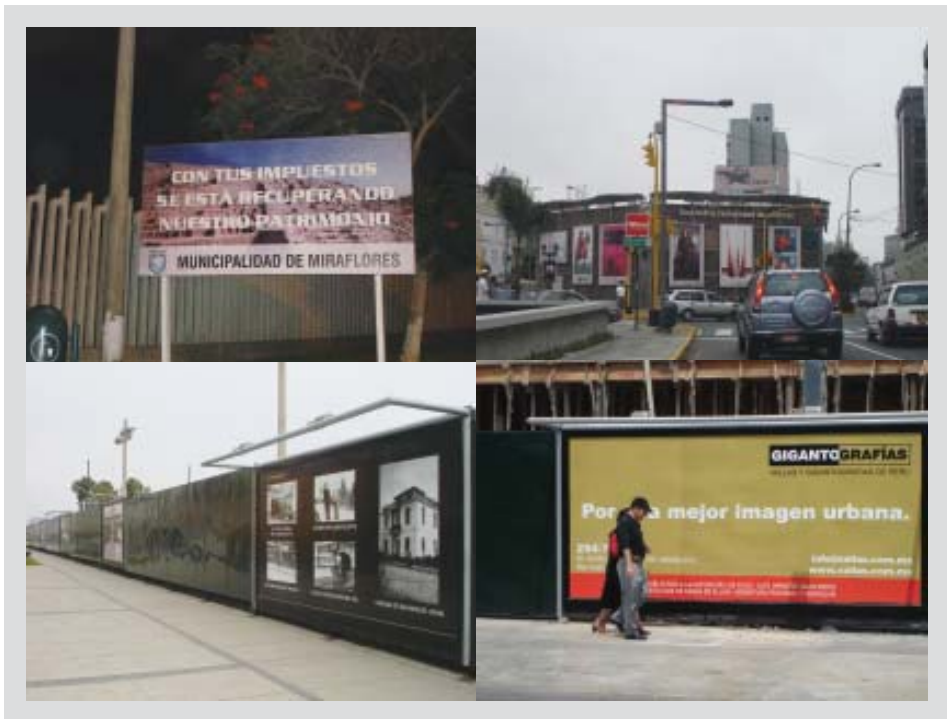
Si revisamos la tabla 1 encontramos, por un lado, la presencia de museos en 20 distritos de los 42 de Lima Metropolitana; por otro lado, de los 75 museos de la capital 29 se ubican en el centro, es decir el 40%. En términos museísticos es claro que esta concentración responde al carácter simbólico de Lima Centro como espacio de representación del poder político y de la oficialidad¹¹. Sin embargo, más allá de interesantes acciones de la Municipalidad de Lima –como la feria “Museos a tu alcance”– realizadas en mayo, durante el mes de los museos, Lima Cercado y Lima Metropolitana en general no señalizan en su entramado urbano los espacios culturales, entre ellos los museos. Los museos del centro son vinculados solo por circuitos turísticos, por referencias en páginas web y mapas de información, es decir, son visibilizados en relación con la actividad turística (sea esta nacional o internacional) mas no con la vida cotidiana de la gente, del habitante limeño, de su espacio¹². Los museos de Lima Metropolitana oscilan entre ser lugares simbólicos que albergan nuestro patrimonio y lugares anónimos.

¹¹ No obstante, en el centro de Lima junto a esta Lima oficial y de edificios institucionales, coexiste una Lima más popular y, en muchos casos informal, que resignifica y reutiliza edificios históricos, calles y plazas dando también otras estéticas al centro de la ciudad. ¿Cómo dialogan los museos con esta diversidad? (esto lo veremos más adelante).

¹² Un ejemplo a resaltar es el de la Municipalidad de Santiago de Surco con respecto a la señalización del Museo de Oro en la avenida Primavera.

La falta de señalización de los museos en la trama urbana limeña nos está indicando una débil apropiación de las gestiones municipales en torno al patrimonio que se encuentra en su jurisdicción, y a la posibilidad de que la población los reconozca, conozca y disfrute. Los museos requieren establecer alianzas estratégicas con las municipalidades y con algunas empresas para acercarse a la sociedad, o también se debería decir que las municipalidades necesitan establecer alianzas con los museos y lugares culturales de su localidad. Un claro ejemplo de trabajo conjunto con excelentes resultados es el de la Huaca Pucllana¹³.

Patrimonio, imágenes y gestiones municipales.



¹³ La Huaca Pucllana es ejemplo de una gestión municipal comprometida con su patrimonio cultural y ha llevado a que la Municipalidad de Miraflores reciba el Premio 2006 de Buenas Prácticas Gubernamentales, otorgado por la ONG Ciudadanos al Día (CAD), en la categoría Promoción de la Cultura e Identidad.

Se hace necesario entonces incidir en la ubicación de los espacios culturales, como los museos, en la materialidad compleja y la visualidad múltiple de la ciudad de Lima. Al mismo tiempo se requiere de gestiones creativas que logren posicionar a los museos, apropiándose del espacio público y circulando su imagen por canales informativos múltiples. La imagen del museo debe ser democrática y viajar por distintos canales, muchos de ellos ya creados, ubicando a estas instituciones como referentes simbólicos plurales, ya que albergan parte de nuestro patrimonio común, de nuestra memoria colectiva.

Finalmente, ¿por qué no pensar entonces que la responsabilidad de la situación de nuestros museos, por lo menos en el campo de su posicionamiento, de constituirse en hitos culturales para la ciudadanía y de ser reconocidos y visitados, es una responsabilidad compartida? Pensar el museo integrado a las lógicas urbanas, como parte del desarrollo territorial, implica una acción conjunta con las municipalidades, el Estado, las universidades, las empresas pequeñas, medianas y grandes y otros agentes.

Un museo de arte contemporáneo para la ciudad de Lima: distintas voces y grandes silencios

“Hace más de diez años el IAC viene trabajando para donarle al Perú el Museo de Arte Contemporáneo del que hasta ahora carece. Desde su fundación, hace más de medio siglo, los coleccionistas, artistas, empresarios y profesionales que han integrado sus directivas han procurado brindarle al país un museo en el que no solo pudiera exhibirse en forma permanente la valiosa colección de los más de 150 cuadros de arte contemporáneo que posee, sino un espacio en el que los jóvenes artistas y la comunidad peruana en general pudieran compartir el conocimiento, la expresión, la discusión y el acceso al conocimiento a la obra contemporánea moderna que podría convocar, gracias al buen prestigio del que gozan en el ámbito internacional” (IAC: página web¹⁴).

Luego de incidir en el espacio urbano como arena de negociación y generación de opinión e identificación social, revisemos este caso en el que el debate público mediatizado implicó un cambio en la gestión de un proyecto cultural.

Con recurrencia se señala que Lima es una de las grandes capitales de Latinoamérica que no cuenta con un Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

¹⁴ “La gestión del Museo de Arte Contemporáneo del IAC” en la página web <http://www.institutodeartecontemporaneoiac.com/>

¿Qué se dice y qué se hace, quiénes hablan y quiénes callan? En este caso analizaremos la gestión del proyecto del MAC como campo de confrontación y de enunciación de distintos actores sobre el manejo de este espacio simbólico que articulará manifestaciones artísticas actuales.

Nadie puede negar las buenas intenciones del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) al querer “donar” al Perú el Museo de Arte Contemporáneo del que hasta ahora “carece”, pero ¿es esta primera frase la más acertada? En la tabla 4 hemos presentado una breve síntesis de los intentos del IAC por llevar adelante el proyecto del MAC, así como los distintos motivos que han generado el paulatino fracaso de este proyecto.

A inicios del 2006, la crítica de arte Élide Román expresaba sus deseos para el campo de las artes en el año que comenzaba:

Algunos deseos para el 2006: Que se unan esfuerzos, se depongan rencores, se convoque con amplitud y se replantee el proyecto para un Museo de Arte Contemporáneo en Barranco. Es necesario que todos los involucrados e interesados aportemos nuestro apoyo para sacar adelante esta obra que es una necesidad impostergable (Élide Román. *El Comercio*, Luces: 1 de enero del 2006).

Sin embargo, unos pocos meses después se genera una gran polémica a raíz del nombre que llevaría el museo, cuestionándose al mismo tiempo la gestión que hasta la fecha había tenido el IAC en relación con su proyecto. De esta forma, de febrero a mayo del 2006 el proyecto del MAC irrumpe en la agenda pública.

En este escenario se dejaron escuchar las voces de artistas de distintas generaciones, de críticos de arte, periodistas y columnistas, de los vecinos y del alcalde de Barranco, y de diversos interesados en el tema, quienes tuvieron como plataforma de opinión los comunicados, la prensa, los e-mails, blogs y páginas web¹⁶. Los caminos virtuales y mediáticos fueron los senderos que articulaban y fragmentaban los discursos, constituyéndose en los escenarios de protesta y propuesta.

El debate tuvo siete momentos álgidos que movilizaron los discursos y las acciones de distintos agentes vinculados con este sistema artístico.

¹⁶ Los periódicos *La Primera* y *Perú.21* fueron los que siguieron y presentaron de manera más amplia el debate generado. Asimismo, Paolo de Lima, en su blog, hizo un seguimiento minucioso de la situación.

Tabla 4: Intentos, apoyos y fracasos en el proyecto del MAC¹⁵

Fecha	Lugar del museo	Gestor en el IAC	Apoyo estatal	Motivo de fracaso
1921-1923 (Aprox.)	Miraflores. Lugar del actual casino comercial Larco Mall.	Presidente del IAC. Es arquitecto Guastalla Chastard dono el Proyecto arquitectónico. El arquitecto actual del arte es Fernando de Szyszlo en todo el proceso.	Apoyo del alcalde de Miraflores Jorge Rodríguez Larraín.	Impedimento legal impuesto por un amirante que se oponía a esa idea.
1929-1926 (Aprox.)	Miraflores. Crecimiento de un terreno de una empresa de cemento. Pasa a manos de la familia de la Costa Verde.	Presidentes del IAC, arquitecto Proberio Cooper dono el antiproyecto arquitectónico.	Apoyo del alcalde de Miraflores Alberto Andrade Camarón.	La ciudad municipal que está las construcciones en la Costa Verde no dio una respuesta en ese año.
1927 (Aprox.)	San Isidro. Subsuelo del parque Abasco, con apoyo de una concesión privada que inventa en el lugar.	El arquitecto Frederick Cooper dono el antiproyecto arquitectónico.		La concesión privada abandonó el proyecto en general.
1929	Año: Imposibilidad de conseguir un terreno propio. Para ello se realizó una subasta el 2 de julio de 1929 que recaudó 900 mil dólares. Debimos esperar penurias y vejámenes donaron cosas para esta subasta.			
1929	Estanco El IAC compra una casa republicana.	El arquitecto Frederick Cooper dono el antiproyecto arquitectónico de rehabilitación del inmueble para el museo.		El propietario del inmueble exige una transacción de dinero, por lo que se abandonó esa alternativa.
				<p>Crisis, junio de 1929</p> <p>Subasta del museo</p> <p>El 2 de julio se realizó una subasta a favor del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Lima. Mediante una subasta que se efectuó en Lima el primero 2 de julio, comienza la cruzada en beneficio del Museo de Arte Contemporáneo. Cuatro veintiocho plateas asociadas y voluntarios han donado una obra o la casa con que se vienen profundando comprados. Los fondos recaudados en el evento organizado por la prestigiosa casa Christie's serán destinados a la edificación de la arribada entidad. Según Frederick Cooper, director del IAC, el proyecto requiere urgentemente de la contribución privada. BellSouth ya dio el primer paso, asumiendo los costos del catálogo. Se presume que otras instituciones se unían con entusiasmo a este proyecto, iniciado en un medio que no ofrece las mejores condiciones para el desarrollo del arte.</p>

2000	Suzanne La municipalidad otorgó la concesión de un espacio local del restaurante La Laguna, convertido en el Centro Cultural Manuel Bello y público. Se demolió el inmueble y se inició la construcción del museo.	El arquitecto Frederick Cooper dirigió el anteproyecto arquitectónico.	Ayoce de la alcaldesa de Barranco, Josefina Capriles. En el 2003 la sucede el alcalde Martín del Poma.	El predio había sido destinado momentáneamente por el IAC, pero ante el pedido de la municipalidad de Barranco de revisar esta declaración, el IAC la evalúa y levanta. Un grupo de vecinos de Barranco se opuso a que en ese lugar se levantara el museo e interpuso una demanda contra el IAC. La Corte Superior en enero del 2006 emitió una sentencia favorable al IAC.	<p>Cerros, 2 de mayo de 2003 Al borde del Barranco. Vecinos cuestionan concesión del parque tradicional y proyecto de museo en la laguna. El escritor Alberto Sánchez Alarcobé El Barranco está movido. Uno de sus espacios más emblemáticos está a punto de ser intervenido. El 12 de setiembre del 2003, un día después de lo que los tromeo generales, una convocatoria pública convocó a una reunión en parte del vecindario. A través de ella, la municipalidad de distrito invitaba a un concurso de proyección integradas para la construcción y puesta en funcionamiento de un Museo de Arte Contemporáneo. El lugar escogido, la antigua laguna y su parque arborescente. Ninguna persona con las que ha conversado Cooper se opone al museo propuesto. La objeción que se hace es a la falta de participación vecinal en el proceso y a que no se haya convocado en primer lugar a un concurso de ideas como viene sucediendo en referencias oportunidades al arquitecto Frederick Cooper, para que sean varios los equipos de diseñadores que participen y sea un jurado calificado el que proceda a escoger el planteamiento más adecuado. Por ahí, consideran, debió comenzar un proyecto que, necesario para la ciudad, debió contar con el total respeto vecinal por tratarse de un espacio tradicional.</p> <p>Cerros, 12 de setiembre de 2002 Museo a la vista Esta semana comienza la construcción del primer Museo de Arte Contemporáneo. Luego de concluir la venedición de las antiguas instalaciones, se entregará el patrimonio de lo que era el parque Manuel Bello y para remodelarlo e iniciar la construcción del museo propiamente dicho. Pilar Mujica, coordinadora del IAC, Josefina Capriles (alcaldesa de Barranco) y Fernando de Soyatoz (miembro del directorio del IAC) que dirige Frederick Cooper) manifestaron que los objetivos eran crear un espacio adecuado de expresión que además permitiera un desarrollo acortado al arte. Se afirma que las obras finalizarán en diciembre. Felicitaciones.</p>
Una vez realizada la concesión se compró que el monto recaudado en la subasta era insuficiente para cubrir la obra, por lo que se solicitó 1.250.000,00 dólares al Fondo Contavalor Italo-Peñano.				<p>El Comercio, 25 de febrero de 2005 El museo corre peligro Aunque Pucallpa, la municipalidad de Barranco ha anunciado que reforzará el control del parque, evitando el crecimiento de la carta fianza que respalda el contrato con el IAC, sostiene el municipio de Ismael sobre asuntos relacionados y la deuda acumulada por la institución artística en concepto de arriendos desde que se les entregó el parque.</p>	
2005		Municipalidad de Barranco	Municipalidad de Barranco	<p>2. En la segunda, porque el IAC ya no tiene el aval de la municipalidad y porque según las pruebas le demandó por los vecinos de Barranco.</p>	
2006				<p>El Comercio, 12 de febrero de 2006 En nombre de Fernando de Soyatoz Nuevo patronato toma las riendas de Barranco. El Museo levanta el nombre de nuestro mayor pintor. Enrique Páez Se trata del impulso necesario para terminar el Museo de Arte Contemporáneo que Lima espera hacer décadas. Un llamado patrocinado impulsado por personalidades como Mario Vargas Llosa, Roberto Durán y Pedro Pablo Kuczynski ha entrado a dar la mano al IAC para concluir aquella estructura inconclusa que se encuentra en la avenida Grau y el mariscal Paul Hertz. Presidido por el jurista Pedro Caleriano, el patronato se constituye para apoyar la tarea que venía realizando anteriormente el Instituto de Arte Contemporáneo.</p>	

15 La información de la segunda a la quinta columna ha sido obtenida de la quinta columna de la página web del IAC.

1. El anuncio del nuevo patronato del MAC sobre el nuevo nombre que tendría el museo: “Museo de Arte Contemporáneo Fernando de Szyszlo”.
2. Las reacciones de los artistas, especialmente el comunicado de rechazo a la propuesta, firmado por estos y otras personas involucradas en el campo cultural, uno de cuyos promotores fue el pintor Gerardo Chávez.
3. Las declaraciones de Fernando de Szyszlo afirmando que la situación de esos días “era una suma de mezquindades, producto de una enorme desinformación”.
4. Las reacciones de distintos artistas sobre estas declaraciones. Entre ellos Venancio Shinki, Gerardo Chávez, José Tola, Ramiro Llona, Runcie Tanaka, Elda di Malio y Benito Rosas.
5. La columna de Vargas Llosa en el diario español *El País* (replicada en varios diarios latinoamericanos, entre ellos *El Comercio*) titulada “Escaramuzas en Liliput”, donde señala: “La envidia que el gigante despierta entre los pigmeos es perfectamente comprensible y, hasta cierto punto, legítima. ¿Cómo no odiarían a alguien que los hace conscientes de su propio fracaso...?”.
6. Las reacciones de distintos artistas ante las declaraciones de Mario Vargas Llosa.
7. El comunicado del IAC y del Patronato en el que señalan que el museo ya no llevaría el nombre de Fernando de Szyszlo, pero que el Patronato seguiría apoyando la construcción del MAC.

Por consiguiente, el Patronato del MAC y el IAC dieron marcha atrás en su anuncio realizado en el mes de febrero, debido al gran rechazo que encontraron, principalmente entre los artistas, quienes pudieron articular sus demandas y encontraron los canales pertinentes para expresarlas y hacerlas públicas. Se desencadenó así un espacio de discusión, mediado y presentado por la prensa escrita, en el que muchos artistas discreparon frontalmente con las propuestas del patronato. Resulta ilustrativo revisar algunas declaraciones que evidencian el paso de un reclamo individual y desarticulado a un reclamo colectivo, visible en la plataforma de debate que se había generado.

Gerardo Chávez declaraba: “Quise tocar la puerta de Szyszlo y decirle: no haga usted esto”. “¿Y qué pasó?”. “Cambié de idea porque, conversando con mis colegas, vimos que estamos acostumbrados a callar” (*Perú*, 21, 16.3.2006). Martín del Pomar manifestaba: “Veo que los pintores que firman el comunicado no están de acuerdo en cómo se ha manejado el asunto y quiero decir ahora que yo tampoco estoy de acuerdo...” (*La Primera*, 17.5.2006). Ramiro Llona recuerda: “Ya había ahí algo por lo que debimos protestar públicamente, porque a voz baja

se protesta todo el tiempo” (*La Primera*, 26.5.2006). De esta forma distintos agentes opinaban en este debate público.

Tres argumentos principales fueron los que guiaron el rechazo al nombre propuesto para el museo: (i) El MAC es el museo de un pueblo, de una nación, por lo que no debía llevar ningún nombre en particular; otros más puntuales indicaban que no debía llevar el nombre de una persona viva, (b) parte de los fondos recabados para el MAC provenía de la subasta en la que los artistas habían donado sus obras, por lo que no podía cambiarse la concepción de un museo colectivo por la del museo de una persona, (c) el pintor abstracto no representaba al arte contemporáneo en el Perú.

La pregunta que surge es: ¿la discusión del nombre es irrelevante? Por supuesto que no. ¿Qué significan las palabras que están en el nombre de los museos?, ¿qué imágenes nos evocan estos nombres?¹⁷. Dar un nombre es un acto que implica una decisión, es un gesto ritual en el que intervienen algunas personas. Con el nombre un ente indistinto se presenta, se singulariza; un espacio se convierte en un lugar, en un referente; un espacio simbólico se presenta y alude al recuerdo. Es dar una identidad que le pertenecerá toda su vida y de la que el ente se apropia. Por consiguiente el nombre no es inocente, no está libre de ataduras: el nombre sitúa, emplaza algo en un lugar: crea.

La controversia por el nombre evidenció también una serie de problemas que se venían arrastrando (algunos de los cuales se pueden apreciar en la tabla 4):

- La falta de una rendición de cuentas sobre el uso de los fondos a los artistas que habían donado obras para la subasta.
- La capitalización del museo de arte contemporáneo por el IAC.
- El desconocimiento de la existencia de un guión museográfico.
- El deseo de que el proyecto arquitectónico hubiese sido parte de un concurso público.
- La necesidad de reformular el Patronato.
- La tensa relación entre el museo y los vecinos de Barranco.

¹⁷ Recuerdo que en Valladolid asistí a un seminario titulado “Arte, instituciones y democracia”, organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España, en el que el arquitecto Pedro Azara, profesor de Estética de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, centró su participación en la necesidad de entender la importancia del nombre de un museo.

En general, podríamos señalar que hay un problema en la concepción del proyecto del mismo museo al no tener, o presentar públicamente, un plan museológico, que es la herramienta metodológica que entiende el museo de manera integral en relación estrecha con la localidad y respondiendo a la colección. El proyecto del MAC ha sido concebido principalmente como un proyecto arquitectónico, olvidando la relación que se debe establecer entre el museo, en su gestación y gestión, con la localidad y los actores involucrados.

Específicamente, ha habido falta de comunicación con dos agentes claves:

- Con los artistas que donaron sus obras.
- Con la comunidad y el municipio que ha dado en concesión, bastante simbólica, un espacio público.

Los gestores del proyecto mostraron cierta ineficiencia en hacer de conocimiento público el proyecto global del museo, en mostrar a los vecinos de Barranco las ventajas que implica para la comuna contar con el MAC en los campos cultural, simbólico y económico, como un agente educador y de diversión, como un espacio de democratización de las manifestaciones artísticas más contemporáneas, como un lugar de memoria de las propuestas actuales y de generación del patrimonio futuro.

La importancia de los canales de comunicación con la población se vuelve clave al trabajar en proyectos de recursos simbólicos. Como proyecto de museo de arte contemporáneo, este podría validarse localmente a través de formas creativas y virtuales de presentación, haciendo uso de los lenguajes artísticos y expositivos, convocando a artistas que hagan suyo el proyecto y lo lleven a las calles, al conocimiento y dominio público. En la última semana, *ad portas* de las elecciones municipales, se ha inaugurado el Jardín de Esculturas del MAC, tal vez mostrando nuevos rumbos.

Pero si bien el IAC no había convocado a los artistas en los últimos años, la artista Sandra Gamarra hizo de este vacío museístico un espacio para la formulación de su propuesta crítica y lúdica: LiMAC, Museo de Arte Contemporáneo de Lima. Y es que el debate sobre el MAC no solo es discursivo, sino también se da mediante la plástica y la virtualidad de la propuesta de LiMAC. Cuando ingresamos a la página web correspondiente encontramos sus lineamientos museísticos, información sobre sus exposiciones temporales, sobre sus colecciones –la artista se apropia de obras que considera que deberían estar en el MAC y las lleva al lienzo, así como cuadros, instalaciones, videoarte y esculturas de otros artistas–, imágenes de los artículos de su tienda, anuncios de proyectos dirigidos a artistas, información de becas y de cómo ser amigo del museo, *links*

de interés y contactos. El proyecto de Sandra Gamarra nos recuerda las ausencias museísticas pero muestra a la vez la fuerza artística de su trabajo generada en ese vacío institucional. Meses después de haberse producido el cuestionamiento público a la gestión del IAC, la artista inauguraba en la galería Lucía de la Puente su exposición “Nuevas adquisiciones” del LiMAC.



LiMAC- Sandra Gamarra. Fuente: <http://www.li-mac.org/index.htm>



Edificio del Museo de Arte Contemporáneo y Jardín de Esculturas.

Sin embargo, en esta discusión pública sobre un MAC en Lima también ha habido grandes ausentes, tanto en la controversia reseñada como, en general, en su vinculación con el proyecto: la Municipalidad de Lima y, especialmente, el Instituto Nacional de Cultura (INC). Los silencios de estas dos instituciones

con respecto al MAC, reiteran su escaso interés por uno de los campos de las manifestaciones artísticas contemporáneas¹⁸.

Dada la vinculación del INC con el tema arqueológico, y de su débil respuesta para con el arte actual, esta institución es descartada incluso del imaginario público para vincularse con lo contemporáneo, siendo la iniciativa privada la que tiene un mayor aporte en estos campos. En este sentido, y pese a las debilidades del proyecto del MAC del IAC, es esta institución privada la que está buscando suplir una de las grandes carencias en nuestro panorama museístico nacional y en nuestra geografía urbanística como capital. Es por ello que en las declaraciones de los artistas y de otros agentes culturales se señala que el proyecto que estaba gestionando el IAC era de un MAC nacional, para el Perú. Es decir, una propuesta privada que busca articular una propuesta nacional, ante la ausencia de una acción más proactiva por parte del gobierno central y del municipal. Sin embargo, el Estado, a través de sus políticas públicas y culturales, debe responder a la promoción del campo artístico y del arte contemporáneo. A los ciudadanos y a sus organizaciones no se les puede exigir la función pública cultural, sino la corresponsabilidad, diferencial, en el manejo de la cultura y el patrimonio.

Al mismo tiempo, el IAC ha hecho suyo ya no solo un proyecto específico, sino el capital simbólico acerca del museo de arte contemporáneo. Hay una superposición implícita entre el MAC y el IAC, generándose una amalgama entre agente y proyecto que ha dificultado la emergencia de propuestas alternativas museísticas, pese a los escasos logros¹⁹.

Pero regresemos a la primera frase donde el IAC explica su gestión y preguntémosnos si la comunidad desea esta “donación”, o es que reclama una participación-información en un proyecto más inclusivo. La acción participativa

¹⁸ En el Perú, de un total de 261 museos, el 33.07% está conformado por museos arqueológicos, seguidos de los museos con colecciones mixtas y de los museos históricos. Por otro lado, los museos antropológicos ocupan el 2.72% y los museos artísticos el 3.89%. De los museos de arte dos se ubican como museos de arte contemporáneo, el MAC de Arequipa y el Museo Municipal de Arte Contemporáneo del Cusco (este tiene grandes limitaciones tanto en su funcionamiento como museo integral como en su colección). De los 85 museos arqueológicos, el 79% es administrado por el Estado y los otros son museos privados. Mientras que de los 37 museos de arte (arte, arte popular, arte religioso) el 30% es administrado por el Estado y el 70% se trata de museos privados (datos obtenidos del Informe “Museos del Perú: Tipología, estadísticas y reglamentación”- DMGPH- INC, octubre 2005).

¹⁹ “El IAC es el dueño del MAC del Perú, según Szyszlo desde el año 55. Eso es lo grave, porque así como no puede haber dos selecciones nacionales de fútbol, hay un solo proyecto de MAC. Sé que hubo intentos de lanzar proyectos de arte contemporáneo, pero fueron minimizados o acallados por el IAC, porque ya existía un proyecto” (Ramiro Llona. *La Primera*, 26.3.2006).

de un proyecto implica pensar en el disfrute social del producto final, pero también exige el acceso a la información-consulta en el proceso de formulación y ejecución. Parece ser que el debate público sobre el nombre del museo y la gestión del IAC ha hecho que esta institución redefina su estrategia hacia una mayor horizontalidad con los distintos implicados y que estos a su vez estén más atentos. Retomo, entonces, los deseos de Élide Román para el año 2007.

Cinco museos, cinco puestas en escena: miradas y disputas en la representación

“Ningún museo en la década de 1990, sea tribal o metropolitano, puede sostener por más tiempo la pretensión de narrar la historia completa o esencial sobre las producciones artísticas o culturales de la costa noroccidental aborígen” (Clifford, 1997: 142).

Más allá del tono de verdad incuestionable que presentan aún muchas exposiciones, los discursos museísticos que se ponen en escena son construcciones sociales elaboradas por un conjunto de individuos desde un determinado contexto temporal, espacial, socioeconómico y cultural. Las exposiciones y, más aún, las que ofrece un museo, que alberga, custodia, interpreta y presenta gran parte del patrimonio cultural material, se constituyen como espacios de poder y escenarios de disputa por la representación: ¿qué se representa y cómo se hace?, ¿quiénes lo representan y quiénes son representados?

Los modos de representación cultural de las exposiciones se generan en la conjunción de la propuesta curatorial, el diseño museográfico, la obra, el espacio, el montaje, los elementos de apoyo y el público. Es en esta interrelación, y no en los elementos aislados, que se configura una muestra y que se proyecta un mensaje o diversos mensajes.

En este sentido, temáticas similares pueden ser abordadas desde distintos ángulos por los diversos museos, pudiendo ser complementarias o contradictorias. Por consiguiente, la arena de confrontación de discursos no solo se produce entonces en el mismo espacio museístico entre lo que dice el museo y las interpretaciones de los sujetos que lo visitan, sino también entre los discursos de los mismos museos dentro de un sistema museológico mayor.

¿Cómo se refieren los museos a nuestra diversidad cultural? ¿Cómo los museos ubicados en Lima toman en cuenta esta plataforma múltiple e híbrida? Son dos preguntas que nos llevan a revisar las exposiciones permanentes

—que son los ejes argumentativos de todo museo— de cinco museos que de acuerdo a sus nombres estarían trabajando temas sobre diversidad y peruanidad. Tres de ellos son museos nacionales y estatales: el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el Museo Nacional de la Cultura Peruana y el Museo de la Nación, y los otros dos son museos privados más pequeños: el Museo de la Inmigración Japonesa y el Museo Etnográfico.

Museo Nacional de la Cultura Peruana

El Museo Nacional de la Cultura Peruana, con su edificio de estilo neoinca de 1924, se ubica en la avenida Alfonso Ugarte, entre la plaza Bolognesi y la plaza 2 de Mayo. En esta sede funcionó el Instituto de Arte Peruano, dirigido por José Sabogal, que marcaría el tipo de colecciones con las que cuenta actualmente el museo. El Museo de la Cultura Peruana propone abordar las manifestaciones culturales del Perú desde el arte popular. La exposición permanente presenta una museografía tradicional y evidencia las limitaciones económicas; no obstante, se siente un respeto por las piezas.

Con un recorrido problemático se ubican cinco salas temáticas. La exposición se inicia con “Los antecedentes del arte popular”, incluyendo una serie de piezas como keros, imaginería, mates, piedra de Huamanga, platería, etc. distribuidas por su materialidad. El texto introductorio muestra la posición del museo e invita a recorrer sus salas: “El mestizaje de estos dos aportes — tradiciones andinas prehispánicas e hispanas— ha derivado en la continuidad y/o variedad de formas, usos y significados que demuestran la selección cultural de nuestras gentes y la especialización de las comunidades actuales. Aspectos que podrán ser apreciados en las diferentes salas del museo”. Entre la primera y segunda salas de la exposición permanente, fragmentando el discurso expositivo, se transita por la sala de exposiciones temporales, que en mi última visita presentaba la sugerente exposición “Representaciones del patrimonio inmaterial en las colecciones del museo”.

La segunda sala se refiere a las “Regiones de producción artesanal” y se incide en la costa norte, sierra central y sur. Pero Lima, uno de los principales, o el principal sector artesanal, productor y distribuidor, no está presente. Por otro lado el museo trae a esta sala el concepto de artesanía. En cada vitrina se disponen piezas de una de las regiones seleccionadas, “mapeando” así la cultura. La tercera sala trata sobre “Las funciones” de las piezas, como instrumentos musicales, juguetes, cestería, máscaras, protección doméstica, retablos, entre otras. En el segundo piso se abre la cuarta sala de la exposición permanente bajo el título “Artes y culturas amazónicas”, en la que se disponen piezas de distintos grupos étnicos.



Museo Nacional de la Cultura Peruana

Me voy del museo después de haber visto una de las colecciones etnográficas más hermosas y de haber transitado por un espacio con mucha historia, pero haciéndome a la vez una serie de preguntas. ¿Por qué separar las manifestaciones amazónicas del resto del Perú? ¿La cultura peruana se agota en el arte popular? ¿Los sistemas artísticos peruanos se agotan en el arte popular? ¿Arte popular es igual a artesanía? ¿Qué es arte popular?

Museo de la Nación

El Museo de la Nación, ubicado en la esquina de las avenidas Aviación y San Borja, presenta dos temáticas permanentes: la de Artes Prehispánicas y la de Artes Populares. En un artículo anterior he hecho alusión a esta propuesta

museológica fragmentada (Borea, 2003). Por otro lado, nos volvemos a preguntar si la nación termina en sus artes o hay otras maneras de poder narrarla. Me centraré en su sala de Artes Populares. Como en el Museo de la Cultura Peruana, el Museo de la Nación trae a colación dos conceptos: artes populares y artes tradicionales. ¿Son lo mismo? En este caso no hay ningún texto explicativo sobre estas grandes definiciones.

La exposición está distribuida de acuerdo a las colecciones que tiene el Museo de la Nación. El recorrido es temático, la museografía sencilla, aunque por momentos se percibe en el montaje una puesta en escena bastante teatral. Fragmentos de canciones y poemas se entrelazan con mínimas explicaciones, a veces inconexas, que en ocasiones se repiten hasta en tres oportunidades.

La visita se inicia con una vitrina que alude al pisco como producto peruano, luego se pasa a “Bordados y platería republicana” a partir de la colección Raúl Apesteeguía. Abren el espacio de la amazonía, trabajado con las colecciones del Instituto Lingüístico de Verano, una gran vitrina que contiene una canoa amazónica y un maniquí de una niña desnuda con una corona de plumas y un ¿faldellín? (muchas de las piezas no tienen pie de objeto). En esta sección se presentan ciertos objetos que pertenecen a la cultura material amazónica, mas no necesariamente son sus producciones artísticas, como el recipiente para hacer masato, la misma canoa, alguna cestería, entre otros. En el medio de la sección se postra un maniquí con vestimenta amazónica, sin mayor explicación, y tras él un “Diorama de la selva”.

Se pasa a la colección de Rosa Elvira Figueroa con la que se intenta mostrar las producciones de la sierra. Una representación de un músico y una bailarina se anuncia como “Diorama de la sierra” y luego con una museografía atractiva, pero con un guión débil y repetitivo, se disponen más caras, toros de cerámica, representaciones en pasta, una *vaca loca*. Se presenta una serie de sombreros de la colección “Mocha” Graña y se pasa a un “Diorama de la costa” que muestra un conjunto de vasijas de barro. Luego se transita por una serie de vitrinas con cruces e iglesias, mates, imaginería y retablos. Mediante la presentación de la colección Cofide de la navidad peruana de Hilario Mendivil se rinde homenaje a este artista. Se disponen muñecas de distintos lugares con sus vestimentas típicas y, finalmente, se observa una representación de la fiesta de La Candelaria realizada por Maximiliana Palomino de Sierra.



Museo de la Nación. Sala de Arte Popular.

No podemos dejar de preguntarnos cuál es el mensaje de esta exposición, junto a otras interrogantes como: ¿Arte popular es igual a arte tradicional? ¿La falta de años y autores en los pie de objetos nos está hablando de un arte atemporal, ahistórico, impersonal? ¿Qué tipo de identificación como nación se está generando con esta sala permanente? Sin embargo, sabemos que, afortunadamente, la propuesta museológica del Museo de la Nación está ya en redefinición.

Museo Etnográfico

El Museo Etnográfico se encuentra en el Centro Cultural “José Pío Aza” junto a la avenida Tacna. Es un museo creado en el 2003 por los misioneros dominicos con el propósito de dar a conocer su acción pastoral en el sur amazónico, desde 1902, y a los pueblos nativos que habitan en esta región, tanto en sus riquezas como en sus precariedades. Este museo cuenta con un claro discurso y una museografía sencilla pero muy bien montada, que se ajusta a sus necesidades.

Tiene tres salas expositivas que combinan objetos, imágenes, textos, dioramas y explicaciones en audio. Todas las salas presentan un ribete con diseños amazónicos en la parte superior dando una cierta identidad a la exposición.



Museo Etnográfico

En la primera sala se muestran los cien años de labor misionera en el sur de la amazonía peruana a través de imágenes de los principales misioneros y de algunos mapas. Dos situaciones evidencian la proximidad del discurso del museo con los pobladores: en el centro de la sala se ubica una representación de un nativo amazónico y en el pie de objeto se lee “Manuel Chamiro, jefe piro de Sepahua”; es decir, se menciona el nombre, apellido, etnia, cargo y pueblo del representado mostrando conocimiento y vinculación entre discurso expositivo y representado, a diferencia del Museo de la Nación donde la disposición de un nativo es decorativa y ahistórica. Por otro lado, junto a la imagen de Pío Aza uno puede presionar un dispositivo y escuchar un audio con nombres de los diversos grupos étnicos con los que trabaja el Vicariato de Madre de Dios.

En la segunda sala se describen las características de las etnias ese'ejja y harakmbut, junto a imágenes de los nativos en sus vidas cotidianas, en sus asambleas o con los misioneros. También se disponen armónicamente coronas de plumas, arcos y flechas, máscaras y distintos objetos de los grupos referidos. Entre la segunda y la tercera salas se ubica un diorama sobre una casa machiguenga y se explica, mediante un audio, la forma de vida de esta etnia. El audio es muy personal, el locutor invita al visitante a conocer su casa: "Ustedes son acogidos como amigos, quedan invitados a comer pescado con yuca y a tomar masato... esta es mi casa, bienvenidos a ella".

Finalmente, la última sala alude a las etnias nahuas y yines. Un diorama final muestra una escena en la que dos mujeres están pintando la cerámica y tejiendo, mientras conversan con dos hombres; los maniqués sugieren movimiento. Junto a esta representación se puede escuchar un último audio con el que culmina el área expositiva del museo, donde se explica las formas de vida de estos grupos. Se pasa luego a la siguiente narrativa que resulta de gran fuerza expositiva y de posicionamiento patrimonial y político:

Muchos nos preguntan: "¿Por qué ustedes, los habitantes de la selva, no han construido templos u otros monumentos para perpetuar su historia?, ¿por qué no nos han dejado señales evidentes de sus raíces culturales? *Otras culturas peruanas como las preincas e incas* nos han dejado reliquias de sus creencias y de sus representaciones del mundo y del espíritu en templos milenarios, pero nada de esto existe en la selva".

Nosotros respondemos: "Las sociedades de la selva no han visto mejor templo para adorar a sus dioses, desarrollar sus creencias, alimentar su espíritu que en la naturaleza. Los ríos, los animales, las aves, el cielo, el subsuelo y los seres espirituales superiores acompañan al hombre de la selva desde que aparece en la tierra hasta que sea perpetrado de nuevo a los misterios eternos de la naturaleza. La forma en que la cuidamos y la reproducimos *son las manifestaciones de ese culto al Dios poderoso e infinito que llega a la naturaleza y la sobrepasa*. Nuestra cosmovisión es dinámica, progresista y engloba los acontecimientos sucesivos de la historia y no se estanca en una tradición inmóvil. *Cuando protestamos contra los que destruyen la selva*, estamos protestando y reclamando contra los que destruyen nuestro dios y su templo, nuestra cosmovisión, nuestras creencias, nuestra sabiduría y nuestra ciencia" (las cursivas son de la autora).

Este museo no es un museo turístico y de ahí que se sienta a los pobladores como seres reales y las posturas claras: acción religiosa, nativos concretos, discursos de denuncia. El museo se ubica cercano a los representados por su discurso y puesta en escena.

Museo de la Inmigración Japonesa al Perú “Carlos Chiyoteru Hiraoka”

Ubicado en el segundo piso del dinámico Centro Cultural Peruano Japonés, este pequeño museo privado de entrada gratuita se construyó como parte de las obras conmemorativas del octogésimo aniversario de la inmigración japonesa al Perú, abriéndose al público en 1981. Se crea desde la colectividad japonesa en el Perú, con el apoyo económico de sus integrantes, de las empresas japonesas que tienen filiales en el Perú, y con el auspicio del gobierno de Japón y de distintas prefecturas japonesas. El objetivo de este museo es compartir y enseñar la historia y logros de los inmigrantes japoneses y de los *nikkei* peruanos, así como fortalecer las relaciones entre ambos países.

Toda la exposición es explicada en castellano y japonés. El discurso expositivo es cronológico y hace uso de una museografía recargada pero que no satura los contenidos. Es un museo en el que las imágenes tienen lugar preponderante. El guión y el diseño museográfico marcan cuatro momentos. Antes de entrar al museo uno observa ya un gran diorama sobre las primeras migraciones asiáticas al continente americano, sugiriendo que tenemos antepasados comunes que se remontan a miles de años para abrir así el primer tema: “El encuentro de dos historias”.

En una línea de tiempo se compara las fases de las historias peruana y japonesa desde los primeros habitantes hasta el siglo XIX. Esta propuesta respeta la posibilidad de la imagen como emisora de mensajes, por lo que algunos paneles comparativos son meramente visuales. Las imágenes han sido seleccionadas y dispuestas buscando ser comparables y estableciendo un diálogo respetuoso sobre los desarrollos y el patrimonio de ambos países. Por ejemplo, en “Los dos imperios” se muestra, en la parte peruana, una imagen de Sacsahuaman y un dibujo de guerreros incas de Guaman Poma de Ayala, y en la parte japonesa, una imagen del pabellón dorado y un dibujo de guerreros del siglo XV. En la parte inferior de los paneles, se ubican vitrinas con objetos de ambos pueblos hasta el siglo XV. La línea de tiempo, que se encuentra en un sector de la habitación, culmina a inicios del siglo XIX y da paso al otro gran tema: “El comienzo de la inmigración japonesa”.

Este segundo campo se abre con un gran mapa del mundo. En un lado, mediante flechas, se señalan las primeras grandes inmigraciones japonesas a distintos países del continente americano. Y por el otro lado se muestran las grandes inmigraciones, desde distintos países, al Perú. De esta manera, este se presenta como un país con una rica historia oriunda y de mestizaje español (primer sector), para luego referir a los distintos grupos extranjeros que



Museo de la Inmigración Japonesa al Perú “Carlos Chiyoteru Hiraoka”.

migraron al Perú. Posteriormente, con impresiones retroiluminadas, se presenta la naturaleza del Perú, la geografía a la que llegaron los inmigrantes; sin embargo, no se hace alusión a sus pobladores.

La llegada de los inmigrantes y sus primeros asentamientos son mostrados a través de fotografías que se reproducen en cuatro televisores, a un ritmo calmado, bajo títulos sugerentes como “Inmigrantes a bordo” o “Los japoneses van arraigándose a suelo peruano”. Este es un momento de emotividad en el discurso, que culmina con un busto de Teikichi Tanaka, un gran impulsador de estas inmigraciones. En el centro de esta primera sección se disponen objetos de la cultura japonesa utilizados por los inmigrantes japoneses en el Perú. El tercer período, “La concentración en las ciudades”, incide en las dificultades y los sufrimientos de los primeros inmigrantes que llevaron a que la mayoría dejara el campo y migrara a las ciudades. Ello se presenta a través de paneles informativos hasta la segunda guerra mundial.

En el centro de la sala imágenes ampliadas de la segunda guerra mundial recuerdan la destrucción que sufriera el Japón. Esto se vincula con el cambio de actitud de los inmigrantes japoneses a ver el Perú como su nueva patria. Luego de señalar el reestablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países y las distintas obras y acciones conmemorativas realizadas por los aniversarios de la inmigración japonesa, la exposición concluye con los trabajos artísticos de peruanos *nikkei*, junto con una maqueta del Perú donde se señalan sus riquezas. De esta manera se presenta el rol activo que han tenido y tienen los inmigrantes japoneses y sus descendientes durante nuestra vida republicana.

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP)

Ubicado en la plaza Bolívar, su conformación tiene una larga historia. El análisis de su discurso también lo comenté en un artículo anterior realizado en el 2003. Un gran cambio se produjo desde entonces hasta hoy con la inauguración en el 2005 de la sala República, por lo que me centraré en ella.

El discurso de la sala es cronológico. La exposición presenta pocas piezas y muchos elementos de apoyo. La museografía es bastante recargada tanto por los recorridos generados, el diseño de los paneles, como por la excesiva cantidad de texto, en castellano e inglés. Sumado a ello, el sonido del himno nacional interpretado a una gran velocidad, si bien es parte de otra sección, inunda toda el área. El lenguaje expositivo busca ser interactivo y lúdico, pero el uso abrumador de diversos elementos en el montaje no permite ese espacio de reflexión para el espectador.

Cuando se presenta la etapa de la independencia se sugiere al visitante circular por un balcón escenográfico que recuerda al balcón de San Martín. Entre este balcón y una maqueta de la batalla de Ayacucho, que consolida el proceso de emancipación, se abre una sala con una línea de tiempo visual que recubre todas sus paredes. De esta manera, el momento de la independencia se fractura y se debilita su carácter de hito en la etapa republicana. En general, los temas trabajados en esta sala son la patria y sus implicancias, el primer congreso, el primer gran crecimiento, la guerra del Pacífico, el segundo gran crecimiento (1888-1919) —en el que no se señala la inmigración japonesa ni otras—, once años de abundancia y revueltas, la población en el Perú en 150 años, a la cual se alude solo a través de un cuadro de crecimiento poblacional.

Un signo de tránsito nos indica un camino sinuoso en el que se ven tres imágenes ampliadas de la costa, sierra y selva por donde pasa una carretera, sugiriendo tal vez la interconexión que se comienza a generar entre las regiones.

Los últimos temas abordados son nueva crisis y cambio de rumbo, y el nuevo rostro del Perú (1848-1968). Para nuestra sorpresa, en el texto de este último tema se menciona a las “clases populares inmigrantes” y a una “Lima de todas las sangres”, pero no se sienten. Esta percepción distanciada es corroborada por las imágenes panópticas de las ciudades. En el centro se postra una especie de tótem-*collage* intentando mostrar la diversidad, pero con un débil tratamiento estético. Finalmente, mediante una proyección de imágenes se repasa el modo en que la prensa ha abordado cuarenta años de historia; la música del himno nacional a gran velocidad sirve para marcar la pauta de la sucesión de imágenes. Pero, lamentablemente, predominan las imágenes de dolor con un tratamiento expositivo poco adecuado.

Lo más atractivo de la propuesta son unos módulos temáticos ubicados en el pasillo externo que refieren a los temas de generaciones y grupos (habría que ver la problemática de género que se evidencia), comunicaciones, deportes, ritmos y bailes, y vida cotidiana. En general, el discurso se siente ajeno, poco emotivo y me pregunto si algún texto señaló que el Perú era un país pluricultural, si se mostró el rostro diverso del país y las desigualdades vigentes.



Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Sala República.

Discursos similares, discursos ausentes, discursos confrontados son los mensajes que estos cinco museos transmiten sobre la peruanidad, sobre la diversidad cultural, sobre la inclusión. Ninguno de los cinco museos puede agotar los discursos, cada uno tiene su propia perspectiva, pero también cada uno tiene su posición de poder dentro de un panorama museístico, dentro del imaginario de la gente, y por tanto sus responsabilidades para con la ciudadanía en sus modos de representación cultural (ver tablas 2 y 3)²⁰.

En líneas generales, los discursos de los grandes museos son complementados y cuestionados por museos más pequeños, gestionados por grupos específicos que se autorrepresentan. Es decir, mientras la mayoría de nuestros museos nacionales sigue teniendo un discurso lejano, dado desde un sector de la sociedad, donde se evidencia un distanciamiento entre representados y representación, algunos museos más locales y comunitarios ofrecen lecturas más personalizadas. Al mismo tiempo los primeros, al tener un lugar dentro del consumo turístico, optan por miradas más románticas o procesos menos conflictivos, mientras los segundos son escenarios de representación con miras a una audiencia local y con reclamos políticos más claros.

En los distintos casos, la ciudad de Lima es escenario de emplazamiento mas no de reflexión y representación. Terminamos recordando las palabras de Alfonso Castrillón al analizar el estado de los museos peruanos en 1986:

Entre nosotros ya es tiempo de... hacer del museo una institución concebida para los peruanos en busca de su identidad y no para los turistas. Además hay que tener presente que Lima no es más la rica exponente de la cultura criolla, sino el crisol de una nueva cultura formada con el aporte de los migrantes... Sin esa proyección hacia el futuro, sin ese sentido de proyecto, el museo peruano seguirá siendo un depósito de piezas más o menos ordenadas para la admiración del turista" (Castrillón, 1986: 25).

Reflexiones finales

A lo largo de estas páginas se ha reflexionado sobre procesos expresivos y discursivos que se generan o abren en la interrelación de los museos con la urbe y sus ciudadanos.

Hemos analizado cómo los museos mismos se emplazan y proyectan, mediante sus canales expositivos y de difusión, en un espacio urbano diverso.

²⁰ Esta afirmación se refuerza al ser la visita a algunos museos parte de las actividades escolares.

Específicamente se ha mirado al museo como actor y escenario, a la vez, de las políticas de representación e identidad a través de tres niveles: (i) su posicionamiento y negociación en las tramas espaciales urbanas mediante canales de publicidad y visualidad, (ii) la gestación y debate de un proyecto museístico en las plataformas mediáticas y virtuales mediante canales discursivos y artísticos, (iii) las distintas puestas en escena sobre la peruanidad y diversidad cultural en espacios museísticos limeños mediante sus canales expositivos. En estas plataformas y registros se va discutiendo y estableciendo el lugar de los museos en los imaginarios urbanos como referentes simbólicos, como espacios consumidos y mensajes legitimados, pero también en las políticas públicas y en los recursos que se les destina.

En estas arenas los mismos museos ocupan distintas posiciones de acuerdo al grado de legitimación y convocatoria, imaginaria o real, que tengan, así como en relación con los agentes que los propios museos se organizan. Por otro lado, el patrimonio presentado y los proyectos museísticos también son disfrutados y apropiados de manera desigual por los distintos habitantes, más allá de que estos supuestamente sean de disfrute e interés común.

En el primer caso se ha visto cómo distintas publicidades e informaciones dialogan, se cruzan, se oponen en el espacio urbano, buscando ser captadas por los usuarios de la ciudad y de esta manera consumidas, es decir, activadas. Los museos como equipamientos simbólicos y culturales intentan participar de estos debates publicitarios en la trama urbana, mas la escasa posibilidad presupuestaria de algunos, unida a las débiles estrategias de marketing de otros, conllevan dificultades para acoplarse a las lógicas urbanas de desplazamiento y así poder ofrecer su mensaje, mostrar su imagen, dar a conocer sus servicios. En este sentido, y tomando en cuenta que los museos albergan parte de nuestro patrimonio cultural y que las múltiples miradas y opiniones de los visitantes locales pueden contribuir a tener museos más representativos, se requiere de alianzas estratégicas y responsabilidades compartidas con otros agentes urbanos para visibilizar estos espacios simbólicos y contribuir a su posicionamiento como referentes patrimoniales.

Además del espacio público, los medios de comunicación y virtuales son plataformas donde se discuten, proponen, imponen y omiten prácticas culturales. La participación mediática desigual que se da en la prensa y otros medios también se extiende al campo museístico: ¿el proyecto del Museo Nacional Chavín que recibió dos millones setecientos mil dólares por parte del gobierno japonés, y que permitirá que el monumento, considerado patrimonio mundial, y el distrito de Chavín de Huántar tengan un gran museo, ha recibido la misma cobertura periodística que el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo y sus distintos intentos?

En el segundo caso se ha afirmado que la acción estatal en el campo museístico ha incidido en lo arqueológico y en menor medida en lo “popular”, mientras la acción de los principales medios de prensa promueve, principalmente, lo artístico “oficial” y lo gastronómico en el campo cultural, y en alguna medida también lo arqueológico. De esta manera, lo artístico se diluye en el campo estatal, lo “popular” se desvanece de la visibilidad de la gran prensa y lo arqueológico se refuerza como el principal soporte patrimonial, repercutiendo en los discursos de identidad.

En el caso del proyecto del MAC, y dada la vinculación de este tipo de manifestación artística con la cultura de elite, la polémica generada en febrero del 2006 fue rápidamente enunciada por la prensa. Las tensiones desatadas y el tratamiento periodístico y virtual de esta situación llevaron a que los directivos del IAC reformularan sus decisiones. De esta manera, la acción colectiva y pública de distintos agentes –artistas, críticos, vecinos– generó un quiebre en los anuncios realizados por el patronato del MAC y una negociación en el campo de la representación artística contemporánea.

Finalmente, el mismo sistema museístico limeño se constituye en un escenario de encuentro, cruce, complementariedades y disputas de mensajes expositivos ofrecidos por los museos. Las voces de los grandes museos son diversas entre sí, y en otros casos repetitivas. Por lo general, las versiones sobre el patrimonio y los mensajes propuestos resultan ser ajenos, distantes y estáticos; junto a ellos los museos más locales, comunitarios o gremiales se configuran como espacios de autoenunciación o de representación cercana. Si bien el museo se mantiene como lugar simbólico y discurso legitimado acerca de quiénes somos, especialmente al estar relacionado con los sectores oficiales de la educación y con el poder político, se disputa la representación cultural con otras formas de expresión y consumo que son más dinámicas y fluctuantes. Nuestros museos no han podido responder a la heterogénea conformación de Lima y a sus lógicas de consumo y validación, construyendo relaciones débiles con la ciudad como plataforma urbana, con su diversidad cultural desde los mensajes museísticos, con sus ciudadanos como principales usuarios de los museos.

Repensar los museos, reubicarlos en sus plataformas de enunciación, mirar a los ciudadanos de la urbe, trabajar en propuestas participativas, establecer corresponsabilidades en la gestión del patrimonio, desarrollar mensajes y canales expositivos que atraigan las miradas plurales es hacer de los museos agentes creativos y proactivos en las definiciones de cultura e identidad, es hacer de estas instituciones verdaderos símbolos culturales para sus ciudadanos y espacios de encuentro y debate democrático.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun y Carol Breckenridge
1991 "Museums are good to think: heritage on view in India". En: Ivan Karp (ed.). *Exhibiting cultures: Poetics and politics of museum display*. Smithsonian,
1998 "Public modernity in India" En: Carol Breckenridge (ed.). *Consuming modernity: Public culture in a South Asian World*. University of Minnesota Press.
- Arato, Andrew y Jean Cohen
1999 "Esfera pública y sociedad civil". En: *Metapolítica*, 9, Vol. 3.
- Bolaños, María (ed.)
2002 *La memoria del mundo: Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Trea.
- Borea, Giuliana
2003 "Hablando del 'nosotros' en un país pluricultural: Identidad, poder y exotismo en los museos peruanos". En: *Arqueológicas*, 26. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
2004 "Yuyanapaq. Una puesta en escena para recordar". En: *Revista de Museología*, 30-31, España y en *Illapa*, 1, año I. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma.
- Castrillón, Alfonso
1986 *Museo peruano: utopía y realidad*. Lima.
- Clifford, James
1997 *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández, Luis Alonso
2002 *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Canclini, Néstor
1999 *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.
- Innerarity, Daniel
2006 *El nuevo espacio público*. Madrid: Espasa.

Karp, Ivan (ed.)

1991 *Exhibiting cultures: Poetics and politics of museum display.* Washington: Smithsonian Institution.

1992 *Museums and communities. The politics of public culture.* Washington: Smithsonian Institution.

Moore-Gilbert, Bart

1998 *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics.* London: Verso.

Olvera, Alberto

1999 “Apuntes sobre la esfera pública como concepto sociológico”. En: *Metapolítica*, 9, Vol. 3.

Price, Vincent

1994 *Opinión pública. Esfera pública y comunicación.* Barcelona: Paidós.

Quesada, Florencia

2006 “Imaginaris urbanos, espacio público y ciudad en América Latina”. En: *Pensar Latinoamérica*, 8, abril-junio.

Repertorios

Intervenciones en el espacio público a través de la *performance*: *Recuerdo, Crisis y Lava la bandera*¹

Denise Leigh Raffo

A modo de introducción

La *performance*² desde el arte puede ser vista como una herramienta o como una forma de intervención en el espacio que consigue alterar la esfera pública y, por ende, contribuye a constituirla. Recientemente, se realizó en Lima la muestra “Accionismo en el Perú: 1965-2000”³, un primer intento por rastrear la documentación existente sobre el tema en el país. La muestra ubicó a las primeras *performances* como hechos aislados que fueron preparando el terreno para iniciativas posteriores.

Recién en la década del 80 se empezó a registrar una creciente apertura a la *performance* en el Perú, cuando el país vivía una feroz guerra interna. En ese contexto aparecieron grupos como Paréntesis, Huayco EPS, AVA (Artes Visuales Asociadas), Signo x Signo, Las Bestias, NN y el mítico Chaclacayo. El arte dejó las salas e inició su salida a la calle. Más tarde, en la segunda mitad de la década del 90, surgió un accionismo marcado por un fuerte activismo político. Grupos como Los de Lima y los Bichos MTV marcaron el panorama de esa época.

Con el régimen dictatorial de Alberto Fujimori, la represión de la guerra interna fue reemplazada por un sistema igualmente opresivo. En ese contexto,

¹ Este trabajo fue presentado en el IV Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. En esa oportunidad, se exhibió además un video con cada una de las *performances*. Para efectos de esta publicación se ha tenido que hacer una descripción minuciosa de cada *performance* y, aunque esto no reemplaza el material visual, intenta dar un panorama más claro al lector.

² Por *performance* me refiero a una forma de expresividad que es actualizada en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las más importantes prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria (Diamond, 1996). Esta ponencia tocará un área más circunscrita de lo que conocemos como *performance* ya que está centrada en aquella practicada desde el arte, partiendo de las artes visuales, el teatro, etc.

³ Galería del ICPNA de San Miguel, marzo de 2005.

de fines de los años 90, una parte de la sociedad civil se alzó en protesta contra los abusos del sistema. Desde el arte surgieron *performances* con profundo impacto político como *Recuerdo* (1998) de Elena Tejada, *Crisis* (1999) de Emilio Santisteban y *Lava la bandera* (2000) de Colectivo Sociedad Civil.

Estimulando la memoria colectiva

Elena Tejada es una de las artistas que más intensa y comprometidamente ha trabajado la *performance*. *Recuerdo* se realizó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en agosto de 1998. Tejada describió la acción de esta manera:

Previamente (...) he pintado unos círculos en el piso a manera de grandes escarapelas del Perú, marcando el recorrido que memorizo pues pretendo seguirlo cuando realice la *performance*. Más tarde me introduzco en una bolsa de plástico negro, de las que utilizan para envolver a los muertos en la morgue.

Una persona me transporta cargada desde un lugar de poca visibilidad hacia un corredor en la universidad. Me coloca en el piso sobre una de las escarapelas pintadas y se retira. Luego de un momento de silencio comienzo a cantar esta estrofa de una canción peruana muy conocida:

“Ódiame por piedad yo te lo pido, ódiame sin medida ni clemencia. Odio quiero más que indiferencia, porque el rencor hiere menos que el olvido”.

Enseguida digo el nombre de uno de los desaparecidos de la Universidad La Cantuta y algunos detalles sobre la ropa con que desapareció, así como señas físicas. Todo esto sin especificar que se trata de uno de ellos. Luego permanezco en silencio por un tiempo, para después avanzar arrastrándome (...) enciendo una radio muy pequeña que llevo conmigo dentro de la bolsa. Se escucha música salsa y después doy el nombre de otro de los desaparecidos con más señas personales.

(...) Doy el nombre de otro de los desaparecidos y más señas (...) Enciendo la radio con música de la frecuencia A.M. (...) Me arrastro. Luego el silencio. Canto otra vez la primera estrofa citada, doy otro nombre y más señas personales. Avanzo en silencio. Me detengo, enciendo esta vez el toca-cassette y se escucha música de la procesión del Señor de los Milagros. Grito otro nombre, más señas y grito: “él tenía las llaves”. Me arrastro, me detengo y permanezco en silencio un momento. Después canto una estrofa del himno nacional y la misma persona que me trajo me recoge y retira del lugar.

(Fin de la *performance*).

El objetivo de esta *performance* fue evocar a las personas asesinadas en la matanza de La Cantuta⁴. Cada detalle fue planificado previamente e introducido por razones específicas. Por ejemplo, el número de paradas durante las que Tejada cantó o encendió la radio correspondió al número de desaparecidos. También la frase “él tenía las llaves” hacía alusión a las que se encontraron con los restos humanos y que permitieron identificar a los desaparecidos, pues correspondía a una de las habitaciones de la vivienda universitaria.

Por otro lado, la estrofa de “Ódiame”⁵ remite a la importancia de la memoria y el recuerdo en el imaginario popular. Parafraseando la letra de esta canción, el odio es preferible a la indiferencia que implica el olvido pues solo se odia lo que antes se ha querido. La falta de interés y preocupación de la sociedad ante la impunidad de los culpables en la masacre de La Cantuta revela el olvido que Tejada rechaza y condena.

Asimismo, la elección de la estación de radio en frecuencia A.M. responde a que esta es la preferida por el sector popular. Esto se debe a que la música chicha y la andina, identificadas con la cultura migrante, y con el grupo de pertenencia de los desaparecidos, se difunden principalmente por esta frecuencia.

Durante la *performance*, Tejada nombra a cada uno de los desaparecidos en la masacre de La Cantuta sin mencionar que se trata de ellos. Así propone signos y símbolos que el público tiene que descifrar. En primera instancia, esto invita al espectador a despertar ante un hecho que no está cantado, que encierra interrogantes que uno tiene que responder o responder-se.

En segunda instancia, el anonimato de la masacre dentro de la *performance* pone en relieve el no-anonimato de las personas asesinadas y preserva la importancia de la subjetividad en la información que Tejada brinda. Los nombres proclamados no son identificados con la masacre de La Cantuta de una manera inmediata. Son simplemente percibidos como datos personales de distintos individuos. De esta manera, Tejada trae a la memoria el recuerdo de los desaparecidos no como números ni estadísticas y tampoco como víctimas, sino como individuos, con una historia personal y afectiva con la que uno se puede identificar.

⁴ En julio de 1992, un grupo paramilitar secuestró y asesinó a nueve estudiantes y a un profesor de la Universidad Nacional de Educación La Cantuta. Estas personas supuestamente fueron asesinadas por haberse mostrado contrarias al régimen. Sus restos carbonizados fueron encontrados dos años después en un campo de entrenamiento del ejército y devueltos a los familiares en cajas de cartón, entre ellas, algunas de leche Gloria.

⁵ Vals peruano de Rafael Otero López.

El mensaje de Tejada no llega a través de imágenes crudas, como las que estamos acostumbrados a recibir desde los medios masivos de comunicación. Se transmite de una forma que puede llegar a ser incluso más perturbadora. Tejada se comunica a través de su cuerpo, un cuerpo camuflado, que se arrastra por el suelo dentro de una bolsa plástica negra, pero un cuerpo al fin. El cuerpo de la artista se convierte así en un medio de expresión que intenta lidiar con algo que ha sido reprimido y que sin embargo regresa. En ese sentido, tal y como ocurre con las somatizaciones, el cuerpo expresa lo que no es posible transmitir a través de la palabra⁶.

En la *performance*, el cuerpo de Tejada es un elemento de protesta y resistencia. Altera el espacio público y lo interviene, cuestionando al régimen político y a la violencia terrorista. Constituye un acto político con un objetivo preciso: traer a la memoria de estudiantes universitarios a los –también estudiantes– muertos en la masacre de La Cantuta, reivindicando su derecho de hacer justicia ante la indignante impunidad de los gestores y actores de la matanza.

Tejada asumió una postura de responsabilidad ética y política a través de su arte. Pero no fue la única⁷. También hubo otras reacciones ante los hechos vividos durante el gobierno de Fujimori, que encerraban valiosos cuestionamientos y reflexiones.

Construyendo compromiso

Compartiendo esta postura, en 1999 Emilio Santisteban realizó *Crisis*. Esta *performance* iba a ser presentada en el marco de la II Bienal Iberoamericana de Lima, en el Centro Cultural de Bellas Artes. Sin embargo, por razones políticas, tuvo que llevarse a cabo en el local del Colegio de Periodistas, en una

⁶ McDougall, 1989.

⁷ Particularmente frente a la matanza de La Cantuta, hubo diversas formas de protesta desde el arte (ej. Tejada, Wiesse, Villanes). En octubre de 1994, Eduardo Villanes inauguró una muestra individual titulada “Gloria evaporada”, aludiendo a las cajas de cartón en las que fueron entregados los restos de los desaparecidos. Cuando en 1995 se dio la ley de amnistía y se indultó a los militares involucrados en este asesinato, hubo una marcha de protesta. Villanes repartió cajas de leche Gloria, como las que habían contenido los restos de las víctimas, y les hizo huecos en la zona de los ojos. Así, la gente caminaba por las calles con las cajas de leche Gloria en la cabeza. Además, Villanes intervino las cajas y donde se leía “Gloria: leche evaporada”, él puso “Gloria: gente evaporada”. Esta marcha llegó hasta el Congreso de la República.

muestra colectiva designada con el título de “Emergencia artística” y montada en los días de la Bienal (27 de octubre - 14 de noviembre, 1999).

Crisis es una *performance* particular ya que se da en interacción persona a persona. Todos los símbolos que utiliza Santisteban son ya conocidos (la bandera que flamea, el bolero, la mano en el pecho, las cuentas de presidiario); él no inventa nada nuevo, pero la conjunción de todos estos símbolos tiene un efecto muy intenso.

Una bandera del Perú que flamea iluminada al centro de un pequeño cuarto, con una sola puerta y sin ventanas, pintado de negro (con una capa fina), con paredes de quincha u otro material parecido. Suena un bolero, “Poquita fe”, en la voz de José Feliciano. En una esquina se encuentra el artista de pie, casi sin moverse, y en cada reiteración de la *performance* hay un único participante, que se ubica frente al artista, en la esquina opuesta. Una cuenta de presidiario se va añadiendo en la pared, con la cabeza de un clavo, cada vez que ingresa un nuevo participante⁸.

En esta primera versión⁹ la *performance* fue realizada mil doscientas treinta y cinco veces, en un horario de ocho a diez horas (el artista no hacía pausas), durante casi tres semanas. En consecuencia, el espacio estaba colmado de cuentas de presidiario que iban desde el suelo hasta el largo del brazo extendido (haciendo alusión al cuarto de rescate de Atahualpa).

Como bien dice Santisteban, la palabra *crisis* nos remite a enfermedad, conflicto y transformación radical. El participante de *Crisis* hace una suerte de *mea culpa* o acto de contrición junto con el artista, y frente a la crisis que provoca el enfrentamiento dentro de la *performance* el artista busca provocar una transformación. Nos grita imperativamente que asumamos una alternativa de compromiso personal y social.

Esta *performance* debe “vivirse y no mirarse”¹⁰ y el espectador –como se ha dicho– debe ser además participante activo del proceso. Y es que hay una diferencia abismal entre vivir y mirar. Santisteban nos confronta con estas dos alternativas y nos hace enfrentar emociones profundas. ¿Vives o te limitas a mirar?, ¿actúas o te limitas a pensar?, ¿creas o te limitas a soñar?

⁸ Santisteban (2005 b).

⁹ Digo primera versión ya que Santisteban tiene planes de replicarla en Lima, en el año 2014.

¹⁰ Santisteban (2005 b).

El participante debe enfrentarse a este conflicto desde el inicio. En primer lugar entra solo, quedando completamente aislado del comentario o apoyo de la persona de al lado. Así, se halla emocionalmente desnudo y en estado de indefensión. En segundo lugar se encuentra en un espacio cerrado, de oscuridad absoluta. Se activa el miedo a lo desconocido y se despierta la incertidumbre. A esta situación se incorpora el cuerpo del artista (vestido de negro) con la mano en el pecho (que sustituye al himno nacional), las sombras, las cuentas de presidiario, la bandera y el bolero. Todo esto expone al participante a una experiencia cargada de ideas y emociones fuertes.

Pero lo interesante es que participante y artista se encuentran en una relación de horizontalidad absoluta. El primero no va a *ad-mirar* la obra del artista, sino que participa de ella e incorpora elementos de su propia subjetividad. Asimismo, el cuerpo del artista se convierte en una imagen especular del participante, al estar enfrentado a este desde la esquina opuesta en equidistancia de la bandera. Por un momento, cada uno es el reflejo del otro.

De algún modo, artista y participante comparten una suerte de cárcel: espacio reducido, oscuro y colmado de cuentas de presidiario. Es una cárcel, un apresamiento del que la conciencia no logra salir sin antes haber pasado por un serio cuestionamiento. La mirada del artista somete al participante a un interrogatorio que dura hasta el final del bolero.

Según Santisteban, este es el punto crítico de *Crisis* ya que el participante puede perder los papeles (mucha gente se emocionaba y lloraba) o pensar sobre el sentido de lo transcurrido y de su presencia. Y es que con la marca final del palote en el muro, el participante es convertido en “una herida más de tantas heridas y una esperanza más de tantas esperanzas (...)”¹¹.

Para Santisteban la experiencia de *Crisis* fue impactante. El efecto de la *performance* fue tal, que muchas personas esperaban al artista hasta el final del día para felicitarlo y darle expresiones de gratitud y afecto como regalos, poemas, etc. Era casi como que el artista hubiese sido convertido en un oráculo, sacerdote o santo *cuasi* mesiánico.

¹¹ Santisteban (2005 b).

Limpiando el imaginario colectivo

Enfrentándonos también a la necesidad de asumir un compromiso social, está el trabajo realizado por el Colectivo Sociedad Civil (CSC) en el año 2000. CSC nació a partir de las fraudulentas elecciones del día 9 de abril de ese año, en las que Fujimori pretendió manipular los resultados de la primera vuelta electoral para ser elegido presidente por tercera vez. Esa noche, siete ciudadanos vinculados al arte fundaron el CSC¹² y con el objetivo de “contribuir al derrocamiento cultural de la dictadura como paso indispensable para el derrocamiento político del régimen de Alberto Fujimori”¹³, trazaron un plan para llevar a cabo “acciones colectivas de carácter simbólico vinculadas a prácticas arraigadas en la cultura popular y doméstica (velar, lavar, planchar, botar la basura diaria, coser)”. El espacio elegido fue la calle.

La *performance* que va a ser nuestro objeto de estudio por sus cualidades de ritual simbólico, cotidiano y participativo es *Lava la bandera*¹⁴. La primera vez que se realizó fue en el marco de la Feria por la Democracia, organizada por la asociación SER en el Campo de Marte, el sábado 20 de mayo. Se convocaba al público a llevar banderas peruanas de tela, de cualquier tamaño, para ser lavadas con agua y jabón (la marca de jabón elegida fue “Bolívar”, haciendo alusión al héroe militar) en bateas y ser luego puestas a secar en cordeles.

Ante la inmensa participación ciudadana, CSC hizo una segunda convocatoria. Esta vez se usaron algunos medios de prensa libre y se convocó a “un nuevo acto de dignificación de los emblemas patrios como gesto propiciatorio de transparencia y honestidad en un proceso electoral marcado por graves irregularidades”. Las instrucciones dadas en la convocatoria fueron las siguientes:

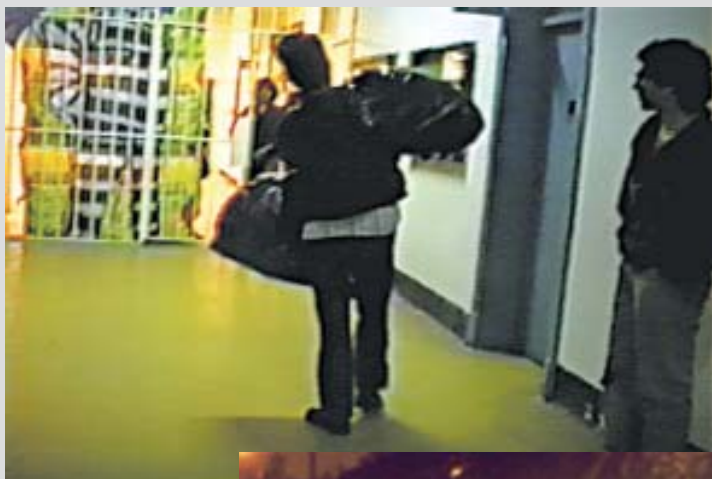
¹² Si bien el colectivo fue fundado por personas ligadas al arte, engrosó sus filas con un público muy variado. Profesores, taxistas, burócratas, abogados, actores, jubilados se incorporaron al colectivo que llegó a convocar alrededor de cincuenta miembros.

¹³ Según reza el *curriculum vitae* del Colectivo Sociedad Civil.

¹⁴ El caso particular de *Lava la bandera* cuenta con dos antecedentes directos. El primero es la acción pública creada por el estadounidense Norman Thomas (seis veces candidato a la presidencia de EE.UU. por el Partido Socialista, entre 1928 y 1948) en 1967, llegando 33 años antes que el *Lava la bandera* peruano. Thomas, ante la quema masiva de banderas norteamericanas en protesta por la invasión a Viet Nam, invocó a la juventud norteamericana a que lavara la bandera en lugar de quemarla. Estas indicaciones fueron también seguidas año tras año por el colectivo estadounidense *Wash The Flag* (Lava la bandera). Cada 14 de julio, desde 1991 hasta hoy, la bandera norteamericana es lavada con agua y jabón en una batea, en medio de la plaza pública en Washington D.C., en protesta por las continuas guerras que el país del norte inicia tendenciosamente. Definitivamente, los dos casos norteamericanos y el caso peruano comparten un evidente llamado a la reacción ciudadana (Santisteban, 2005 a).

Tejada en bolsa negra en *performance* *Recuerdo*







“agua, detergente y bateas serán proporcionados a todos aquellos que traigan una bandera peruana de cualquier tamaño. Esta será lavada manualmente y tendida en cordeles”¹⁵.

En esta segunda ocasión, la *performance* se realizó al pie de la fuente de la Plaza Mayor de Lima, desde las doce del día hasta las cuatro de la tarde. La elección del lugar, evidentemente, guardaba un gran peso político y simbólico. Se trataba del lugar que marca el kilómetro cero en toda la nación peruana y que además, está frente a Palacio de Gobierno, sede del Poder Ejecutivo y, en ese entonces, hogar del ex presidente Fujimori.

La *performance* se llevó a cabo nuevamente el viernes 2 de junio y a partir de entonces todas las semanas. Habían nacido así los famosos viernes de lavado de banderas. La gente llegaba puntualmente al mediodía. Ciudadanos de todas las clases, hombres, mujeres, niños, ancianos, empleados y desempleados, todos hacían fila para jabonar, enjuagar y tender su bandera. Como describe Doris Bayly: “los viernes de una a tres de la tarde, la Plaza Mayor de Lima cogía el aire de un fresco patio de lavandería”. Así, la plaza pública más resguardada del país se había convertido en una prolongación del patio doméstico¹⁶.

La acción represiva contra esta *performance*, que reclamaba la toma de conciencia, no se hizo esperar. Los agentes del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) intentaron desesperadamente infiltrar gente dentro del CSC, para instigar a la multitud a reaccionar violentamente, pero nunca lo lograron. También en una ocasión les cortaron el suministro de agua de la fuente, pero el agua siguió llegando en bolsas o baldes de gente vecina.

En otra oportunidad, ruidosas bandas militares pretendieron acallar y entorpecer la acción, pero la población respondió adaptando a ese ritmo sus canciones opositoras. La Guardia Civil se acercó alguna vez a reclamar que el acto era deshonesto para la nación porque la bandera era colgada en vulgares tendales. Ante esto, la población respondió armando un gigantesco tendal humano que entonaba el himno nacional.

Y aunque las amenazas continuaron (los miembros del CSC eran constantemente vigilados por agentes del SIN) *Lava la bandera* siguió realizándose.

¹⁵ Convocatoria que apareció el lunes 22 de mayo del 2000 en algunos medios de prensa libre. Esta convocatoria fue preparada de la mano del ex procurador José Ugaz de manera que cubriera todos los aspectos legales necesarios para ser considerada como un acto pacifista.

¹⁶ Buntinx (manuscrito).

Vladimiro Montesinos, llegó a comparar a los miembros del colectivo con un cáncer que había que extirpar. Efectivamente, el lavado de la bandera se había extendido rápidamente y de forma esporádica fue realizado en numerosas provincias y en diversos países del extranjero¹⁷.

Finalmente la dictadura fue derrocada y el 23 de noviembre de 2000 Valentín Paniagua asumió la presidencia del país de manera provisional. Esa tarde, miembros de CSC le entregaron, luego de ser lavada, secada y, esta vez, planchada, una flamante bandera peruana. La *performance Lava la bandera* se había realizado por última vez.

A modo de conclusión

Definitivamente, *Lava la bandera* permitió que los ciudadanos comunes y corrientes, que normalmente no encuentran vías de expresión, manifestaran su rechazo e indignación por la manera en que funcionaba la política. Pero como mencioné antes, esta no fue la única acción que permitió esta catarsis. El signo político se podía observar en la calle y *Recuerdo* (1998), *Crisis* (1999) y *Lava la bandera* (2000) son solo una muestra de las muchas modalidades con que se repudió la dictadura y la represión¹⁸.

Entre las tres *performances* analizadas existen claros puntos de comunión pero también de diferencia. En primer lugar, *Recuerdo* es una *performance* en la que la artista se encuentra frente a un grupo de espectadores no participantes de la acción. A diferencia de esta, en *Crisis* y *Lava la bandera* el espectador se convierte en participante.

Asimismo, en *Crisis* el artista está frente al participante en una interacción de uno a uno, mientras que en *Lava la bandera* los miembros del CSC se encuentran frente a participantes y espectadores involucrados en una acción

¹⁷ La *performance* se replicó en alrededor de cuarenta provincias, en ciudades como París, Madrid y Estocolmo, y por lo menos en veinte comunidades de peruanos en el extranjero. Este efecto expansivo y de replicabilidad se extendió de tal manera que también se empezó a lavar los uniformes de los generales corruptos en las afueras del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, las togas de los jueces mafiosos delante del Poder Judicial, los estandartes de Miraflores y el Callao, municipios puestos al servicio de la dictadura, etc.

¹⁸ También hay que mencionar las acciones del “Foro Democrático”, “Mujeres por la democracia”, “La Resistencia”, “Ágora popular”, las de Eduardo Villanes, etc. Pero este tipo de estrategias simbólicas se han visto antes en el extranjero (*Guernica* de Picasso, la *Elegía a la República Española* de Motherwell, las intervenciones de la avanzada chilena en el plebiscito contra Pinochet y las estrategias simbólicas de las Madres de la plaza de Mayo en Argentina).

colectiva. Por otro lado, mientras que *Crisis* y *Lava la bandera* se realizaron muchas veces y hasta fueron emuladas en otros lugares, *Recuerdo* se presentó en una sola ocasión. Otro punto importante es que si bien las tres performances tuvieron lugar en espacios públicos, solo *Lava la bandera* ocurrió en el espacio público por excelencia: la calle.

Si bien *Recuerdo* no tuvo el carácter participativo de *Crisis*, ni la difusión de *Lava la bandera*¹⁹, también constituye una protesta que pretende una reivindicación. Las tres performances invitan al cuestionamiento y promueven una serie de acciones que buscaban dar cuenta del malestar que se respiraba en ese momento en el Perú.

Debemos recordar que estas performances fueron una respuesta ciudadana a un contexto social realmente escandaloso. Por eso apuntaron a la construcción de un ciudadano diferente y quisieron establecer un nuevo sentido de nación y de memoria. Y es que, a pesar de su fugacidad, dichas performances son ahora parte de un archivo de la memoria y, en ese sentido, puede decirse también que se trata de prácticas que permanecen en el tiempo.

Asimismo, fueron luchas que expresaron la voluntad por construir una estrategia política diferente de la oficial. Cumplieron así una importante función en la caída del gobierno. Y es que supieron utilizar símbolos en los que se apoya el imaginario nacional (escarapelas-blancos de artillería, bolero, música chicha, bandera, plaza pública, himno nacional, mano en el pecho, cuentas de presidiario) para lograr una mayor identificación y compromiso con la acción.

A través de su simbología y del uso del cuerpo, mostraron lo que por otros medios no hubiera podido decirse con la misma contundencia²⁰. El cuerpo del artista es convertido así en cuerpo colectivo que evoca el recuerdo. El cuerpo es además el lugar donde lo público se encuentra con lo privado, donde el espacio social es producido, negociado y comprendido²¹. En ese sentido, es posible afirmar que a través de sus cuerpos estos artistas estimularon una mayor conciencia general de espacio corporal y social. Su obra reclamó nuevos escenarios de participación y contribuyó a la alteración y modificación de la esfera pública.

¹⁹ Los registros de fotografía y video de las acciones de CSC circularon por los principales medios informativos nacionales e internacionales, incluyendo *El Comercio*, *La República*, *Liberación*, Canal N, CNN, Deutsche Welle, France Presse, Reuters, Caracol, Eco, TV Chile, y también Art News (Buntinx, manuscrito).

²⁰ En una sociedad extensamente analfabeta como la nuestra, la performance, o la transmisión de un mensaje a través del cuerpo, es un elemento de comunicación que puede llegar a ser muchísimo más efectivo que la palabra escrita.

²¹ Warr, T. y Jones, A. (2000).

Las tres *performances* encontraron maneras de incentivar la participación ciudadana como requisito indispensable para la vida democrática en la construcción de una identidad nacional. Reivindicaron la capacidad del ciudadano común y corriente para pensar y pensar-*se* dentro de un contexto social y político, reconociendo su capacidad para buscar cambios y lograrlos. Así, de alguna forma, con estas *performances* se repolitizó²² la vida cotidiana y se le dio injerencia a las personas que no tenían cargos públicos para participar de la vida política del país.

Además, estas *performances* buscaban llevar al ciudadano a la reflexión y a la modificación de conciencia. De hecho podemos decir que lograron ciertas transformaciones que responden, en gran medida, a que incorporaron a la población en prácticas simbólicas más allá de la simple recepción de discursos y consignas, contribuyendo a recuperar su iniciativa deprimida y de esa manera, también, su autoestima ciudadana²³.

Estas *performances* son una prueba de la capacidad que tiene la sociedad civil para generar un espacio de relativa autonomía crítica en la producción de una opinión popular que no tolera una esfera pública estática, sino que más bien busca y estimula su propio cambio. Lo interesante de estas acciones es su capacidad de articular nuevos significados políticos a través de lo simbólico.

Estamos siendo testigos de una esfera pública que ha sido y está siendo sacudida de diversas formas. Desde el arte, personas como Tejada, Santisteban o los miembros del CSC, de una manera u otra, se han abierto un lugar de participación. Mediante protestas simbólicas, ellos comunican un mensaje que se apoya en un discurso popular. Así, se han convertido en depositarios de ideales y expectativas, reivindicando el carácter político de prácticas culturales públicas.

²² El gobierno de Fujimori se dedicó a despolitizar la sociedad. Gustavo Buntinx habla de un régimen cuya corrupción y desesperación electoral lo llevaron a sustituir toda reflexión o discurso por el aturdimiento de los sentidos. La prensa amarilla, Laura Bozzo y la televisión-basura, la tecnocumbia, abiertamente manipulada por el poder y personificada en Rossy War y su "Ritmo del Chino", etc. Frente a este vulgar espectáculo, el sujeto se había convertido en simple espectador, observador pasivo que poco a poco estaba perdiendo su capacidad de injerencia en la vida ciudadana. El discurso contestatario estaba absolutamente reprimido.

²³ Buntinx (manuscrito).

Bibliografía

- Arato, A. y J. Cohen
1999 *Esfera pública y sociedad civil*. En: *Metropolítica*, 9 Vol. 3.
- Arjun, A. y C. Breckenbridge
1995 *Public Modernity in India*. En: *Consuming modernity: public culture in a South Asian world*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Borea, G.
2002 “El arte para responder”. Ponencia presentada en la Semana de Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Buntinx, G. *Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú* (manuscrito). Lima.
- Diamond, E.
1996 *Performance and cultural politics*. Londres: Routledge.
- Fraser, N.
1997 “Pensando de nuevo la esfera pública”. En: *Iustitia interrupta: reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Fusco, C.
2001 *The bodies that were not ours*. Nueva York: Routledge.
- McDougall, J.
1989 *Theaters of the Body. A Psychoanalytic Approach to Psychosomatic Illness*. Nueva York y Londres: W. W. Norton.
- Roudinesco, É. y M. Plon
1998 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Santisteban, E.
2005 a “Sine qua non”. En: *Revista Prótesis*, julio 2005. Lima: PUCP.
2005 b *Crisis* (manuscrito). Lima.

- Taylor, D.
2003 *The archive and the repertoire*. Nueva York: Duke University Press.
- Tejada, E.
“Dossier de performances” (manuscrito). Lima.
- Vich, V.
2000 *Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Warr, T. y Jones, A.
2000 *The artist's body*. Londres: Phaidon.

Agradecimientos

A Elena Tejada, Emilio Santisteban y Emilio Tarazona.

Espejo de los tiempos: las estrategias y anhelos del Primer Movimiento Gay Peruano en Nueva York

Alex Huerta-Mercado

La Quinta Avenida se torna multicolor, los cuerpos están pintados por entero de colores primarios o en tonos dorados, los vestuarios son grandiosos o simplemente inexistentes pues hay quienes prefieren desfilan casi desnudos. El *Día del Orgullo Gay* en Manhattan es un título perfecto para este evento. Yo estaba fascinado no solo por el espectáculo sino por lo del título, eso de “orgullo”... No hacía mucho acababa de llegar de Perú y todo este carnaval contrastaba con las estrictas normas dentro de las cuales fui criado: tenerle miedo a los homosexuales, tanto al que estaba frente a uno como al que convivía dentro de uno mismo. Si bien sabía que las cosas estaban cambiando (escritores y periodistas peruanos salían del *closet* y esto podía hacer aparecer a la homosexualidad como un elemento de estatus), esta imagen *gay* de distinción solo era aceptada para las clases sociales altas (estos escritores solían publicar desde Estados Unidos...); el homosexual mestizo y pobre seguía siendo el símbolo de la exclusión social.

Suponía que en Nueva York las cosas tampoco eran tan simples, el solo hecho de separar un día para enunciar un orgullo indicaba que se estaban ganando espacios que en la vida cotidiana no se tienen. Aun así, no imaginaba un desfile de esa dimensión en Perú, como tampoco estaba preparado para lo que mis ojos verían a continuación: entre los carros alegóricos había un camión de varios metros de largo, con un imponente ídolo prehispánico hecho de cartón y *telgopor* verde y dorado –que temblaba según los movimientos del vehículo– y un enorme cartel en rojo y blanco como la bandera del Perú que anunciaba “*Gays* peruanos”. Acto seguido vi pasar un grupo de cuatro jóvenes con la bandera atribuida a los incas, esa del arco iris que une a dioses y hombres. Debo decir que los incas no tenían una bandera como la entendemos hoy, pero con el indigenismo moderno la de los siete colores se había alzado como un símbolo bien aceptado por grupos andinos (incluso flameaba en el palacio de gobierno del Perú) y había generado cierta controversia al descubrirse que era muy similar a la bandera *gay*. Ambos simbolismos se albergaban en la bandera que tenía ante mi vista. Emocionado me acerqué y les comenté: “Yo también soy peruano”. Uno de ellos me respondió: “Tenemos camisetas, ponte una y únete a la marcha”. Toda mi modernidad se desvaneció en un segundo y aclaré: “Solo he dicho que soy peruano”, pero insistieron en que los siguiera; yo insistí en no hacerlo pero tomé nota de dónde se reunían y quiénes eran.

A raíz de una asignación académica decidí pedirles permiso para hacer un documental acerca del grupo; en respuesta me hicieron miembro. En poco tiempo iba a las reuniones, votaba en las elecciones, bailaba en las fiestas de Halloween, asistí a un retiro espiritual y me convertí en el camarógrafo del grupo; incluso desfilé con ellos en los siguientes dos años. En realidad ha sido el único grupo en el que me he sentido aceptado durante mi corta estadía en Nueva York, siempre les insistí en que no era homosexual e incluso un día me presenté con mi novia a una actividad. En realidad yo era el más interesado en afirmar mi identidad y muchos de ellos me decían que era solo cuestión de tiempo que yo aceptara la que buscaba negar. Este artículo trata precisamente acerca de identidad, en este caso social, y de cómo construimos esa identidad a partir de los recuerdos que seleccionamos y combinamos para obtener distintas imágenes de nuestro país de origen.

El Primer Movimiento Peruano (prefieren no incluir la palabra *gay* en el título en español, pero cuando se refieren a sí mismos en inglés el nombre es First Peruvian Gay Movement, sugiriendo espacios de aceptación por conquistar) se presenta como una organización no-gubernamental, sin fines de lucro. Fundado originalmente en febrero de 1999 por un conjunto de *gays* peruanos para participar en el desfile aludido y hacer actividades sociales, el grupo creció y devino en una institución que está en pleno proceso de expansión, contando hoy con aproximadamente cuarenta miembros, en su mayoría varones. No pienso describirlo exhaustivamente, quiero proteger identidades (he cambiado todos los nombres) que no desean mostrarse y más bien compartir lo que hacemos como grupo y el modo en que producimos distintas imágenes de nuestro país de origen. En *Las prácticas de la vida diaria* Michel de Certeau sostiene que la construcción de la memoria forma parte de una de las tantas tácticas que utilizan los grupos subordinados para resistir un dominio mayor (Certeau, 1984). Si bien coincido con la idea de la memoria como una herramienta útil, desde el ángulo en que percibo las cosas recurrir a ella no lo vería como “resistencia” sino como “negociación” con el poder mayor, en este caso el Estado y la sociedad estadounidenses.

Este trabajo se centrará únicamente en las memorias que se plasman en los distintos discursos del grupo. De qué manera el Perú deja de ser solo un país para convertirse en distintas construcciones que albergan simbolismos y cómo estos simbolismos se fusionan según la ocasión. Quisiera presentar tres discursos –a partir de tres imágenes– con los que los miembros del grupo hemos venido construyendo nuestra idea de Perú: la imagen de un “Perú malo y hostil”, la de un “Perú hermoso y exótico” y la de un “Perú fatalmente informal”. Antes de que me acusen de reduccionismo quisiera guiarlos por los contextos en que estas afirmaciones son hechas y pedirles que me acompañen a meditar qué hay detrás de ellas.

Perú malo: infierno para huir

Las noticias desde el Perú en el 2006 eran, por decir lo menos, malas. “Los homosexuales no están en el plan de Dios” se había oído decir en un sermón en la catedral al arzobispo peruano. Aparentemente tampoco estaban en el plan de los grupos comunistas como Sendero Luminoso, que había ejecutado homosexuales en los Andes peruanos y que, según las noticias, estaba resurgiendo en la selva. Exactamente en el otro extremo, el líder de un partido político con tendencia autoritaria, un ex militar con buenas posibilidades de ganar las elecciones de abril de dicho año habría dicho que fusilaría a los corruptos, ladrones e incluso homosexuales. Circulaban noticias (las vi en Internet con mis propios ojos) de homosexuales que ejercían la prostitución apaleados por el serenazgo y se acusaba a los alcaldes de homofóbicos. Mientras escribo estas líneas una candidata, también con buenas posibilidades de ser la próxima presidenta del Perú, acababa de afirmar que jamás pondría a un homosexual de ministro porque “no sería una carta de presentación en una sociedad como la nuestra...”.

Toda esta información que se filtraba como una bruma de leyenda urbana, rumor y atroz verdad me parecía pésima. Nuestro país aparecía exactamente como lo presentan los *talk shows* producidos en el Perú para el mundo, o sea como un escenario intolerante y agresivo donde todos se peleaban dentro y fuera del set de televisión. Sin embargo, para mis amigos del grupo *gay*, de algún modo todas estas noticias parecían ser buenas porque graficaban, confirmaban, aclaraban por qué ellos estaban en Estados Unidos, por qué debía darles asilo y por qué no debiera siquiera permitirseles volver al Perú. Dicho de otra forma, estas noticias acompañarían el manojito de documentos que ellos presentarían como pruebas para pedir asilo político.

El problema de estos argumentos (las noticias relacionadas con la homofobia) era que resultaba muy difícil probarlos objetivamente en un país como el Perú que, tarde o temprano, tiene como discurso oficial al discurso democrático. Las pruebas de maltrato o potencial maltrato en Perú debían por un lado expresarse por escrito (noticias de prensa, certificados, documentos legales) y ser además reconstruidas y reordenadas para hacerlas lógicamente gráficas. Por ejemplo mi amigo Edgar había sido uno de los primeros pacientes reportados como infectado con HIV y durante algunos años había actuado como promotor de salud en Perú. Sin embargo la discriminación que padeció en aquellos ya lejanos tiempos y lo difícil que era afrontar el tratamiento apresuraron su proceso de conseguir asilo en Estados Unidos alegando precisamente discriminación.

Otro amigo, Rubén, no había tenido la misma suerte. Me mostró una herida en la nariz no muy visible pero al menos confirmada por un médico en Perú y por un amigo que había firmado una declaración –certificada por un notario peruano– testimoniando que Rubén había sido atacado por un policía en una calle limeña. Su argumento para solicitar asilo –que se hallaba todavía en trámite– era que “las autoridades no gustan de los homosexuales”. Los momentos previos a las reuniones institucionales del grupo eran oportunidades para conversar y en algunos casos para compartir con un poco de melancolía los recuerdos amargos de la discriminación. Me preguntaron si yo tenía alguna historia de maltrato que contar. “No soy *gay*”, respondí amablemente y ya un poco preocupado de que no se dieran cuenta... “Eso no importa” me dijo Ricardo, invitándome así a unirme a la narración de recuerdos en torno a una suerte de espacio para la memoria.

Me interesa analizar el aspecto formal de las narraciones puesto que todas ellas tenían como elemento común la ubicación en un espacio (el Perú, usualmente en el ámbito urbano) de un proceso de interacción entre el discurso de una institucionalidad intolerante frente a la homosexualidad del narrador, víctima no solo de la acción física (golpe y abuso), especialmente en el plano público (calle, colegio, iglesia), sino también de la incompreensión en el plano privado, específicamente de la familia (de ahí que muchos pedían no ser mencionados por su nombre verdadero o –especialmente– no ser filmados, puesto que el video podía circular en Perú, donde sus familiares no sabían de su homosexualidad).

Estas narrativas representaban hechos lamentablemente verdaderos y emociones sinceramente sentidas, pero era más bien la forma en que se sucedían lo que nos permitía no solo comprender sino también identificarnos emocionalmente con sus protagonistas. La disposición que los personajes adquirirían en las narraciones y especialmente las categorías morales que parecían dividir el universo descrito en las historias me hacían pensar en la efectividad y la influencia de las estructuras melodramáticas estudiadas por Peter Brooks y ampliamente difundidas en Latinoamérica a través de las seriales, el cine mexicano de la época de oro y las telenovelas, donde el melodrama es un tipo de narración cuyos personajes son construidos sobre la base de un estereotipo definido por valores morales que reducen el universo a la confrontación de buenos y malos (en las representaciones teatrales la fisonomía del personaje estaba directamente asociada con su catadura moral).

En estas narraciones el carácter anodino de lo cotidiano se ve reemplazado por emociones más grandes que la vida misma, lo que hace que los contenidos sean sacrificados en favor de la forma, y como única arma el héroe suele

poseer su inquebrantable virtud (lo que usualmente lo convierte en víctima). Según Brooks este tipo de narrativa tiene su origen en los años posteriores a la revolución francesa, cuando se buscaba incluir en los textos populares una institucionalidad moral, aunque evitando cualquier contenido explícitamente religioso. De tal manera, estas narraciones re-organizan la realidad en una forma que la hace comprensible, precisando claramente el espacio de los personajes. Así definidas, las características del melodrama (y sus efectos catárticos) trascienden los espacios de la literatura y de los medios masivos de comunicación y, en mi concepto, han influido en nuestras narrativas cotidianas al exponer realidades que hemos enfrentado, como en este caso, con un discurso de poder que nos afecta emocionalmente y al que consideramos injusto¹.

En los recuerdos relacionados con ser *gay* en el Perú había un esfuerzo por presentar una realidad y un espacio difíciles de comprender y en los que, sobre todo, era difícil ubicarse. De las narraciones compartidas en torno a la intolerancia en Perú, lo común era la disposición de los personajes y de las acciones: el mundo estaba efectivamente dividido en una suerte de buenos y malos. El sistema aparecía como portador de un discurso masculino (usualmente autoridades uniformadas) en cuyas expectativas no cabía la posibilidad de la conducta homosexual, mientras que el discurso del narrador –usualmente ubicado en el rol de víctima– era moralmente superior y recordaba en parte el discurso cristiano de la reivindicación del débil y del humilde. Creo que estas narraciones ayudaban a mis amigos a ubicarse en el escenario de la ciudad peruana como una categoría de género que correspondía a ser homosexual y cuya presencia, si bien incomprendida y no tolerada, no dejaba de ser correcta o heroica.

Este ordenamiento, con matices sumamente emocionales de pena, temor, cólera y resignación, debía traducirse de manera objetiva y documentada para

¹ El melodrama ha encontrado diversas formas de expresión (teatro, novela publicada en folletines, radionovela, cine, fotonovela y telenovela) y ha sido asociado básicamente a la cultura popular, muchas veces de manera despectiva. El análisis del melodrama ha ofrecido, sin embargo, un elemento clave a varios autores para entender la integración de distintas sociedades al discurso de la modernidad. En el caso de la telenovela egipcia, Lila Abu-Lughod entiende al melodrama como un recurso por el cual las mujeres musulmanas acceden a un universo poblado por emociones manifestadas libremente y que delinear una individualidad difícil de concebir en otros planos (Abu-Lughod, 1995 y 2002). En el caso latinoamericano, Jesús Martín Barbero encuentra en la telenovela una apropiación de la modernidad por parte de un amplio sector de la población, al combinar la tradición oral con otros géneros y sobre todo con tecnología moderna haciéndola masiva (Martín Barbero, 1995). No se ha explorado la influencia del melodrama en nuestro hablar cotidiano, sin embargo me parece importante considerarlo como un recurso fundamental cuando describimos interacciones sociales o las escuchamos, sobre todo en el modo como calificamos al otro y cómo nos calificamos a nosotros mismos al interior de una narración entre amigos o amigas.

poder fundirse con éxito en la burocracia y el papeleo necesario en una solicitud de asilo. Por otro lado, los testimonios debían orientarse a los casos en que la discriminación se relacionaba con el poder, en este caso el del Estado peruano o de otros entes paralelos (grupos armados por ejemplo), y poder probarse ante otra entidad de poder (el Estado norteamericano), de acuerdo a las exigencias administrativas, con texto escrito y certificados que otorgaran veracidad a la amenaza. Esta podía incluso estar grabada en la piel en forma de golpes y moretones, pero siempre certificados por alguna autoridad confiable.

En este caso el Estado peruano personifica al país y al peligro, pero en la siguiente imagen, la del Perú hermoso, el Estado desaparece como agente y deja su lugar a un discurso que supuestamente pertenece a los marginados, a la población sin poder, a los campesinos y a los nativos peruanos. Veamos.

Perú hermoso

Hay una imagen de nuestro país que no coincide con los *reality shows* producidos en el Perú, sino con los programas del National Geographic Channel, del Discovery Channel y con los calendarios turísticos, y que combina pasado y arqueología romántica con las denominadas “costumbres tradicionales”. Quiero aclarar que sigo hablando acerca de imágenes que se construyen en momentos específicos y se muestran en las ventanas desplegadas por el grupo. Puedo explayarme más en este aspecto y asumo que es, entre otras cosas, por ser esta una imagen que se pretende positiva, porque coincide con aquella con la que somos presionados a concordar —e incluso, si se da la oportunidad, exportar— y porque es la única en la que el grupo se muestra abierto y, debo añadir, orgullosamente.

Los desfiles del orgullo *gay* en Manhattan de los años 2004 y 2005 han visto al grupo peruano en una compacta comparsa con sus integrantes vestidos de distintas formas: unos solo con plumas (representando a los nativos amazónicos), otros con ponchos, chullos, sombreros, máscaras, vestidos multicolores de fiestas andinas e imágenes de lo que popularmente se conoce como “cholas”. He visto este tipo de representaciones en Perú desde que soy niño. El gobierno militar impuso en la década del 70 una política cultural neoindigenista que era un eco del indigenismo de principios del siglo XX. El detalle actual era que nunca había visto que siendo todos los que *performaban* varones, estuvieran con los vestidos que correspondían a las mujeres. Este era un colorido carnaval y no se trata de discutir la corrección coreográfica del momento, aunque volveré más adelante a este detalle.

Promover la imagen romántica del Perú fue fruto de una espectacular estrategia de conciliación del grupo; remontémonos a sus inicios en 1999. Originalmente se formó como un espacio social, un núcleo que abarcaba a los *gays* peruanos que, sintiéndose libres en Estados Unidos, podían ir a las discotecas, eventos y reuniones en grupo, muchos de ellos vestidos de mujer. Durante mi membresía en el grupo he visto concursos de Miss Perú Gay, *performances* de cabaret, números musicales y muchas otras actividades caracterizadas por la presencia constante de travestismo.

Hay otra sección del grupo, cuyos integrantes optan por no maquillarse y se consideran “*gays* serios”; si bien participan en los desfiles y eventos prefieren considerar al grupo como una *non-profit organization* dedicada a la difusión de información sobre el HIV, los derechos de los homosexuales, la asesoría legal en cuanto a migración y las campañas de salud e información sobre drogas en general. Néstor, secretario del grupo, lo colocó de una manera taxonómica: “El grupo está dividido entre las ‘loquitas’ que solo piensan en fiestas y nosotros los ‘serios’ que queremos conformar una organización seria”. La “organización seria” capitalizaría los fondos que ofrecen las distintas ONG u organizaciones estatales norteamericanas a partir de propuestas concretas sobre asuntos relacionados con la población homosexual.

El presidente del grupo, Edgar, se considera parte de la facción seria y hace denodados esfuerzos para integrar a todos en esa dirección. Como mencioné anteriormente, fue uno de los primeros HIV positivos conocidos en el Perú, ha sido activista en su tierra natal y continúa siéndolo desde aquí. Su deseo es que el grupo tome conciencia de su responsabilidad social como *gays*; aun así, le es difícil lograr que el gran sector que busca la diversión como objetivo principal acceda a sus peticiones de seriedad.

Me pregunté si esta dialéctica “serios vs. no serios” existía desde la fundación del grupo. Iván, uno de los fundadores, me dijo que en realidad el grupo se había formado para participar en los eventos del Gay Parade y en las actividades sociales. Iván consideraba que este tipo de diversión garantizaba que el grupo estuviera unido y la gente feliz. Eso de la “seriedad” le parecía relativo; según él ser parte de un grupo era ya de por sí algo serio. El dilema estaba planteado, dos tendencias opuestas dentro de una sola comunidad. La solución llegaría de forma, para mí, sorprendente: mediante el folklore y la construcción de la imagen del Perú hermoso.

Todo esto ocurría en circunstancias en que el grupo celebraba su quinto aniversario. Se haría un evento importante en el local del Manhattan Neighborhood Network (una estación de televisión que alquilaba su espacio

para este tipo de eventos), se invitaría a una serie de personas relacionadas con las instituciones *gays* latinas de Nueva York, además de amigos de otros grupos y The First Peruvian Gay Movement tendría la oportunidad de presentarse a sí mismo.

El presidente tenía algunas razones de angustia que compartió conmigo: “Van a venir *heterosexuales y americanos*, no podemos dar mala imagen a las visitas” (cursivas mías). Me llamó la atención ese grado de separación entre “ellos” y los “demás” (heterosexuales y americanos) y la consecuente necesidad de dar una imagen seria. Pero el presidente dudaba de que el grupo lo consiguiera si el único espectáculo que tenía para mostrar eran las *performances* de los muchachos travestidos cantando canciones de Selena y bailando como *vedettes*. Un conjunto folklórico era la respuesta.

Alberto Castro, natural del Cuzco, que llegó siendo un adolescente a Estados Unidos, había estado forjando un sueño desde que se formó el grupo: organizar un ballet folklórico. A través de las polleras, plumas y collares tal vez el grupo encontraría una conciliación consigo mismo. Coordinamos para filmar las sesiones de ensayo y la principal fue en la casa de Manuel, un ex miembro de la armada peruana que al asumirse como *gay* emigró a Estados Unidos, donde labora como asistente social. Manuel, uno de los pocos que va y viene del Perú, cada vez que viaja trae un conjunto de trajes típicos, ya que su pasión es la danza costumbrista (la aprendió viendo videos), y comparte con Alberto el sueño del grupo folklórico *gay*.

Al enterarse de esos ensayos Edgar, el presidente del grupo, incursionó en la casa de Manuel y se apropió del evento. Me dijo que “los iba a apoyar en todo” porque “gracias a este tipo de manifestaciones la gente va a descubrir que *aparte de gays somos indígenas, mestizos, parte de una rica cultura*” (cursiva mía).

Los elementos estaban dispuestos como en un tablero de ajedrez. El presidente y los otros líderes del grupo no querían travestismos que opacaran la imagen del grupo (especialmente ante los heterosexuales y americanos) y los travestis consideraban que estaban en su derecho de mostrarse como quisieran ya que “para eso habían migrado” y huido de la represión peruana. La solución la sugeriría el propio presidente: los que querían seguir disfrazados de mujer podían hacerlo pero esta vez como “mujeres indígenas, autóctonas, pertenecientes a una etnia...”.

Indudablemente el presidente consideraba que lo que él denominaba “cultura” (en este caso folklore peruano) era una de las herramientas que el grupo

podía usar para transmitir una imagen positiva. Poco después vi cómo muchos chicos comenzaron a cambiar sus vestidos de lentejuelas (de “fantasía” como algunos los llamaban) por polleras, sombreros y sandalias, transformándose momentáneamente en “cholas”².

Hubo un final feliz, al menos la gloriosa noche de aniversario. El presidente bailó con su talentoso novio el tema “Valicha”, con vestimenta supuestamente típica del Cuzco. También Alberto, premunido de una corona de plumas, un báculo y un taparrabos ejecutó una espectacular danza supongo que de la selva. Se habrían presentado muchas más danzas si todos los que estuvieron en los ensayos hubieran finalmente asistido. Ese había sido el principal desafío de todo proyecto para un permanente “ballet folklórico gay”: muchos de los danzantes no suelen ser puntuales en los ensayos o en los eventos; para ellos es un espacio más bien festivo y no tanto un espacio de disciplina, característica que me lleva a mencionar la tercera imagen evocada y combatida por los integrantes del grupo.

Perú informal

Hemos analizado la imagen de un “Perú malvado” que no solo expulsa a sus hijos sino que los hace demandar protección y asilo, en contraste con la de un “Perú bellissimo”, de una cultura multicolor y distintiva. La tercera la hemos llamado la del “Perú informal”, un país en donde las leyes no funcionan o son manipuladas.

² La mujer mestiza proveniente de la región andina, identificada por un traje tradicional en donde destacan el sombrero y las polleras, y por su interrelación con los espacios domésticos, ha sido motivo de interesantes estudios (Abercrombie, 1992; Albro, 1999; Cadena, 2000), pero al mismo tiempo su imagen ha sido apropiada por el discurso político, nacionalista y el prejuicio racista. En este caso hablamos de la representación de una imagen con una serie de contenidos adscritos; los muchachos del Primer Movimiento Peruano, disfrazados de «cholas», me hacían recordar el caso estudiado por Thomas Abercrombie en Oruro, en donde las mujeres de las elites urbanas se disfrazaban de «cholas» al participar en las comparsas del carnaval, como una manera de adquirir el poder simbólico y la identidad nacional que el indigenismo del siglo XX había otorgado al personaje (Abercrombie, 2001). Resulta interesante subrayar que las representaciones más populares de «cholas» en la televisión peruana han sido exclusivamente lúdicas, a través de personajes burlescos cuyas caracterizaciones hacen énfasis en la extroversión, el doble sentido, la burla hacia el otro y la agresividad; elementos que parecen funcionar (causar risa) pues invierten las características esperables en la mujer andina al menos en los estereotipos urbanos. Aún más, las «cholas» más populares en la televisión peruana son hombres disfrazados, radicalizando el plano carnavalesco, hiriendo algunas sensibilidades o causando hilaridad, pero siempre invitándonos a la reflexión de las complejas implicancias y relaciones entre humor, clase social y género en el Perú.

Las calles de la capital peruana son una buena metáfora de esto: vendedores y paraderos informales en las calles, burocracia corrupta en las oficinas, relaciones de parentesco reemplazando a las relaciones laborales y una clara diferencia entre ser vivo y estarlo. A la vez, un aspecto difícil de manejar y aparentemente impresentable. Mientras la imagen del país homofóbico y del país hermoso son capitalizables, el lado informal de la peruanidad es algo contra lo que los dirigentes del grupo luchan y el resto de los miembros disfruta. Es precisamente lo que no se quiere mostrar o de lo que se quiere escapar (me pregunto si es lo que los *reality shows* producidos en el Perú capitalizan...).

Cuando se realizaban las reuniones mensuales en un cuarto alquilado, hubo ocasiones en que el cronómetro (aumentando el precio del alquiler) corría y solo habíamos llegado el presidente, el tesorero y yo con mi cámara. “Recuerda que es una reunión de peruanos... ojalá que siquiera lleguen”, me decía con una sonrisa el presidente. Esta temida informalidad era más bien disfrutada cuando al fin se podía dar comienzo a la reunión. Generalmente la discusión giraba en torno a cómo conseguir fondos para que el grupo pudiera seguir existiendo y muy pocas ideas eran tomadas en serio. Nos reíamos con comentarios referentes a lo poco confiables que éramos los peruanos, diciendo por ejemplo que si hacíamos algún almuerzo pro-fondos deberíamos pedir el dinero por adelantado para evitar estafarnos a nosotros mismos.

Cuando el presidente pretendía hablar de un tema demasiado serio como actividades educativas o de promoción, la mayoría de los concurrentes hacía bulla, se paraba o hablaba de otras cosas. Llegábamos a la conclusión de que el grupo no tenía dinero y que la mejor idea era pasar el sombrero y recolectar algo ahí mismo. Si tuviera que definir una característica de esta imagen sería que frecuentemente iba acompañada de cierto humor: “Los peruanos somos así” o “Se nota que somos peruanos”. En este sentido la imagen parecía sincerarse con la actitud ejercida, si bien la autoburla se presentaba como una crítica soterrada. Si en el momento de elaborar los recuerdos tristes que se alzaban como motivadores de la migración se podía observar una narrativa melodramática, al momento de admitir, en el alegre ambiente de complicidad de las reuniones, la informalidad del grupo la narrativa solía ser humorística, como suele ser todo lo que rompe repentinamente esquemas, en este caso la normatividad social. La puntualidad, la disciplina y la rectitud se enfrentan con la alegre informalidad que se potencia al confrontarse con la supuestamente estricta normatividad estadounidense. Del mismo modo en que la narrativa melodramática nos ubicaba en un contexto, el humor nos definía (“los peruanos somos así”) en contraste con una suerte de “perfección ideal”

impuesta como patrón (moral, estético e intelectual), al cual no correspondíamos y del cual nos autoburlábamos³.

Y al final...

Originalmente iba solo a filmar un documental pero me acerqué más al grupo porque me identifiqué con el hecho de ser peruano. Si bien había muchas diferencias, podíamos conversar en nuestro idioma, entender nuestros chistes, recordar experiencias comunes, compartir anécdotas y hablar de cómo estaban las cosas “por allá”. Adicionalmente confieso que mi tema de estudio no es la diáspora pero como soy migrante provisional, mientras dure mi postgrado también construyo mis imágenes del Perú y veo que necesito hacerlo.

Cuando mis amigos reunían la información acerca del Perú malo u hostil que mencioné al principio, yo me daba cuenta de que había muchas coincidencias respecto a lo distintos y mejores que son muchos servicios y derechos en Estados Unidos en contraste con nuestro país, pero como sabía que pronto regresaría intentaba convencerlos y convencerme de que el Perú no era “tan malo” o los juzgaba sugiriendo que estaban perjudicando la imagen del país. Sacaba a la luz la idea de “familia”, de “calidez humana” e incluso la comida, tratando de prepararme para mi inevitable retorno convocando los recuerdos dulces de mi propia experiencia.

Otro contraste que noté en mi encuentro con el Primer Movimiento Peruano es que quise capitalizar mi condición de antropólogo, ponerme serio y dar muestras de un conocimiento que podía servir de orientación; en pocas palabras: buscar una distinción que usualmente no encontraba como estudiante en Estados Unidos. Por ejemplo, cuando los vi vestidos de nativos me acerqué a comentarles que conocía algo de las danzas del grupo nativo yagua y empecé a describirles mi experiencia. No me prestaron la más mínima atención, mi conocimiento etnográfico del ritual selvático o andino era irrelevante en ese

³ Creo que la calidad subversiva del humor (su capacidad para la crítica y la autocrítica) y sus potencialidades para la integración del grupo (reír juntos, reírse de todos o, en el peor de los casos, que se burlen de uno) lo han convertido en un elemento presente en cada actividad del Primer Movimiento Peruano. Sin embargo, lo que más me llamaba la atención era la autoburla de los miembros respecto de su propia identidad homosexual; a mi entender servía para relajar la tensión que significaba para muchos de ellos estar todavía en el proceso de romper sus propios esquemas sociales. Mi interés particular por el análisis del humor en la sociedad peruana y su relación con los prejuicios sociales ha encontrado inspiración en los trabajos de Gonzalo Portocarrero (1998) y de Abelardo Sánchez León y Luis Peirano (Sánchez León y Peirano, 1984).

contexto y no me quedó más remedio que limitarme estrictamente a mi tarea, es decir a filmar o mejor dicho a registrar. Aunque yo pudiera describirles la coreografía, la estructura del ritual e incluso su significado, su interés iba en otra dirección: inspirándose en videos, estaban elaborando una manera de presentarse, estaban adaptándose al hecho de que la mayoría de ellos quería bailar como mujeres y faltaban danzarines que hicieran de hombres. Quizás lo más importante era que ellos, más que evocando, estaban creándose como grupo cultural a través de la danza⁴.

Por cierto, como había dicho el presidente, esta era una forma de mostrar “cultura”, es decir que a través del folklore el grupo *performaba* la cultura peruana. Si ya había reconocido mis limitaciones como etnógrafo, ahora entendía que debía trabajar con las definiciones del grupo, por ejemplo “cultura”, dejando de lado las elaboraciones académicas. En este contexto “cultura” tiene la definición más extendida como el conjunto de manifestaciones artísticas de los grupos económicamente dominantes, expresadas en la música clásica, opera y literatura de autor; pero también es cultura la que *performan* los grupos que están exactamente al otro extremo del espectro social, esto es, los grupos andinos y amazónicos por ejemplo, cuya “tradición ancestral” es original y percibida como inamovible, congelada en el tiempo.

Esto quiere decir que se percibe como “gente sin cultura” a quienes no tienen acceso a lo clásico occidental o cuyos ancestros dejaron de practicar lo tradicional. En grueso, la gran mayoría de la población no tiene cultura y debe recuperarla como un bien. La falta de cultura da origen a la informalidad y a esa acumulación caótica que no es exportable, pero que es parte inevitable y estigmatizada de la identidad peruana. Sin embargo, esta informalidad que caracteriza a la cultura popular urbana en Latinoamérica, criticada e incluso negada como cultura, es la que ha venido abriendo espacios a los *gays* peruanos en diáspora.

Olvidé tal vez mencionarles que, gracias a la informalidad, muchos abogados peruanos logran acceder a documentos que de otra forma serían imposibles de conseguir en el marco de la burocracia peruana, dilatando cualquier proceso legal relacionado con la migración. Quizás tampoco comenté que cuando los miembros del grupo peruano se disfrazan de “cholas” (personajes que son más bien un símbolo de la interacción campo-ciudad y de la conexión entre lo público

⁴ Esta idea de la *performance* con capacidad de crear la realidad la he tomado de Gisela Cánepa, quien justamente elabora esta perspectiva al analizar *performances* latinoamericanas (Cánepa y Bigenho, 2001).

y lo doméstico en varios países andinos) lo hacen usando pelucas rubias y, junto a otros danzantes, crean coreografías inspiradas en películas norteamericanas.

La informalidad que se teme, se niega o se combate como elemento menor de una evolución que debe conducir a la seriedad es, paradójicamente, la mayor arma con la que cuenta el grupo. Y es precisamente el hecho de que sea un elemento despreciado (propio de la “gente sin cultura”) y asociado con lo caótico (“si nos descuidamos este grupo será manejado como si fuera una pollada”, me confesó el presidente) lo que la convierte en un espacio abierto, sin reglas precisas porque ya se desbordó y rebasó lo institucional; por tanto no es tomada en serio y todo puede suceder dentro de ella. Y eso es aprovechado por el grupo, en este caso cuando se inventa a sí mismo. Tal vez la informalidad no sea un producto de exportación pero sí una herramienta de supervivencia cuya mayor fuerza es que la negamos o no la tomamos en serio.

Mi canción favorita de Rubén Blades, “Maestra vida”, define a la memoria como el “espejo de los tiempos”. Pues bien, creo que el tiempo hace que ese espejo se rompa y nos quede entonces la labor de seleccionar y combinar las formas en las que queremos ver y construir nuestro pasado. El Primer Movimiento *Gay* Peruano lo ha venido haciendo como grupo desde hace siete años y entre documentos legales, danzas típicas o reuniones caóticas me han ayudado a verme también reflejado en este espejo fragmentado.

Bibliografía

Abercrombie, Thomas

1992 “To be Indian, to be Bolivian”. En: *Nation-States and Indians in Latin America*. Greg Urban y Joel Sherzer (eds.). Austin: University of Texas Press, pp. 95-130.

1998 *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. Madison: University of Wisconsin Press.

2001 “Mothers and Mistresses of the Urban Bolivian Public Sphere: Postcolonial Predicament and National Imaginary in Oruro Carnival”. En: *After Spanish Rule*. Mark Thurner y Andrés Guerrero (eds.). Durham: Duke University Press.

Abu-Lughod, Lila

1995 “The objects of Soap Opera”. En: *In Worlds Apart: Modernity through the Prism of the Local*. Daniel Miller (ed.). London: Routledge, pp. 190-210.

- 2002 "Egyptian Melodrama. Technology of the Modern Subject?". En: *Media Worlds*. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (eds.). University of California Press, pp. 134-151.
- Albro, Roberto
1999 "The Populist Chola: Cultural Mediation and the Political Imagination in Quillacollo, Bolivia". En: *Journal of Latin American Anthropology*, Vol. 5 (2).
- Brooks, Meter
1984 *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of exceso*. New York: Columbia University Press.
- Cadena, Marisol de la
2000 *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru 1919-1991*. Durham: Duke University Press.
- Cánepa, Gisela y Michelle Bigenho (eds.)
2001 *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Certeau, Michel de
1984 *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- Connerton, Paul
1989 *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martín-Barbero, Jesús
1995 "Memory and Form in the Latin American Soap Opera". En: *To be Continued... Soap Operas Around the World*. Robert Allen (ed.). New York: Routledge.
- Portocarrero, Gonzalo
1998 "La ambigüedad moral del humor y la reproducción del racismo: El caso de la China Tudela/Rafo León". En: *Las clases medias: entre la pretensión y la incertidumbre*. Gonzalo Portocarrero (ed.). Lima: Taller de Estudio de las mentalidades populares, pp. 71-94.

Sánchez León, Abelardo y Luis Peirano

1984

Risa y cultura en la televisión peruana. Lima: Desco.

Agradecimientos

Este trabajo fue presentado originalmente en el congreso de la Latin American Studies Association del año 2006 y quiero agradecer a Ulla Berg, quien me motivó a participar y me animó en el siempre difícil proceso de transcribir reflexiones. Estas reflexiones fueron enriquecidas con las sugerencias de Thomas Abercrombie y Arlene Dávila. También quiero agradecer a Sofía Saja, Mónica Cárdenas y Delia Farje, quienes me apoyaron con valiosos comentarios. Mi gratitud nunca va a ser suficiente para con los miembros del extraordinario Primer Movimiento Peruano o First Peruvian Gay Movement con quienes no solo me une la amistad sino el interés común por un mundo libre de prejuicios y abierto a la tolerancia.

Reflexiones sobre los usos del testimonio en la esfera pública peruana

María Eugenia Ulfe

“Pues hablar es expresar-se y salir al encuentro de sí mismo”
Hans-Georg Gadamer (“Acerca de la verdad de la palabra”).

En diciembre del 2004 un estudiante de la Universidad Católica fue atropellado junto con otros ocho jóvenes; su madre salió a la escena pública para denunciar el hecho y pedir justicia¹. Unas camisetas con la fotografía del accidentado sirvieron de *logo* para una campaña pública en la que la imagen de VÍCTIMA resaltaba a la vista. Durante el concierto de solidaridad (denominado “Concierto por la conciencia”) organizado por la madre y amigos cercanos un tiempo después del accidente, gran parte de los asistentes vistió también camisetas con el rostro del joven y la frase “No a la impunidad”². En una carta pública, a un mes de ocurrido el accidente de su hijo, la madre expresaba:

Desde el accidente mi hijo ha perdido la conciencia, pero a veces temo que la conciencia colectiva de nuestra sociedad también esté en coma y eso me obliga a luchar. La impunidad corroe nuestra sociedad³.

Ayúdenme a luchar, ayúdenme a sensibilizar a la gente para que esto no suceda nunca más; ayúdenme a acabar con la impunidad... ayúdenme a ser la voz de nuestro querido José Miguel, quien desde un involuntario silencio y entre convulsiones no puede elevar la suya para gritar desde el fondo de su alma: ¡¡¡JUSTICIA!!!⁴.

¹ Este es el caso del joven José Miguel González Otoya, quien fue atropellado por Celso Pastor Belaunde, ex cónsul en Finlandia, el día 11 de diciembre de 2004. Al respecto, véase *Caretas* N° 1857, 2005.

² Véase, <http://www.caretas.com.pe/2005/1859/articulos/borrachos.html>

³ “Otra vez, la impunidad”, columna de Nelson Manrique en *Perú*. 21, día 11 de julio de 2005 <http://www.peru21.com/Comunidad/Columnistas/Html/2005-01-17/Manrique0246971.html>

⁴ Véase “Otra vez, la impunidad”, *op. cit.*

En un país con instituciones pobremente constituidas, en las cuales la gran mayoría no confía o confía poco⁵, y con un Estado que es visto como débil y corrupto, pareciera que cada vez más las personas recurren a “su voz” a través del uso intenso (¿acaso abuso?) de testimonios públicos para transmitir “su verdad”. El problema con el uso de este recurso es que no todo se puede recordar ni tampoco narrar, menos narrarlo de la misma manera. Si bien tendemos a asociar el testimonio con lo que nos ha sucedido, a veces el testimoniante se convierte en el intermediario entre la víctima y el resto de la sociedad (como fue el caso de la madre del joven accidentado). Lo interesante es ver también cómo en este proceso la víctima emerge en la esfera pública cómo un sujeto político.

Habermas (1989[1962]) nos describe una esfera pública que debe entenderse desde la modernidad; un proyecto que, de alguna manera, norma las instancias de la vida privada y de la vida pública. Pero la imagen de esfera pública que recibimos de Habermas es la de un espacio homogéneo, altamente masculino y burgués (Fraser, 1990). Si bien este es un espacio social en donde actúan, se negocian y recrean nuestras identidades socioculturales, de ninguna manera debemos pensar que es de igual acceso para todos (hombres y mujeres, ricos y pobres, “con vara” o “sin vara”, etc.). No todos los testimonios son escuchados por igual, ni estos irrumpen en la esfera pública del mismo modo. Dos ejemplos: (i) desde mediados de 1980 un grupo de retablistas preocupados por lo que sucedía en Ayacucho comenzó a representar experiencias personales y colectivas en sus obras. Al introducir la experiencia (directa o de segunda mano) en sus representaciones, estos artistas dotaron a sus obras de temporalidad y transformaron al objeto de arte en un agente y producto de cambio y práctica social. Los artistas denominaron estas obras como “testimoniales” y su circulación quedó restringida a intelectuales, coleccionistas y casas de los artistas (muy pocas fueron vendidas). (ii) La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) incorporó en sus audiencias públicas el uso del testimonio como metodología de investigación y como política de reconocimiento ciudadano. Así se buscó, de un lado, informar a la opinión pública sobre los horribles actos de

⁵ Encuestas recientes muestran que los ya alarmantes índices de desconfianza en el Poder Judicial se han incrementado. Por ejemplo, 51.7% de personas entrevistadas por el Grupo de Opinión Pública de la Universidad de Lima en Lima Metropolitana y Callao confía poco y un 49.7% no confía en dicha institución (véase Grupo de Opinión Pública de la Universidad de Lima, Barómetro Social: Justicia. Lima Metropolitana y Callao, 9 y 10 de setiembre del 2006 (http://www.justiciaviva.org.pe/nuevos/2006/setiembre/28/barometro_social.xls)). Lo más preocupante es que en la actualidad el número de personas que están de acuerdo en tomar la justicia con sus propias manos se ha incrementado (37.2%) respecto del presentado en setiembre del 2000 (15.7%).

violencia cometidos entre peruanos y, de otro lado, dar un espacio para que la voz de las víctimas fuera escuchada y dignificar así su humanidad perdida. Cabe mencionar que estas audiencias tuvieron una difusión reducida en los medios de comunicación.

En este ensayo utilizaré principalmente ejemplos de testimonios visuales –como los del arte popular–, y orales como los de las audiencias públicas conducidas por la CVR en Ayacucho en abril del 2002. A través de estos ejemplos, busco estudiar: (i) cómo a través del recurso del testimonio se crea un espacio público para el debate sobre memoria; (ii) el testimonio como política de verdad y práctica ciudadana; (iii) la incorporación de la imagen de la víctima como política de identidad y sus usos en la esfera pública peruana⁶. Específicamente, me interesa estudiar de qué manera ciertos actores sociales emergen en la esfera pública y cómo sus acciones y discursos abren espacios de gobernabilidad y democracia (Appadurai, 2002).

Testimonios van, testimonios vienen

El recurso del testimonio ha sido ampliamente estudiado para el caso de la literatura latinoamericana⁷. En el ámbito peruano existen ejemplos importantes como la historia de vida del cargador cuzqueño Gregorio Condori Mamani, recogida y publicada por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante (1977). Esta publicación refleja la colaboración entre una pareja de intelectuales y el testimoniante. Los casos más conocidos, sin embargo, son el de Rigoberta Menchú (Burgos-Debray, 1991) y el de Domitila Barrios de Chungara (1977). Para Yúdice (1991: 15), este tipo de colaboraciones muestra un cambio importante en el papel jugado por algunos intelectuales y artistas como intermediarios de “aquellos que no tenían voz”. Al dirigirse a una audiencia dada, el testimoniante representa un acto en el que negocia su identidad al mostrarse como individuo y como representante de su comunidad. Los usos de un testimonio son varios: de un lado, tenemos el uso “pragmático” (lo que destaca la urgencia del momento y refleja un acto de supervivencia) y el estético (la for-

⁶ La mayor parte de la información que utilizaré en este ensayo ha sido tomada de las transcripciones y del balance de las audiencias públicas que la Comisión de la Verdad y Reconciliación llevó a cabo en las ciudades de Ayacucho y Huanta en abril del 2002. La información sobre los reablistas, sus representaciones artísticas y el tema de la memoria son parte de mi tesis doctoral (Ulfe, 2005).

⁷ Entre otros, véase: Arias (2001), Burgos-Debray (1991), el número especial sobre el testimonio en la literatura latinoamericana de la revista académica *Latin American Perspectives*, 1991 (especialmente los ensayos de Sommer y Yúdice), y Vich y Zavala (2004).

ma como estos sujetos redefinen sus identidades durante la narración del testimonio) (Yúdice, 1991: 19). También destacan los testimonios que muestran un uso político; esto se encuentra relacionado con la necesidad de narrar un acontecimiento. Son estos testimonios los que muestran un deseo de participación y reconocimiento ciudadano (Beverly, 2004; Jelin, 2003).

Entre los años 2000 y 2005 conduje mi investigación doctoral sobre cómo en los retablos ayacuchanos convergen y se construyen visualmente —como narraciones— distintos tipos de memorias (históricas, de duelo y pesar, de recomposición social, populares) y cómo en el proceso el objeto mismo se transforma en un vehículo para la comunicación de opiniones que cuestionan situaciones de violencia, discriminación e injusticia (Ulfe 2005).

En el caso de los retablos, el uso del testimonio se nota con mayor claridad en aquella producción realizada durante los años del conflicto armado interno (1980-2000)⁸.

Precisamente retablos como “Pishtaco” de Nicario Jiménez o “Mártires de Uchuraccay” de su padre Florentino Jiménez, fueron caracterizados como “testimoniales” por recrear experiencias colectivas de la guerra interna en un momento importante (Damian, 2004; Sordo, 1990), por retratar escenas de la vida diaria y por realizar retablos con fuerte contenido social (Ulfe, 2005). La producción artística de la familia Jiménez en Ayacucho se dio paralelamente a las denuncias por violaciones de derechos humanos que recibían instituciones públicas y organizaciones no-gubernamentales durante los años 1980 y 1990. Los artistas populares⁹ sintieron la necesidad de transmitir la voz y verdad del “otro” convirtiendo a sus objetos de arte en agentes y productos de cambio social (Ulfe, 2005), y en los medios a través de los cuales podían comunicar sus opiniones y las “verdades” compartidas con su grupo social.

Desde la hermenéutica recibimos interesantes puntos de vista sobre el carácter de verdad de la obra de arte. Gadamer (1995[1960]), por ejemplo, nos invita a repensar el proyecto de las ciencias humanas o ciencias del espíritu bajo la influencia de Heidegger. Para este autor, la hermenéutica (interpretación) es realizada por un sujeto histórico que parte de unas condiciones espacio-temporales dadas y de un presupuesto o prejuicio (en el sentido de juicio

⁸ Estos son los años cubiertos en el informe final de la CVR.

⁹ Prefiero utilizar este término para resaltar la capacidad creativa y cuestionadora de los artistas populares. De alguna manera, pueden también verse como los “intelectuales inorgánicos” de los que nos habla Gramsci. Uso el término popular en un sentido sociocultural y no como marcador socioeconómico.

previo) que hacen posible la comprensión (por medio de la reflexión) y constituyen, por tanto, una memoria cultural. Es importante considerar que este autor replantea el proyecto diltheyano de las ciencias del espíritu. Dilthey planteó dotar a estas ciencias de una base epistemológica, pero justamente lo que cuestiona Gadamer es la forma como desde el cartesianismo heredamos al método como única forma de acceso de verdad¹⁰. En la obra de arte, al contrario, la experiencia estética (en tanto convierte a aquella en objeto de contemplación) no debe ser separada de las otras instancias que la constituyen. La experiencia de verdad muestra cómo trabaja la comprensión (y la autorreflexión) ya que nos revela nuestra propia existencia y nuestra finitud humana. Cuando los retablos son vistos como testimoniales pasan a ser vehículos para la representación de hechos reales, convirtiendo a los artistas en “testigos de primera mano”. De esta manera, los artistas populares nos muestran la posibilidad de ver al retablo como vehículo que comunica la verdad del “otro”.

En los últimos años hemos visto cómo a través de las audiencias públicas organizadas por la CVR el testimonio ha vuelto a surgir en la esfera pública peruana, sobre todo en lo referente al debate sobre memoria, reconciliación nacional y reparación de la dignidad de las víctimas (CVR, 2003b). Los comisionados enfatizaron que el establecimiento de la “verdad histórica” sería una tarea incompleta sin el reconocimiento social y simbólico de la dignidad de las víctimas. Las audiencias públicas se iniciaron en la ciudad de Ayacucho el día 8 de abril de 2002. En Ayacucho y en Huanta se recogieron 32 testimonios en cuatro días (ocho testimonios por día).

En *La transformación estructural de la esfera pública* (1989[1962]), Habermas traza las distinciones entre lo público y privado, remontándose hasta la Grecia clásica. Un aspecto interesante de esta esfera pública es que fue el terreno destinado al debate y estaba principalmente conformado por las plazas y mercados, esto es, lugares de reunión y de discusión; donde, además, quienes se encontraban para conversar se reconocían como ciudadanos, esto es, como habitantes de una *polis*¹¹. Si bien es cierto que los espacios públicos y privados se redefinen a lo largo de la historia (Habermas, 1989[1962]), en el Perú de los 80 y 90, las plazas y mercados dejaron de ser espacios para la discusión sobre lo sucedido durante el período de violencia. Al proponer estas audiencias, la CVR recuperó un espacio importante para el debate público

¹⁰ Precisamente el título de la obra de Gadamer, *Verdad y método* (1995[1960]), busca mostrar la tensión que existe entre estos dos términos. De un lado, nuestro afán constante de búsqueda de certidumbres, y de otro lado, la posibilidad de que el método como tal sea capaz de mostrarnos que no existe una sino muchas verdades.

¹¹ Este aspecto de la esfera pública es también tomado de Thompson (1996: 2).

sobre nuestra historia reciente¹², mostrando los horrores de la guerra “desde dentro”, tal como fueron vividos por quienes los sufrieron en carne propia. Estas vivencias fueron necesarias para que muchos comprendan que perpetradores y víctimas eran peruanos, pero no todos reconocidos como ciudadanos iguales ante la ley.

Esta práctica del testimonio resquebraja las fronteras de lo privado y lo público, creando, en palabras de Jara (citado en Beverly, 2004: 42, mi traducción), un “espacio de intimidad público”. Las audiencias públicas se convirtieron en campos minados (parafraseando a Elizabeth Jelin) donde memorias y sentimientos profundos fueron mostrados públicamente. Ya que en este compartir experiencias el testificante afirma su individualidad (“yo”) de una forma plural –él/ella nos habla por o en el nombre de una comunidad, de una colectividad–, esta responsabilidad social y simbólica fue fuente de gran tensión. Por ejemplo, un hombre de 41 años, familiar de una persona desaparecida, manifestó después de una de las audiencias en Ayacucho:

Yo, tenía más preocupación de cómo voy a hablar, por dónde voy a empezar y por donde voy a hacer, y cómo también voy a decir de la actualidad en que estamos. Y mis paisanos, mis compoblanos, van a escuchar... Claro, me dijeron que estaban varias instituciones de los canales de televisión, y ha estado el periodismo y todos ellos ¿no? Pero mi preocupación era de cómo puedo lanzar mi expresión, algo que puede quedar en bien del pueblo, y es por eso que gané las felicitaciones de los paisanos y varios me dijeron: “Lo que has hablado está bien, muy bien”, diciendo¹³.

“Convertir la experiencia en un relato... comunicable –nos dice Portocarrero– es mucho más complejo de lo que parece. Exige un ir y venir entre el hecho y el urdimiento de la trama donde este va adquiriendo sentido” (2004: 15). El testimonio se muestra como una representación, (oral, visual o escrita) de la experiencia. Y, como en toda representación, se produce un intersticio –un margen– de tensión y de angustia; algo que no se dice o que se dice demás, algo que simplemente no puede ser comunicado. Como señalan Vich y Zavala (2004:109): “A pesar de sus desgarradas imágenes y de su permanente voluntad por simbolizar, hay siempre en el testimonio el trasfondo de algo incomunicable”¹⁴.

¹² Las audiencias públicas fueron transmitidas regularmente por radio y televisión nacional, y por un canal de cable (Canal N). Los demás canales de televisión brindaron resúmenes o ediciones de dichas audiencias.

¹³ Testimonio tomado de “El impacto de las audiencias públicas en los participantes” (www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/impacto.php)

¹⁴ Como por ejemplo: “Yo me sentí mejor, pero de lo que he fallado, siempre estaba preocupada, diciendo ‘Esto no he hablado, esto me ha faltado’...” (Ayacucho, mujer, 73 años, familiar de persona desaparecida). Tomado de “El impacto de las audiencias públicas en los participantes” (www.cverdad.org.pe/apublicas/impacto.php)

El problema es que esta fisura revela una tensión: de un lado, entre algo que se recuerda y algo que desea olvidarse y, de otro lado, el hecho de que esa experiencia dejó de ser solamente del testimoniante para formar parte de la memoria histórica de la comunidad. He ahí el gran peso social y simbólico que produjo momentos de gran angustia, temor y responsabilidad entre los testimoniantes durante las audiencias públicas¹⁵. Si bien el señor de 41 años aparece brindando un testimonio individual, en realidad él se reconoce como integrante de un grupo social, y como tal su recuerdo es parte de la memoria colectiva de su grupo.

Esta tensión sobre la construcción de la narración es una experiencia compartida con los retablistas, para quienes entre qué mostrar y cómo hacerlo se vive un espacio de significación que es de carácter eminentemente político y que denota una intencionalidad. Esta intencionalidad es la que contribuye a crear el “efecto de verdad” (“de estar-ahí”) que se quiere transmitir.

Las audiencias públicas fueron estructuradas como rituales solemnes de “escucha atenta y sentida” (Jibaja, 2003: 92), en los cuales no solo se daba voz a la víctima para conocer su historia, sino que a través de estos relatos se buscó también informar al país sobre lo sucedido durante los años de guerra, con el fin de contribuir a la comprensión de nuestro pasado reciente. Es la verdad reflexionada la que se necesita como condición para cualquier proceso de reconciliación nacional.

Pero la angustia no solo se reveló en el momento crucial del qué narrar sino que para muchos testimoniantes se convirtió en temor de revivir el trauma. El estudio sobre el cuerpo y las enfermedades realizado por Kimberly Theidon (2004: 76-78) en comunidades tanto de Huanta como de la zona centro-sur de Ayacucho (que incluye la provincia de Víctor Fajardo), luego del período de violencia, muestra cómo algunas madres tenían un deseo permanente de querer olvidar para no pasarles a sus hijos “los malos recuerdos” a través de la leche. Se puede decir, en este caso, que la memoria “tóxica” (como la describe Theidon) se “materializa”; esto es, se convierte en un ente que se quiere retirar del cuerpo, ya que el hecho de contar una historia implica revivir el recuerdo emocional y físicamente. Liz Valdés, hija de una profesora de primaria desaparecida durante un paro armado en Ayacucho, dice lo siguiente: “Son ya once años, pero hablando es como si fuese ayer todo lo que nos ha pasado, todo lo que hemos tenido que sufrir por ser huérfanos...”¹⁶.

¹⁵ Tomado de “El impacto de las audiencias en los participantes”, *op. cit.*

¹⁶ Tomado de las transcripciones de las audiencias públicas en Ayacucho. http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/casos_ayacucho.php

En otra parte, la señora Georgina Gamboa, procedente del caserío de Parcco, violada y con una hija de veinte años, señala:

Hay veces uno no se puede borrar el dolor ya que tenemos, nunca podemos olvidar, todo lo que nos hemos sufrido, maltrato, no se puede uno borrar, tenemos sentimiento bien doro (*sic*, duro), unos vivimos nuestro cuerpo, sabemos, porque una persona que no vive nuestro cuerpo no saben, ojalá que nos escucha, gracias, te agradezco¹⁷.

Estos testimonios dan la impresión de que el recuerdo se *in-corpora* en uno (Connerton, 1989) como una vivencia de la cual no podemos deshacernos ya que se vuelve parte de nuestra existencia. Como dice Gadamer en la cita inicial, hablar es finalmente salir al encuentro de uno mismo.

Memoria y reconstitución del individuo en sociedad

En los retablos la memoria social tiene un ritmo diferente, ya que está construida en torno a la acumulación de imágenes y a la muestra de un todo compacto y aglutinado. Son “narrativas visuales” que relatan historias múltiples y polifónicas. En algunos casos, el formato del retablo en pisos intenta brindar una narración del tipo aristotélico, como en “Mártires de Uchuraccay” (de Florentino Jiménez), pero en otros el uso del simbolismo religioso se entremezcla con versiones de relatos populares para producir obras donde el espacio no se encuentra articulado, sino donde las imágenes se muestran aglomeradas. Es una estética distinta. Obras, por ejemplo, como “No me destruyas” de Claudio Jiménez constituyen una muestra sugerente: el artista compara la expansión de la ideología senderista con el proceso de evangelización católico dado durante la colonia, como si el primero también representara un tipo de colonización distinta (Ulfe, 2006). La cruz partida sobre un tronco de árbol simboliza el cambio y la destrucción que llegan al campo con la violencia. Mi primera impresión fue que la cruz estaba relacionada con esas historias andinas que relatan cómo surgen períodos nuevos luego de grandes cataclismos. Pero, en palabras de Claudio, incluso si pudiese verse al período de violencia como uno nuevo, caracterizado por el cambio y las migraciones masivas que se produjeron, el proyecto como tal fracasó porque no se dio el tan ansiado cambio de sistema. Fue simplemente un cambio de ropajes pero no de sistema. En la opinión del artista, este fue otro proceso de colonización. La pieza en su conjunto nos remite a la necesidad de recordar el pasado como una forma de reforzar nuestra frágil memoria histórica.

¹⁷ Tomado de las transcripciones de las audiencias públicas en Ayacucho, *op. cit.*

Las audiencias públicas conducidas por la CVR abrieron el espacio público para el debate sobre memoria y “verdad histórica”. De esta manera el tema de la violencia queda mostrado como “problema” (Hurtado, 2005: 380) ya que para las víctimas la justicia es necesaria para comenzar a hablar sobre reconciliación nacional, y para la ciudadanía en general es importante el tomar conciencia de los factores que condujeron a que nos matemos entre peruanos. Por ello creo que es necesario entender los testimonios de las audiencias públicas como construcciones dialógicas, ya que el efecto de ser testigo (directo o de segunda mano) exige respuestas y cuestiona una situación dada. Al respecto, es importante considerar el contexto en el que se desarrolla el diálogo. Las audiencias fueron estructuradas de tal manera que las víctimas siguieron un patrón de comunicación establecido por los comisionados. Luego de prestar su juramento, un comisionado las invitaba a presentar su historia. Esta solemnidad, como mencioné anteriormente, fue un elemento importante para dignificar a la víctima. Pero los intercambios de gestos y emociones se pierden en las transcripciones de los testimonios¹⁸.

Al estudiar el quechua del sur andino, Bruce Mannheim y Krista Van Vleet (1998: 326) identificaron tres contextos importantes. Estos autores mencionan los problemas que surgen cuando los diálogos simplemente se transcriben y luego son vistos como narraciones completas. La transcripción no toma en cuenta el contexto en el que se produce el intercambio lingüístico ni los roles que los participantes juegan en el diálogo, así como tampoco si la narración guarda relación con algún evento definitivo ni narración previa. Además, en las transcripciones tampoco se consideran los mecanismos específicos del quechua que distinguen entre una expresión directa o de primera mano y simples habladorías o rumores¹⁹. El quechua es lengua materna de muchos de los testimoniados ayacuchanos y estos aspectos del contexto son valiosas fuentes de información. Además, el testimonio como forma de representación de una experiencia no queda solamente en la narración oral, sino que se emite a través del cuerpo mismo; son memorias que son parte de uno.

Si el testimonio es un arte de la memoria, se dirige no solo a la evocación del pasado, sino también a la construcción de sociedades más heterogéneas, diversas, igualitarias y democráticas, ya que promueve formas de comunidad, solidaridad y afinidad que extienden lazos entre las personas (Beverly, 2004: 24). Su autoridad finalmente recae en que expresan la voz de los “otros” –o lo

¹⁸ Lora (2002) sugiere que las audiencias públicas inauguraron una nueva forma de comunicación en la sociedad peruana, cuyo valor radica en la acogida de la denuncia y en el proceso de justicia y reparaciones que se inicia.

¹⁹ Al respecto, véase Isbell, 1998.

que Ranahit Guha considera “la pequeña voz de la historia”. Esta *pequeña voz* nos muestra una serie de eventos sociales que logran concatenarse y formar parte de nuestro pasado, pero de un pasado que nos refriega en el rostro “el trasfondo colonial de nuestra historia (normalmente) oculto por las ideologías de la democracia y el mestizaje queda brutalmente al desnudo” (Portocarrero, 2004: 15-16). El testimonio del señor Primitivo Quispe Pulido de Acomarca es emblemático al respecto:

Tonces (*sic*, entonces), mi pueblo realmente era pues un pueblo no sé... un pueblo ajino (*sic*, ajeno) dentro del Perú. Otra gente de repente a ellos consideraban como animales... ¿no? ¿sí? Así es la situación de mi pueblo, Accomarca. Después de eso ¿no? Los militares, ahora, ya, bueno, llegaron, los investigadores, yo también soy docente, pero laboraba en ese pueblo, pero esa fecha ya no laboré ahí sino estaba destacado en otro sitio, siempre visitaba no más a mi pueblo, pero muchas veces ya no encontraba gente...²⁰.

En el testimonio del señor Quispe notamos la exclusión social. Lo que resulta central para las víctimas no es necesariamente el carácter privado del testimonio, sino el acto mismo de hablar siendo escuchado por comisionados que representan al Estado. Además, como señala Jibaja (2003: 92), estos momentos fueron importantes porque de alguna manera los comisionados también representaron a aquel segmento de la población que nunca quiso conocer ni aceptar lo sucedido durante esos años. Esta urgencia por transmitir las vivencias y saberse escuchado es un importante aspecto del testimonio porque se busca remover sentimientos compartidos y que se identifiquen con uno, con el testimoniante, como en el siguiente relato:

¡Todos en duelo! Porque ese día se recordaron de la pérdida de sus familiares, cómo ellos habían vivido cada cual ha lanzado, y con eso estábamos llenados de angustia. Todo el mundo al escuchar ha derramado lágrimas, porque se recordaron la muerte de sus hijos, de sus esposos, de sus paisanos, y cómo no solamente yo he sido afectado por ambas partes, sino casi la mayoría. Casi masivamente han derramado sus lágrimas, porque cada cual que lanzaban, lanzaban una historia dolorosa. (Ayacucho, Hombre, familiar de persona desaparecida)²¹.

Este compartir historias provocó gran impacto entre la gente y fue un momento importante para compartir y (construir) un pasado común. En sociedades afectadas por violencia existe la necesidad de reconstituir al individuo socialmente y en buena parte ese fue el objetivo central de sostener audiencias

²⁰ Tomado de las transcripciones de las audiencias públicas en Ayacucho, *op. cit.*

²¹ Tomado de “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”, *op. cit.*

públicas. Luego de prestar su testimonio ante la CVR, un señor de 59 años, exclamó: “uno se siente un poco de repente hasta importante... uno es parte de la sociedad y que no se ha olvidado de uno, eso es importante” (Lima. Hombre, 59 años, familiar de persona ejecutada arbitrariamente)²².

¡Cuán importante es ser reconocido socialmente! Hace pocos años Silvestre Ataucusi realizó el retablo “Llanto y dolor de la mujer andina”. Silvestre mira la época de la violencia desde sus consecuencias sociales: el incremento de la delincuencia, el pandillaje, la desestructuración familiar. Pero también resalta el surgimiento de la mujer como sujeto ciudadano. Lo que Silvestre busca a través de la división en compartimientos y la aglutinación de imágenes y escenas es entender cómo lo sucedido ha afectado y transformado la sociedad ayacuchana. Dos textos escritos acompañan este retablo: en uno el retablista se pregunta por qué sucedió todo y en otro dice que no puede haber reconciliación nacional con impunidad. Si bien uno de los objetivos de la CVR al organizar las audiencias públicas fue contribuir a la restitución social de la víctima, esta —a través de su testimonio— buscó comunicar su experiencia para conocer la verdad de los hechos pero, sobre todo, buscó justicia.

Considero que el extendido rumor de que somos “una sociedad desmemoriada” es peligroso (Ulfe, 2005). Muchos peruanos consideran que “la memoria” se encuentra en la prensa, en los debates políticos que aparecen en televisión, y no en narraciones o cuentos populares, en festividades o en el arte. La memoria es asumida como una entidad concreta, como si tuviese necesariamente que surgir de un consenso, menospreciando sus aspectos subjetivos y emocionales. Este punto de vista rechaza la participación de los otros en la sociedad ya que no reconoce que existan otras formas de transmisión de conocimiento. Una sociedad como la andina privilegió lo oral y ahí están los rituales, los objetos, la música, el teatro, las narraciones orales y la tierra misma para dar cuenta. Existen otras “grafías” que están ahí para leerse y comprenderse, y una de ellas es la representada y actuada en las pequeñas cajas hechas por artistas ayacuchanos. Durante los años 80 los retablistas negociaron con este poder amorfo llamado “violencia” y convirtieron sus retablos en vehículos para la comunicación de opiniones y la transmisión de memoria. El arte fue utilizado como herramienta política para la transmisión de ideas sobre el pasado y el presente. Y en el proceso de creación de retablos con comentario social, nuestra conciencia histórica se revela a través de experiencias directas o de segunda mano, testimonios, canciones populares, cuentos, hechos...

²² Tomado de “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”, *op. cit.*

El proceso de distanciarse y reconstruir lo ocurrido, de dar significación, se convierte en una suerte de terapia. En el arte también sucede algo parecido, como considera Kristeva (1982); el hecho de distanciarse, de reflexionar y “nombrar” lo sucedido ayuda a quien ha perdido un ser querido, a quien ha perdido un ideal, o a una sociedad en crisis. Por ejemplo, Lucía Galleno (2001) señala que los lentos movimientos y la falta de expresión de los rostros de los personajes de la obra *No me toquen ese vals* del grupo cultural Yuyachkani, muestran un gran sentimiento de vacío y pérdida. En “Sueño de una mujer huamanguina”, Edilberto Jiménez retrata a una mujer que aparece durmiendo, acción que no la presenta como un sujeto pasivo. Sus sueños construyen otro nivel de realidad ya que es ahí donde la durmiente denuncia la injusticia.

Por su parte, Liz Valdés, hija de la profesora de primaria detenida y desaparecida durante un paro armado en Ayacucho, expresó:

Yo tengo derecho a ser feliz, hasta ahora no lo soy, ojalá que algún día sea feliz, eso es lo único que yo espero. Y por lo menos encontrar sus huesos, enterrarla, tal vez así un poco me pueda sentir tranquila, porque hasta ahora no puedo estar tranquila, no puedo. Por lo menos que me den aunque sea los huesos esos señores, no sé. Y todavía no puedo estar tranquila, también, con las cosas que yo me he enterado que en el cuartel hacían a las mujeres, digo, cómo habrá muerto mi mamá, ella no se merecía eso. Por qué, qué éramos nosotros para merecernos esto. No señores. Ojalá que se haga justicia, les ruego a todos...²³.

En su declaración sobre la masacre de Pacchawaya, el señor Crispín Baldeón, por ejemplo, dice: “... yo no soy mendiguero, yo no soy limosnero, yo reclamo justa razón... una ayuda para víctimas, para los niños férfanos... los niños fuérfanos (*sic*) no merecen, no reciben (*sic*), a mí me priguntan (*sic*) cuando yo voy, porque ellos ya saben que yo soy responsable... de la denuncia, me preguntan hay que darle algo...”²⁴.

De manera sugerente, Yúdice (1991: 16-17) sostiene que el testimonio (como forma narrativa) deconstruye discursos hegemónicos ya que no aspira ni a ser universal ni a buscar una certeza, más bien el testimoniante busca liberarse de la gran carga que lleva a costas²⁵. Por ello, resalta Yúdice, el testimoniante retrata su experiencia como un agente (que va más allá de la

²³ Tomado de las transcripciones de las audiencias públicas en Ayacucho, *op. cit.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Yúdice (1991) sostiene que una de las formas en las que el testimonio rompe con los discursos oficiales está dada por su gran versatilidad y heterogeneidad narrativa. Hay testimonios distintos: desde las contribuciones entre testimoniante e intelectuales, hasta aquellos que surgen de la urgencia o los que reivindican un discurso patriarcal y popular como los que se dan desde el Estado.

representación de una experiencia) de la memoria colectiva e identitaria y busca, más bien, contribuir a esclarecer la versión oficial de los hechos. Este aspecto del testimonio es de suma importancia porque permite que sean estos *otros* sujetos de la historia quienes se representen a sí mismos como productores de discursos (Vich y Zavala, 2004: 116).

Reposicionando la imagen de víctima

El uso del testimonio es un esfuerzo por establecer un diálogo, por ser escuchado, por mostrar los vejámenes del poder, por buscar justicia, etc. Denota una intencionalidad que debe verse como una herramienta política. Al contar, al mostrar una historia desgarradora, la víctima es nombrada y desobjetivizada, emergiendo como un sujeto que “aspira a una nueva correlación de fuerzas y convoca a la solidaridad” (Vich y Zavala, 2004: 110); es una víctima, en otras palabras, reposicionada políticamente en el mundo social. El caso del universitario atropellado, que estuvo en coma durante varias semanas, conmovió a muchos limeños que participaron activamente en los conciertos de solidaridad y expresaron sus buenos deseos para su pronta recuperación. El problema de un país como el nuestro es que no siempre todos los testimonios (ni todas las víctimas) son escuchados o apreciados de la misma manera²⁶.

Para la CVR las audiencias sirvieron para producir una separación entre la condición de persona como víctima de un daño, y la noción popular de “víctima” como persona desprotegida e incapaz de actuar por sí misma: “porque si yo voy a pensar, me presento ante los demás, como la víctima, víctima tampoco tiene sentido, sino en este momento yo me presenté como víctima sino por algo que yo creía, por algo que yo pensaba estaba bien y que todavía lo pienso. Esto no me hace menos (Ayacucho, Hombre, 41 años, familiar de persona desaparecida)²⁷.”

²⁶ En los últimos años vemos un uso intenso del testimonio en la esfera pública peruana. Ejemplos como el del universitario accidentado abundan en los noticieros nocturnos. Los casos de negligencias médicas, accidentes, corrupción, violación o secuestros son muchas veces acompañados por imágenes que muestran “el antes” y “el después” y por registros que buscan reportar lo que las “víctimas” sintieron en ese momento dado. El recurso tecnológico de la imagen puede crear la duda de su manipulación (Cánepa, 2005; Poole, 2000), por ello es necesario acompañarlo de pruebas que certifiquen su validez. De esta manera, la información de primera mano (el testimonio) parece inscribirse como el recurso de *verdad* que se busca transmitir, pero al mismo tiempo este recurso apela a remover otro tipo de subjetividades, aquellas que –como la experiencia misma– manifiestan situaciones que pueden sucederle a uno.

²⁷ La idea de víctima y el testimonio de este párrafo fueron tomados de “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”, *op. cit.*

Este testimonio no busca una empatía solidaria ni piadosa, busca más bien que la víctima no “permanezca en su figura dolida” (Portocarrero, 2004: 13). Transforma el dolor en agente de supervivencia y de lucha por la verdad. El problema, como sostiene Beverly (2004: 86, mi traducción), es que “Si no existe un estándar sobre la verdad, los clamores sobre la verdad son contextuales: tienen relación con la forma como la gente construye sus diferentes puntos de vista sobre el mundo y la memoria histórica...”. Pero la recuperación de la verdad viene acompañada de una necesidad de justicia. Como muestra la CVR, para algunas personas el brindar su testimonio significó cerrar un momento de sus vidas (cierre parcial de sus duelos prolongados) pero, además, percibieron que habían transferido parte de su lucha a otra instancia del Estado peruano cuya manifestación aún esperan²⁸.

En este sentido, el testimonio puede tomarse también como “una política de identidad” ya que es tanto una representación como una forma de agencia política: es una intervención en la esfera pública porque a través del testimonio la víctima busca movilizar subjetividades y provocar una acción colectiva – como el ejemplo de la madre y el joven accidentado del inicio del ensayo. De esta manera el testimonio se muestra como una práctica social de uso político, que se nos presenta como un desafío para reflexionar la sociedad peruana y la manera como se podrían integrar las nuevas dinámicas culturales –desde abajo– en un sentido más democrático. El testimonio, como dicen Vich y Zavala (2004: 119-120), “es un texto sobre el ‘otro’ pero también una especie de dispositivo que intenta articular una reflexión sobre el ‘nosotros’ ”.

Antes de fallecer, don Florentino Jiménez realizó un retablo mediano de un solo piso sobre las audiencias públicas de la CVR. Fue solicitado por un intelectual peruano que trabajó para esta comisión. En el retablo el artista muestra la audiencia como un salón de clases –la víctima se ubica en el centro y los comisionados aparecen al frente dirigiendo la escena. Los desencuentros y fragmentaciones sociales de nuestro país son puestos al descubierto en la vestimenta de los personajes. Pero, así como las audiencias abrieron espacios democratizadores –canales formales necesarios para el reconocimiento ciudadano–, el diálogo entre los personajes al interior de la caja muestra la posibilidad de pensar en el futuro del país.

²⁸ Véase “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”, *op. cit.*

Bibliografía

- Appadurai, Arjun
2002 "Deep democracy: urban governmentality and the horizon of politics". En: *Public Culture*, 14 (1): 21-47.
- Arias, Arturo
2001 *The Rigoberta Menchú's controversy*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Barrios de Chungara, Domitila y Moema Viezzer
1977 "Si me permiten hablar...". *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México D.F.: Siglo XXI.
- Beverly, John
2004 *Testimonio. The politics of truth*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Burgos-Debray, Elizabeth
1991 *Me llamo Rigoberta Menchú: así nació mi conciencia*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Cánepa, Gisela
2005 "Video-discusión: reconstruyendo la corrupción política. Imágenes públicas de la corrupción: objetivación, vigilancia y espectáculo en los Vladivideos". Óscar Ugarteche (comp.). *Vicios públicos: poder y corrupción*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo Sur y Fondo de Cultura Económica.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación
2003a "Audiencias públicas en Ayacucho". En: http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/casos_ayacucho.php
2003b "El impacto de las audiencias públicas en los participantes". En: www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/impacto.php
- Connerton, Paul
1989 *How societies remember*. Cambridge y New York: Cambridge University Press.
- Damian, Carol
2004 "A living tradition: Nicario Jiménez Quispe's testimonial retablos". En: Carol Damian y Steve Stein (eds.). "Popular art and social change in the retablos of Nicario Jiménez Quispe". En: *Latin American Studies*, Vol. 25. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

Fraser, Nancy

1990 "Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy". En: *Social Text* 25/26: 56-80.

Gadamer, Hans-Georg

1995 [1960] *Truth and Method*. Segunda edición revisada. Joel Weinsheimer y Donald G. Marshall (traductores). Nueva York: Continuum.

Galleno, Lucía

2001 "Los «años de la violencia» en el Perú: Cultura y representación". Tesis doctoral, University of California, Berkeley.

Habermas, Jürgen

1989 [1962] *The structural transformation of the public sphere. An inquiry into a category of bourgeois society*. Thomas Burger y Frederick Lawrence (traductores). Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Hurtado Regalado, Gisela

2005 "Apuntes para un análisis histórico y de género sobre testimonios presentados en audiencias públicas ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación". En: Margarita Guerra y Denisse Rouillon (eds.). *Historias paralelas: Actas del Primer Encuentro de Historia Perú-México*. Lima y Zamora: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y El Colegio de Michoacán, A.C.

Isbell, Billie Jean

1998 "Violence in Peru: performances and dialogues". En: *American Anthropologist*, 100 (2): 282-292.

Jelin, Elizabeth

2003 *State repression and the labors of memory*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.

Jibaja, Carlos

2003 "El testimonio en las audiencias públicas". En: Ruth Cristal de Burstein, Martha Stornaiuolo y María del Carmen Raffo (eds.). *Desplegando alas, abriendo caminos. Sobre las huellas de la violencia*. Lima: Centro de Atención Psicosocial.

Kristeva, Julia

1982 *Powers of horror. An essay on abjection*. Nueva York: Columbia University Press.

- Lora, Carmen
2002 "Audiencias públicas de la Comisión de la Verdad. Una nueva forma de comunicación". En: *Páginas*, 27 (176): 58-65.
- Mannheim, Bruce y Krista Van Vleet
1998 "The dialogics of Southern Quechua narrative". En: *American Anthropologist*, 100 (2): 326-346.
- Poole, Deborah
2000 "Videos, corrupción y ocaso del fujimorismo". En: *Ideelé. Revista del Instituto de Defensa Legal*, 134 (diciembre): 55-59.
- Portocarrero, Gonzalo
2004 "Confrontarse a los próximos". En: Jorge Bracamonte, Beatriz Duda y Gonzalo Portocarrero (comps.). *Para no olvidar. Testimonios sobre violencia política en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Sommer, Doris
1991 "Rigoberta's secrets". En: *Latin American Perspectives*, 18 (3): 32-50.
- Sordo, Emma María
1990 "Del cajón sanmarcos al retablo testimonio." En: *Cuadernos de Arte y Cultura Popular*, 1. Taller Galería Retablos Ayacuchanos: 9-26.
- Taussig, Michael
1984 "Culture of terror—space of death. Roger Casement's Putumayo Report and the explanation of torture". En: *Comparative Studies in Society and History*, 26 (3): 467-497.
- Theidon, Kimberly
2004 *Entre próximos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Thompson, John B.
1996 "La teoría de la esfera pública". Tomado de www.geocities.com/nombrefalso. Publicado también en *Voces y culturas*, 10. Barcelona.
- Ulfe, María Eugenia
2005 "Representations of memory in Peruvian retablos". Tesis doctoral. George Washington University, Washington, D.C.

- 2006 “*No me destruyas*”: Contested Memories in Peruvian Crosses and *Retablos*”. Presentado en el Congreso del Latin American Studies Association (LASA), San Juan (Puerto Rico), 15-18 de marzo.
- Valderrama Fernández, Ricardo y Carmen Escalante Gutiérrez (eds.).
1977 *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Cuzco: CERA “Bartolomé de las Casas”, Biblioteca de la Tradición Oral Andino 112.
- Vich, Víctor y Virginia Zavala
2004 *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Yúdice, George
1991 “Testimonio and postmodernism”. En: *Latin American Perspectives*, 18 (3): 15-31.

La ciudadanía en escena: fiesta andina, patrimonio y agencia cultural¹

Gisela Cánepa K.

1. Espacio público, patrimonio cultural y fiestas andinas

Durante la década de los 90 el centro de Lima, y en particular la *Plaza Mayor*, dejaron de ser el escenario de manifestaciones políticas callejeras². Esta calma reflejaba el control de la guerra interna que la dictadura civil de Fujimori había logrado, así como un proceso de despolitización de la política (Comaroff y Comaroff, 2001), que este mismo gobierno promovía. El eslogan de la campaña electoral de Fujimori en el año 1990 fue ‘Honradez, Tecnología y Trabajo’, y en 1992 su gobierno cerró el Congreso de la República con el argumento de que la clase política se habría revelado como ineficiente y debía ser reemplazada por lo que el régimen consideraba una nueva generación de tecnócratas.

Los trabajos de restauración del Centro Histórico, iniciados en ese mismo período, contribuyeron por su lado a la ‘despolitización’ del espacio público. Eran parte de un proyecto de la Municipalidad de Lima que se denominó *Recuperación del Centro Histórico*, realizado en el marco de la declaración de la capital peruana como Patrimonio Cultural de la Humanidad, hecha en el año 1991 por la UNESCO. La patrimonialización³ del centro de la ciudad trajo consigo el diseño de políticas públicas dirigidas a solucionar los problemas de deterioro, hacinamiento, delincuencia y polución, así como la creación de una administración moderna que debía encargarse de patrocinarlo y custodiarlo. El proyecto además se concibió en el marco de políticas económicas que promovían la actividad turística como la salida del subdesarrollo.

¹ El presente artículo se desprende de una investigación más amplia que se realizó con el apoyo del programa de becas CLACSO-Asdi para investigadores *senior* de América Latina y el Caribe 2000-2002, titulada “Geopoética y geopolítica de la danza: migración, identidad y lugar en el Perú”.

² En el año 2000 la *Plaza Mayor* volvió a ser tomada por la sociedad civil como parte de la lucha para derrocar a la dictadura fujimorista. Emblemático resultó el acto de intervención pública *Lava la Bandera* (ver Vich, 2004).

³ El proceso de des-industrialización de las ciudades ha sido destacado en los estudios de antropología urbana que han investigado la vida social y económica de las urbes en el contexto de globalización (Low, 1999). Si bien Lima nunca fue una ciudad industrial (Golte y Adams,

El proyecto, formulado en los lenguajes de limpieza y seguridad públicas, así como de autenticidad cultural, comprendía desde la erradicación del comercio ambulatorio hasta la restauración de la arquitectura colonial y republicana, pasando por la promoción y recuperación de tradiciones festivas y culturales criollas. Este mismo lenguaje apelaba a los sentimientos de nostalgia de una elite tradicional limeña que observaba la transformación de su ciudad debido a la presencia de amplias poblaciones de migrantes de origen provinciano mayoritariamente andino, que habían estado instalándose en ella desde medio siglo atrás.

Como un bien patrimonial y de consumo el Centro Histórico se constituyó en un campo discursivo y de acción, a través del cual una población limeña tradicional y criolla expresaba, por un lado, el deseo de recuperar el carácter 'limeño' y criollo de una ciudad tomada y transformada por grandes masas de migrantes, y por el otro, la preocupación por garantizar su condición de *habitante autóctono* de la misma. Al reclamar un pasado histórico inscrito en los muros y calles del centro⁴, esta población hacía un esfuerzo por autorrepresentarse como la población nativa de Lima y como depositaria y custodia legítima de su patrimonio. Pero tal objetivación escondía la exclusión y marginación de una amplia población migrante que también aspiraba a convertir la ciudad en su legítimo lugar de residencia. En otras palabras, el proyecto abordó, a través de propuestas técnicas, lo que en realidad constituye un problema político, es decir la lucha de grupos diversos y de origen distinto por ocupar, administrar y custodiar legítimamente el espacio público de la ciudad.

* * * *

Durante la misma década en que el centro de Lima dejó de ser escenario de manifestaciones políticas, la Plaza Mayor y sus calles circundantes fueron ocu-

1987), y por lo tanto es difícil argumentar que se encuentre atravesando un proceso de des-industrialización, es posible encontrar en ella claros indicios de un desarrollo económico y cultural acorde con el capitalismo tardío. En tal sentido, Lima es por sobre todo una ciudad abocada a una economía de consumo, al punto de que ella misma se constituye en objeto de consumo. Este proceso implica su objetivación en "lugares escenográficos" (Boyer, 1994 en Low, 1999) y su patrimonialización como un bien público con identidad. Esto último, en el marco del capitalismo cultural, convierte a la ciudad en un objeto sobre el cual distintos actores como el Estado, la iglesia, la empresa privada y distintas agrupaciones culturales pueden reclamar derechos simbólicos, de protección y vigilancia, o económicos.

⁴ Como parte del proyecto de recuperación se cambió el nombre de la plaza que hasta ese entonces se denominaba Plaza de Armas, aduciendo que Plaza Mayor era su nombre original. Junto con el cambio de nombre se realizaron transformaciones en su diseño mismo. En muchas calles se recuperaron los nombres coloniales y se colocaron carteles con las denominaciones correspondientes.

padas, aunque no sin dificultades, por corsos procesionales y comparsas de danzantes que comunidades de migrantes de origen andino suelen realizar en honor de los santos patronos de sus comunidades de origen⁵. Las expresiones culturales a través de las cuales grupos de origen migrante participan en la cultura pública limeña son diversas y, en algunos casos, comprometen actividades empresariales, circulación y consumo masivos (Alfaro, 2005). Si bien las fiestas religiosas que se celebran a lo largo del año no tienen la gran convocatoria de otras manifestaciones de la emergente cultura pública limeña, su práctica está ampliamente extendida⁶. Para su realización se movilizan importantes recursos sociales y económicos, y su puesta en escena comprende complejos desplazamientos de personas, objetos e imágenes entre los *lugares de origen* y Lima. La fiesta en el Perú, en la forma que ha tomado en la actualidad, es en gran parte producto del proceso de migración de los últimos 50 años. Su desarrollo responde a y es generativo de la migración en tanto proceso social y cultural a través del cual los actores sociales están involucrados en el *hacer y rehacer* de geografías de identidad⁷.

El culto religioso-festivo en los Andes tiene un efecto localizador y esencializador de la comunidad que aglutina, así como del repertorio coreográfico que constituye parte fundamental de él⁸. En este sentido, la re-contextualización del culto (en otro lugar, en otras fechas festivas y por nuevos grupos) reta los lazos entre identidad, lugar y cultura. Por esta misma razón, así como por el hecho de que el ritual festivo funciona en el marco de una estructura que comprende calendarios y lugares de culto, la puesta en escena de cultos andinos en Lima es central a la configuración de nuevos paisajes regionales y a los modos en que Lima y las provincias son reubicadas en una *geografía de identidad* hasta ahora centralista y fragmentaria. Más precisamente,

⁵ El proceso de migración y la re-contextualización y proliferación de fiestas andinas en la ciudad permiten definirla como 'ciudad sagrada', de acuerdo a las líneas interpretativas que destaca Low (1999). En tal sentido se puede señalar el hecho de que la ciudad de Lima se ha convertido en un paisaje de lugares de culto a través de los cuales grupos e individuos pueden configurar identidades y subjetividades morales, así como ubicarse en una geografía social.

⁶ Según una encuesta aplicada por el Instituto Nacional de Estadística e Informática "el 69.5% de los encuestados asiste periódicamente a ese tipo de actividades [fiestas religiosas y peregrinaciones] por sobre otras formas de eventos culturales" (Ávila, 2002: 221). Sobre su importancia en el proceso de inserción en la ciudad ver Altamirano (1984).

⁷ He discutido de modo más amplio el desarrollo de la fiesta en contexto de migración en Cánepa, 2005. Para un acercamiento al estudio de la fiesta andina en contexto de migración transnacional puede revisarse a Ávila (2002) y a Berg y Paerregaard (2005).

⁸ Sobre el sentido localizador de los cultos se pueden revisar los trabajos de Marzal, 1983 y Sallnow, 1987. Con respecto al diseño de repertorios coreográficos diferenciados ver Cánepa, 1998 y Mendoza, 1999.

y como explicaré más adelante, la política de identidad implicada en la re-contextualización de las fiestas religiosas andinas en Lima se define en términos de una *geopoética* y *geopolítica de identidad*.

Un sinnúmero de fiestas religiosas andinas se celebra en distintos lugares de la ciudad, siguiendo las fechas de un nutrido calendario religioso. Sin embargo, resultan de particular interés aquellas que se realizan en el Centro Histórico, ya que las actividades vinculadas al culto suponen el acceso y uso tanto de espacios de culto –templos y altares– como de espacios públicos –las calles y plazas del centro de Lima– que son emblemáticos de una tradición limeña criolla.

Para que una imagen sea albergada en una iglesia, la comunidad devota debe haber llevado a cabo complejas negociaciones con las autoridades religiosas de la parroquia. Estas otorgan una urna lateral donde la imagen en cuestión es colocada, a la vez que comprometen la participación de una feligresía importante en las actividades litúrgicas y sociales de la parroquia a lo largo del año. La comunidad devota se hace cargo de los cuidados de la imagen, lo que comprende trabajos de limpieza y mantenimiento, así como de restauración y tallado. A lo largo del año la iglesia se convierte en lugar de encuentro de la comunidad devota cuando se realizan las misas de mes, o la fiesta central con sus misas, procesiones y presentación de danzas.

La realización de la fiesta exige adicionalmente negociaciones con el municipio y con el Instituto Nacional de Cultura (INC). En el marco de la declaración de Lima como Patrimonio Cultural de la Humanidad y del proyecto de recuperación del Centro Histórico, tales negociaciones se tornan polémicas. En el primer caso, porque se decreta una ordenanza municipal –la N°. 062-1994– según la cual en el centro de Lima solo pueden realizarse celebraciones religiosas y cívicas tradicionales como la fiesta de la Virgen del Carmen de Barrios Altos, la fiesta del Señor de los Milagros, el Corpus Christi y el aniversario de fundación de la ciudad. Por otro lado, la implementación del proyecto de recuperación en su aspecto de restauración arquitectónica cuenta con la supervisión del INC que cuida de que los trabajos se realicen de acuerdo a criterios arquitectónicos, históricos y estéticos que respeten el carácter colonial o republicano de las edificaciones y plazas.

En este contexto, el acceso y uso de los espacios públicos, así como los trabajos de restauración y arreglo de los templos comprometidos en la realización de las fiestas religiosas andinas, constituyen formas de acción estratégica a través de las cuales distintos grupos de migrantes interactúan con la iglesia y el Estado, e intervienen en y sobre calles, plazas y templos. En tal sentido,

mi argumento es que lo que está en juego es la negociación de la participación de las comunidades devotas de origen migrante en el proyecto de recuperación del Centro Histórico y, por lo tanto, el reconocimiento e inclusión de sus miembros como residentes autóctonos de la ciudad. Tal posibilidad requiere de la transformación del calendario festivo y de los sitios de culto, la aceptación de la danza como legítima expresión religiosa y la valoración de estéticas escultóricas y arquitectónicas de origen andino y moderno. En otras palabras, lo que está en juego es la posibilidad de re-fundar la tradición y transformar el propio Centro Histórico como lugar, para así disputar a los sectores criollos su condición de habitantes legítimos de Lima. En un sentido político esto se traduce en la posibilidad de que las comunidades de devotos de origen migrante adquieran agencia cultural, constituyéndose en los genuinos intérpretes y custodios de las tradiciones y monumentos del Centro Histórico, en tanto bien patrimonial. Lo que está en curso aquí es además la re-politización del espacio público, esta vez a través de la puesta en escena de repertorios culturales específicos.

Por otro lado, la municipalidad limeña incrementó el apoyo a aquellas fiestas que se consideran propias de la tradición festivo-religiosa criolla. En el período de gestión del alcalde Andrade (1995-2002), el municipio empezó a patrocinar la celebración de la fiesta de la Virgen del Carmen de Barrios Altos, un barrio ubicado en el perímetro del Centro Histórico y considerado cuna de la cultura criolla. Esta iniciativa se realizó como parte de las actividades culturales dirigidas a revitalizar la identidad criolla del Centro Histórico de Lima. Al mismo tiempo, la municipalidad apoyó la participación de grupos de música criolla y difundió las celebraciones mediante anuncios radiales en los que el propio alcalde Andrade invitaba a la población limeña a asistir a la fiesta. La programación de la procesión de la imagen desde Barrios Altos hasta la Plaza Mayor puede ser leída como respuesta a la estrategia de las comunidades de devotos de origen migrante de tomar las calles y la Plaza Mayor a través de sus recorridos procesionales y despliegues coreográficos, ganando presencia pública.

Dentro de este mismo marco cabe señalar que la fiesta del Señor de los Milagros, patrono de la ciudad, ha ganado espacio mediático convirtiéndose en uno de los acontecimientos principales del mes de octubre, y en la celebración religiosa más importante del año. En los noticieros se transmite la misa y las procesiones de los distintos días de salida de la imagen. Instituciones estatales y empresas privadas tienen en su agenda del mes de octubre actividades vinculadas a la fiesta. Políticos y otras figuras públicas se hacen presentes en las celebraciones, y las entidades públicas que tienen sus oficinas en el centro de la ciudad se preparan para rendir homenaje al Cristo Morado en su paso

procesional. Su imagen se multiplica en envases de diversos productos, en los encartes publicitarios de cadenas de supermercados y farmacias, así como en los altares que se levantan en algunas tiendas de la ciudad. Por último, el Señor de los Milagros se convierte en referente de interpretación de cualquier evento que se suscite en el mes de octubre⁹.

Finalmente hay que señalar que las fiestas religiosas que celebran a santos patronos de la ciudad de Lima como el Señor de los Milagros y la Virgen del Carmen de Barrios Altos son eventos de carácter principalmente litúrgico, que se distinguen de las celebraciones religiosas en los Andes con claros componentes festivos, entre los que resalta la ejecución de repertorios coreográficos. Transformar Lima en una ciudad en la que se ejecuten estos repertorios de manera pública es ciertamente un atrevimiento, un acto de contestación a una geografía de identidad que ha desplazado a los sectores andinos hacia las montañas y los ha excluido del proyecto nacional.

2. Geopoética y geopolítica de identidad: migración y ciudadanía

En el Perú la clasificación étnica y racial ha sido inscrita en el paisaje y las identidades son concebidas como esencialmente ligadas a una ubicación geográfica (Poole, 1988; Orlove, 1993). Esto ha dado lugar a una *geografía de identidad* localizada y territorializada que ha sido instrumental a un orden político y cultural en el que Lima se constituyó como el centro del Estado-nación, y el resto del país como un paisaje fragmentado, un territorio distante e internamente desconectado¹⁰.

Esta geografía de identidad, configurada a través de distintas formas discursivas, así como de políticas centralistas (Cánepa, 2005), ha naturalizado la relación entre identidad y geografía, moldeando los sentidos de lugar, tanto espaciales como sociales, y regulando los desplazamientos de grupos étnicos, personas, cosas y repertorios culturales al interior del territorio nacional. Es por eso que la migración a las ciudades es percibida como una 'invasión' y un

⁹ En el año 2002 el presidente Toledo dio fin a un juicio de paternidad que ya duraba 12 años, reconociendo como su hija a Zarai Toledo. Esto sucedió en octubre y fue interpretado, de acuerdo con comentarios que circulaban en la radio y otros medios de comunicación, como un milagro del Señor Morado, para restituir la calma a un contexto político muy complicado.

¹⁰ Radcliffe y Westwood anotan que "la imaginación geográfica de los ciudadanos peruanos y del Estado en tiempos post-coloniales ha asociado a la población indígena con las montañas andinas, y ha visto el 'desarrollo' como la tarea de superar los 'obstáculos' físicos y sociales representados por esta geografía racializada" (1996: 27; la traducción es mía).

‘atrevimiento’ de quienes se aventuran a salir de los lugares que les son ‘propios’ y ‘naturales’. En la medida en que la ubicación geográfica determina el acceso a la educación y los servicios de salud, así como la presencia del Estado, la propia condición ciudadana adquiere un correlato geográfico. A mayor altura geográfica no solo se es más indio y más pobre, sino además menos ciudadano.

En el marco de tal geografía de identidad los procesos migratorios acontecidos a lo largo del siglo XX han constituido un mecanismo central para la transformación cultural y política de grupos e individuos, adquiriendo un sentido democratizador. En ese contexto la inserción en el espacio urbano y en la ciudad de Lima tomó la forma de una épica de construcción ciudadana (Degregori, 1994; Degregori, Blondet y Lynch, 1986). Por otro lado, en el plano representacional la *itinerancia* se fue constituyendo en la figura retórica fundamental.

Como figura retórica, la *itinerancia* no refleja simplemente el movimiento espacial de una comunidad, sino que además indica, de acuerdo a lo que la teoría de la metáfora señala, “los movimientos que [esta] desea hacer en la cultura que ocupa” (Fernández, 1986: 24; la traducción es mía). El modelo topográfico que propone Fernández para entender “lo que la predicación metafórica realiza” —es decir, lograr un movimiento en un espacio cualitativo— tiene un correlato material y existencial en la geografía de identidad peruana, debido a que el espacio cualitativo se encuentra inscrito en la geografía y es vivido *en y desde* la ubicación geográfica. Por esta razón, la figura retórica de la *itinerancia* se traduce en desplazamientos reales (migraciones), así como en acciones dramáticas (trasplantes de eventos festivos y coreográficos). En otras palabras, la figura retórica de la *itinerancia* “actúa como un plan para la acción ritual” (Fernández, 1986: 42; la traducción es mía). La *geopoética de la identidad* contenida en la metáfora del desplazamiento trabaja entonces en dos sentidos: (i) ofrece la imagen a través de la cual los migrantes diseñan su identidad, desde distintas ubicaciones, dando sentido a su propia historia de migración, así como a su condición de migrantes; y (ii) organiza la puesta en escena de tal identidad itinerante.

En relación con lo segundo, propongo que la metáfora de la *itinerancia* es puesta en acción a través de lo que Casey (1996) denomina eventos de emplazamiento¹¹ y que en el caso que nos ocupa se realiza mediante mecanismos

¹¹ Siguiendo la lógica de abordar la práctica cultural desde su materialidad, es necesario problematizar el espacio y las prácticas espaciales a través de un término más específico a la vez que conceptual. Casey (1996) propone, en este sentido, trabajar con el concepto de *lugar* en vez de espacio, considerando al primero un concepto primario a la vez que concreto, por ser el

calendáricos y de monumentalización, que implican la realización de la fiesta, el diseño de recorridos procesionales, la entronización de las imágenes de culto en los templos y la presentación de repertorios coreográficos. En la medida en que estas acciones son generadoras de lugares y de la relación entre estos y los sujetos, la ciudad de Lima es rediseñada como lugar cada vez que se realiza la fiesta. La ritualización de la figura de la *itinerancia* compromete entonces una *geopolítica de identidad*.

Las prácticas implicadas en estos eventos de emplazamiento constituyen formas de representación cultural, de modo que objetivizan el espacio público y el bien patrimonial, haciéndolos objeto de reflexión, intervención y disputa. La fiesta religiosa y la producción de repertorios coreográficos distintivos han conformado la arena cultural en la que la geografía de identidad predominante ha sido configurada históricamente (Cánepa, 2005). Se trata por lo tanto de prácticas performativas que resultan instrumentales a una geopoética y geopolítica de identidad que definen una parte significativa de la dinámica cultural y de construcción de ciudadanía en el Perú.

3. Ciudadanía y cultura: la figura del *residente* y el *nuevo limeño* como agente cultural y sujeto moral

Las ciencias sociales se han aproximado al problema de la migración y de la constitución de sujetos políticos y ciudadanía enfatizando procesos como la toma de terrenos y la lucha por servicios urbanos elementales que posibilitaron el surgimiento de organizaciones de base, las cuales mediaron la relación entre el Estado y las nuevas poblaciones urbanas. La participación en organizaciones populares vecinales ha sido clave en la configuración de agendas y mecanismos de acción política, así como en la lucha por lograr el reconocimiento de una condición ciudadana cabal (Degregori, Blondet y Lynch, 1986). Sin embargo, la condición ciudadana también se configura y realiza a través de argumentos, prácticas y agencias culturales. Mi planteamiento es que los

lugar y no el espacio o tiempo en general, lo que el cuerpo experimenta y sobre lo que actúa. Adicionalmente, el lugar adquiere prioridad sobre el espacio y el tiempo, ya que estos “emergen de la experiencia misma del lugar” (Casey, 1996: 36). En la medida en que aprehendemos “las relaciones espaciales y los sucesos temporales en *un lugar particular*” (Casey, 1996: 37), este tiene una naturaleza conceptual al mismo tiempo que empírica. Dentro de tal línea argumentativa el lugar es además concebido como un proceso; en otras palabras, como un evento en vez de como una cosa: “los lugares no solamente *son*, sino que ellos *sucedan*” (Casey, 1996: 27) a través de prácticas específicas y culturalmente configuradas que comprometen la acción corporal de sujetos localizados. En tal sentido, la puesta en escena de la fiesta y la ejecución de los repertorios coreográficos constituyen eventos de espacio y tiempo que intervienen en la configuración de lugares.

esfuerzos por alcanzar la condición ciudadana no se agotan en la toma de terrenos para acceder a un lugar donde vivir, ni en la participación en las organizaciones de base, sino que incluyen la puesta en práctica de formas efectivas y creativas de intervención pública en el campo de la cultura, como son la re-contextualización y re-invencción de expresiones culturales andinas

Más precisamente, y siguiendo la distinción que Chatterjee (2004) establece entre sociedad civil y sociedad política¹², se puede afirmar que aquellas acciones dirigidas a lograr el reconocimiento ciudadano y la inclusión social, y que se realizan ya sea en el campo de la política —en la forma de organizaciones populares— o en el campo de la economía —en el afianzamiento de un sector de microempresarios y una clase media con capacidad de consumo—, no son garantía para la incorporación de los sectores de origen migrante como sociedad civil. En tal sentido, el desplazamiento de la acción colectiva al campo de la cultura constituye precisamente la posibilidad de acceder al estatus moral que se requiere para lograr una ciudadanía más completa y real.

Argumentaré además que las acciones en el ámbito cultural apuntan a su vez a la configuración de ciudadanías culturales, que en el caso de las fiestas religiosas andinas en la ciudad encuentran su expresión en la figura del *residente*. Dentro de esta línea de reflexión propongo entender la constitución de ciudadanías culturales en dos sentidos. Por un lado, como *ciudadanía con identidad*, en donde lo cultural se define como diferencia¹³. Para el caso que nos ocupa se trata específicamente de la configuración de ciudadanos que se identifican todos como limeños, pero que al mismo tiempo se distinguen según un criterio geográfico, es decir en términos de un 'lugar de origen' común.

Por otro lado, la ciudadanía cultural debe ser entendida como una *ciudadanía performativa* en la medida en que se constituye a través de una iteración estratégica de la tradición, por medio de la cual los distintos repertorios festivos y coreográficos son puestos en escena, y en donde lo cultural se define como recurso¹⁴. Como ya he señalado líneas arriba, esto implica la realización

¹² Chatterjee (2004) distingue entre sociedad civil y sociedad política, entendiéndola a la primera como depositaria de una condición moral que a la vez la inviste de las prerrogativas de un estado de derecho. Por el otro lado, la sociedad política es aquella que carece de tal condición moral, pero a la que el Estado necesita gobernar. Sobre esta última la acción del Estado se establece entonces en términos de políticas públicas que se aplican a poblaciones, pero no en términos de derechos que se aplican más bien a los ciudadanos.

¹³ Una discusión en torno al concepto de cultura en el contexto de la economía global y su énfasis en la noción de diferencia se encuentra en Turner, 1991.

¹⁴ Una discusión en torno al concepto de la cultura como recurso se encuentra en Yúdice, 2002.

de la fiesta como un mecanismo estratégico para constituirse en agente cultural de la ciudad, cuyo centro se ha convertido en un bien patrimonial.

3.1. La figura del *residente*: ciudadanía cultural como diferencia

El *paisanazgo* funciona como un elemento aglutinador y clasificador importante entre los limeños de origen o de ascendencia migrante (Golte, 2001; Altamirano, 1984). Aquellos que se agrupan en clubes de migrantes, hermandades o agrupaciones deportivas se refieren a sí mismos como *residentes*. El calificativo de *residente* sin embargo no se utiliza solo, sino que se le añade el nombre de la localidad, distrito, provincia o departamento de origen. De tal modo que en Lima se encuentran por ejemplo los residentes de Pomacanchis, los residentes de Paucartambo o los residentes del Cuzco. El calificativo de *residente* permite ubicarse tanto dentro como fuera de la ciudad, ya que se es residente de Lima a la vez que originario de 'otro lugar'. El título de *residente* hace uso además de una poética geográfica para marcar diferencias y jerarquías culturales y, por otro lado, alude al diseño de una identidad que se define como itinerante y que establece la capacidad de movilidad como su recurso más importante. En ese sentido *desplazamiento* y *emplazamiento* son dos ejes importantes que nos ofrecen una perspectiva interesante para entender el proceso de constitución de Lima como una ciudad multicultural, así como para observar el diseño de ciudadanía culturales.

La ciudadanía cultural, encarnada en la figura del *residente* de tal o cual 'lugar de origen', reitera –a la vez que contesta– diferencias y jerarquías étnicas codificadas geográficamente, ya que distingue un origen común según localidad, distrito, provincia o departamento. Por otro lado, la geopoética y geopolítica implicadas en la noción de *residente* dan lugar a la posibilidad de imaginar grupos étnicos distintos al interior de la ciudad, pero también de imaginar al nuevo residente limeño vinculado a otros lugares, configurando una geografía de identidad en la que la relación entre Lima y las provincias puede ser redefinida¹⁵.

En el caso de las fiestas que se celebran en el centro de la ciudad, la figura del residente como limeño a la vez que como provinciano, así como su naturaleza itinerante, se configuran a través de diversos mecanismos escénicos, de los cuales describiré brevemente tres. El primero se refiere a la manera en que se han venido diseñando los recorridos procesionales; el segundo a la creación

¹⁵ Al respecto he discutido de manera más extensa el hecho de que así como en determinado contexto el centralismo limeño puede ser contestado a través de la configuración de una nueva geografía de identidad promovida por la recontextualización de fiestas andinas en Lima, en la mayoría de contextos tal centralismo es más bien reforzado; ver (Cánepa, 2005).

de calendarios festivos dentro de los que se establecen fechas celebradas de manera exclusiva por una comunidad devota en particular, así como fechas que son conmemoradas por distintas comunidades de manera coordinada; y el tercero a la existencia de repertorios coreográficos distintivos.

Con respecto a la primera estrategia es interesante mencionar que los recorridos procesionales de imágenes de culto como las de la Virgen del Carmen de Paucartambo, la del Señor de Q'oyllur Riti, y otras de origen cuzqueño que se encuentran diseminadas en distintos templos ubicados en el centro de Lima, han ido variando a lo largo del tiempo. Ya no solo abarcan los perímetros de los templos que las albergan, sino que comprenden recorridos que lleguen hasta la Catedral de Lima. En tales recorridos se realizan paradas frente al Palacio de Gobierno, frente al Palacio Municipal y frente a la Catedral, para que las imágenes reciban el saludo de las autoridades respectivas. Entre los años de 1998 al 2004 las hermandades del Señor de Q'oyllur Riti y de la Virgen del Carmen de Paucartambo, consiguieron que las misas principales de sus respectivas fiestas se realizaran en la propia Catedral.

Por otro lado, ni la municipalidad ni la iglesia se han mantenido pasivas frente a las iniciativas arriba descritas. Mientras que la iglesia es permeable a la inclusión de imágenes de origen migrante en los distintos templos del centro de Lima, en los últimos años ha limitado su acceso a la Catedral, al punto que desde el año 2004 se ha denegado completamente la posibilidad de realizar la misa de fiesta allí, derecho que se estaba adquiriendo de manera consuetudinaria.

A través de la creación de lugares de culto ubicados en el ámbito del Centro Histórico de manera dispersa con respecto a la Catedral como lugar central, y los recorridos procesionales que los conectan, se reproduce una geografía de identidad, de modo que el diseño espacial de la procesión resulta siendo una escenificación del propio proceso migratorio entre diversos lugares “otros” y el centro. El recorrido procesional implica en un plano representacional la puesta en práctica de la *itinerancia* como derecho ciudadano, a la vez que una identidad limeña compartida, pero a la vez diferente.

También los calendarios festivos que estas comunidades de devotos vienen generando aluden a una ciudadanía cultural que se reclama como igual pero diferente a través de los nexos con un “lugar de origen” distante. La hermandad del Señor de Q'oyllur Riti, por ejemplo, ha incluido en su calendario festivo la celebración del aniversario de Lima. Por otro lado, la hermandad de la Virgen del Carmen de Paucartambo viene construyendo un calendario en el que se incluyen la fiesta del Señor de Q'oyllur Riti en Lima (en junio), pero

también el aniversario de la coronación de la Virgen del Carmen de Paucartambo por el Papa Juan II (en febrero) y la fiesta de la Virgen del Rosario (en octubre), estas últimas propias del calendario festivo del pueblo de Paucartambo, lugar de origen de la comunidad devota.

Por otro lado, los repertorios coreográficos de las danzas devocionales cuzqueñas tienen un carácter patrimonial, puesto que las diferentes versiones de una misma danza se diseñan y ponen en escena como propias de grupos étnicos, distritales o provinciales distintos. En tal sentido, la comunidad devota de la Virgen del Carmen de Paucartambo no solo puede marcar su diferencia con respecto, por ejemplo, a los devotos que celebran a la Virgen del Carmen de Barrios Altos, que forma parte del panteón de santos y vírgenes limeños y criollos, sino también en referencia a otras comunidades de devotos de origen cuzqueño que celebran a la Virgen del Carmen o a otro santo patrón de su respectivo lugar de origen. En relación con esto último es importante resaltar que la diferencia que los devotos de la Virgen del Carmen de Paucartambo establecen frente a otros grupos de origen distrital y local que celebran su fiesta en el centro de Lima, reproduce un sistema clasificatorio y jerárquico codificado geopolíticamente. En otras palabras, la ciudadanía con identidad no necesariamente garantiza la igualdad en la diferencia.

3.2. El nuevo limeño como sujeto moral: la ciudadanía cultural como *performance*

Si bien en la década de los 90 las ciencias sociales llamaron la atención sobre el surgimiento de las *nuevas clases medias* o sectores emergentes (Portocarrero, 1998), estas han sido definidas principalmente a partir de su actividad económica. De este modo los sectores emergentes fueron identificados con la figura del microempresario y el tema de la integración ciudadana se planteó en términos económicos, más específicamente como el tránsito de lo informal a lo formal (Soto, 1987). Lo que sin embargo apenas viene reconociéndose tímidamente –y los medios, los empresarios y profesionales del marketing han sido en ese sentido mucho más visionarios que los científicos sociales¹⁶– es que paralelamente al esfuerzo por adquirir poder económico, las prácticas de amplios sectores de origen andino apuntan a lograr presencia y agencia cultural¹⁷.

¹⁶ Al respecto se puede revisar el trabajo de Arellano y Burgos (2004), El primero dirige además una empresa consultora de marketing que ha realizado los diagnósticos en torno a importantes proyectos como la construcción del Mega Plaza, un centro comercial diseñado al modo de los *malls* o grandes centros comerciales en Comas, uno de los nuevos distritos limeños conformado por migrantes de origen andino.

¹⁷ Este esfuerzo se manifiesta en una serie de prácticas que abarcan el campo de la comida, la música, la radio, la estética visual, etc.

Este proceso, cuyos inicios pueden situarse en la década de los 60 con la difusión del *huayno* a través del disco y la radio, y luego en los 80 con el surgimiento de la *chicha* (Romero, 2002), está alcanzando dimensiones importantes. En la actualidad no solamente se ha producido una variedad de formas de cultura expresiva (desde la música hasta las artes plásticas y el cine), sino que estas manifestaciones se han generado y se desarrollan gracias a públicos específicos y circuitos de difusión y circulación masivos, que en algunos casos sostienen el desarrollo de toda una industria cultural.

La importancia de este proceso reside en el hecho de que es precisamente en el campo de la *cultura pública*¹⁸ donde el fenómeno migratorio y la condición de residente limeño son tematizados, a la vez que el espacio urbano es configurado. Esto sucede en un contexto en el que la política adquiere un carácter performativo. Al mismo tiempo, en el debate público y en el diseño de algunas políticas públicas empieza a instituirse el concepto de diversidad cultural como un valor nacional y como un recurso económico, de modo que la acción cultural adquiere relevancia en la agenda pública de algunos grupos, así como en los proyectos económicos de otros. Dentro de tal contexto, no solo en el Perú sino en el mundo, gran parte de la lucha por los derechos ciudadanos adquiere la forma de políticas de identidad y de revitalización cultural (Escobar, 1998; Yúdice, 2002; Turner, 1991).

La realización de fiestas religiosas andinas en el centro de Lima, desde la década del 80, se ha desarrollado y vitalizado precisamente en este contexto. La declaración del Centro Histórico como Patrimonio Cultural de la Humanidad y la implementación de algunas políticas destinadas a promoverlo como tal, favorecen su fortalecimiento como recurso cultural efectivo para la intervención pública en favor del reconocimiento como ciudadano, así como para repensar la relación entre ciudadanía y cultura. En este proceso, la puesta en escena de la fiesta resulta siendo un mecanismo a través del cual se hace posible re-fundar la tradición festiva de Lima y, más específicamente, transformar el propio Centro Histórico en tanto patrimonio cultural, al punto de que nuevos grupos puedan constituirse en sus legítimos intérpretes y custodios.

Al respecto ya he mencionado el hecho de que las hermandades que tienen sus imágenes en el centro de Lima han ido produciendo calendarios cada vez más nutridos que aseguran su actividad y presencia pública en más de una ocasión al año. Al incluir en sus calendarios la celebración del aniversario

¹⁸ Estoy tomando la definición de *cultura pública* como ha sido discutida en Appadurai y Breckenridge (1995).





de Lima, por ejemplo, no solo agregan fiestas de carácter cívico a lo que inicialmente constituía un calendario puramente religioso, sino que buscan asegurar su participación en una celebración legítimamente reconocida como parte del patrimonio vivo del Centro Histórico. Cada puesta en escena de estas fiestas implica pues una negociación constante entre la reproducción auténtica, es decir fiel a la tradición del lugar de origen, y la adaptación a las condiciones y agendas propias de la ciudad. Por otro lado, su realización incluye manifestaciones ajenas a la tradición limeña, entre las que destacan las danzas devocionales, de modo que provocan también su eventual transformación.

Lo mismo se suscita en la celebración de la Virgen del Carmen de Paucartambo y en la del Señor de Q'oyllur Riti, que a diferencia de las fiestas de la Virgen del Carmen de Barrios Altos y del Corpus Christi, sí incluyen danzas en su repertorio. Al respecto hay que mencionar que las fiestas religiosas tradicionales limeñas no contemplan danzas y su celebración tiene un carácter puramente litúrgico y procesional. La danza —el baile en las calles y plazas—, a diferencia de lo que se observa en los distritos y ciudades del interior, no es considerada apropiada, ni como comportamiento público, ni como forma para expresar y vivir la religiosidad. El curso procesional de la fiesta del Señor de Q'oyllur Riti, que convoca las imágenes de vírgenes y santos de comunidades de migrantes provenientes de distintos distritos y provincias cuzqueñas, ha perdido su carácter de fiesta de peregrinación tomando la apariencia de la procesión del Corpus Christi cuzqueño. Al coincidir calendáricamente con el Corpus de Lima, que viene siendo promovido como una de las fiestas propias de la tradición limeña, se constituye en una especie de Corpus alternativo que se distingue precisamente por la presencia de danzas devocionales, ausentes en la fiesta limeña, así como por la celebración de la misa en quechua.

Todas estas intervenciones apuntan a transformar el patrimonio mismo, tanto en su aspecto de cultura viva como monumental. Como ya he mencionado líneas arriba, se ha introducido cambios estilísticos en los altares de las iglesias, se realizan trabajos de mantenimiento de los atrios y fachadas de los templos, y se cambia el panteón religioso entronizando imágenes de culto nuevas en las iglesias del Centro Histórico. Existe una dinámica interesante entre los bienes patrimoniales monumentales y las manifestaciones vivas, que se expresa por ejemplo en los esfuerzos de los devotos de la Virgen del Carmen de Paucartambo por arreglar el portón del templo de modo que puedan abrirse las puertas grandes ya que debido al deterioro del templo solo se usan las pequeñas. Por esa razón, se hace imposible introducir las andas con la imagen de la virgen de cara al frente, tal como lo dicta la tradición, y sin que la sombrilla que la adorna choque con el marco. En otras palabras, los bienes monumentales se amoldan a los requerimientos de la puesta en escena de la cultura viva.

Si bien las transformaciones que se vienen introduciendo en el patrimonio tangible e intangible del centro de Lima encuentran resistencia de parte de la municipalidad y de la iglesia, algunas de las fiestas andinas más vistosas y de mayor convocatoria han empezado a llamar la atención de las agencias de turismo que aprovechan las fechas festivas para que la visita a la Plaza Mayor se vea enriquecida con la presencia de corsos procesionales y comparsas de danzantes. En el marco de discursos y políticas que promueven el concepto del Perú como marca, de acuerdo a los cuales toda manifestación cultural es potencialmente un recurso económico, el solo hecho de contar con un repertorio cultural distinguible y la capacidad de representarlo convierten a sus cultores en potenciales agentes de desarrollo de la ciudad y de la nación. Dentro de esta lógica la ciudadanía cultural y el derecho a ejercerla se entiende como la capacidad estratégica de ponerla en escena con eficacia y eficiencia al servicio del mercado y en nombre del desarrollo. En otras palabras, la diversidad cultural es garantía de ciudadanía siempre y cuando contribuya al desarrollo. Esta conceptualización neoliberal de la ciudadanía cultural sin embargo abre una posibilidad –aunque no exenta de contradicciones– para la legitimación de manifestaciones culturalmente diversas que, como la fiesta, puedan estar contestando incluso órdenes sociales y culturales preestablecidos.

A mi modo de ver, la fiesta como una estrategia cultural para participar de un proyecto cultural como el de la recuperación del Centro Histórico, promovido por el Estado e instituciones privadas –como la Fundación Pro Lima– que agrupan a sectores de artistas, intelectuales y empresarios de la elite limeña tradicional, es instrumental a la generación de un marco discursivo y performativo a través del cual grupos de origen migrante contestan la imagen pública del *nuevo limeño* como sujeto puramente económico. Lo que está en juego es la posibilidad de adquirir reconocimiento en un sentido cultural, político y moral, como un actor legítimo en la construcción de la nación y en su desarrollo. El mecanismo puesto en funcionamiento para fines de tal reconocimiento ciudadano consiste precisamente en poner en práctica el principio performativo de *mostrar el hacer* (Schechner, 2002)¹⁹; en otras palabras, la posibilidad de reconocimiento ciudadano pasa por contar con las competencias idóneas para poder mostrarse como ciudadanos en acción. Es a esta ciudadanía *en el hacer* (la ciudadanía participativa que se reclama hoy como fundamento de una gobernabilidad democrática) a lo que me refería líneas arriba cuando argumentaba que una de las dimensiones de la ciudadanía cultural debe ser entendida como una ciudadanía performativa.

¹⁹ El dominio sobre las competencias requeridas para el *mostrar hacer* constituye, de acuerdo a McKenzie (2001), no solo un imperativo en el orden del saber y poder contemporáneos sino la condición para *ser* en el mundo de hoy.

El dominio y la competencia sobre un repertorio cultural como el implicado en la realización de las fiestas andinas resultan ciertamente un recurso interesante y valioso para poner la ciudadanía en escena.

El migrante andino, en la figura del *nuevo limeño* o del *emergente*, ha sido evocado por la academia y los medios como el pequeño empresario emergente, y reivindicado como el nuevo agente económico de un proyecto nacional. Pero al mismo tiempo que se le concede capacidad económica, se le niega la condición de sujeto cultural y político activo en el desarrollo de la ciudad y del país. En otras palabras, el relativo éxito económico de algunos sectores ha reivindicado la imagen del migrante pero a costa de su clasificación subordinada. Como agente económico es relegado al sector informal y desautorizado en términos morales. Es precisamente la fiesta, que compromete acciones culturales públicas, el espacio donde se tratará de desafiar tal clasificación. La búsqueda de reconocimiento como actor cultural y sujeto moral a través del despliegue de un repertorio festivo-religioso y la intervención en la restauración de los templos apuntan precisamente a la posibilidad de *mostrar un hacer*, un hacer que consiste en la participación dentro del proceso de desarrollo de la ciudad. Es preciso subrayar que el *mostrar hacer* no se da con respecto al campo económico sino con respecto al campo de la cultura²⁰.

Por otro lado, y como señalé líneas arriba, este esfuerzo de los sectores de origen migrante por lograr un reconocimiento ciudadano no está libre de contradicciones, ya que la puesta en escena de la diferencia cultural solo será aceptada en la medida en que sea instrumental al mercado. Por el contrario, cuando esta se hace eficaz en la redefinición del espacio público y de sus usos, así como del patrimonio de la ciudad, es decir, cuando su puesta en escena implica la propia redefinición de la ciudad y de la identidad limeña, entonces es des-legitimada en nombre de la autenticidad. Esto último sucede en un doble sentido: la fiesta andina no es aceptada como expresión auténtica de la Lima como patrimonio histórico y cultural, ni como expresión auténtica de la tradición andina ya que no se representa en su lugar de origen.

Al respecto cabe señalar que el esfuerzo por constituirse en agente cultural presenta una paradoja en la medida en que, como señala Rosaldo (1991), desde una perspectiva hegemónica, la cultura —entendida como diferencia— es aquello que define a los ‘otros’. Por lo tanto, se establece la equivalencia: “a más cultura menos ciudadanía”. En tal sentido, el reto de la construcción de

²⁰ Al respecto es interesante notar que en el contexto actual, *mostrar el hacer* en el campo del desarrollo cultural y patrimonial de la ciudad y del país se ha constituido en una estrategia clave para la empresa privada que busca proyectar solvencia económica, responsabilidad social y participación cultural.

una ciudadanía cultural consiste en la posibilidad de poder redefinir lo cultural, así como en reubicar la diferencia en la geografía de identidad dominante. En definitiva se trata de configurar la diferencia, en términos inclusivos, de modo que se pueda ser diferente para ser igual.

Se trata de un reto ciertamente difícil ya que la academia, el turismo y los medios han contribuido a esencializar la diferencia cultural y a situar la autenticidad cultural en lugares geográficos específicos. De esa manera, la cultura andina auténtica puede ser visitada en aquellos lugares donde existe arquitectura prehispánica y colonial, o donde tecnologías y formas tradicionales de organización social siguen funcionando o son preservadas para propósitos del turismo; mientras que las iniciativas locales de modernización en términos de arquitectura, arte y cultura expresiva urbanos no son ofrecidas por agencias de turismo, ni son tomadas en cuenta por políticas culturales como parte del carácter multicultural del Perú. Hay que notar que la innovación cultural solamente es admitida como parte de una legítima creatividad y pluralismo culturales cuando es ejecutada por los sectores urbanos hegemónicos. Este es el caso de la música de fusión realizada por Manongo Mujica o Tito La Rosa, o de la culinaria novoandina producida por los chefs de los restaurantes más reconocidos en el medio, e incluso promovida a través de programas de televisión. Cuando la innovación y creatividad o la osadía de traspasar fronteras culturales es llevada a cabo por grupos marginados, entonces es rechazada en nombre de la autenticidad.

En tal sentido, el éxito de la participación en el proyecto de recuperación del Centro Histórico como estrategia para adquirir agencia cultural, configurar ciudadanías culturales y obtener reconocimiento político y moral, no solamente depende de las posibilidades de instrumentalizar eficazmente los recursos culturales, sino en gran medida de la posibilidad de re-definir y re-significar el propio campo de 'lo cultural'.

Bibliografía

- Alfaro, Santiago
2005 "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno". En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Carmen María Pinilla (ed.). Lima: Sur.
- Altamirano, Teófilo
1984 *Presencia andina en Lima Metropolitana. Estudio sobre migrantes y clubes de provincianos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

- Appadurai, Arjun y Carol Breckenridge
1995 "Introduction: Public Culture in India". En: *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*. Carol Breckenridge (ed.). Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Arellano Cueva, Rolando y David Burgos Abugattás
2004 *Ciudad de los Reyes, de los Chaves, de los Quispe....* Lima: Empresa Periodística Nacional.
- Ávila, Javier
2002 "Regionalismo, religiosidad y etnicidad migrante trans/nacional andina en un contexto de 'glocalización'. El culto al Señor de Q'oyllur Riti". En: *Interculturalidad y política: Desafíos y posibilidades*. Norma Fuller (ed.). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Berg, Ulla y Karsten Paerregaard
2005 *El quinto suyo, transnacionalidad y formaciones diaspóricas en la migración peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Introducción y capítulo 3.
- Cánepa, Gisela
2005 "Geopoética y geopolítica de la danza. Migración, identidad y lugar en el Perú". Informe final. Becas de Investigación CLACSO-Asdi para investigadores *senior* de América Latina y el Caribe sobre "Cultura e identidad en América Latina y el Caribe" (por publicar).
1998 *Máscara. Transformación e identidad en los Andes: La fiesta de la Virgen de Paucartambo-Cuzco*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Casey, Edward
1996 "How to get from space to place in a fairly short stretch of time: Fenomenological Prolegomena". En: *Senses of Place*. Steven Feld y Keith H. Basso (eds.). Santa Fe y Mexico City: School of American Research Press.
- Chatterjee, Partha
2004 *The Politics of the Governed: Reflections on Popular Politics in Most Parts of the World*. Nueva York: Columbia University Press.
- Comaroff, John y Jean Comaroff
2001 "Naturing the Nature: Aliens, Apocalypse and the Postcolonial State". En: *Journal of Southern African Studies*, 3, Vol. 27. September.
- Degregori, Carlos Iván
1994 "Dimensión cultural de la experiencia migratoria". En: *Páginas*, 129, pp. 18-29.

- Degregori, Carlos Iván; Cecilia Blondet y Nicolas Lynch
1986 *Conquistadores de un nuevo mundo: De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Lima: IEP.
- Escobar Arturo
1998 "The cultural and the political in Latin América Social Movement". En: *Cultures of Politics and the politics of Culture*. Sonia Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (eds.). Westview Press.
- Fernández, James
1986 *Persuasions and Performances: The Play of tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Golte, Jürgen
2001 *Cultura, racionalidad y migración andina*. Lima: IEP.
- Golte, Jürgen y Norma Adams
1987 *Los caballos de Troya de los conquistadores: Estrategias campesinas en la conquista de la Gran Lima*. Lima: IEP. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Low, Setha M.
1999 "Introduction: theorizing the city". En: *Theorizing the city. The new urban anthropological reader*. Rutgers University Press.
- Marzal, Manuel
1983 *La transformación religiosa peruana*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- McKenzie, Jon
2001 *Perform or else, from discipline to performance*. London: Routledge.
- Mendoza, Zoila
1999 *Shaping Society Trough Dance. Mestizo Ritual Performance in Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Orlove, Benjamin
1993 "Putting Race in its place: order in Colonial and Post colonial Peruvian Geography". En: *Social Research*, 60 (2): 301-336.
- Poole, Deborah
1988 "Landscapes of power in a Cattle- Rustling Culture of Southern Andean Peru". En: *Dialectical Anthropology*, 12: 367-398. Netherlands: Kluwer Academic Publishers.

Portocarrero, Gonzalo.

1998 *Las clases medias. Entre la pretensión y la incertidumbre*. Lima: Tempo-Sur.

Radcliffe, Sarah y Sallie Westwood

1996 *Remaking the Nation: place, identity and politics in Latin America*. London y New York: Routledge.

Romero, Raúl

2002 "Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha and Techno-cumbia in Lima". En: *From Tejano to Tango*. Walter Aaron Clark (ed.).

Rosaldo, Renato

1991 *Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social*. Grijalbo.

Sallnow, Michael

1987 *Pilgrims of the Andes. Regional Cults in Cuzco*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.

Schechner, Richard

2002 *Performance Studies: An Introduction*. London y New York: Routledge.

Soto, Hernando de

1987 *El otro sendero*. Lima: Instituto de Libertad y Democracia, sexta edición.

Turner, Terence

1991 "Indigenous and culturalist movements in the contemporary global conjuncture". En: *Globalización, fronteras culturales y política y ciudadanía (Actas del VIII Congreso de Antropología, 1999)*. Santiago de Compostela [Brazil]. Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español/Asociación Galega de Antropología.

Vich, Víctor

2004 *Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista*. E-journal del Instituto Hemisférico de Performance y Política, n°1. http://hemi.nyu.edu/journal/1_1/vich.html

Yúdice, George

2002 *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Diferenciación social y discursos públicos sobre la peregrinación de Quyllurit'i¹

Guillermo Salas Carreño

Introducción

*Kay khatakunapi ni imapas kaq.
Hinti kaypipas kaqchu.
Q'eroqa hak'ay chimpachapi tiyaq kayku.
Pampapas basiu, kay pampakunapipas.
Kunanqa chaynaniraq sumaqma hinti!
Imaynamanta munana panchis kapun chaynaniraq wawamasin hamun
kunan?
Manuel Machaca Samata, 2002².*

Fue luego de la tercera o cuarta vez que participé en la peregrinación de Quyllurit'i cuando empecé a pensar en estudiarla, aunque al ser la experiencia de la peregrinación tan compleja y abrumadora me parecía un proyecto imposible. ¿Por dónde empezar? ¿Cómo hacer justicia a su complejidad sin reducirla a estructuras simples, incoherentes y empobrecedoras? Esto es aun más problemático cuando uno se da cuenta de que la mayoría de los peregrinos no participa en los rituales principales y no sabe mucho sobre ellos. La experiencia directa de la peregrinación era más bien confusa e inabarcable.

Pero dudaba: quizás se habían introducido demasiados cambios recientes por la presencia de peregrinos urbanos, comerciantes y observadores. En un intento por acercarme a significados originales no afectados por estos cambios traté de ubicar aquellas comparsas cuya concurrencia al santuario fuera más

¹ Este texto ha sido trabajado sobre la base de la segunda parte de mi tesis de maestría en la Universidad de Chicago (Salas, 2003a) y de una ponencia presentada al 52 Congreso de Americanistas (Salas, 2006). Asistí ininterrumpidamente a la peregrinación entre 1996 y 2002. Investigué en archivos y realicé trabajo de campo adicional entre junio y agosto del 2003, en el 2004 y en el 2005.

² “En estas laderas no había nada, tampoco había gente aquí. Los q'ero solíamos acampar allá al frente. La pampa también estaba vacía, estas pampas también. Ahora, ¡tanta gente! ¡Es bello! ¿Cómo será el amor de nuestro padre que tantos de sus hijos vienen actualmente?”. Conversación en el santuario de Quyllurit'i con don Manuel Machaca Samata, de 74 años (2002).

antigua. La mayoría de ellas había empezado a peregrinar en los últimos treinta años y muchas venían de la ciudad del Cusco. Teniendo en cuenta la idea generalizada según la cual esta devoción se remontaría por lo menos al siglo XVIII intenté entonces localizar las comparsas de las comunidades contiguas o cercanas al santuario pensando que serían las que más antiguamente participaban de la peregrinación y conservarían la tradición.

Esta búsqueda de significados auténticos y originales sobre la cultura indígena constituye un discurso patente en la esfera pública cusqueña que exploraré en este texto. Las imágenes dominantes de la peregrinación de Quyllurit'i en la esfera pública regional –y cada vez más en la nacional– están preñadas de esta visión. Aun cuando existen discursos contrapuestos sobre la peregrinación en la esfera pública todos tienden a compartir aspectos de una ideología hegemónica. Suscribo la visión de una cultura pública como una zona de debate y creación permanente que incluye prácticas corporales, instituciones disciplinarias y discursos sobre el conocimiento, sin estar esta restringida por presupuestos de una comunicación puramente racional propuesta por Habermas (Appadurai y Brackenridge, 1995; Habermas 1989 [1962]). Sin embargo, discrepo de Appadurai y Brackenridge (1995: 15) que tienden a referirse a un escenario cultural contemporáneo en donde sería poco probable construir hegemonías³. Este texto trata de mostrar que aun cuando hay múltiples visiones sobre Quyllurit'i –tanto en la esfera pública como por parte de quienes no tienen acceso a esta– todas tienden a suscribir de distintas formas la misma ideología de diferenciación social presente en la región y muy similar a otras que organizan las jerarquías en nuestro país.

Mi búsqueda también me llevó a repensar la historia de la peregrinación frente a la evidencia de que disponemos. En este texto comparto mi actual visión del desarrollo histórico de la peregrinación que difiere de interpretaciones previas de otros investigadores.

La peregrinación de Quyllurit'i es quizás la más grande del país. Una vez al año decenas de miles de peregrinos acuden al santuario al pie del nevado Qulqipunku⁴ en la rinconada de Sinak'ara, cerca a los cinco mil metros de altura, en los terrenos de la comunidad campesina de Mahuayani (Ocongate, Quispicanchis, Cusco). Entre el sábado y martes anterior al Corpus Christi,

³ Por *hegemonía* me refiero a situaciones en las cuales la dominación social es mantenida en el tiempo sin una directa coerción física o institucional, y usualmente con el consentimiento de aquellos que son dominados (Gramsci, 1971 [1929-1935]: 56-60, 80, 180-183; Williams, 1977: 108-114).

⁴ Puerta de plata.

los peregrinos en pequeños grupos de familiares o amigos acuden al santuario, o lo hacen como parte de una comparsa de danza que representa a un grupo corporativo mayor: una comunidad campesina o un barrio de la ciudad.

Categorías relacionales, ideología regionalista y visiones urbanas de Quyllurít'í

La ideología regionalista en el Cusco contemporáneo es heredera de las negociaciones culturales realizadas a través de la creación artística y el debate intelectual y político durante la primera mitad del siglo XX. Estos procesos estuvieron inmersos dentro de una fluida interacción entre actores y posiciones heterogéneas, provenientes aquellos tanto de espacios rurales como urbanos (Mendoza, 2006), y pueden ser esquematizados en dos grandes tendencias: el indigenismo de Luis E. Valcárcel y el neindianismo de Uriel García (Tamayo, 1980 y 1981; Cadena, 2000; Mendoza, 2006), que fueron proyectos de reimaginar las fuentes de la nacionalidad a través de la celebración del pasado incaico o el presente mestizo cusqueño, en oposición a Lima (Anderson, 1991).



Mapa de la región. Fuente: Encarta 2002 (modificado por el autor).

El indigenismo no solo fue una reflexión sobre el ‘problema del indio’, sino...

... también un discurso político, académico y cotidiano a través del cual la clase cusqueña dirigente forjó una serie de acuerdos internos que les permitió a sus miembros, como un grupo heterogéneo, disputar la supremacía limeña y adquirir estatus académico e influencia política a nivel nacional (Cadena, 2000: 84; ta⁵).

El imperio más grande de América y el hemisferio sur fue celebrado como una sociedad justa, sin pobreza ni hambre, reelaborando esta ya vieja visión cuyos primeros antecedentes se encuentran en los escritos del Inca Garcilaso.

Los indigenistas proyectaron esta imagen romantizada del pasado inca en el presente rural geográficamente distante. De acuerdo a las visiones indigenistas el ‘auténtico indio’, el verdadero rebelde, la cultura andina ‘auténtica’ está siempre un poco más lejos, en la siguiente provincia, más allá de la frontera (Poole, 1998b: 368; ta).

Tal como Cadena (2000: 149-152) lo muestra, el neoindianismo a pesar de celebrar el mestizaje y privilegiar la emergencia de una nueva cultura fuertemente influida por el agreste paisaje serrano nunca renunció a una visión romántica del pasado inca.


Ambas tendencias se encuentran conjugadas, no sin contradicciones, en la ideología cusqueñista contemporánea que puede ser entendida como una *narrativa de modernidad* (Jameson, 2002). Toda narrativa de modernidad funciona retóricamente a través de una dialéctica de periodización y ruptura, y supone un doble movimiento: 1) El continuo transcurrir del tiempo es quebrado por una forzada atención a una ruptura radical, que a su vez 2) construye una percepción del presente como un período por su propio derecho. Esto no quiere decir que los eventos a los que hace referencia la ruptura sean ficticios, sino que se da prioridad a la ruptura sobre el análisis del evento (Jameson, 2002). Las narrativas de modernidad construyen períodos dicotómicos: lo moderno y su otredad necesaria e inevitable, lo tradicional. Por ejemplo la noción de libertad occidental asociada con la modernidad...

... se refiere a algo subjetivo, a una modificación fundamental de la conciencia. Muy pocas veces se mencionan las características anteriores a este cambio. Sin embargo uno puede asumir que la otredad del premoderno debía necesariamente ir de la mano con una ausencia de libertad, con obediencia. Esta debía tener la sujeción de una mentalidad de esclavo y una vida irredimiblemente subalterna (Jameson, 2002: 53; ta).

⁵ Ta: Traducción del autor.

La ruptura en nuestro caso es tanto temporal como espacial. Temporalmente está marcada por la conquista española, espacialmente por aquella entre la ciudad y las lejanas punas supuestamente aisladas. La ciudad está en el presente moderno y las punas en el pasado tradicional, lo que niega la contemporaneidad de los pobladores rurales (Fabian, 1983). La noción de una auténtica cultura andina cuya esencia se conserva desde los incas está ligada íntimamente con estereotipos raciales/culturales que conciben al ‘indio’ como incapaz de modernizarse, ligado esencialmente a la puna, a lo rural y a ser pobre (Cadena, 2000: 308). Cabe subrayar que *mestizos* o *indios* no son grupos sociales concretos sino categorías relacionales usadas para establecer o legitimar jerarquías sociales. No tienen vinculación con aspectos esenciales de las personas que las asumen o las imponen, sino que se establecen contextualmente en interacciones sociales particulares (Irvine, 2001: 23; Bourdieu, 1984).

He organizado distintas dicotomías que asocian espacio, tiempo, estereotipos y categorías relacionales para ilustrar cómo podemos estar profundamente orgullosos de nuestro pasado inca y de nuestra herencia cultural, y también discriminar a quienes percibimos cargados de más ‘indianidad’ que nosotros.

Celebratorio de lo indígena Derogatorio de lo no-indígena  Celebratorio de lo indígena Derogatorio de lo no-indígena	+	-
	Andino	Español
	Pasado inca	Presente peruano
	Prístino	Contaminado
	En armonía con la naturaleza	En conflicto con la naturaleza
	Colectivismo	Individualismo
	Culto de la naturaleza	Cristianismo
	Quechua	Castellano
	<i>Campesino</i>	No-campesino
	Cultura estática	Cultura cambiante
	Premoderno/Tradicional	Moderno
	Ignorante, analfabeto	Educado
	Pobre	Rico
	Irracional	Racional
	Atraso	Progreso
Indio	Mestizo	
-	+	

Por ejemplo –parafraseando la inversión esencializadora de •i•ek (1989: 96)– es posible decir casi lo mismo acerca de los quechuas contemporáneos tanto en tono derogatorio como en celebratorio:

*No están contaminados por la modernidad,
viven en un comunismo prístino,
cultivan una relación armoniosa con la naturaleza
y mantienen mágicos rituales secretos porque son andinos.*

*Son premodernos, atrasados,
apolíticos,
viven sujetos a la tierra,
y son irracionales porque son indios.*

Es obvio que ideologías de este tipo no son exclusivas de los cusqueños⁶. Están presentes con distintos matices en la sociedad peruana en general (Méndez, 1995 y 2001; CVR, 2003; Cánepa, 2004) y en las ansiedades de quienes viven en Europa o en EE.UU. (Povinelli, 2001). Discursos más cercanos a la primera inversión esencializadora se pueden encontrar tanto en textos de Antonio Díaz Martínez (1969) –ideólogo de Sendero Luminoso– como en los actuales libros sobre esoterismo andino (e.g. Ponce de León, 1987 y 1991; Yábar *et al.*, 1994; Delgado, 2006; Williams, 2005; Parisi, 2004). Más cercanos a la segunda están los discursos de Vargas Llosa (1983 y 1990) sobre los indígenas peruanos.

De acuerdo con Mendoza (2006), tanto indigenismo como neoindianismo emergieron orgánicamente de una profusa creación y reelaboración del arte llamado folclórico en la primera mitad del siglo XX. Estas ideologías no fueron elaboradas ni son vividas en un plano meramente intelectual, sino que están profundamente imbricadas con emociones, sensibilidades estéticas y orgullo regional. En parte esta ideología de clasificación social muestra características hegemónicas⁷ debido a que está asociada a *estructuras de sentimiento* profundamente internalizadas (Williams, 1977).

Una de las expresiones de esta ideología en la esfera pública cusqueña son los discursos alrededor de los q'ero⁸. En 1955 un excepcional equipo

⁶ Este tipo de construcción ideológica no es inusual. Es un ejemplo de lo que Gramsci (1971[1929-1935]) llamó *conciencia contradictoria* en su crítica a los intelectuales italianos de su época.

⁷ Ver nota 3.

⁸ Para una revisión de los discursos y producción de conocimiento sobre los q'ero ver Le Borgne, 2005.

multidisciplinario de la Universidad Nacional del Cusco arribó a la comunidad de Hatun Q'ero. La 'expedición' se llevó a cabo con la oposición de los hacendados, las autoridades universitarias y estatales. Q'ero fue dado a conocer a nivel nacional como el 'último *ayllu* inca' en el diario limeño *La Prensa*.

Viviendo como colonos en una hacienda casi inaccesible desde la ciudad del Cusco, los q'ero fueron retratados como el ideal de una comunidad indígena no contaminada por lo hispano. Los varones vestían *uncus*⁹ y hasta que el hacendado les había obligado a cortársela habían usado una larga trenza. Eran monolingües quechua y sus técnicas textiles diferían de las de otras regiones. Los estudiosos hallaron un '*tambo* inca' en funcionamiento y también la primera versión del mito de Inkarrí detectada por antropólogos (Flores Ochoa y Fries, 1989; Flores Ochoa y Núñez del Prado, 2005 [1985]). Con esta entrada en el imaginario urbano los q'ero se convirtieron en la prueba viviente de la pervivencia de una cultura incaica en el presente, en 'el último *ayllu* inca'.

Otro símbolo emblemático de la persistencia de la cultura andina auténtica es la peregrinación de Quyllurit'í. Si bien empezó a ser conocida por las clases medias urbanas a mediados de los 50, inicialmente en espacios artísticos e intelectuales, es recién en los 80 cuando adquiere presencia en la esfera pública¹⁰. Artesanos, profesionales y negociantes de clase media de la ciudad del Cusco coinciden en la certeza de que originalmente este era un ritual inca¹¹ y que aún existen comunidades alejadas que en Quyllurit'í a veneran al Apu¹² y al Sol, ignorando los rituales cristianos.

⁹ Prendas de vestir que se usaban en la época inca. Se trata de túnicas sin mangas que llegan a medio muslo.

¹⁰ La película *Harawi* de Eulogio Nishiyama estrenada en Cusco a finales de los 50 incluyó escenas de la peregrinación. En los 50, vecinos de la ciudad recuerdan a algunos *ukukus* con un *apuyaya* (demanda) pidiendo donaciones para su peregrinación (Gloria Carreño, comunicación personal). Arguedas (1996 [1968]: 258) la menciona en un discurso de 1968. La más antigua publicación sobre la peregrinación data de finales de los 60 (Ramírez, 1969). Los primeros textos de antropólogos sobre la peregrinación recién fueron publicados en los 70 (Marzal, 1971; Gow, 1974; Sallnow, 1974).

¹¹ No tenemos ninguna evidencia para sostener que fue un ritual inca. Hay quienes usan a Guaman Poma (1980 [1615]) pues él menciona al nevado Ausangate como una deidad importante. Esto es cierto pero solo lo hace en enumeraciones de varias montañas-deidades y no da más información. El Sawasiray, el Pitusiray e inclusive el Pachatusan fueron para los incas montañas más importantes que el Ausangate (Zuidema, 1985, comunicación personal 2005). Además el santuario no se encuentra al pie del Ausangate sino del Qulqipunku (ver mapa). Ver Randall (1982), quien sostiene que esta peregrinación era un ritual inca.

¹² Literalmente quiere decir señor. Actualmente esta palabra es usada casi exclusivamente para referirse a deidades-montañas. Para un detallado análisis sobre quiénes son estos seres ver Allen, 2002.

La lejanía del santuario, las dificultades para llegar, los rituales en el nevado contribuyeron a construir esta visión. Un ejemplo de ella es un pequeño texto de mi autoría, basado en algunas lecturas y conversaciones. Este texto adolescente (en más de un sentido) lo escribí en 1992, cuando aún no había participado en la peregrinación.

Este gran rito de purificación, en el cual el Apu recibe a los fieles que se congregan con espíritu limpio como la nieve, se celebra durante tres días del mes de junio que se determinan por el movimiento solar y lunar. El ritual contiene un disciplinado sacerdocio: los *ukukus*¹³, míticos seres mezcla de oso y de hombre. Se los reconoce fácilmente por la larga túnica negra de cuero de oveja de la cual cuelgan numerosas campanillas y el pasamontañas negro que esconde su rostro humano. Los *ukukus* se reúnen y juntos escalan las nieves perpetuas para reunirse con el Apu. Vuelven cargados de bloques de hielo que llevarán como un tesoro hasta sus pueblos¹⁴.

Este otro testimonio es de quien sí había participado en la peregrinación:

Ahí es cuando yo descubro a un viejo que va y hace su ritual solo en la nieve, absolutamente en un silencio sepulcral increíble. Entonces yo me dije: “Ahí está, ve, estas patas vienen por la montaña. O sea el dios pintado abajo creo que no tiene mucho. Ese trabajo sutil que han hecho los españoles ¿no? de transformar la *waka*¹⁵ y encima de la *waka* hacer la iglesia, y poner la cruz, y las imágenes, y crear toda esa leyenda de la aparición del Cristo, y meterles el cuento”. Entonces yo empecé a apreciar un poco la sugestión que estos dan a la gente, y estos son muy sugestionables¹⁶.

¹³ Los *pablitos*, *pabluchas* o *ukukus* son los principales protagonistas de la peregrinación. Cada comparsa de danzantes tiene tres o cuatro. Muchos son jóvenes, adolescentes vestidos con una túnica gruesa predominantemente negra con campanillas, un pasamontañas de colores y un pellejo de alpaca que hace de peluca. En la literatura se les suele interpretar como seres producto de la unión de un oso y una mujer (Randall, 1982: 43), aunque parecen representar alpacas (Gow, 1976: 203; Flores Ochoa, 1990). El *ukuku* habla en falsete, es ambivalente, preserva el orden pero al mismo tiempo lo subvierte con sus burlas (Sallnow, 1987: 218).

¹⁴ Este texto fue parte dos periódicos murales sobre el Cusco publicados en 1992 en la Universidad Católica (Lima). Para textos similares ver Barrionuevo, 1980, o el texto que acompaña el cassette *Ñawpa taki* de Expresión (1990).

¹⁵ Lugar sagrado prehispánico. Los quechuas contemporáneos no lo usan para referirse a los lugares sagrados.

¹⁶ Conversación con un intelectual cusqueño. Cusco, 2003.

Ukukus o pabluchas en el nevado llevando la cruz de su nación (1998).
Foto del autor.

Las visiones de Quyllurit'í como un espacio paradigmático de resistencia cultural andina se articulan con la idea extendida de que la aparición de Cristo en el santuario ocurrió en 1780, fecha fuertemente asociada con la rebelión de Thupa Amaru.

En el contexto oficial católico, la peregrinación a Qoyllur Rit'í data solo de fines del siglo dieciocho, entre 1780 y 1783, que es el mismo tiempo en que se produce el levantamiento del Kuraq qaq Tupaq Amaru... Hasta entonces Qoyllur Rit'í no había sido tocada por los extirpadores de idolatrías y era como una especie de reducto cosmogónico, en donde Ayllus y Markas aún tenían la posibilidad de recrear la condición humana, según los conceptos immanentes de reciprocidad comunitaria con los Awkis, Apus y Wamanis (Tayanka, 2004: 8, 10).



Estas visiones incluyen discursos sobre las muertes ocurridas en el santuario.¹⁷

[E]ra el pago, era el ritual, era la alegría de que había muerto un niño o se había muerto un viejo con una neumonía o una cosa de estas. Era una especie de ritual... Eso era así, lo mismo que se hace ahora ¿no? Ese ritual de enterrar a alguien para el dios, para el Apu se ha dado siempre y eso sí les causaba alegría, ese era un augurio bueno¹⁸.

¹⁷ Estos discursos son similares a aquellos que sostienen que el objetivo final de las batallas de *chiaraje* es matar a alguien como sacrificio para la Pachamama (Remy, 1990). El *chiaraje* es otro icono de autenticidad andina.

¹⁸ Conversación con un intelectual cusqueño. Cusco, 2003.

Los *ukukus* o *pabluchas* escalan el nevado en la madrugada del día central. Mucha gente dice que algunos caen en grietas y mueren, lo que se relaciona con sacrificios. En la visión de un fotógrafo nacido en el Perú y residente en EE.UU. por más de 20 años:

Los *ukukos* son una especie de sacerdotes paganos, semidioses que tienen varios roles durante el festival... Especialmente desde que estuve leyendo el libro de Johan Reinhard *Discovering the Inka Ice Maiden* [*Descubriendo la doncella inca del hielo*] sobre las momias de jóvenes mujeres inca preservadas en el hielo, quería conocer si los *ukukus* continuaban esta tradición. ¿Mueren al nevado por accidentes naturales o sus muertes son un tipo de autosacrificio al dios de la montaña?... En solo unas horas los *ukukus* escalarán la montaña y traerán bloques de hielo sagrado. Algunos indudablemente morirán en el intento (Revilla, 2001; ta)¹⁹.

La peregrinación atrae también a quienes buscan una espiritualidad indígena no contaminada por la modernidad. En 1998 conversé en el santuario con un grupo de estadounidenses practicantes de chamanismo. Su entrenadora explicó:

Estoy aquí porque quiero enseñar a mi gente, a mi nación indígena acerca de la Pachamama y los Apus, los padres ancestrales, una religión ancestral que es la primera religión, antes de las demás religiones... religión de amar a la tierra, de amar al cielo, al Sol, a la Luna. Se originó en todos los sitios del mundo, como se originó aquí en los Andes de Sudamérica... Entonces yo estoy haciendo este entrenamiento acá, porque yo considero que este es el lugar más divino y más sagrado, donde nuestros ancestros han dejado muchas de sus sabidurías ancestrales. Y es aquí donde tenemos que escucharlos²⁰.

Este tipo de turismo florece en Cusco desde los 90 y ha modificado los discursos de autenticidad resaltando aspectos espirituales. Esta búsqueda de una otredad espiritual indígena es básicamente una proyección de las ansiedades de los buscadores inherentes a las particulares narrativas de modernidad

¹⁹ Para contrastar estos discursos introduzco el testimonio de un evento ocurrido en 1977: "Nos dijeron que Adrián no aparecía, que seguramente se había quedado en el nevado. Otros que llegaron un poco después ya nos dijeron que lo habían bajado del nevado con la mandíbula cruzada, casi congelado... Nunca había pasado esto... Venía hecho un desastre. Todo el grupo estábamos 'calientes' con él. Su castigo nos hubiera alcanzado a todos. ¿Cómo habríamos llegado al pueblo? Nuestro capitán *se tomó** en Ocongate por la cólera que tenía. Al llegar en la noche a Ccatca, el alabado, nos bajamos toda la cuadrilla. Allá se hace asamblea que es revisión de cómo se ha hecho todo. Se encontró culpable a Adrián y ahí mismo debe recibir su penitencia. Tres chicotazos tremendos cerraron el episodio" (García, 1983:61). (*N. del A.: Parece referirse a que el capitán se embriagó).

²⁰ Conversación realizada en el Santuario de Quyllurit'i.. 1998.

en las que viven. “Este deseo de ser liberado de la cultura... explica en parte la seducción que la espiritualidad indígena produce. Indígena es nada menos que el nombre usado para designar el estado de Ser previo a la modernidad y su formación identitaria concomitante, el nacionalismo” (Povinelli, 2001: 260; ta). Esta demanda ha generado una abierta pasión urbana por la espiritualidad andina (Salas, 2003b; Núñez del Prado, 2005).

Si bien antes de los 90 no era extraño que cusqueños de clase media encargaran trabajos a *paqos*²¹, lo hacían discretamente: no se discutía de ello ni se lo celebraba. Hace unos treinta años hubiera sido inimaginable incluir en una ceremonia oficial un despacho a los lugares sagrados como se empezó a hacer en los 90 cuando Daniel Estrada era alcalde, o en el 2001 durante la ceremonia de inauguración del mandato de Alejandro Toledo en Machu Picchu. Los Apus y la Pachamama no eran tema de discusión en la esfera pública y hasta hace unos diez años la ciudad no amanecía inundada de pica-pica amarillo el 31 de agosto, día en que la Pachamama está predispuesta a recibir ofrendas.

Este turismo también ha afectado los discursos sobre Q'ero y su privilegiada tradición espiritual. Allí aún existirían *altomisayuq*²² guardando la pureza de la tradición. Grupos de turistas místicos visitan la lejana comunidad guiados por antropólogos que publican sobre este tema (Yábar *et al.*, 1994; Núñez del Prado, 2005). En agosto muchos q'ero acuden a la ciudad a brindar sus servicios de *paqos* a agencias de turismo y elites urbanas (Salas, 2003b; Flores Ochoa, 2005; Le Borgne, 2005). Recientemente, en el Qorikancha, se llevó a cabo un encuentro entre *paqos* q'ero y el Dalai Lama: “Líder espiritual tibetano se reunió con la comunidad de Altomisayoqs Qeros, descendientes directos de la cultura Quechua. Participaron de un ritual ancestral de intercambio de regalos” (*La República*, 2006).

²¹ Nombre genérico de los curanderos o chamanes.

²² Chamán quechua de máxima capacidad que puede dialogar directamente con los lugares sagrados.



Santuario de Quyllurit'i durante la misa de bendición (1999). Foto del autor.

Con el crecimiento de la peregrinación y los cambios en la sociedad regional la imagen de Quyllurit'i como expresión de autenticidad andina aparece amenazada. El juego con piedras en el que se piden deseos al Señor ya no incluye solo vacas, alpacas y chacras sino también casas en la ciudad, camiones, negocios de venta de autos, depósitos de cerveza, títulos universitarios y pasaportes. La gruta de la Virgen, donde antes las mujeres dejaban pequeños tejidos incompletos, ahora es un banco en el que se depositan dólares²³.

Si tú lees, antes era una fiesta andina, andina. Tú vas ahora, ya no es andina. Es urbana, ya. Tú vas a jugar, te casas, compras tu carro... Antes dicen que era más andino. Hace ocho años recuerdo haber visto que era realmente más andino²⁴.

Las familias de Ocongate establecieron restaurantes ante la demanda de los peregrinos individuales. Aparecieron puestos de venta de pilas, de linternas,

²³ Ver Poole, 1988a para una descripción más detallada de estas prácticas y de los cambios que venían sucediendo a finales de los 80.

²⁴ Conversación entre Adriana Dávila y un danzante urbano trabajador de una ONG. Cusco, 1996.

así como de imágenes del Señor, amuletos y miniaturas de mercancías (*alasitas*). Equipos extranjeros de filmación, fotógrafos, diferentes tipos de observadores y turistas son cada vez una presencia más notoria a pesar de su reducido número. Danzas de Puno con sus grandes bandas opacan la música de pitos y tambores de las comparsas cusqueñas (Poole, 1988a)²⁵.

Estos eran los años setenta. No había un solo turista, no había un solo plástico y creo que aún había desconocimiento hasta de las cámaras fotográficas... En los 80 ya estaba medio malgradito, ya se vendía camiones, había música boliviana, había acordeón, cornetas, bandas... Antes cada uno llevaba lo suyo y al día siguiente estaba limpio. Era lindo, estaba limpio, no eran los basurales de hoy²⁶.

Todos estos cambios ponen en peligro la tradición, siempre en riesgo de desvanecerse en toda narrativa de modernidad. Como en otras sociedades, no sorprende que la gente más comprometida con lo que ve como modernidad sea también la más preocupada y explícita por la pérdida de la tradición (e.g. Keane, 1995). A finales de los 80 ya existían rumores de que durante los días de la peregrinación el Señor se iba del santuario a un lugar tranquilo de la ceja de selva “donde ya hay mosquitos”, pues no soportaba la cantidad de gente, sus innumerables peticiones y su bulla (Flores Lizana, 1997: 26). Otros sostienen que el verdadero santuario ya no está en Sinak'ara sino que se ha trasladado a un lugar lejano e inaccesible. Solamente los q'ero acuden a este secreto santuario, lejos del mercado, de los peregrinos urbanos, de turistas, antropólogos y videastas (Poole, 1988a). Esta ansiedad también se ve expresada en las gestiones del Instituto Nacional de Cultura (INC) Cusco respecto a Quyllurit'í. En el 2004 la peregrinación fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación y hay un expediente presentado ante la UNESCO para que sea declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad²⁷ (*El Dominical*, 2004).

El Señor de Tayankani, los vecinos de Ocongate y 1783

En estas líneas examino los orígenes de la extendida idea de que la milagrosa aparición de Cristo en Sinak'ara ocurrió en 1783. Para algunos este año señala el inicio del culto, para otros el de su cristianización. Para hacer inteligible mi

²⁵ Sobre las tensiones y discursos alrededor de la popularidad de danzas altiplánicas en el Cusco, ver Mendoza, 2000.

²⁶ Conversación con un intelectual cusqueño. Cusco, 2003.

²⁷ Para una crítica de la Convención de la UNESCO (2003) sobre Patrimonio Cultural Inmaterial ver Kirshenblatt-Gimblett, 2004.

discusión introduzco un esbozo de las procesiones de la peregrinación²⁸: tres imágenes de Cristo crucificado son centrales en ella. La principal es una pintura sobre una roca –en adelante la *roca del milagro*– en el santuario de Sinak'ara. La roca es muy grande y se encuentra detrás del retablo del altar mayor del templo, cubierta por este. Solo se puede ver a través de un vidrio la parte de la roca sobre la que está pintada la imagen a la que se llama Señor de Quyllurit'i.

La segunda es una escultura de Cristo crucificado, también llamada Señor de Quyllurit'i –en adelante *la imagen móvil del Señor de Quyllurit'i*–, que permanece durante el año en la capilla del poblado de Mahuayani. Este es el punto de la carretera desde donde se inicia la subida a pie al santuario (ver mapa). La procesión de esta escultura de Mahuayani al santuario da comienzo al ciclo de la peregrinación (Q1 - gráfico 1).

Una tercera imagen de Cristo crucificado es la escultura del Señor de Tayankani del templo de Ocongate, la capital distrital y el centro urbano más cercano al santuario. Esta imagen es llevada en procesión el mismo día que la anterior, de Ocongate a la capilla de la comunidad de Tayankani (T1 - gráfico 1).

La imagen del Señor de Tayankani espera en su capilla a la imagen móvil del Señor de Quyllurit'i luego de que esta ha permanecido en el santuario junto a la imagen de la roca del milagro. La imagen móvil del Señor de Quyllurit'i junto con la de la Virgen Dolorosa van en procesión el martes, antes del Corpus Christi, desde Sinak'ara hasta Tayankani. Esta es la *procesión por la altura o procesión de las 24 horas* que incluye caminar toda la noche del martes al miércoles (Q3, Q4, Q5 – gráfico 1). Luego de dar juntos su bendición, el Señor de Tayankani retorna a Ocongate (T2) y la imagen móvil del Señor de Quyllurit'i retorna a la capilla de Mahuayani (Q6).

Debido a su similitud, la escultura móvil del Señor de Quyllurit'i y la del Señor de Tayankani son fácilmente confundidas. Más aún, la mayoría de peregrinos ignora la existencia de dos esculturas y el complejo esquema de procesiones que las relaciona.

²⁸ Para una revisión exhaustiva de todas las procesiones presentes en el santuario ver Sallnow, 1987: 294-295 y Flores Lizana, 1997:43-70.

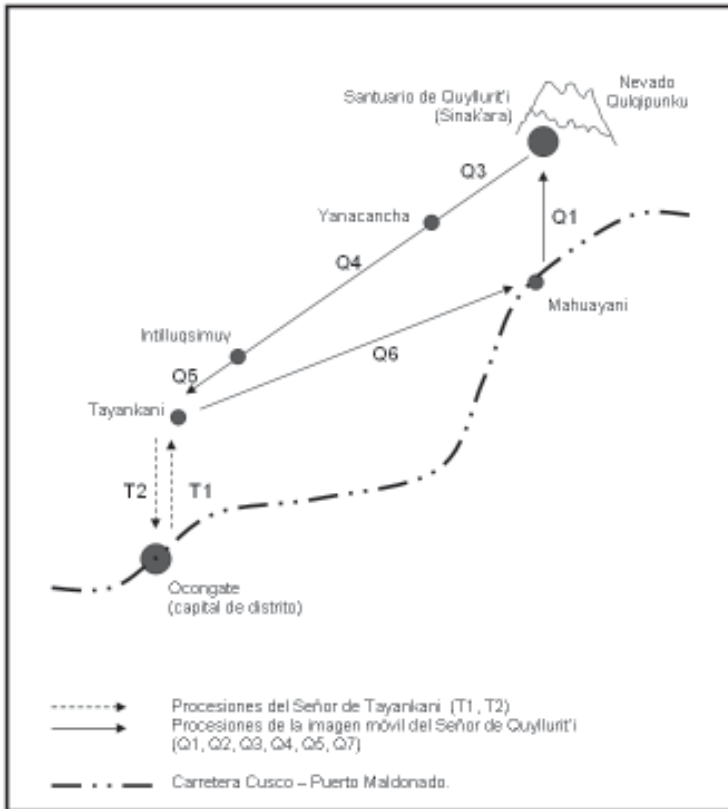


Gráfico 1 - Procesiones en la peregrinación de Quyllurit'i.

Fuente: Elaboración del autor con información de Flores Lizana, 1997; Sallnow, 1987; Ramírez, 1969 y trabajo de campo.

Para entender mejor el desarrollo de esta estructura traté de encontrar documentos que la describieran o la mencionaran producidos entre 1783 –año en el que se cree que ocurrió el milagro– y 1932, fecha de la primera versión escrita del mito de origen²⁹. Me pareció bastante extraño que el primer documento disponible al respecto se remontara a 150 años después del milagro:

²⁹ Sallnow (1987: 280, nota 2) menciona haber sido informado de que el documento original del sacerdote que vio el milagro fue perdido en la guerra de la independencia. ¿Cómo se podría saber esto?

Un niño indígena llamado Mariano Mayta, el hijo menor de un dueño de alpacas que vivía cerca de Mahuayani alrededor de 1780, cuidaba estas alpacas junto con su hermano mayor. Un día, para huir de los maltratos de su hermano mayor, decide escapar hacia los nevados cerca de Sinak'ara. Allí encuentra a un niño *blanco* con quien hace amistad. Ellos se encuentran cada día para hablar y jugar. El niño *mestizo* comparte su comida con Mariano así que este último no tiene que ir a la casa de sus padres por provisiones. Cuando su padre sospecha que algo está pasando y va a investigar, encuentra que su hato se ha incrementado milagrosamente y le da a su hijo ropa nueva como premio.

Cuando Mariano le pregunta, el otro niño dice que es Manuel y que es de Tayankani. Mariano viendo que la ropa de su amigo estaba muy vieja tomó una muestra del material y la llevó a Cusco para obtener una nueva ropa para él. El fragmento era de una fina tela exclusiva para santos. El asunto llegó a oídos del obispo del Cusco, quien mandó al cura de Ocongate a averiguar sobre un posible sacrilegio.

El 23 de junio de 1783 el cura organizó una expedición a Sinak'ara junto con los vecinos de los pueblos de Ocongate y Ccatca. Ellos vieron la silueta del niño, parado al lado de Mariano cerca de la roca, y radiando una luz cegadora. El cura, intentando coger al niño, solo pudo agarrar una rama de un árbol de tayanka. En ese momento los vecinos vieron que el árbol tenía forma de cruz, y en ella Cristo se encontraba agonizante. Mariano creyendo que su amigo estaba siendo torturado murió en el acto. Su cuerpo fue enterrado debajo de la roca³⁰.

Este es un corto resumen del testimonio disponible más antiguo acerca del mito de origen, escrito en 1932 por el párroco Adrián Mujica y el vecino de Ccatca³¹ Ezequiel Arce (Pastoral, 1980; Ramírez, 1996; Flores Lizana, 1997). En mi opinión, debemos a este texto la idea hoy generalizada entre los devotos (e.g. Pastoral, 1980; Tayanka, 2004) y en la esfera pública de que el origen de este culto o su cristianización se dieron alrededor de 1780. La mayoría de investigadores ha tomado esta fecha como plausible y varios han desarrollado hipótesis sobre cómo este evento habría estado vinculado con la rebelión de Thupa Amaru II: Quyllurit'i habría sido cristianizado solo después de la derrota de los rebeldes como parte de la eliminación de instituciones, prácticas u objetos que sostenían a la nobleza indígena. Otra idea es que la emergencia de este culto fue expresión de la crisis asociada a la Gran Rebelión (Gow, 1976; Sallnow, 1987 y 1991)³².

³⁰ Esta es una traducción del resumen hecho por Sallnow (1991: 283-284) con algunas modificaciones a partir de las transcripciones publicadas por Flores Lizana, 1997 y Pastoral, 1980.

³¹ Ccatca es actualmente el distrito vecino a Ocongate. Antes de la independencia la doctrina de Ccatca incluía a la parroquia de Ocongate. Ocongate dependió políticamente de Ccatca hasta fines del siglo XIX.

³² Sallnow (1987) expresa que no hay fuentes históricas sólidas respecto al milagro de 1780, pero no obstante desarrolla los escenarios hipotéticos en los que el milagro se habría producido en esa época.

Sin embargo, hasta el momento, no se ha encontrado evidencia para afirmar con certeza que algo especial haya sucedido en Sinak'ara alrededor de 1780. Solo existen dos textos de fines del siglo XVIII que mencionan al Señor de Tayankani; uno de ellos es una pintura que se conserva en el templo de Ocongate, en la que se puede leer:

El señor Joseph Gallegos, cura párroco de la Doctrina de Putina, Vicario Foráneo de la provincia de Azángaro, Examinador Sinodal y Vicario General de este Obispado por el Ilmo. Sr. Dr. Dn. Moscoso, dignísimo Obispo del Cuzco. Por facultad de su señoría Ilma. en visita que ha hecho a esta Doctrina, concede "Anima" del purgatorio, todos los lunes del año, con una misa que se celebrará en el altar del Señor de Tayankani. Octubre, Ocongate 1785 (Flores Lizana, 1997; Ramírez, 1969)³³.

El segundo se encuentra en el archivo de la parroquia de Ccatca. Es un libro de fábrica del templo de Ocongate y contiene inventarios de los bienes existentes en él. El primer inventario está fechado en 1783, menciona que fue realizado luego de la destrucción causada por los rebeldes e incluye la imagen del Señor de Tayankani³⁴. Sabemos entonces que para esa fecha existía la imagen y el altar para este Señor, pero no si había algún culto en Sinak'ara relacionado con él.

La fecha inscrita en el mito de origen del santuario y la rebelión de Thupa Amaru II están vinculadas pero no como se ha venido suponiendo. Debido a la destrucción causada por la rebelión se perdieron los archivos de la parroquia de Ocongate, así como parte de sus bienes³⁵. En 1932 el cura Adrián Mujica y el devoto Ezequiel Arce se esforzaron por ubicar históricamente el mito de aparición usando los documentos más antiguos que pudieron encontrar en los archivos de Ccatca y Ocongate. De esta forma la estructura del archivo, moldeada por los dramáticos eventos sucedidos entre 1780 y 1783, hizo que el cura y el devoto situaran el milagro en 1783. Es posible que supusieran sin mayor cuestionamiento que el culto en Sinak'ara ya existía porque estos documentos mencionaban al Señor de Tayankani.

³³ Esta pintura llamada "el texto de la aparición", junto con el primer sudario donado y puesto al Señor de Quyllurit'í de la roca acompañan a la procesión del Señor de Tayankani de Ocongate a Tayankani (T1 - gráfico 1) (Flores Lizana, 1997: 43).

³⁴ Libro de fábrica de la iglesia de Ocongate 1783. Archivo de la parroquia de Ccatca.

³⁵ Libro de fábrica de la iglesia de Ocongate 1783. Archivo de la parroquia de Ccatca. Esto se corrobora con la inexistencia de documentos anteriores a 1783 tanto en el archivo de este templo como en el de Ccatca.

De acuerdo a las formas dialógicas de la narrativa quechua (Mannheim y Van Vleet, 1998), es muy poco probable que los nombres del obispo Moscoso y del párroco Landa –mencionados en el escrito de 1932– provengan de narraciones orales. Es más factible que fueran tomados de los documentos que figuran en el título del texto.³⁶

Origen tradicional de la aparición del Señor de Sinakara y Tayankani de acuerdo con las anotaciones existentes en los libros de la viceparroquia de Ocongate sacado cuidadosamente por el párroco doctor Adrián Mujica Ortiz y escrito a continuación en compañía del suscrito. En el santuario de Sinakara el 18 de junio de 1932 (firma) Ezequiel Arce G. (Flores Lizana, 1997: 30).

En este título, y en casi todo el texto, el nombre Quyllurit'i no fue usado. Solamente al final se afirma que debido a que el cuerpo de Mariano fue enterrado debajo de la roca, esta "hoy como sagrada se venera", y añade en la última oración: "la causa de que algunos conocen con el nombre de Señor de Ccoyllor-Ritte, es a efecto de esa refulgencia que despedía el cuerpo del Señor cuando se le aproximaban" (Mujica y Arce, 1932; citados por Flores Lizana, 1997: 33)³⁷.

Tanto este texto de la aparición, como los otros escritos por sacerdotes o miembros de la hermandad, enfatizan que la imagen milagrosa es aquella obtenida del árbol "que se dice que es desprendido la Cruz del milagro [y] enviado a España a pedido del Rey" (Mujica y Arce, 1932; citados por Flores Lizana, 1997: 34). El Señor de Tayankani que se encuentra en el templo de Ocongate sería una copia de esta imagen original proveniente del árbol del milagro. La roca sobre la cual está pintada la imagen del Señor de Quyllurit'i en Sinak'ara no tendría tanta importancia pues solamente era el sepulcro del

³⁶ Un segundo texto que se ha convertido en casi canónico es el publicado por el sacerdote Ramírez en 1969. Está basado en el de 1932 pero incluye más datos históricos mencionando no solo al obispo Moscoso y al párroco Landa, sino también al "cacique español y recaudador de tributos capitán Don Miguel Evaristo Galarreta, el cacique indígena Don Nicolás Churata, el futuro cacique español de Ocongate, Pedro Loaiza, el cantor de la iglesia Don Fernando Huarcaya, el sacristán Don Hilario Huayhua, y los vecinos Fabián y Felipe Aparicio, don Esteban Ruiz..." (Ramírez, 1969: 66). Lo dicho para el texto de Mujica y Arce también se aplica para Ramírez. Flores Lizana (1997) sostiene que el texto de Ramírez no está respaldado por documentos que actualmente se puedan encontrar en la parroquia de Ccatca o en la de Ocongate.

³⁷ El nombre Quyllurit'i parece ser descriptivo y no un topónimo. El lugar donde se encuentra el santuario se llama Sinak'ara y el nevado cercano Qulqipunku. En este texto uso la traducción propuesta por Flores Ochoa (1990), *nieve resplandeciente*, por su clara relación con el pastoreo de alpacas.

niño Mariano Mayta. En estas versiones nunca queda clara la razón de la fuerte veneración a la roca³⁸.

No tenemos registro de las narraciones orales del mito, en quechua o en castellano, que circulaban en los años 30. Algunas en quechua se empezaron a registrar recién a inicios de los 70³⁹. Con estos reparos en mente, una revisión de las versiones quechuas disponibles muestra claras diferencias con las versiones canónicas mencionadas arriba. Las que provienen de narraciones en quechua no mencionan el árbol de tayanka ni la imagen del Señor de Tayankani; en contraste enfatizan cómo la luz enceguecedora que emanaba del niño se introdujo en la roca, siendo esta la razón por la cual es el objeto central del culto (Sallnow, 1987 y 1991; Gow, 1974; Gow y Condori, 1982).

Las versiones escritas por sacerdotes y vecinos que se centran en el Señor de Tayankani y las quechuas que convergen en torno al Señor de Quyllurit'í son dos formas opuestas de percibir y construir autoridad sobre el culto al pie del nevado en Sinak'ara. Sallnow (1991) sostiene que es una tensión entre *indios* y *mestizos* que llama "división étnica", expresada en el ciclo ritual de la peregrinación.

La indirecta vinculación actual del Señor de Tayankani –la escultura del templo de Ocongate bajo el control de los vecinos del pueblo– con el culto que se da en Sinak'ara parece ser el resultado de intentos de los vecinos de Ocongate y de los párrocos por controlar el culto al pie del nevado. Cabe subrayar que la imagen del Señor de Tayankani nunca llega a Sinak'ara, donde está el Señor de Quyllurit'í sobre la roca del milagro; solo se encuentra con la imagen móvil del Señor de Quyllurit'í en la capilla de Tayankani (gráfico 1).

¿Por qué el primer texto del mito de aparición proviene de los años 30? ¿Por qué no se hizo uno antes o después? El control de la producción campesi-

³⁸ En el texto de Ramírez (1969) esto es aún más evidente: "Los milagrosos eventos de Sinak'ara llegaron a oídos del rey de España quien pidió que la Cruz de Tayanka le fuera enviada. Debido a que no la retornaba, los indios de la localidad se pusieron inquietos, y para calmarlos el cura mandó hacer una réplica. Esta imagen es conocida como el Señor de Tayankani y actualmente se conserva en Ocongate. Sin embargo, fue el sepulcro de Mariano en Sinak'ara lo que provocó la devoción de los indios. Para evitar superstición, las autoridades religiosas hicieron pintar una imagen de Cristo en la roca misma".

³⁹ Los módulos míticos –lo que Lévi-Strauss (1967[1959]) llama *mitemas*– en el quechua sur peruano muestran un sorprendente grado de persistencia en el tiempo debido a un énfasis en sus aspectos sintácticos y pragmáticos. Pero esto no significa que una narración del mito, es decir un evento particular en el que tanto el hablante como los oyentes articulan múltiples módulos míticos en una narración mayor, sea realizada de una única forma persistente en el tiempo. Ver Mannheim, 1991a.

na y su venta en mercados urbanos y en los lavaderos de oro de Marcapata fueron durante el siglo XX –y probablemente antes– la fuente de poder económico en la zona. En los años 20 los vecinos de Ocongate habían logrado incrementar su capacidad de intermediación de la zona rivalizando con los hacendados de Lauramarca y Q'apana en el control de la producción campesina. Consiguieron que la principal feria semanal de la zona fuese la de su pueblo en lugar de la que se hacía en la casa-hacienda de Lauramarca. Este fue un hito importante de una lenta pero constante pérdida de influencia de los hacendados en la zona (que concluiría con la reforma agraria). La pugna se daba sobre todo por el control de la producción de los colonos de las haciendas (Quintín, 1994).

El texto de 1932 brinda más información, su segunda parte narra el origen de la imagen en la roca. Un tal señor Villa trabajaba en los lavaderos de oro de Marcapata y debido a que su búsqueda había sido infructuosa se hallaba totalmente endeudado. Desesperado imploró al Señor de Quyllurit'i y casi de inmediato encontró abundante oro. En agradecimiento entregó una donación al párroco Adrián Mujica, con la que el artista Fabián Palomino pintó la imagen del Cristo en la roca. La tercera parte narra la donación del sudario por Ezequiel Arce⁴⁰ (Mujica y Arce, 1932; citados en Flores Lizana, 1997: 33-36). Es también por intermedio del señor Arce que contamos con las fotografías más antiguas de la peregrinación, ya que era amigo del fotógrafo Martín Chambi, quien por invitación suya asistió a la peregrinación en 1933⁴¹.

Sabemos pues que en los años 30 algunos vecinos de Ccatca y Ocongate participaban activamente en el culto. Motivados por una devoción sincera, mezclada con lo que veían como cultos impropios o hasta paganos, trataban de imponer junto a los párrocos el culto al Cristo de Tayankani sobre el de Sinak'ara⁴². Sin cuestionar la sinceridad de sus motivos, me parece que estos esfuerzos estaban inextricablemente vinculados al interés de afianzarse como intermediarios de la producción campesina. Los vecinos de Ocongate usaban el compadrazgo para establecer relaciones de patrón-cliente con colonos de las haciendas (Quintín, 1994). De allí a asumir el rol de patrocinador (*carguyuyq*) de alguna comparsa comunal e involucrarse en el culto no había mucha distancia.

Controlar el culto en Sinak'ara estaba ligado a la pugna por el control de la producción de los colonos, pues se trataba de un culto sobre todo campesino,

⁴⁰ Prenda con la cual se 'viste' a la imagen en la roca.

⁴¹ Conversación con Julia Chambi, hija de Martín Chambi. 2003.

⁴² Ver Flores Lizana, 1997: 27 para una hipótesis algo distinta.

que se llevaba a cabo dentro de la jurisdicción de la hacienda Lauramarca⁴³. Afianzando su relación con este culto los vecinos de Ocongate fortalecían sus relaciones con colonos de las estancias periféricas de las haciendas que escapaban al control de los capataces (Quintín, 1994). Esto también podría haber sido visto por campesinos y colonos como una demostración de poder y un desafío a los capataces de Lauramarca. Esta pugna con los hacendados y los esfuerzos de los vecinos por imponer al Señor de Tayankani sobre el culto en Sinak'ara explicaría en parte la compleja organización actual de procesiones en la peregrinación (gráfico 1).

La antigua y la nueva hermandad: la disciplina del santuario⁴⁴

En los años 40 la fama del culto en Sinak'ara había rebasado Ocongate y Ccatca. En 1948, Pedro Vargas, párroco de Urcos (capital provincial de Quispicanchis), creó la Asociación del Señor de Tayankani (Sallnow, 1991: 285-286) "con el fin de poner en orden a los indios que suben a bailar y que hacen desmanes tomados"⁴⁵. Su nombre indica la continuación de los esfuerzos por imponer el nombre del Señor de Tayankani sobre el culto al pie del nevado⁴⁶. La composición de la asociación mostraba que vecinos de pueblos más lejanos iban desplazando a los de Ocongate en el control del santuario. Su primer presidente no fue un vecino de Ocongate, sino un devoto de Urcos.

En 1960, 14 años después, la asociación fue reorganizada y adoptó el nombre de Hermandad del Señor de Quyllurit'ı. Este cambio de nombre muestra que la importancia del culto a la imagen en la roca –el Señor de Quyllurit'ı– ya era tal que hizo cesar los intentos por imponer el nombre de Tayankani sobre el culto.

⁴³ Trabajo de campo y comunicación personal de Rodolfo Sánchez Garrafa.

⁴⁴ Hasta mediados de los 70 el santuario tuvo como capellanes a sacerdotes seculares. Luego la vicaría del santuario y de la hermandad, y las parroquias de Andahuaylillas, Urcos, Ccatca y Ocongate, fueron encargadas a la Compañía de Jesús. Los jesuitas han demostrado una mayor apertura hacia formas religiosas que difieren del canon católico. Para conocer reflexiones de sacerdotes jesuitas frente a la religiosidad de esta zona y a la peregrinación ver Marzal, 1971 y 1983; García, 1983; Flores Lizana, 1997.

⁴⁵ Frase citada por Flores Lizana, 1997: 26.

⁴⁶ Consideren el énfasis en este texto escrito en 1946 por un sacerdote de apellido Palomino: "El cadáver de Mayta enterraron en el sitio de la visión y en memoria de ella acordaron mandar esculpir una efigie de Nuestro Señor Jesucristo en el misterio de su crucifixión y edificar la capilla que actualmente existe, donde se festeja este hecho el 26 de junio de cada año con el nombre de SEÑOR DE TAYANCANI" (Flores Lizana, 1997: 39; las mayúsculas son del original).

Para los miembros de la antigua hermandad el santuario existe por la milagrosa aparición de 1783. Su devoción por el Señor de Quyllurit'i se enmarca en un discurso explícitamente católico, no necesariamente coherente con la teología oficial. Sus miembros fueron progresivamente personas con relativo éxito de los pueblos más cercanos a la ciudad del Cusco y de la misma ciudad (Ramírez, 1969: 87-88; Flores Lizana, 1987: 144-145).

La hermandad se encargaba de promover las formas católicas en la peregrinación. Aquello que a sus ojos no era católico no tenía estatus religioso y solamente era 'costumbre'. El hecho de haber tenido siempre como modelo a la hermandad del Señor de Huanca –donde los sacerdotes mercedarios habían prohibido la danza devocional ya en los 20 (Sallnow, 1987: 252)– es claro indicador de esto⁴⁷. La hermandad controlaba el acceso al templo, las procesiones y las donaciones de los peregrinos.

La narración de su historia hecha por sus miembros se centra en el proceso de construcción del templo financiado por dichas donaciones. En los años 30 era solo una choza que cubría la roca del milagro, actualmente es un larguísimo templo de ladrillo y cemento que ha sido objeto de numerosas ampliaciones para poder albergar al creciente número de peregrinos. Esto produjo al mismo tiempo una paulatina cobertura de la roca del milagro que quedó dentro del templo como altar mayor. Hasta los 70 se podía apreciar gran parte de la roca⁴⁸, que fue luego cubierta por un retablo de madera pintada pudiéndose ver a través de un vidrio solo la parte donde se pintó el Cristo. En el 2001 fue cambiado por un retablo tallado y dorado con *pan de cobre* en el estilo barroco de los templos coloniales cusqueños.

Los celadores llevaban ternos, una cinta en el cuello y en un brazo, y látigos representando su autoridad. El uso del látigo, la *disciplina*, fue un símbolo poderoso en la construcción de su estatus.

Al peregrino hay que respetarlo... Hasta que recuerde... durante casi veintidós años que estoy dentro de la hermandad, no he utilizado mi disciplina casi. Lo he utilizado como dos o tres veces, entonces solamente era como un don de respeto, nada más. Pero los demás, mis hermanos mayores por lo que eran mayores siempre utilizaban. Entonces yo siempre un poquito que les rectificaba en cada reunión que teníamos⁴⁹.

⁴⁷ Huanca también es un santuario regional importante. Ver Sallnow, 1987: 243-266.

⁴⁸ Conversación con un intelectual cusqueño. Cusco, 2003.

⁴⁹ Conversación con hermano celador de la antigua hermandad. Cusco, 2004.

La historia de la hermandad ha sido pues una de esfuerzos por disciplinar el santuario e institucionalizar una jerarquía entre ellos y los demás peregrinos.

Autor: ¿Cómo eran los celadores?

Entrevistado: Eran los dueños del templo. Esos sí eran los dueños del templo. Estaban en otra onda esos patas.

A: ¿Qué hacían?

E: Esos eran los abusivos, esos tenían el papel del español porque andaban con su zurriago en la cintura. Eran los que ordenaban, los que trataban mal a los indios. Les decían que se arrodillen en la iglesia, que se paren en la iglesia... Eran los más antipáticos para mí⁵⁰.

Sallnow (1991: 294; ta) describe ciertos momentos en la procesión de las 24 horas a mediados de los 70:

El presidente de la hermandad entonces habló a los reunidos, en una manera que estableció el tono de estas paradas rituales por el resto de la jornada. Después de presentarse a sí mismo, inmediatamente empezó un discurso malhumorado, llamando la atención a todos los peregrinos de la nación Paucartambo, quienes eran responsables de llevar las imágenes en la primera parte de la procesión. Los acusó del retraso que llevaba la procesión. La responsabilidad recayó sobre el *arariwa*⁵¹ de los danzantes Wayri Ch'unchu de Paucartambo... Arrastraron al *arariwa* adelante del presidente y allí estuvo parado en silencio con su cabeza agachada cuando el presidente le llamaba la atención... El presidente, quien era bilingüe, lanzó su perorata en castellano. Al terminar preguntó desdeñosamente si es que todos habían entendido. Los monolingües quechuas obviamente no lo habían hecho. Me pareció que su intención era humillarlos deliberadamente⁵².

Los miles de peregrinos que acudieron en el año 2003 al santuario encontraron algo distinto en el altar mayor: en lugar de la oscura y borrosa imagen del Señor de Quyllurit'í hallaron una de un Cristo que parecía recién pintada. Esta radical diferencia se debió a una restauración de la imagen mandada a hacer por el presidente de la hermandad, resaltada aún más por una excesiva iluminación y la ausencia del tradicional sudario que 'viste' a la imagen. La hermandad fue acusada de haber repintado la imagen, algo muy grave si se tiene en cuenta que el grueso de los peregrinos considera que esta apareció milagrosamente. El repintado ponía en cuestión su autenticidad divina y hacía al culto aún más vulnerable a las críticas de las iglesias evangélicas:

⁵⁰ Conversación con un intelectual cusqueño. Cusco, 2003.

⁵¹ Así se le llama al líder de la comparsa de Wayri Ch'unchu. *Arariwa* era también el nombre de un cargo comunal que se responsabilizaba del cuidado de los sembríos. Debía hacer los pagos necesarios a los lugares sagrados para prevenir o combatir el granizo, la helada u otra cosa que pudiera afectar los sembríos (Gow y Condori, 1982).

⁵² Ver también Flores Lizana, 1987:146.

Escuché a dos personas, jóvenes además, decir: “Pero ¿cómo es esto? Esto es un engaño. Entonces, ¿yo tengo que creer a las sectas que estamos adorando una imagen? ¿Por qué ha sido repintada? Eso tendría que haber sido un milagro”⁵³.

El malestar de las naciones se manifestó en la peregrinación de las 24 horas (Q3, Q4 y Q5 - gráfico 1). En el ritual de la salida del Sol después de la procesión nocturna por la altura (Q4) el caporal de la nación Paucartambo, apoyado por sus danzantes, desconoció la legitimidad de la hermandad negándose a entregarle la imagen móvil del Señor de Quyllurit'i. Esto desencadenó lo que ha venido a ser una radical reestructuración de la hermandad.

La antigua hermandad explicó que la imagen del Señor de Quyllurit'i había sido limpiada mas no repintada. Esta afirmación fue corroborada por los técnicos del INC responsables de la restauración y por la Escuela de Bellas Artes del Cusco en un peritaje. Pero la credibilidad de la hermandad ya había sido mellada y el tema se transformó en un escándalo en los medios de comunicación regional que hicieron eco de muchas otras denuncias por mal uso de las limosnas dejadas por los peregrinos.

Este evento fue solo uno más en una larga confrontación entre la hermandad y varias naciones lideradas por los caporales de Paucartambo y Ocongate. Los conflictos ya habían provocado en 1996 la formación de una asamblea multisectorial para reorganizar la hermandad. Sin embargo esta reorganización se estancó entre las exigencias de mayor participación por parte de las naciones y una hermandad cerrada en sí misma que no estaba dispuesta a ceder su poder. El obispado, al desconocer la complejidad de la peregrinación, frenaba el proceso con sus observaciones. Con una reorganización estancada o muy lenta las críticas continuaron sin descanso entre 1996 y 2003.

Ocongate reclamaba su condición de *llaqtayuq*, de anfitrión de la peregrinación. La Municipalidad de Ocongate tenía una relación conflictiva con la hermandad por el control del comercio en el santuario desde fines de los 80. Los líderes de Paucartambo por otro lado se veían como defensores de la autenticidad de las danzas: “La importancia e impacto de la fiesta de la Mamacha Carmen en la región, así como la imagen que han creado y difunden los paucartambinos de sí mismos, la han convertido en el centro creador y difusor de estas danzas” (Cánepa, 1998: 121). El danzar es central en la construcción de la autoimagen de los paucartambinos como guardianes de la tradición que cambia solamente por voluntad de la Virgen. Así, “la danza es uno de los espacios rituales y sociales más importantes a través de los cuales los paucartambinos

⁵³ Conversación con el capellán de la hermandad. Andahuaylillas, 2004.

entablan su relación con el exterior y se ubican en una jerarquía extra-local” (Cánepa, 1998: 128). La fiesta de la Virgen del Carmen no es una fiesta de campesinos –que están excluidos de ella– sino de paucartambinos y descendientes de estos que viven en la ciudad del Cusco y que vuelven al pueblo para la celebración. Los líderes de la nación Paucartambo, danzantes de la Virgen del Carmen, traían consigo no solo una versión citadina de la ideología regionalista sino también una fuerte autopercepción como guardianes de la auténtica danza devocional.

Las principales acusaciones a la hermandad fueron por despilfarro, malversación y robo de limosnas. Pero crucialmente los críticos también desconocían su legitimidad porque sus miembros nunca habían danzado. Esta “era una organización incompetente, sin iniciativa para resolver los problemas, cuya dirigencia se hallaba infestada de malos elementos que jamás pertenecieron a las naciones, nunca danzaron y solo representaban sus propios intereses” (Tayanka, 2004: 2)⁵⁴.

Esto puso de cabeza la jerarquía sobre la cual se construyó la hermandad y que tenía como propósito controlar los rituales y particularmente las danzas de los peregrinos de comunidades campesinas⁵⁵. Rememorando una reunión en el obispado, un celador de la antigua hermandad dice:

Recién con esa experiencia que han danzado dentro de su nación, van a tener que ser celadores o nuevos celadores de la hermandad. Eso han planteado acá. Cuando el padre Condorhuamán [del obispado del Cusco] les ha preguntado qué cosa quiere decir un caporal. Entonces el caporal es la persona o jefe de un grupo de danza, que los guía, que les enseña toda la tradición, todas las costumbres. Entonces, dentro de una hermandad los caporales no tienen que hacer nada, porque la hermandad está formada por personas religiosas que no tiene que ver si danza o no danza, o danza bonito o danza mal. El vicario les hizo entender: las naciones en su sitio, por tanto que ustedes no son la hermandad... Porque las condiciones [para pertenecer] a la hermandad son: uno, ser católico; otro, ser casado católicamente; otro, tener certificado de bautismo. O sea una serie de cosas⁵⁶.

La crisis del 2003 reactivó radicalmente la reorganización de la hermandad. Su nuevo estatuto prácticamente crea una nueva institución: los miembros

⁵⁴ Es cierto que algunos de los celadores de la antigua hermandad habían sido danzantes, pero esto no significaba nada dentro de los criterios de selección para aceptar a un miembro. El candidato debía probar sus credenciales católicas y ser recomendado por varios celadores activos para ser admitido.

⁵⁵ Ver Flores Lizana, 1997: 26.

⁵⁶ Conversación con celador de la antigua hermandad. Cusco, 2004.

de la nueva hermandad serán designados por cada nación entre sus danzantes. Todos sus miembros tendrán que haber sido danzantes reconocidos por su nación. Se ha legitimado también al Consejo de Naciones conformado por los caporales o presidentes de las ocho naciones. La nueva hermandad estaría encaminándose a un modelo en el cual sea

una hermandad representativa, conformada por gente que ha bailado, que sabe las costumbres; y que esta hermandad pueda de alguna manera ser fiscalizada por el Consejo de Naciones, ¿no? O sea que sea esta instancia... donde uno pueda elevar su protesta y decir: "el hermano tal de la nación tal ha hecho tal cosa"⁵⁷.

Es claro que este es un proceso difícil y delicado, pues no están ausentes ambiciones de algunos nuevos líderes, conflictos entre naciones y al interior de estas.

El discurso de los líderes del Consejo de Naciones reclama un origen prehispánico de la peregrinación que llevado a sus últimas consecuencias implica que lo cristiano es ajeno a su esencia. En la revista que publica se afirma por ejemplo:

Con la peregrinación de Quyllur-Rit'i se aperturan ritualmente los grandes momentos ceremoniales, de lo que nuestros abuelos llamaban el tiempo de renacimiento (Mosoq Wata) o fiesta del sol (Inti Raymi)... Entonces, si se pretende entender el Quyllur-Rit'i milenario es imprescindible desentrañar los momentos más resaltantes del Inti Raymi, aquella festividad trascendental que señalaba oficial, científica y ritualmente la culminación del ciclo anual andino y el inicio de uno nuevo (Tayanka, 2004: 8-9).

El discurso del Consejo de Naciones pone como primera prioridad el mantenimiento de las tradiciones y costumbres ancestrales del santuario. Esta posición comparte presupuestos con las iniciativas del INC por ejemplo. Ambas están inscritas en la misma ideología regionalista.

⁵⁷ Conversación con el capellán de la hermandad. Andahuaylillas, 2004.

Los Wayri Ch'unchu⁵⁸, los q'ero y otras comunidades 'de altura'

Durante las procesiones el Señor de Quyllurit'i va escoltado por una comparsa de Wayri Ch'unchu, danza que representa a los indígenas de la selva. La imagen luce tocados de plumas de guacamayo similares a las que portan los danzantes.

Autor: ¿Por qué se adorna al Señor con las plumas?

Entrevistado: Con las plumas de pukapakuri, porque el Señor de Quyllurit'i siempre ha bailado ch'unchito con Marianito Mayta.

A: ¿O sea que los dos bailaban ch'unchu?

E: Ch'unchu, entonces por eso es que siempre ponen esas plumas⁵⁹.

Danzantes Wayri Ch'unchu
(1997). Foto del autor.



⁵⁸ *Ch'unchu* es un término peyorativo en quechua para referirse a los habitantes supuestamente incivilizados de la selva. No es claro el significado de *wayri*. Parece ser que no proviene del quechua. *Wayri* es usado en múltiples frases exclusivas de la peregrinación que no son quechuas. Para un glosario de estas, ver Flores Lizana, 1997: 340.

⁵⁹ Conversación con hermano de la antigua hermandad. Urcos, 2003.

Wayri Ch'unchu es la danza preferida del Señor. Su importancia es evidente en muchos aspectos del ritual. Cada danza tiene su propia música pero la de los Wayri Ch'unchu es la melodía del Señor. Es bailada por todas las comparsas en ciertos momentos importantes y cuando se trasladan de un lugar a otro. A la orden de *Chaquiri Wayri* los peregrinos bailan esta melodía y en ciertos momentos todos ellos son llamados *wayris*. Por ejemplo, al anunciar la salida de la procesión por la altura, un hermano celador dice (Q4 - gráfico 1): "Taytawayris, mamawayris, kunan tutan lloqsisunchis las 10 de la nochetá lapanchis prusishunpi"⁶⁰.

Habiendo asistido a la peregrinación en los años 70, Gow (1976: 227) sostiene que los Wayri Ch'unchu eran no solo los danzantes más importantes sino los más numerosos de la peregrinación. Sin embargo ya Sallnow, en su trabajo de campo de inicios de los 80, registra el siguiente incidente en la comunidad de Qamawara:

La parte contraria retuvo el tradicional Wayri Ch'unchu. Pero León, que era quechua monolingüe, decidió romper con los precedentes y escogió llevar la danza Qhapac Qulla, sosteniendo que era más atractiva y menos atrasada que el Ch'unchu... La danza Qulla está asociada con ser mestizo, en cambio Ch'unchu está asociada con ser indio (1987: 198; ta).

Calificar a los Wayri Ch'unchu como 'atrasados' muestra que los pobladores de Qamawara estaban lidiando con los patrones regionales de jerarquía social. Este cambio de Wayri Ch'unchu por otras danzas está lejos de ser un caso aislado:

Lo que impresiona más a una visitante del Qoyllur riti, después de un lapso de varios años es el hecho de que el número de Q'ara Ch'unchus⁶¹, antes tan predominantes en la fiesta, haya disminuido. Esto refleja... cierta resistencia de parte de muchos danzantes –cuyas identidades reales ya no radican exclusivamente en las comunidades pequeñas, pobres y rurales de las que provienen– a bailar una danza que los identifica como campesinos y sobre todo como pobres (Poole, 1988a: 108).

⁶⁰ "Señores wayris, señoras wayris, esta noche vamos a salir en procesión a las diez". Conversación con hermano celador. Urcos, 2003.

⁶¹ *Q'ara Ch'unchu* (salvaje selvático desnudo) es el nombre con que se identifica a esta danza en la ciudad del Cusco, sin embargo nunca he escuchado que se la llame así en Quyllurit'i. El nombre Q'ara Ch'unchu y la versión estilizada de esta danza que se baila en teatros parecen haber sido creados por el Centro Qosqo de Arte Nativo en los 60 (Gloria Carreño, comunicación personal).



Danzantes Qhapac Qulla (1998). Foto del autor.

Estos esfuerzos por alejarse de ser ‘atrasado’, por dejar de ser ‘indio’ tácitamente comparten la premisa sobre la premodernidad esencial del ‘indio’ y retan la reducción de lo indígena a lo campesino pobre creando nuevas fuentes de autenticidad, pero al mismo tiempo comparten y reproducen las premisas que legitiman las jerarquías socioculturales (Cadena, 2000). Para dejar de ser indio, es necesario que otros lo sigan siendo. Por ello a pesar de que actualmente hay muy pocas comparsas de Wayri Ch’unchu, sigue siendo general la opinión de que ellos son los preferidos del Señor pues son “sus hijos más pobres”. La nostalgia por los bailarines de Wayri Ch’unchu es la nostalgia por la pérdida de la tradición que cumple un rol crucial en la reproducción de jerarquías sociales.

Entrevistado: ... hasta ahorita recomendamos siempre a los hermanos que quieren aparecer en una danza que hagan aparecer a los puka pakuri wayri ch’unchus, pero nadie quiere bailar pues.

Autor: Pero, ¿por qué cree que no quieren bailar?

E: Porque tienen una cierta vergüenza de bailar Ch’unchu.

A: ¿Por que tendrían vergüenza?

E: La gente siempre es así pues. Por eso han cambiado por ejemplo Puka Pakuri a Qhapac Qulla. Ahorita en el santuario del Señor de Quyllurit'i en su día, habrá habido pues Puka Pakuri unas tres o cuatro danzas nomás. Más es Qullas⁶².

⁶² Conversación con hermano celador de la antigua hermandad. Urcos, 2003.

Mientras los Wayri Ch'unchus representan a los habitantes incivilizados de la selva, los Qhapac Qulla personifican a los comerciantes llameros del altiplano puneño. Frente a la sencillez de las plumas de los Wayri Ch'unchus, los Qullas usan máscaras, monteras bordadas, campanillas y cantan⁶³.

En la provincia de Paucartambo, remontando la cadena de nevados al norte del santuario, se encuentran las comunidades q'ero. Actualmente, sin carreteras de acceso, toma una jornada a pie ir desde el punto de carretera más cercano hasta la comunidad de Hatun Q'ero (ver mapa) (Flores Ochoa y Núñez del Prado, 2005)⁶⁴. El martes anterior al Corpus Christi las comunidades q'ero se quedan en el santuario después de que la mayoría de peregrinos ya se ha ido a Mahuayani o ha emprendido la procesión de las 24 horas hacia Tayankani (Q3, Q4, Q5 - gráfico 1). Esto es visto por muchos como una confirmación de su otredad radical, sea como una ratificación de su rol como guardianes de la tradición o como expresión de su ser salvaje e incivilizado.

Entrevistado: A mi parecer creo que son esas personas que no están casi contactadas con nosotros. Entonces son personas que no se juntan o que no viven con nosotros creo... Por eso no les gusta hacer con nosotros su festividad. Esos son los q'eros, pero son personas iguales como nosotros.

Autor: ¿Y qué has oído hablar de los q'eros a otra gente?

E: Otra gente dice que son personas que casi no creen en el Señor. Otros dicen que creen en el Señor pero festejan de otra manera que nosotros, de otra manera. Por ejemplo ellos bailan dicen, según dicen, bailan así, q'ala... o sea descalzo, totalmente descalzo. Incluso sus prendas dejan no dentro de la capilla sino afuera.

A: ¿Entonces sí entran a ver al Señor?

E: Sí entran al Señor. Ahí bailan pues, bailan, cantan y toman... Eso lo hacen dice después de que la festividad ya pasó... Sí he visto, pero no tanto así como me cuentan a mí, dicen que un día o dos días hacen y después también se van, se van pero hacia el nevado, hacia arriba⁶⁵.

Las comunidades q'ero acampan en la ladera opuesta al templo. Quizás antes este lugar era algo aislado del resto de campamentos, pero actualmente no lo es. Hay muchas otras comunidades que acampan en esa ladera como en el bofedal que se encuentra entre ambas.

⁶³ Para comparar distintas descripciones y análisis del Qhapac Qulla ver Cánepa, 1998: 101-148; Cadena, 2000: 284-305; Mendoza, 2000.

⁶⁴ Conversación con peregrinos de Hatun Q'ero. Santuario de Quyllurit'i, 2002.

⁶⁵ Conversación con hermano celador de la antigua hermandad. Cusco, 2004.

Autor: ¿Y entonces, en esa época, todos estaban de este lado? ¿O había comunidades que acampaban al frente?

Entrevistado: Q'ero nomás, donde está una piedra grande al frente habían las comparsas de q'ero.

A: ¿Y por qué no se juntaban?

E: Los q'ero eran un poco tímidos, salvajes, así más o menos... Debajo de esa roca nomás estaban sentados todo el día y cuando de noche estábamos durmiendo ahí nomás venían, al templo entraban, después se regresaban...

A: ¿Entonces ustedes no se han relacionado con los q'eros?

E: Ahora sí, ya con sus hijos. Los q'eros netos ahorita ya no hay pues. Ya son civilizados⁶⁶.

Esta imagen de los auténticos q'eros en los ojos de celadores de la antigua hermandad se torna en una de resistencia cultural desde el punto de vista de un artista de la ciudad:

Los q'eros eran como la resistencia, por eso es que andaban aislados de la zona y estaban metidos debajo de esta cueva... Hasta que algún cura los convenció y al siguiente año los q'eros dijeron: "al siguiente año misa para nosotros". Entonces yo dije, ya los conquistaron, ya los vencieron. Yo fui al siguiente año, y los vi a los q'eros... Entonces yo me quedé al frente sentado, mirando a qué hora iban a venir los q'eros y qué iba a pasar con ellos. Y no aparecían a las cuatro, y no aparecían a las cinco, y el cura también los miraba para hacer la misa y no venían. Entonces cuando el Sol empezó a bañar a las cinco y media, empiezan a bajar... Cuando el sol les da empiezan recién a bajar y el sol está avanzando, y están calculando ellos. Hasta que llega aquí donde está la iglesia, y cuando el Sol llega al techo de la iglesia, entran y dicen: "Empieza la misa, papá". A mí me pareció fantástico⁶⁷.

Estos discursos también se encuentran en publicaciones académicas: "Estos dotes de naturaleza espiritual se ven realzados por ser [los q'ero] los únicos que tienen la particularidad de ser los últimos en concurrir... para efectuar de manera privada rituales que se conservan en secreto" (Ossio, 2005: 245).

El martes de la bendición del 2002, tuve ocasión de conversar largamente con algunos peregrinos de Hatun Q'ero. La razón que ellos me dieron sobre su llegada al final de la peregrinación se centra en que cuando todos los peregrinos se van ellos pueden bailar libremente en el templo sin que los celadores los molesten⁶⁸.

⁶⁶ Conversación con hermano celador de la antigua hermandad. Urcos, 2003.

⁶⁷ Conversación con un intelectual cusqueño. Cusco, 2003.

⁶⁸ Wissler (2005: 388) confirma esto y da una razón adicional: Esto les permite llegar el miércoles antes del Corpus Christi al pueblo de Ancasi donde su sacerdote ha instaurado la costumbre de invitar a todas las comparsas de las comunidades cercanas a pasar el miércoles allí antes de irse a sus comunidades.

Autor: ¿Y entonces, se quedan después de que se va toda la gente?

Jerónimo Sonqo: Sí.

A: ¿Y qué hacen?

JS: Para bailar.

A: ¿Dónde bailan?

JS: Santo templo.

A: ¿Dentro del templo?

JS: Sí, más vacío es el templo.

A: Ya, cuando está ya tranquilo.

JS: Sí, ahora es fastidioso

A: Claro, es difícil.

JS: Hay muchos celadores.

A: ¿No les gusta que estén los celadores?

JS: No, pero no te consienten pues. Ocupado está el templo⁶⁹.

Esto se confirma también con el testimonio de Müller (1980: 55) sobre lo que ocurrió el lunes 2 de junio de 1980, cuando se festejaba el 'bicentenario' de la peregrinación: "Los q'eros no pueden realizar su baile delante de la puerta de salida por la gran afluencia de turistas y curiosos. La hermandad se lo prohíbe".

Si bien es notorio que las comunidades q'ero llegan al final de la peregrinación, es menos conocido que algunas comunidades de Ocongate asisten ritualmente antes de los días centrales⁷⁰ y hay muchas otras comunidades 'de altura' que evitan participar en los rituales principales. Este es el caso de, por ejemplo, la comunidad de Sonqo (Allen, 2002) o de la de Qamawara. Sallnow, que peregrinó con esta última en los 70, sostiene que los rituales principales...

... son rechazados por no pocas comparsas de peregrinos campesinos, quienes simplemente pasan una noche en el santuario, mientras sus *láminas*⁷¹ quedan brevemente en la sagrada presencia del Taytacha⁷², y luego se van a celebrar Corpus en sus comunidades [...] La opción de muchas comunidades, particularmente aquellas comunidades campesinas de altura, es la de autosegregarse de estas actividades tanto como sea posible, hacer los honores al santuario e irse con su autoestima intacta (Sallnow, 1991: 303-304; ta).

⁶⁹ Conversación con Jerónimo Sonqo, peregrino de Hatun Q'ero. Santuario de Quyllurit'i, 2002.

⁷⁰ Estas comunidades de Ocongate vecinas al santuario han desplazado su asistencia al jueves anterior al Corpus Christi antes de que la gran masa de peregrinos empiece a llegar. El mismo día regresan a sus comunidades para volver en los días principales de la peregrinación: los varones a alquilar sus caballos y las señoras a vender comida, mates y refrescos en las zonas marginales del santuario donde se las tolera.

⁷¹ Pequeños iconos del Señor de Quyllurit'i que cada comparsa tiene. Actualmente son más conocidas como *demandas*.

⁷² *Padrecito* o *padre querido*. Se refiere al Señor de Quyllurit'i.

La interacción con los celadores es particularmente evitada, pero estas relaciones jerárquicas también son evidentes entre campesinos 'de las alturas' y peregrinos de los valles. Una danzante de 18 años de edad, del pueblo de Andahuaylillas⁷³, opina:

Veo mucha marginación, al menos arriba... Se supone que si haces una peregrinación tratarás a todos iguales. Pero yo veía racismo, al menos con los de las comunidades. Es como si despreciaras lo tuyo, porque yo creo que la gente de las comunidades son los que más privilegio deben tener porque ellos son los que han vivido más nuestra cultura. ¿Y por qué rechazar? Al contrario, tratar de aprender lo que ellos te enseñan y tú dar un poco de lo que tienes (Flores Lizana, 1997: 274)

Pero esta crítica a la discriminación ubica la fuente de respeto para los pobladores de 'las alturas' en su condición de haber "vivido más nuestra cultura". Esta crítica está atrapada en la ideología que legitima las jerarquías sociales al entender a los habitantes de 'las alturas' como guardianes de la tradición.

La narrativa de los peregrinos q'ero acerca de su propia tradición, de su rol en la peregrinación y de los cambios en ella, difiere de estas visiones, como lo muestran los siguientes fragmentos de la conversación que tuve con algunos de ellos. Aquí no pretendo mostrar la opinión homogénea de abstractos comuneros q'ero, sino unos fragmentos de sus opiniones. Don Manuel era danzante de la comparsa de Wayri Ch'unchu de Hatun Q'ero el 2002 y entonces tenía 74 años; me han dicho que lamentablemente ha fallecido⁷⁴. Hablaba casi exclusivamente quechua y cuando nos encontramos mi dominio de este idioma era prácticamente inexistente. Jerónimo Sonqo, de 22 años, fue nuestro traductor en una larga conversación.

Al preguntarle sobre los cambios en la peregrinación don Manuel comentó:

Kay khatakunapi ni imapas kaq. Hinti
kaypipas kaqchu. Q'eroqa hak'ay
chimpachapi tiyaq kayku. Pampapas
basiu, kay pampakunapipas. Kunanqa
chaynanirraq sumaqma
hinti! Imaynamanta munana
papanchis kapun chaynanirraq
wawamasin hamun kunan?⁷⁵.

En estas laderas no había nada.
Tampoco había gente aquí. Los q'ero
solíamos acampar allá al frente. La
pampa también estaba vacía, estas
pampas también. Ahora, tanta gente.
¡Es bello! ¿Cómo será el amor de
nuestro padre que tantos de sus hijos
vienen actualmente?

⁷³ El pueblo de Andahuaylillas se encuentra relativamente cerca de Urcos (la capital provincial) en el piso de valle (ver mapa).

⁷⁴ Conversación con Lorenzo y Juan Quispe, comuneros de Hatun Q'ero. Cusco, 2005.

⁷⁵ Conversación con don Manuel Machaca. Santuario de Quyllurit'í, 2002.

El hecho de que los q'ero acampen en la ladera opuesta al templo –como ya se ha dicho– es leído por muchos que no son q'ero como un atemporal y voluntario aislamiento de los demás peregrinos. Sin embargo de acuerdo a don Manuel el incremento de estos fue lo que provocó el desplazamiento de su campamento –antes en la ladera donde se encuentra la roca del milagro– a su ubicación actual. Al contar esto don Manuel no usó sufijos que indicaran un modo reportativo (-s, -si), sino me comunicó esto desde su conocimiento personal. Nadie se lo había contado, él lo vivió.

Una fotografía tomada por Martín Chambi en Sinak'ara en 1933 parece confirmar esto (Huayhuaca, 1991). En ella se ve a un peregrino q'ero⁷⁶ descansando en una piedra cerca de la roca de la aparición. Un poco más al fondo se puede ver dos tocados de Wayri Ch'unchu colgados de sendas varas de chonta clavadas en el piso. Así se acostumbra dejar estos tocados cuando la comparsa descansa en su campamento. Es posible que este desplazamiento en el espacio se haya dado asociado a un desplazamiento en el tiempo para evitar interactuar con los celadores, el creciente número de peregrinos y su permanente pugna por ingresar al templo.

Pero a diferencia de las narraciones urbanas que enmarcan los cambios en la peregrinación como algo indeseable, don Manuel ve en ellos un proceso positivo. El aumento de peregrinos y de su diversidad significa para él un incremento del poder divino presente en el santuario. Se refiere a este agente divino como “nuestro padre”, usando el nosotros inclusivo (-nchis). Así, don Manuel ve a los distintos peregrinos, incluyendo a los q'ero, como gente relacionada entre sí, como personas que comparten la condición de hijos del mismo padre, lo que enfatiza usando el sufijo -masi. Los turistas, observadores, videastas, las danzas puneñas y los comerciantes presentes ahora en el santuario son leídos como claro indicador del creciente poder del Señor de Quyllurt'i, lo cual le parece bello.

En el 2002, don Manuel volvió a asistir a la peregrinación después de diez años de ausencia, en los que había sido miembro de la iglesia maranata.

Manuel Machaca: Maranata karani. Kunanqa saq'epuni chayta saykupuni, saykupuni. Jerónimo Sonqo: Ahora está cansado dice. Autor: ¿Cansado de qué?

MM: Maranata unay karani⁷⁷.

MM: Yo era maranata, ahora he dejado eso. Me he cansado, me he cansado. MM: He sido maranata por mucho tiempo.

⁷⁶ Se le puede identificar como q'ero debido a los motivos de su poncho. Uno es el motivo *ch'unchu simicha* y el otro es *luran* o *mayu* (Silverman, 1998: 194, 202).

⁷⁷ Conversación con don Manuel Machaca y Jerónimo Sonqo. Santuario de Quyllurit'i, 2002.

Todas las comunidades q'ero tienen presencia evangélica: aproximadamente la mitad de los pobladores de Hapu son maranatas⁷⁸. Kiku ya no manda comparsas a Quyllurit'í pues la mayoría es evangélica⁷⁹. Este proceso no está restringido a la zona q'ero.

Entrevistado: ... los pukapakuris de Quispicanchi ya no hay. Ahora se han desaparecido, porque ya no peregrinan. Eran de la comunidad de Qhallatit'í de Quiquijana, entonces ya no vienen.

Autor: ¿Por qué? ¿Qué ha pasado?

E: Porque han cambiado de religión en esa comunidad, entonces ya no bailan⁸⁰.

Esto también sucede con varias comunidades cercanas al santuario del distrito de Ocongate. Los evangelistas asisten a la peregrinación solo para alquilar caballos. Más allá de sus discursos sobre la *idolatría*, me decían que las danzas eran bellas apreciándolas como espectadores. Asumir ese rol es otra forma de negar ser 'indios': aquellos que danzan lo serían pues continúan ignorantes practicando sus rituales idolátricos. El discurso evangélico es un tipo de narrativa de modernidad. Dejar de beber, ahorrar, no participar en fiestas patronales y menos en danzas devocionales puede ser visto como dejar un tipo de vida atrasada al mismo tiempo de emprender la salvación espiritual crucialmente guiada por la lectura de la Biblia. Ser protestante desde este punto de vista sería también no ser indio.

Autor: ¿Cuál es mejor religión, católica o maranata? Jerónimo Sonqo: Igual. A: Pregúntale a don Manuel a ver qué dice. JJ: Mayqin kaqmi allin kanman qanpaq. Catulicuchu Maranatachu. Manuel Machaca: Católico más importante. A: ¿Por qué? JS: Católico más importante. Cuando enfermas entonces puedes hacer despacho, para pagar madre tierra, Apus. Entonces sana. A: ¿Y a Dios le gustan los despachos? JS: Catulicu tayta shimpri riki dispachuta pachamamapaq ruranchis, riki. MM: Catulicuqa unkuranki chaypas, dispachuta rurakunki, dispachuwan khalillanki. Animalchayku pirdin, kukachata qhawaspachayqa animalniykiqa pirdisqa, salvarqa⁸¹.

JS: ¿Cual es mejor para ti: la católica o la maranata?

JS: Los católicos hacemos siempre despachos para la pachamama, ¿cierto?

MM: Así, siendo católico te enfermas, haces un despacho, y con el despacho sanas. Si nuestros animalitos se enferman, mirando la coquita, tu animal enfermo se salvará.

⁷⁸ Conversación con don Luis Apasa de Hapu. Cusco, 2006.

⁷⁹ Conversación con peregrinos de Hatun Q'ero. Santuario de Quyllurit'í, 2002.

⁸⁰ Conversación con hermano celador. Urcos, 2003.

⁸¹ Conversación con don Manuel Machaca y Jerónimo Sonqo. Santuario de Quyllurit'í, 2002.

Tanto Jerónimo como don Manuel enmarcan el culto a las montañas y a los lugares sagrados dentro de lo que consideran catolicismo. Como parte de su retorno al catolicismo don Manuel peregrinó como danzante de Wayri Ch'unchu. Su comparsa constaba solo de dos danzantes, cuando normalmente cuatro serían lo mínimo. Esto se debió a que en 1996 la comparsa de Hatun Q'ero también había cambiado Wayri Ch'unchu por Qhapac Qulla⁸². El deseo de don Manuel de llevar Wayri Ch'unchu no fue apoyado por los jóvenes de la comunidad. Ese año la comparsa Qhapac Qulla de Hatun Q'ero tuvo ocho danzantes y la de Wayri Ch'unchu solo dos, sin contar los *pabluchas* de ambas.

Cuando conversábamos sobre el conocimiento al que se accedía con la lectura de coca comparado con el adquirido en la escuela, don Manuel mencionó la oposición del hacendado a que Hatun Q'ero tuviera una escuela.

Wayq'iykuna timpupiqá manan iskuyla
karanchu. Piru Q'ero asinda karan.
Asinda sirviyllata yacharanchis. Manan
patrunniyqa munanchu iskuyla kananta.
Nuqatan kay runakuna
maystrurukunman. iskuyla kaqtinqa
Chay mana iskuyla tatal yachanichu⁸³.

En tiempo de mis hermanos no había escuela. Q'ero era una hacienda. Solo sabíamos servir en la hacienda. Mi patrón no quería que haya escuela. Si hubiera habido escuela los maestros me habrían enseñado. Así no aprendí absolutamente nada de la escuela.

Introduzco este fragmento para enfatizar cómo las comunidades q'ero han participado y vienen participando, con sus particularidades locales, en los procesos sociales comunes al resto de los espacios rurales cusqueños tales como la lucha por la escuela, los cambios de danza o la presencia del protestantismo. Todo esto muestra el carácter fundamentalmente ideológico de los discursos de su supuesto aislamiento y su característica singularidad. Frente al contexto regional cusqueño a inicios del siglo XXI los q'ero están conscientes de que son marginados en Quyllurit'i por su cultura y condición social, pero que en la ciudad esto mismo se transmuta irónicamente en su más importante fuente de ingreso monetario.

⁸² Para una descripción detallada de este proceso ver Wissler, 2005. Ella sostiene que desde 1996 Hatun Q'ero ha venido trayendo al santuario las dos danzas, siendo la de Qhapac Qulla bailada por jóvenes y la de Wayri Ch'unchu por personas mayores. En el 2005 Qhapac Qulla ya tenía diez danzantes. Lamentablemente no proporciona el número de danzantes de Ch'unchu (2005: 379). De acuerdo a mis conversaciones, la asistencia de Wayri Ch'unchu el 2002 se debió a la iniciativa de don Manuel.

⁸³ Conversación con don Manuel Machaca. Santuario de Quyllurit'i, 2002.

Conclusión

¿Cuándo empezó este ritual? ¿El santuario nació desde el principio como un culto católico? ¿Fue previamente un culto indígena que fue cristianizado? Si sus orígenes son indígenas, ¿se trataba de un ritual estatal inca o de un culto local? He tratado de mostrar en este texto cómo el tratamiento de estas preguntas en la esfera pública regional está inherentemente vinculado a la reproducción de categorías de diferenciación social. No pretendo entonces contestar a dichas interrogantes, sino exponer cómo se creó y difundió la idea de que el milagro ocurrió en 1783, qué nos dice esto acerca del contexto social de Ocongate en los años 30 y de la ideología regionalista desarrollada en el Cusco en la primera mitad del siglo XX.

¿Pero por qué este santuario en particular creció más que otros santuarios hasta convertirse en una inmensa peregrinación y en un icono en la esfera pública cusqueña? Este santuario es el único ubicado tan cerca de un nevado de casi cinco mil metros de altitud. Tal como se mencionó antes, el santuario se ubica en las faldas del nevado Qulqipunku. Sin embargo en la ciudad se asume e incluso hay quienes aseguran que el santuario se encuentra en las faldas del Ausangate, el único nevado visible desde la ciudad del Cusco y reconocido por todos como un importante Apu regional (ver mapa).

Propongo que la importancia de este santuario creció, y sigue creciendo, por su lejanía respecto a la ciudad del Cusco, por la altura en que se encuentra y por su asociación con el nevado Ausangate. El incremento de la peregrinación estaría íntimamente vinculado con la progresiva intensificación de la migración y movilidad espacial entre sectores urbanos y rurales de la región a lo largo del siglo XX, que ha extendido redes de parentesco entre la ciudad y el campo incluyendo unidades residenciales en ambos espacios (Alber, 1999).

Esta intensificación estaría ligada a cambio y ampliación del paisaje familiar en el cual se vive cotidianamente. Con esto no afirmo que las comunidades rurales previas al siglo XX hayan vivido circunscritas exclusivamente a sus terrenos comunales. Los viajes de intercambio, las peregrinaciones, las migraciones temporales son prácticas muy antiguas. Lo nuevo de este proceso es que mucho de la región es ahora articulado por un circuito de carreteras que tiene como nodo la ciudad del Cusco. Esta intensificación de la movilidad espacial iría acompañada de una ampliación y reestructuración del paisaje y los lugares sagrados con los cuales se interactúa cotidianamente (Allen, 2002). Nevados como el Ausangate o el Salk'antay, por su condición de deidades regionales, pudieron jugar un papel importante en estos procesos: ellos pueden incluir en su ámbito de poder al campo, a los pueblos y a la ciudad. La visibili-

dad del Ausangate desde la ciudad, conjugada con su asociación con el santuario milagroso al pie del Qulqipunku, lo torna ideal para esta reestructuración. El culto a un Cristo localizado en las cumbres de un nevado brinda la oportunidad de replantear la relación con el paisaje cotidiano desde categorías –no necesariamente conscientes pero incorporadas en el *habitus* (Bourdieu, 1984)– provenientes de ontologías indígenas. Su identificación explícita con un Cristo habría permitido este proceso sin necesidad de invocar a los Apus, y así también tomar distancia de los ‘indios’ que honran cotidianamente a las deidades-montaña que habitan y ordenan el paisaje.

En este texto he tratado de describir diferentes formas de participar en la peregrinación y diferentes proyectos de controlar el santuario y sus ritos principales. Me interesaba mostrar cómo esta peregrinación, vista como esencialmente tradicional y exótica desde los medios de comunicación y los centros urbanos del país, es producto de múltiples negociaciones y conflicto entre diversos proyectos políticos y económicos, y de diversas formas de entender la relación con la divinidad.

La hegemonía del sistema de diferenciación social en la región –con algunas diferencias, muy parecida a la presente en el resto del país– emerge y se legitima a través de la ideología regionalista. Esto sin embargo no debe ser entendido como una visión esencialmente negativa del regionalismo. Creo, como lo hizo Flores Galindo (1987), que no es posible imaginar una regionalización exitosa sin la existencia de ideologías regionalistas. Lo que sostengo es que esta particular ideología regionalista que se cristalizó en los 50 y que seguimos reproduciendo es consubstancial con nuestro sistema de diferenciación social y la inequidad que legitima. Tenemos que preguntarnos por qué en el Cusco no continuamos una reflexión intelectual y creación artística comparable con lo hecho entre los 20 y los 50 (Mendoza, 2006). ¿Qué relación tiene esto con las estructuras económicas después del terremoto del 50? (Tamayo, 1981). ¿Cómo articular un nuevo regionalismo que responda a los desafíos contemporáneos del turismo y las industrias extractivas al tiempo de retar las inequidades que legitiman nuestro sistema de diferenciación social?

Mi inicial búsqueda de comparsas de las comunidades más cercanas al santuario, pensando que sus miembros me darían acceso al significado más auténtico de la peregrinación me ha llevado a cuestionar la ideología que la legitimaba y que legitima la discriminación de los pobladores quechuas contemporáneos. Los discursos que imaginan a los pobladores quechuas de las comunidades de altura como guardianes de Quyllurit'i esconden el proceso por el cual el crecimiento de la peregrinación ha sido al mismo tiempo la historia de una lenta marginación de quienes habrían sido en el pasado sus protagonistas

y creadores. Si bien actualmente en Quyllurit'í danzar ha sido reconocido como una forma privilegiada de comunicación con lo sagrado, esto no quita que las comparsas de las comunidades más pobres y quechuahablantes sigan siendo discriminadas.

Las distintas formas en las cuales los participantes de la peregrinación buscan poner una distancia entre su identidad y ser 'indio' pueden ser entendidas como esfuerzos por retar los patrones de clasificación social, pero al mismo tiempo los reelaboran. Cadena (2000) ha llamado a esto des-indianización en su análisis de cómo cusqueños urbanos de origen rural niegan ser indios pero al mismo tiempo honran los orígenes rurales, creando nuevas formas de autenticidad que replantean las dicotomías hegemónicas.

En este texto he mostrado que este proceso no se restringe a espacios urbanos, sino que se viene dando en toda la región. Sin embargo al igual que en los casos analizados por Cadena, aquellos mostrados aquí, al replantear discursos y prácticas sobre la propia identidad, tienden a reproducir la hegemonía que intentan retar. No se renuncia a la tradición indígena al rechazar 'indio' como categoría relacional. Pero al negar ser 'indios' tácitamente se afirma que otros lo son, entendiéndose que ser 'indio' es ser pobre e ignorante.

Bibliografía

- Alber, Erdmute
1999 *¿Migración o movilidad en Huayopampa? Nuevos temas y tendencias en la discusión sobre la comunidad campesina en los Andes*. Lima: IEP.
- Allen, Catherine
1997 "When pebbles move mountains: Iconicity and symbolism in Quechua ritual". En R. Howard-Malverde (ed.). *Creating context in Andean cultures*. Oxford Studies in Anthropological Linguistics 6. Oxford, New York: Oxford University Press.
2002 *The hold life has. Coca and cultural identity in an Andean community*. Washington y London: The Smithsonian Institution Press, second edition.
- Anderson, Benedict
1991 *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London y New York: Verso.

- Appadurai, Arjun y Carol Brackenridge
1995 "Public modernity in India". En: *Consuming modernity: public culture in a South Asian world*. C. A. Breckenridge (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arguedas, José María
1996 [1968] "No soy un aculturado". En: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica.
- Barrionuevo, Alfonsina
1980 *Cusco mágico*. Lima: Editorial Universo.
- Bourdieu, Pierre
1984 *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cadena, Marisol de la
2000 *Indigenous mestizos. The politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham, London: Duke University Press.
- Cánepa, Gisela
1998 *Máscara. Transformación e identidad en los Andes, La fiesta de la Virgen de Paucartambo, Cusco*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
2004 "Los antropólogos y los sucesos de Ilave". En: *Quehacer*, 148.
- CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación)
2003. "Conclusiones". En: *Informe final*, 9 vols. Lima: CVR.
- Delgado, Jorge Luis
2006 *Andean Awakening: An Inca Guide to Mystical Peru*. Council Oak Books.
- Díaz Martínez, Antonio
1969 *Ayacucho. Hambre y esperanza*. Ayacucho: Ediciones Guaman Poma.
- "Dominical", suplemento de *El Comercio*
2004 "Señor de Qoyllur Ritti. Bendición del hielo". Lima, 22 de agosto.
- Expresión, Grupo Musical
1990 *Ñawpa taki*. Lima: Virrey.
- Fabian, Johannes
1983 *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

- Flores Galindo, Alberto
1987 "Región y regionalismo en el Perú". En: Carlos Amat y León y Luis Bustamante (eds.). *Lecturas sobre regionalización*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Flores Lizana, Carlos
1987 "Santuario de Qoyllur-rit'i (una peregrinación andina): expresión y germen de organización campesina". En: *Anthropologica*, 5: 127-153.
1997 *El Taytacha Qoyllur Rit'i. Teología india hecha por comuneros y mestizos quechuas*. Sicuani: IPA.
- Flores Ochoa, Jorge
1990 *Cuzco, resistencia y continuidad*. Cusco: CEA.
2005 "Los q'eros. Últimos descendientes de los incas". En: Jorge Flores Ochoa y Juan Núñez del Prado (eds.). *Q'ero: El último ayllu inka*. Lima: UNMSM-INC Cusco.
- Flores Ochoa, Jorge y Ana María Fries
1989 *Puna, qheswa, yunga. El hombre y su medio en Q'ero*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva.
- Flores Ochoa, Jorge y Juan Núñez del Prado (eds.)
2005 *Q'ero: El último ayllu inka. Homenaje a Oscar Núñez del Prado y a la expedición científica de la UNSAAC a la nación Q'ero en 1955*. Lima: UNMSM-INC Cusco.
- García, José María
1983 *Con las comunidades andinas del Ausangate*. Cusco.
- Gow, David
1974 "Taytacha Qoyllur Rit'i". En: *Allpanchis*, 7.
1976 *Gods and cultural change*. PhD dissertation. University of Wisconsin Madison.
- Gow, Rosalind y Bernabé Condori
1982 *Kay Pacha*. Cusco: CBC.
- Gramsci, Antonio
1971 [1929-1935] *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. London: Lawrence & Wishart.

Guaman Poma de Ayala, Felipe

1980 [1615] *Nueva crónica y buen gobierno*. Transcripción, prólogo, notas y cronología por Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Habermas, Jürgen

1989 [1962] *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.

Huayhuaca, José Carlos

1991 *Martín Chambi, fotógrafo*. Lima: IFEA.

Irvine, Judith

2001 "Style' as distinctiveness: the culture and ideology of linguistic differentiation". En: Penelope Eckert y John Rickford (eds.). *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jameson, Fredric

2002 *A singular modernity: essay on the ontology of the present*. London y New York: Verso.

Keane, Webb

1995 "The Spoken House. Text, Act, and Object in Eastern Indonesia". En: *American Ethnologist*, 22 (1): 102-124.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara

2004 "Intangible Heritage as Metacultural Production". En: *Museum*, 56 (1-2): 52-65.

La República

2006 *Encuentro con los qeros. Mensaje del Dalai Lama en Cusco*. Lima, 16 de mayo.

Le Borgne, Yann

2005 "Evolución del indigenismo en la sociedad peruana. El tratamiento al grupo étnico q'ero". En: Molinié, Antoinette (comp.). *Etnografías del Cuzco*. Cusco: CBC-IFEA.

Lévi-Strauss, Claude

1968 [1959] "The story of Asdiwal". En: *The structural study of myth and totemism*. E. Leach (ed.). Londres: Tavistock.

Mannheim, Bruce

1991a "After dreaming: Image and interpretation in Southern Peruvian Quechua". En: *Etnofoor* 4 (2): 43-79.

- 1991b *The language of the Inka since the European invasion*. Austin: University of Texas Press.
- Mannheim, Bruce y Krista Van Vleet
1998 "The dialogics of Southern Quechua narrative". En: *American Anthropologist*, 100 (2): 326-346.
- Marzal, Manuel
1971 *El mundo religioso de Urcos*. Cusco: IPA.
1983 *La transformación religiosa peruana*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Méndez, Cecilia
1995 *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP.
2001 "The power of naming, or the construction of ethnic and national identities in Peru: Myth, history and the Iquichanos". En: *Past and present*, 171: 127-160.
- Mendoza, Zoila
2000 *Shaping society through dance. Mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. Chicago: The University of Chicago Press.
2006 *Crear y sentir lo nuestro*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Müller, Thomas
1980 "El taytacha de Qoyllur Rit'i". En: *Allpanchis*, 31: 51-66.
- Núñez del Prado, Juan
2005 "Un mito de origen colonial, una profecía y un proyecto nacional". En: Jorge Flores Ochoa y Juan Núñez del Prado (eds.). *Q'ero: El último ayllu inka*. Lima: UNMSM-INC Cusco.
- Ossio, Juan
2005 "Los q'eros del Cusco". En: Jorge Flores Ochoa y Juan Núñez del Prado (eds.). *Q'ero: El último ayllu inka*. Lima: UNMSM-INC Cusco.
- Parisi Wilcox, Joan
2004 *Masters of the Living Energy: The Mystical World of the Q'ero of Peru*. Inner Traditions.
- Pastoral
1980 *El Señor de Qoyllur Rit'i. Bicentenario 1780-1980*. Cusco: Grupo Pastoral Urcos Ocongate.

Poole, Deborah

1988a "Entre el milagro y la mercancía: Qoyllur Rit'i". En: *Márgenes*, 4, año 2.

1988b "Landscapes of power in a cattle-rustling culture of southern Andean Peru". En: *Dialectical Anthropology*, 12: 367-398.

Ponce de León, Antón

1987 *Y el anciano habló... Cusco*.

1991 *En busca del anciano*. Cusco: Municipalidad de Qosqo.

Povinelli, Elizabeth

2001 "Consuming Geist: Popontology and the Spirit of Capital in Indigenous Australia". En: John y Jean Comaroff (eds.). *Millennial capitalism and the culture of neoliberalism*. Durham: Duke University Press.

Ramírez, Juan Andrés

1969 "La novena del Señor de Qoyllur Rit'i". En: *Allpanchis*, 1: 61-88.

1996 *Apu Qoylluriti. Historia del Señor de Qoylluriti*. Cusco: INC.

Randall, Robert

1982 "Qoyllur Rit'i: An Inca fiesta of the Pleiades". En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 11 (1-2): 37-81.

Remy, María Isabel

1990 "Los discursos sobre la violencia en los Andes. Algunas reflexiones a propósito del chiaraje". En: Enrique Urbano (comp.). *Poder y violencia en los Andes*. Cusco: CBC.

Revilla, Vicente

2001 "Qoyllur Rit'i: In Search of the Lord of the Snow Star". En: *Society* (<http://www-unix.oit.umass.edu/~iespinal/>).

Salas, Guillermo

2003a *Ritual, movement and modernity: The Qoylluriti Pilgrimage and the tensions of Cusco's regional society*. Tesis para optar el grado de maestría. Chicago: Universidad de Chicago.

2003b "Curanderos, peregrinos y turistas: Procesos interculturales en la sociedad cusqueña contemporánea". En: *Anthropologica*, 21: 145-71.

2006 "Jerarquía social y discursos de resistencia cultural: El control de los principales rituales de la peregrinación de Qoylluriti (Cusco, Perú) a lo largo del siglo XX". 52 Congreso de Americanistas. Sevilla.

Sallnow, Michael

- 1974 "La peregrinación andina". En: *Allpanchis*, 7: 101-142.
 1987 *Pilgrims of the Andes. Regional cults in Cusco*. Washington: Smithsonian Institution Press.
 1991 "Dual cosmology and ethnic division in an Andean Pilgrimage cult". En: Crumrine y Morinis (eds.). *Pilgrimage in Latin America*. New York: Greenwood Press.

Silverman, Gail

- 1998 *El tejido andino: Un libro de sabiduría*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Tamayo, José

- 1980 *Historia del indigenismo cuzqueño*. Lima: INC.
 1981 *Historia social del Cuzco republicano*. Lima: Editorial Universo.

Tayanka

- 2004 "Las lágrimas de sangre del Apu Qoyllur Rit'í". En: *Tayanka* 1: 8-11.

Turner, Victor Witter

- 1974 "Pilgrimage as social process". En: *Dramas, fields, and metaphors; symbolic action in human society*. Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press.

UNESCO

- 2003 *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO.

Vargas Llosa, Mario

- 1983 *Informe de la Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Lima.
 1990 "Questions of conquest: What Columbus wrote and what he did not". En: *Harper's* (December): 45-53.

Williams, James Eugene

- 2005 *The Andean Codex: Adventures and Initiations Among the Peruvian Shamans*. Charlottesville: Hampton Roads.

Williams, Raymond

- 1977 *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

Wissler, Holly

- 2005 "Tradición y modernización en la música de las dos principales festividades de Q'eros: Qoyllur Rit'í (con Corpus Christi) y Carnaval". En: Flores Ochoa y Núñez del Prado (eds.). *Q'ero: El último ayllu inka*. Lima: UNMSM-INC Cusco.

Yábar, Américo, Orlando Vásquez y Antonio Vásquez

1994 *Q'ero. Auf den Spuren der Q'ero Indianer. Siguiendo las huellas de los q'eros en el místico mundo de los Andes.* Vier-Thurme-Verlag Munsterschwarzach.

•i•ek, Slavoj

1989 *The sublime object of ideology.* London y New York: Verso.

Zuidema, Tom

1985 "The lion in the city". En: Gary Urton (ed.). *Animal myths and metaphors in South America.* Salt Lake City: University of Utah Press.

Agradecimientos

A quienes de diversas formas me ayudaron a desarrollar las ideas que aquí expongo, particularmente a Pablo Peso, Walter Chamorro, Alejandro Quispe, Jerónimo Sonqo, Manuel Gibaja, Luis Herrera, José María García, Carlos Flores, Gisela Cánepa, Norma Fuller, Bruce Mannheim, Heloise Finch, Alejandro Diez, e innumerables hermanos peregrinos que tuvieron la gentileza de intercambiar conmigo sus experiencias y puntos de vista sobre la peregrinación. Debo gratitud especial a Gloria Carreño Rivero, mi madre. Ella no solo es una permanente interlocutora de mis ideas respecto a Quyllurit'i y la sociedad regional, sino que también me ayudó mucho realizando transcripciones de muchas conversaciones y traducciones del quechua. Este texto está dedicado a Adriana Dávila y Manuel Machaca con quienes tuve la oportunidad de compartir la experiencia de la peregrinación.

Niños fuera de registro: la muerte temprana en las poblaciones indígenas

Luis Millones

Introducción

Cualquier mirada a las estadísticas de la mortalidad infantil en el Perú nos arroja cifras pavorosas. La tasa de mortalidad infantil en 2003 fue del 34%, porcentaje que unido al del aborto intencional ofrecen un panorama desolador incluso con respecto a las posibilidades de reducirlos. Sobrevivir a esta situación traumática, que va desde el descuido al infanticidio, implica la construcción de una ideología que asegura un futuro imaginario pero feliz para el niño, y por tanto el consuelo de sus padres y hermanos.

La situación descrita no tiene que hacer exclusivamente con la condición colonial en que vivió la población andina, ni con la siempre tardía aplicación de medidas de salud por parte de los gobiernos republicanos, cuya percepción de los indígenas siguió siendo prejuiciosa. Mucho antes de la llegada de la hueste española, las sociedades precolombinas rindieron culto a deidades para las cuales el sacrificio humano, y en especial el de los niños, era parte de su ceremonial. Es posible que los incas y sus ancestros tuvieran un número menor de víctimas en sus altares que las sociedades mesoamericanas, pero es fácil de probar, en documentos y excavaciones arqueológicas, que el sacrificio de infantes masculinos y femeninos fue un recurso masivo para ganar el favor de los dioses.

Sin embargo las pruebas de la existencia de tales rituales todavía no nos permiten llegar a las explicaciones que el estado incaico, o los otros reinos o confederaciones, habrían ofrecido a los familiares por la pérdida de sus hijos. En forma parcial se puede razonar que las víctimas podrían proceder de botines humanos tras una guerra de conquista o la sofocación de una revuelta, pero las noticias documentales van más allá de esta postura simplista. En el ceremonial en que se ofrecía la sangre de mayor número de infantes, los niños procedían de lugares ya integrados al imperio, y el ritual exigía que los participantes, incluyendo a los padres, acompañasen la ceremonia mostrando alegría. La Capacocha, nombre del festival al que nos referimos, hacía que los jefes étnicos de todo el Tahuantinsuyo enviasen las jóvenes víctimas y se premiaba a los curacas si sumaban a ellas a sus propios hijos.

Una actitud como esta no es ajena a la historia de las religiones; más aún, el filicidio incentivado por los dioses de las culturas helenas o asiáticas puede observarse en la Biblia y en los poemas homéricos. Las religiones cristianas reclaman como eje de su doctrina el sacrificio de Jesús, y la Grecia clásica nos habla de la premeditada muerte de Zeus que no llegó a concretarse. Pero los incas exigieron que los padres de las ofrendas humanas participasen dando muestras de regocijo, lo que nos hace suponer que existía una teología que fundamentaba la felicidad (real o fingida) de quienes pedían y entregaban a los hijos. A los niños les esperaba un destino superior a transitar en este mundo; tal sentimiento justificaba el sacrificio.

La información que proporcionamos en este artículo nos da las bases para explicar las actitudes contemporáneas de las poblaciones de origen indígena, para quienes los funerales de un infante son el motivo de una fiesta en la que participa toda la comunidad. En ella los padres deben cantar, bailar y tomar bebidas alcohólicas hasta emborracharse, guiados por los padrinos de los muertitos, que asumen la dirección del evento preocupándose de que esté teñido de un espíritu festivo, y que concluye (puede durar varios días) cuando finalmente se deposita el cuerpo bajo tierra.

Las explicaciones modernas privilegian la versión cristiana que es parcialmente asumida por las comunidades andinas. La alegría es pertinente porque el niño o la niña se va al Cielo, dado que no ha tenido ocasión de pecar. Para asegurarse basta que esté bautizado o que al menos se haya celebrado el *unuchakuy* o bautismo de emergencia, apenas nacido el niño o en los días que siguen (Bolin, 2006: 27-28). Así se hace en las comunidades de pastores de altura en el Cuzco, y con variantes en toda la sierra centro-sur del Perú.

Esto no excluye la existencia de niños fantasmales que, no habiendo tenido los cuidados rituales necesarios, no salen o regresan a su comunidad después de muertos, para asustar o causar daños a personas o propiedades. Tales existencias no son parte de la doctrina oficial de la iglesia popular europea que también llegó a América e ingresó con igual fuerza en el imaginario andino.

En América precolombina, las culturas más desarrolladas resolvieron esta situación de conflicto elaborando destinos especiales para estas existencias frustradas. Por lo pronto conocemos la propuesta de los nahuas, quienes nos explican que los niños que han muerto antes de dejar de mamar o antes de comer maíz volverán al mundo de los seres vivientes, resucitarán. Mientras tanto se ubican en un lugar llamado Chichihualcuauhco o Tonacacauhtitlan donde los lactantes continúan nutriéndose de un árbol con mamas, a manera de frutas, que destila leche para alimentarlos. Su viaje a este universo no es

inmediato, transcurrirán algunos días (cuatro) hasta que concluyan los ritos de entierro y se asegure su partida. Durante ese período la madre no podía lactar a otro niño y se colocaba recipientes con leche en la tumba del muertito; más tarde el árbol milagroso supliría a los pechos maternos (López Austin, 1980: I, 358-359, 363, 365, 385).

La información aquí reseñada fue recogida alrededor de 1577 por fray Bernardino de Sahagún (2000, libro VI, cap. XXI: 572-573), cuyo texto, escrito con belleza, convierte a los mamones en colibríes o picaflores:

Oye otra manera de gente, que son bienaventurados y son amados, y los llevan los dioses para sí, y son los niños que mueren en su tierna niñez. Son como unas piedras preciosas. Éstos no van a los lugares de espanto del Infierno, sino van a la casa de dios que se llama Tonacatecutli, que vive en vergeles que se llaman Tonacacauhtitlan, donde hay todas maneras de árboles y flores y frutas, y anda allí como zinzones, que son avecitas pequeñas de diversos colores que andan chupando las flores de los árboles. Y estos niños y niñas, cuando mueren, no sin razón los entierran junto a las troxes donde se guarda el maíz y los otros mantenimientos, porque esto quiere decir que están sus ánimas en lugar muy deleitoso y de muchos mantenimientos, porque murieron en estado de limpieza y simplicidad, como piedras preciosas y muy finos zafiros. También tendrás entendido que los niños muy bonicos y muy hermosos y amables, cuando están en su simplicidad y en su inocencia son preciosos como piedras preciosas, turquesas y zafiros.

La tradición de México central también se encuentra en la población maya contemporánea: “El alma de una criatura muerta vive en un árbol y se nutre con sus siempre plétóricos senos... A una criatura muerta al nacer no se le invita [a comer o beber como los occisos mayores] ni se le enciende una vela, porque habrá retornado a la tierra en otro cuerpo” (Guiteras Holmes, 1965: 131-133). La tradición tzotzil en el siglo XX muestra, sin embargo, la presencia del catolicismo; uno de los informantes de Guiteras Holmes introduce la diferencia que hace el bautismo en los muertitos: “Un niño chiquito si ha sido bautizado va al Cielo. Si no está bautizado no camina bien, no tiene camino y regresará aquí” (*Ibidem* 143). El pensamiento precolombino ya está racionalizado como castigo, a partir de la prédica cristiana; a pesar de eso, el mismo informante, más adelante, hace reaparecer la versión preeuropea: “El alma del niño [muerto en el vientre de su madre también fallecida] va a un árbol llamado ch’ulte o shuj te [árbol santo o el árbol de los pechos]”. En el mismo diálogo vuelve a mencionar el castigo de los no-bautizados: no son hijos de Dios (*Ibidem*: 146). Por tanto irán con Pukuj, uno de los seres en pugna con la deidad cristiana, que en el universo tzotzil no es superior a sus enemigos, sino que tiene poderes equivalentes, como la docena de seres sobrenaturales a los que conviene respetar (Guiteras Holmes, 1965: 238).

El presente trabajo analiza las versiones andinas de este universo y sus habitantes en torno a los niños que murieron con o sin las debidas precauciones rituales de los padres o padrinos. Las condiciones en que se mueven las poblaciones de origen indígena hacen de este espacio sobrenatural uno de los temas más relevantes del imaginario andino.

1. El Limbo europeo

Indagando en Mórrope (provincia de Chiclayo, departamento de Lambayeque) sobre el destino de los niños sin bautizar (2 de noviembre de 2005), el párroco definió al Limbo como “un invento de curas ociosos”. Me gustó el atrevimiento sincero y la fortaleza del sacerdote, que era seguidor de la Teología de la Liberación, pero estoy seguro de que a los Padres de la Iglesia, como San Buenaventura, no les hubiese hecho gracia. En uno de sus sermones dominicales, pronunciados entre el 9 de abril y el 28 de mayo de 1273, el Doctor Seráfico describe al Limbo como el espacio donde se encontraban los Santos Padres muertos antes de la venida de Cristo —desde Abel, hijo de Adán—, hasta su crucifixión. Buenaventura afirma que luego de su descenso al Limbo, el Señor los condujo a la gloria eterna dado que la efusión de su sangre había permitido su redención (Bonaventura, 1994: Vol. 10, p. 69).

El texto se apoya en el libro de Baruc, al que se supone discípulo y secretario del profeta Jeremías, haciendo un paralelo entre la liberación de los hijos de Israel, prisioneros de Babilonia, y las almas sujetas en el Limbo a la espera de Jesucristo.

Pero en el sermón de Buenaventura no figuran los niños. La idea de que ocupen un lugar inmediato al infierno viene de mucho tiempo atrás: la podemos encontrar en Virgilio, cuando su héroe Eneas visitó el Averno acompañado de Sibila, quien adormeció a Cancerbero para que ella y el troyano pudieran ingresar al reino de Hades: “Al punto escuchan voces, un inmenso tierno vagido: almas de niños lloran. En el umbral primero de la vida, sin probar la dulzura, un día aciago los segó de los pechos de sus madres, y los hundió en acerba desventura” (Virgilio, 1961, Libro VI: 443-444). Obviamente no se trata de niños sin bautizar porque ello no podía preocupar al poeta, que murió en el año 19 a.C., pero el espacio para quienes fallecen de manera prematura acababa de ser creado para Occidente.

Cuando Dante escribe el “Infierno”, alrededor de 1308-1309, aprovecha los versos de la *Eneida* para ubicar “una turba numerosa de infantes, mujeres y varones”. Antes de que el poeta pregunte, su guía le explica la razón de los

suspiros –no hay llanto–; se trata de quienes murieron sin bautismo (Alighieri, Cantiga I, Canto VI, Vol. I: 110-111). Lo que el florentino propone en la *Comedia* es una novedad teológica: el Limbo en su tiempo era concebido por la teología católica como el lugar ocupado por los patriarcas hebreos (“Limbus patrum”) que murieron antes de la venida de Cristo, tal como lo resume en su sermón San Buenaventura. Pero además el Limbo dantesco aceptaba ser también el espacio ocupado por los niños fallecidos sin bautizar (“Limbus puerorum”) y por tanto manchados por el pecado original (Chiavacci, 1997: 103). Dante introduce en un espacio privilegiado dentro del Limbo (“un noble castillo”) a los adultos notables del mundo pagano: Homero, Horacio, Ovidio y Lucano entre los literatos; Julio César, Lucio Giunio Bruto (el primer cónsul romano), y hasta al caudillo árabe Saladino, entre los líderes políticos; y Aristóteles, Sócrates y Platón entre los filósofos (Alighieri, 1997. Cantiga I, Canto VI, Vol. I: 124-126).

La idea de este espacio, privado de la visión divina pero sin las torturas del infierno, toma cuerpo en España y ya es un saber establecido en los momentos en que se descubre América. La formulación precisa puede encontrarse en el diccionario de Sebastián de Covarrubias Orozco (1995: 76), que en la primera mitad del siglo XVII lo describe así:

Limbo, lugar subterráneo, do no llegan los rayos del sol... Pero en significación particular, acerca de nuestra fe católica, llamamos limbo a aquella parte del infierno que retuvo en sí los santos padres antes de la redención del linaje humano. Y llamamos también limbo, o sea éste o sea otro el lugar do están las almas de los niños que mueren sin bautismo. Llámase también infierno, y así confesamos de Cristo nuestro Señor que descendió a los infiernos... Y puédase haber dicho limbo de la palabra latina *limbus*, que vale extremidad de la vestidura en redondo, porque, respeto del lugar de los dañados, el limbo está más cercano a la superficie de la tierra y apartado del centro, como parece darlo a entender la palabra de Abraham y el rico avariento.

El autor del *Tesoro de la lengua...* se refiere a la frase que el evangelista Lucas pone en boca del patriarca: “Entre nosotros y ustedes hay un abismo tremendo” (Lucas 16: 26).

Este es el Limbo de la prédica en América, que tendrá una fortaleza especial en el imaginario andino, que rechazó desde un inicio la idea de hundirse en el infierno. Igual vigencia puede encontrarse en el otro universo intermedio: el Purgatorio, aceptado como espacio de transición donde se reúnen los miembros de una familia. En el norte del Perú (Eten, por ejemplo), el cementerio es identificado como el Purgatorio, al que también llaman “la casa de todos”, lugar de visita obligado de los familiares en los “cumpleaños” del muerto y en el día de los

difuntos (2 de noviembre). Es el lugar donde “viven” los familiares fallecidos, a quienes se les puede consultar en caso de cualquier crisis o duda familiar. Sus tumbas, limpias y con flores o alimentos, son testimonios de que el culto a los muertos es una constante en la sociedad andina. Su identificación con el Purgatorio es una interpretación del dogma católico, que lo modifica de tal forma que hace irreconocible la doctrina original (Millones, 1999: 237-248).

Incluso los “condenados”, seres que han infringido las reglas de la comunidad y vagan por sus alrededores después de muertos, pueden ser “salvados”. En los relatos recogidos en varias ocasiones (por ejemplo en los cuentos de Juan Oso, compilados por J. M. Arguedas), los “condenados” al ser derrotados se convierten en palomas blancas que suben a los cielos.

2. El Limbo en el universo andino

La percepción de la muerte es uno de los temas más interesantes de la historia cultural, no solo porque cada sociedad puede reaccionar frente al deceso de sus miembros de manera distinta, sino porque incluso al interior de cada grupo humano se perfilan actitudes distintas, dependiendo de la ubicación del difunto en las diferentes etapas del ciclo vital.

Para los europeos la visión de las ceremonias mortuorias de los Andes fue materia de horror. La idea de las momias interactuando con los hombres (Millones, 2006) despertó el desprecio y la ira de los conquistadores. Más adelante, cuando los indígenas desenterraban los cadáveres de los terrenos de la iglesia para celebrar los rituales prohibidos y volverlos a enterrar o conservar de manera visible en otros lugares, la reacción del clero español y su entorno cristiano no fue menos violenta.

Hubo incluso mayor asombro cuando se comprobó el sacrificio de los niños de corta edad. Estos rituales fueron observados con detalle en el siglo XVII, durante las campañas contra las religiones neoandinas, que tomaron forma luego de asimilar las creencias cristianas. Algunas de estas muertes estaban relacionadas con la manera en que se percibía al recién nacido. Si se le consideraba “hijo del rayo” (Illapa o Santiago) por ser uno o dos de los mellizos, o por haber nacido “de pies”, el sacerdote indígena (*laiqa*), que los europeos calificaban de hechicero, no vacilaba en decretar su muerte (Polia, 1999: 235; Duviols, 2003: 251). O bien se dieron casos en que se optó por sacrificarlo para evitar su bautizo cristiano (Polia, 1999: 242). Y aunque esta forma de tributo a los dioses no tuvo la visibilidad ni el número de los que observara la hueste de Cortés, su vigencia no fue de escasa importancia en los Andes, donde el sacri-

ficio de los niños ha sido una característica bastante extendida. Así lo prueban los restos hallados en las cumbres de la cordillera en Chile (cerro El Plomo) y en Arequipa (la momia Juanita), y los rituales incaicos descritos por los cronistas.

Es interesante observar que en ciertos períodos (Nazca, Intermedio Temprano) y en determinados lugares (Ayacucho, Horizonte Medio) el entierro de los cuerpos se hizo manteniendo la posición sedente (Rowe, 1995: 27-41), situación sobre la que vamos a volver más adelante.

Siglos después, una vez establecido el Tahuantinsuyo, el sacrificio de los niños “de cinco o seis años” se convirtió en una norma a seguir al menos —como hemos dicho— en una de las festividades principales: la Capacocha. Infantes de todas partes del imperio concurrían al Cuzco, inclusive los hijos de los jefes étnicos o curacas que al enviarlos ganaban el favor de los gobernantes. Una vez en la capital se les organizaba en parejas y se les vestía de manera elegante para regresarlos a sus pueblos de origen o donde hubiese estado asentado el inca. A continuación se les enterraba vivos o se les arrojaba al mar (Betanzos, 1987: 142 y 147). La ceremonia sugiere varias interpretaciones, especialmente porque “El Inga se refregaba todo el cuerpo con estos muchachos por participar su deidad...” (Duviols, 2003: 743). El acto referido por Hernández Príncipe nos parece indicar que algunos niños no eran sacrificados en el Cuzco, sino que, después de entregar su vitalidad al soberano y ‘morir’ ritualmente, eran devueltos a sus pueblos de origen donde se efectuaba el sacrificio.

Para los curacas el sacrificio de sus hijos implicaba un ascenso en la escala de poder incaico. Tal es el caso del curaca Caque Poma de la comunidad de Ocros cerca de Cajatambo. Su hija fue la víctima que permitió su propia promoción. Se la enterró viva en una tumba con espacio suficiente para que pudiese respirar y con algunos alimentos que prolongaron su agonía. A su muerte, el sepulcro mantuvo su sacralidad. Dado que ocupaba una elevación en el lugar en el que su padre había construido un canal de irrigación, la niña se convirtió en la deidad que aseguraba la producción de la tierra (Hernández Príncipe, 1923: 25-68).

Estos sacrificios infantiles constituían parte importante de la fiesta de la Capacocha. El ceremonial en el Cuzco, en donde se consumaba el sacrificio, reprimía la tristeza de padres y hermanos bajo las reglas de comportamiento establecidas. La comunidad procesaba la pena en un regocijo que estaba pautado por los mandatos del Cuzco y de la propia comunidad. La de los incas no ha sido la única sociedad que transformaba el dolor de la pérdida a partir del convencimiento de que lo sucedido era parte de un ordenamiento mayor, que beneficiaba a todos. Si los muertos se concebían como gérmenes del futuro, el tránsito al más allá era un paso necesario para que el ciclo se repita.

Si nos restringimos a noticias más recientes, cabe recordar la mirada de Charles Wiener (1993: 102-103), quien a fines del siglo XIX fue testigo de los rituales que acompañaron a la muerte de un niño en el norte del Perú:

Inmediatamente luego de que expira, se amarra el cuerpo sobre una silla, se colocan sobre su espalda dos alas de papel armadas, a veces sobre alas de lechuga, se le pone una corona de flores sobre la cabeza, y se le instala encima de una mesa, en torno a la cual se baila y se canta... Al día siguiente se conduce en procesión el pequeño cadáver a casa de los parientes cercanos, después a las de los amigos y en cada una recomienzan las mismas escenas de orgía.

Lo interesante de esta descripción es que su autor vio tal comportamiento entre poblaciones de origen africano, que ya habían internalizado tradiciones andinas. Este fenómeno de préstamos culturales es muy frecuente. La falta de investigación ha hecho posible que en más de una ocasión se hayan atribuido orígenes africanos a más de uno de los patrones culturales contemporáneos, que provienen de la población indígena.

La observación de Wiener acerca del cadáver sentado no solo nos remite al dato arqueológico de la posición del cuerpo, nos recuerda también que se mantenía, durante el período ceremonial, la sensación de que el difunto participaba de la algarabía. Lo mismo sucede en Sarhua, como veremos a continuación: la posición del niño es la misma, atado a la silla con el cinturón del padre (*chumpi*) o si es niña, con el de la madre, y desde allí “interviene” en las celebraciones.

Dado que estamos hablando de ceremonias que son contemporáneas, debemos convenir que las prohibiciones del Estado español o del republicano fueron ignoradas. Esto no quiere decir que la ideología andina no haya sido alterada, la “alegría” que seguía al deceso del infante tiene ahora otras explicaciones basadas no tanto en el dogma católico, que hoy acepta a regañadientes la existencia del Limbo. Lo más probable es que las características de este espacio sobrenatural llegaran con el sistema de creencias vigente en España entre los viajeros no ilustrados, que eran la inmensa mayoría. La gente que inspiró las trapacerías de la Celestina o del Buscón llamado Pablos, o del Diablo Cojuelo, o los refranes de Sancho, fue la que transmitió en su andar la ideología del pueblo español a las Indias.

Para estos europeos y para los indígenas americanos el Limbo y el Purgatorio eran más reales y asequibles que el Cielo y el Infierno. A ellos esperaban (y esperan) llegar porque equivalen al lugar de la sociedad al que pueden acceder en la realidad que les ha tocado vivir. El Cielo está más allá de sus posibilidades, al menos en una primera instancia, antes hay dos espacios sobrenaturales a los que pueden llegar, y el Infierno es inconcebible.

Si se revisan los catecismos y confesionarios de la época colonial (confrontar con el catecismo del III Congreso Provincial de Lima) y la prédica de los evangelizadores es notorio que se hace hincapié en los extremos de bienaventuranza o de castigo a los que podían llegar los nuevos cristianos. Situaciones intermedias como el Purgatorio tienen mención escasa y referencias al Limbo casi no existen. Esto no quiere decir que este desapareciera del ámbito sancionado por la fe oficial, todavía estaba presente en el catecismo promulgado por el Papa Pío X en 1905, pero no hay mención del Limbo en los documentos más recientes; véanse por ejemplo las publicaciones desde 1992 (Zuffi, 2005: 46).

Pero estas insistencias o ausencias en la voz de la Iglesia no hicieron efecto en la población andina, que ya había consolidado su percepción del más allá. La versión moderna del destino de los niños muertos, bautizados o no, sigue siendo el Cielo. El festival de la comunidad que acompaña a los padres en el entierro nos recuerda más bien las celebraciones incaicas, y el razonamiento sobre lo que le espera al alma del difunto, si bien está teñido por las enseñanzas del catecismo, le da un sesgo especial que revive y fortalece la existencia del Limbo. Así lo vemos en la información recogida en Cuzco y Ayacucho, que pasamos a compartir.

El baile y la demostración formal de alegría es algo muy presente en la sierra sur-central del Perú. En el pueblo de Sarhua (Víctor Fajardo, Ayacucho) la fiesta es uno de los motivos seleccionados para ilustrar sus pinturas, a las que llaman “tablas” (Millones, 2005: 163-191). Una de ellas presenta el festival denominado *wawapampay*; el pintor, Juan Quispe Michue, ahora radicado en Lima, explica la ceremonia de la siguiente manera:

Quando el niño recién nacido, o tenga [hasta] un año algo así, no hay pena, no hay llanto. Los padrinos, con una alegría llevan al cementerio con toda la familia, con música. Puede ser arpa, guitarra, rondín, lo que sea, pero que sea música. Antes llevaban disco, con tocadisco y bailan en el cementerio, mientras van haciendo hueco para enterrar.

Los sarhuinos explican este comportamiento con una lógica aplastante; así lo hizo Pompeyo Berrocal Evanan, pintor y cantante de Sarhua, cuando lo visitamos en su casa-taller: “La gente se alegra si el niño ha muerto, porque dicen que el niño que muere no molesta a nadie, no los va a molestar, incluso algunos abuelitos insultan a la gente [diciendo]: mi hijo, mi nieto se va porque no te va a molestar”. [Pregunta de LM: ¿en qué sentido?]. “Cuando crezcan, se casan y cuando se casan piden una casa, una chacra”. Porfirio Ramos Yanamé, también pintor en el pueblo de Sarhua, redondeó la explicación: “Cuando muere chiquito, recién nacido con alegría llevan a enterrar. Cuando son adultos como nosotros, la pasan mal con su señora, las cosas mal o [tienen] malas experiencias, son rateros, todo mal, pues hasta a sus padrinos los meten [en líos]”.

La dureza de las circunstancias en que viven las poblaciones rurales explica hoy el carácter festivo del entierro de los infantes. Otro artista sarhuino, Marcial Berrocal Evanan, completó el argumento: "Enterrar a un bebé es lo bueno, sin sufrir tanto se ha ido a la Gloria. Es un bebé inocente. Un bebé no creo que vaya al infierno". De regreso a Lima, Juan Quispe respondió a otra de nuestras preguntas: "[Si el chico ha sido bautizado] se hace lo mismo, todo igual. [Si no] así muertito le echan *agua de socorro*. Le echa el padrino [que ha sido elegido aun antes de que nazca]".

La urgencia del bautismo es notoria: si el niño está en peligro de muerte o acaba de fallecer, sobre todo en lugares donde el sacerdote es inaccesible (el párroco solo visita Sarhua tres o cuatro veces al año), la ceremonia la realiza cualquier laico, o de preferencia quien ha sido elegido padrino. Si a pesar de todo muere sin dicho sacramento, o se trata de un aborto o de un niño enterrado clandestinamente, hay el peligro de que se transforme en un ser sobrenatural dispuesto a agredir a quien pase cerca de su tumba. Así sucede a quienes corren tal riesgo en el pueblo de Túcume (Chiclayo, Lambayeque), especialmente cerca del asentamiento colonial, hoy abandonado y convertido en cementerio ilegal (Millones, 1996).

Una variante poética del destino de estos niños sin bautismo los coloca en un ámbito de sombra perpetua, pero como en el caso de los condenados, aun ellos tienen la esperanza de redención. Así lo ha descrito Gregorio Condori en su autobiografía (Valderrama y Escalante, 1977: 64-65):

El limbo está en el *uku pacha*, es noche oscura, totalmente negra. Aquí van las almas de las *huahuas* [infantes] que han muerto sin bautizarse. Estas almitas, dentro de esta oscuridad total, están gateando para arriba y para abajo, leguas íntegras, buscando el *huato* [soga] del badajo de la campana. Cuando en esta búsqueda, una *huahua* o un grupo de *huahuas* dan con el *huato*, hacen sonar la campana, entra un rayo de luz en dirección a las *huahuas*, con lo que les crecen las alas y por este rayo de luz salen como por un camino, convertidas en palomas. Así se salvan estas almitas del limbo, como palomas, para irse de jardineros al *hanaq pacha* [Cielo o Gloria].

La asociación de los niños muertos con los ángeles es visible desde las ropas o aditamentos con que visten al fallecido y que se pueden documentar incluso para épocas previas a la fotografía. El dibujo de Wiener y su descripción nos lo dicen de manera explícita. Esta percepción de los infantes muertos, que hoy puede recogerse en cualquier región de los Andes, tiene como inmediata referencia una de las misiones atribuidas a los ángeles, la de mediadores o reveladores; la que corresponde a su remoto origen en las regiones de Egipto o Babilonia, o quizá más precisamente a la que propagara Zoroastro (Zuffi,

2005: 280). La voz actual proviene del griego “angelos” que significa mensajero. Para nuestros informantes de la costa norteña (Mórrope), al igual que para Condori, los niños fallecidos a temprana edad serán angelitos que intercederán por sus parientes pecadores cuando a sus almas les toque enfrentar el juicio divino.



*Comunidad de Soccos Vinchos, provincia de Huamanga.
Foto de Hiroyasu Tomoeda, tomada en 1964.*



Tabla de Sarhua. Foto: Luis Millones.

3. A manera de conclusión

Mesoamericanos y andinos elaboraron espacios sobrenaturales a donde irían los niños muertos en el proceso de nacimiento o poco después de este. Al hacerlo resolvían la paradoja de pasar de la inauguración de la vida a la celebración de la muerte, sin el transcurrir de las acciones de quien frustraba su paso por este mundo.

Nuestra información no alcanza a ser comparativa. Los nahuas y los mayas han construido un más allá donde los infantes continúan siéndolo hasta su futura reinserción en este mundo. De esta manera sus tareas como seres humanos no se pierden, simplemente se postergan. En cambio, no tenemos datos sobre una situación similar en los Andes; lo que sabemos se refiere a un pequeño sector de niños seleccionados por la elite que los sacrificaba en provecho de sus intereses. Los niños muertos o en agonía se convierten en *huacas* o seres sobrenaturales, que sacralizan el espacio en el que han sido enterrados vivos para beneficio de la región y sus dirigentes.

En ambas civilizaciones, sin embargo, había rituales que se seguían para que el viaje al más allá consiguiera los propósitos previstos en sus tradiciones culturales.

Si bien la prédica cristiana impregnó las religiones pre-europeas, su penetración fue desigual y no logró quebrar núcleos de resistencia donde se hizo fuerte el sistema de valores indígenas. Uno de ellos es el que se refiere al culto de los muertos, en especial el tema referido a los infantes, que coincide en cierta forma con las creencias vigentes en los primeros siglos del coloniaje. Lo visible en documentos y textos etnográficos recogidos en las áreas rurales es la voluntad de no aceptar el Infierno como destino final de los seres humanos, lo que fortalece la existencia de los espacios intermedios como el Purgatorio y el Limbo. Eliminando el dominio de Satán, la opción única es la espera para alcanzar la Gloria; basta con cumplir los rituales de origen católico, pero con las modificaciones que la hacen accesible a todos los seres humanos.

Al fin y al cabo los niños muertos, jardineros de Dios, podrán rogar por los que aún sufrimos en el valle de lágrimas. Por eso se alegran los sarhuinos y eso mismo consuela a Gregorio Condori cuando recuerda a su hijo Tomasito, fallecido muchos años atrás. Al final ellos y nosotros, todos iremos a ese nuevo Cielo, creado por los andinos.

Bibliografía

- Alighieri, Dante
1997 *Commedia*. Volume primo: "Inferno". Milano: Arnoldo Mondadori.
- Arguedas, José María
1961 "Cuentos mágico-religiosos quechuas de Lucanamarca". En: *Folklore Americano*, años VIII-IX, pp. 142 y siguientes.
- Betanzos, Juan de
1987 [1551] *Suma y narración de los incas*. Madrid: Atlas.
- Bolin, Inge
2006 *Growing Up in a Culture of Respect. Child Rearing in Highland Perú*. Austin: University of Texas Press.
- Bonaventura, San
1994 *Sermoni Teologici*. Roma: Citta Nuova.
- Chiavacci, Anna Maria
1997 "Commento". En: *Commedia*. Volume primo: "Inferno". Dante Alighieri. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Covarrubias Orozco, Sebastián
1995 [1611] *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.
- Durán, Juan Guillermo, (ed.)
1982 *El catecismo del III Concilio Provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*. Buenos Aires: Facultad de Teología, Universidad Católica Argentina.
- Duviols, Pierre
2003 *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII con documentos anexos*. Lima: IFEA y Pontificia Universidad Católica.
- Guiteras Holmes, Calixta
1965 *Los peligros del alma*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Príncipe, Rodrigo
1923 [1621] "Mitología andina". En: *Revista Inca*, 1, Vol. 1. Lima: Museo de Arqueología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- López Austin, Alfredo
1980 *Cuerpo humano e ideología*. México: UNAM.
- Millones, Luis
1996 “Túcume: 500 años después”. En: *Túcume*. Thor Heyerdahl y otros. Lima: Banco de Crédito del Perú.
1999 *Dioses familiares. Festivales populares en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2005 “La tabla del fin del mundo”. En: *Pasiones y desencuentros en la cultura andina*. Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones (eds.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2006 “La muerte como espectáculo”. En: *Desde el exterior: El Perú y sus estudiosos*. Tercer Congreso Internacional de Peruanistas, Nagoya 2005. Luis Millones y Takahiro Kato, eds. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Polia, Mario (ed.)
1999 *La cosmovisión andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rowe, John H.
1995 “Behavior and Belief in Ancient Peruvian Mortuary Practice”. En: *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*. Tom D. Dillehay (ed.). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Library and Collection, pp. 27-41.
- Sahagún, Bernardino de
2000 *Historia general de las cosas de Nueva España*. Versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como *Códice Florentino*. (Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Valderrama, Ricardo y Escalante Carmen
1977 *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Cuzco: CERA Bartolomé de las Casas.
- Virgilio
1960 *Virgilio en verso castellano*. [Edición de Aurelio Espinosa Polit]. México: Editorial Jus S.A.

Wiener, Charles

1993 [1880] *El Perú y Bolivia. Relato de viaje.* Lima: IFEA y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Zuffi, Stefano

2005 *Angels and Demons in Art.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Agradecimiento

El autor agradece las sugerencias bibliográficas y el apoyo académico de Félix Báez y de Jorge y Alfredo López Austin.

Sobre los autores

Giuliana Borea

Magíster en Museología por la Universidad de Valladolid (España) y licenciada en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se ha especializado en Interpretación de la Imagen en la Universidad Complutense de Madrid. Es profesora de Patrimonio, museos y exposiciones y de Sociología y antropología del arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la maestría de Antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido investigadora del Museo de América en Madrid en el área de Antropología y del Centro de Etnomusicología Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se ha desempeñado como directora de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico del Instituto Nacional de Cultura. Actualmente coordina el Proyecto Red de Museos del Qhapaq Ñan y el Proyecto Museo Nacional Chavín del INC.

Gisela Cánepa K.

Profesora y coordinadora de la especialidad de Antropología en el departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su licenciatura en Antropología en esta misma institución y el doctorado en Antropología en la Universidad de Chicago, Illinois (USA). Ha obtenido la beca de estudios Century Fellowship de la Universidad de Chicago y las becas de investigación de la Wenner-Gren Foundation y del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Es autora de *Máscara, transformación e identidad en los Andes* (Lima: PUCP, 1998) y ha editado *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes* (Lima: PUCP, 2001). Ha dirigido cuatro documentales para la serie Videos Etnográficos del Centro de Etnomusicología Andina de la PUCP y el CD-ROM Multimedia *Música y ritual en los Andes peruanos* (Lima: PUCP, 2001). Entre sus áreas de investigación se encuentran la formación de identidades étnicas y regionales, políticas de representación cultural y esfera pública, formas de cultura expresiva (ritual, danzas, folklore, cultura popular) y antropología visual.

Gerardo Castillo

Estudió Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y tras varios años de trabajo en comunidades campesinas del Cuzco realizó una maestría en Desarrollo Internacional en la Universidad de Bath, Inglaterra. Actualmente es candidato a doctor en Geografía Humana por la Universidad de Oklahoma (USA). Su tema de tesis explora la relación entre representaciones del espacio y la sociedad piurana y procesos económicos y sociales a partir de la expansión algodonera desde fines del siglo XIX.

Gerardo Damonte

Estudió Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú e hizo la maestría y el doctorado en la Universidad de Cornell, Ithaca (USA). Desde 1996 ha participado en investigaciones y publicaciones sobre el tema de las relaciones entre la actividad minera y las comunidades locales en los Andes, con énfasis en aspectos culturales, políticos y ambientales. Actualmente se desempeña como investigador asociado del Grupo de Análisis para el Desarrollo (GRADE) en el Área de Medio Ambiente y Recursos Naturales. Ha participado como consultor e investigador en estudios comparativos en Perú y Latinoamérica, realizados con el apoyo del Banco Mundial, IDRC, Comisión Fulbright y Cornell University entre otros. Además ha sido profesor del Proyecto especial PALMA de educación ambiental en la Universidad Católica del Perú e instructor en la Universidad de Cornell.

Alex Huerta-Mercado

Estudió Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú donde recibió el grado de licenciado y en donde ejerce la docencia. Ha recibido el Master of Arts con mención en Antropología y el certificado de Culture and Media en la New York University (USA); actualmente es candidato al Ph.D. del programa de Antropología de dicha universidad. Ha trabajado en el registro de la música y el ritual tradicional de las zonas rurales del Perú, en el análisis de la cultura urbana y en la antropología de los medios de comunicación.

Denise Leigh Raffo

Bachiller en Psicología Clínica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido asistente del historiador Luis Millones en una investigación sobre población afroperuana y el club deportivo Alianza Lima. Entre sus publicaciones mencionamos “El universo femenino de Cornelio Heredia” en *En el corazón del pueblo: Pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001* (2002) y “El miedo a la multitud. Dos provincianos en el Estadio Nacional, 1950-1970” en *El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX* (2005).

Luis Millones

Profesor Emérito de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Profesor del postgrado de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro fundador del Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. Miembro correspondiente de la Academia Chilena de Historia. Miembro del Instituto Simón Bolívar de Buenos Aires, Argentina. Es autor de numerosas publicaciones sobre religiosidad, historia y tradición oral peruana. Entre sus libros más recientes destacan: *Ensayos de historia andina* (Lima: UNMSM, 2005), *Tradición popular: arte y religión de los pueblos del norte del*

Perú (Osaka: National Museum of Ethnology, 2003), *En el corazón del pueblo: pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001* (Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2002) y *Perú: el legado de la historia* (Sevilla y Lima: Universidad de Sevilla y Promperú, 2001).

Pablo Ortemberg

Es licenciado en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Reside en Francia desde el año 2000. Actualmente prepara su doctorado en Historia por la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (E.H.E.S.S.), París, bajo la dirección de Nathan Wachtel. Su tesis doctoral, en curso, estudia el pasaje de la fiesta monárquica a la fiesta republicana en Perú. En Francia ha ejercido como docente de lengua, literatura e historia española e hispanoamericana en la Universidad Michel de Montaigne Bordeaux III y en la Universidad de Haute-Bretagne Rennes II. Sus últimas publicaciones son “Las primeras fiestas cívicas en el Perú independiente: emblemática y ceremonial bajo el Protectorado” en *Revista Andina* (número 43, Cusco, 2006) y “Algunas reflexiones sobre el derrotero social de la simbología republicana en tres casos latinoamericanos. La construcción de las nuevas identidades políticas en el siglo XIX y la lucha por la legitimidad” en *Revista de Indias* (número 232, volumen LXIV, Madrid, 2004).

Guillermo Salas

Licenciado en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Master en Ciencias Sociales por la Universidad de Chicago (USA). Es candidato al doctorado en Antropología por la Universidad de Michigan (USA). Tiene experiencia de trabajo y ha investigado las implicancias sociales de las recientes inversiones en minería, particularmente sus relaciones con las comunidades anfitrionas. Actualmente investiga aspectos del sistema multicultural de diferenciación social presente en la región del Cusco.

Diana Santillán

Tiene maestrías en Antropología y Estudios de la Mujer, y está completando su doctorado en Ciencias Humanas en la Universidad George Washington, Washington D.C. (USA). Se desempeña como docente en la universidad antes nombrada y en la Universidad de Georgetown (USA). Además es editora asistente de la revista académica *Anthropological Quarterly*, publicada por el Instituto de Investigación Etnográfica de la Universidad George Washington. Actualmente está preparando su tesis doctoral sobre el uso de la radio para promover la salud reproductiva desde una perspectiva de género en la amazonía peruana, en torno a la producción y recepción del programa radial Bienvenida Salud de la ONG Minga Perú.

Teresa Torres

Bachiller en Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente cursa estudios de maestría en la especialidad. Sus áreas de interés son la gramática formal de lenguas indígenas y la sociolingüística con énfasis en el análisis del discurso. Además es activista por los derechos de los animales.

María Eugenia Ulfe

Es docente en la especialidad de Antropología en el departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su licenciatura en Antropología en esta misma casa de estudios y el doctorado en Ciencias Humanas con concentración en Antropología en la Universidad George Washington, Washington D.C. (USA). Ha recibido la beca de estudios de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, la beca de apoyo a la investigación sobre autoritarismo y violencia dirigida por la Casa de Estudios del Socialismo SUR con financiamiento de la fundación Rockefeller y del Graduate Fellow para ser docente invitada en el departamento de Antropología de la Universidad George Washington (2003-2004). Ha publicado *Danzando en Ayacucho: Música y ritual del rincón de los muertos* (Lima, PUCP, 2004). Actualmente prepara un libro sobre las representaciones de la memoria histórica reciente en los retablos peruanos. Entre sus áreas de investigación se encuentran los estudios de memoria y violencia, políticas de representación cultural y esfera pública, y formas de cultura expresiva (arte, cultura popular, rituales, música y danzas).

MIRANDO LA ESFERA PÚBLICA DESDE LA CULTURA EN EL PERÚ
se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
Ediciones Atenea eirl.
Carlos Gonzales 252, San Miguel

