

Lima heterogénea, la periferia urbana y la emergencia del contexto cultural cholo

Wilder Ramos Ochoa*

Recibido: 11/06/2018
Aceptado: 04/07/2018

RESUMEN

A partir de los años 50 del siglo pasado, como resultado de los procesos de migración provinciana, la ciudad de Lima se ha ido transformando en una ciudad chola. Es en ese contexto de fines de siglo XX y principios del XXI que, producto de los cambios del mundo global, a nivel local urbano se ha venido configurando un nuevo espacio artístico-cultural denominado emergente.

Palabras clave: *Lima, memoria, migración, periferia urbana y emergente.*

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo realiza un acercamiento a los procesos culturales en la ciudad de Lima de fines del siglo pasado e inicios del siglo XXI. Se propone indagar sobre la visibilidad próxima de un nuevo espacio artístico-cultural denominado emergente, también definido como un espacio artístico cultural cholo (producto de las migraciones provincianas) que reflexiona sobre las connotaciones identitarias y heterogéneas de la ciudad. Además, el trabajo dirige miradas sobre el espacio cultural oficial y alternativo de fines del siglo pasado y principios del siglo. Asimismo, es una interpretación personal de los hechos —aunque parcial—, que se formó desde los propios acontecimientos vividos

* Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. wildersamuelramos@gmail.com.

desde fines de los noventas como estudiante de Bellas Artes y, en años posteriores, como integrante de colectivos de arte urbano.

La escena artística local no me es desconocida y tengo ante ella una propia interpretación. Parafraseando al filósofo argentino Darío Sztajnszrajber (Ministerio de Ciencia, 2016): los hechos me sirven para darle sentido al relato de mi memoria. Una memoria que parte de un origen: la de un descendiente de migrantes provincianos asentados en y desde la periferia urbana. A la que sumo, por considerarla necesaria e importante, una mirada histórico-social que brinde sentido a los procesos culturales que intento discernir e impida una visión parcial de lo contemporáneo. De igual forma, parte de esta memoria surge de mi época de estudiante y de mi experiencia colectiva comunitaria en el colectivo de arte C.H.O.L.O.

La primera sección del ensayo expone una lectura a grandes rasgos de la migración, la heterogeneidad urbana y el contexto socio-cultural cholo hasta fines del siglo XX y principios del XXI. De la segunda a la cuarta parte, se describen tangencialmente algunas experiencias artístico-culturales de fines de los noventas del siglo pasado y de principios de siglo XXI. Finalmente, los dos últimos apartados intentarían explicar la emergencia del nuevo sector cultural en la escena artística local, en la que el colectivo de arte C.H.O.L.O. es uno de sus actores desde la periferia urbana. No se pretende dar un análisis profundo sobre las escenas culturales locales, sino más bien un intento por contribuir al reconocimiento de la Lima de los migrantes desde las artes plásticas-visuales.

1.-

Desde los años 50 del siglo pasado se viene profundizando de forma continua un proceso de migración provinciana hacia la ciudad,

la cual viene transformándose y adquiriendo una nueva connotación cultural (Matos Mar, 2004, p. 101).

El sociólogo Aníbal Quijano (1928-2018) fue uno de los primeros en dilucidar acerca del tema; en su ensayo *La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana* (1965) reflexiona en torno a dichos «desbordes populares»; los que originaron algunas de sus ideas sobre la emergencia de un nuevo sector cultural en la ciudad de Lima, en un proceso denominado «cholificación».

Figura 1.
Los tres conos de la gran Lima [mapa] (2004).
Estudio de José Matos Mar.
Elaborado por el Instituto Geográfico Nacional.
Imagen tomada de Matos Mar (2004, p. 153).



Este proceso implicaría la formación de un sector cultural nuevo, producto de las migraciones provincianas, que implícitamente conllevaría dentro del migrante su propia cultura andina «colocada» en el interior de una cultura oficial occidental. El sociólogo José Matos Mar lo describe como la presencia de dos Perús en uno, fenómeno presente desde la Colonia hasta tiempos contemporáneos. Según el autor: «La existencia de dos Perús paralelos no es un fenómeno reciente [...]. Este contraste, gestado desde los primeros tiempos de la Colonia, se prolonga hasta avanzado el Perú republicano» (Matos Mar, 2004, p. 97). De allí que estas estructuras «paralelas» entre lo andino y lo occidental subsistan en el tiempo y se vislumbren en la ciudad de Lima como formas heterogéneas que aún están por resolverse.

La heterogeneidad urbana como concepto postula la idea de una identidad que conllevaría, por un lado, la vertiente moderna occidental y, por el otro, una identidad de origen heredada por los padres, la familia y los ancestros. Antonio Cornejo Polar en *Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas* (1995) la relata, en relación con la problemática presentada en la situación del migrante provinciano en Lima, señalando que «la condición del migrante [...] es en algún punto contraria al afán sincrético que domina la índole del mestizo» (p. 103).

En palabras de Cornejo Polar, la presencia del migrante provinciano en la ciudad confirmaría la ausencia de unidad de ambas culturas (occidental y andina) y afirmaría la manifestación de una heterogeneidad presente.

Sobre la migración y la ciudad señala:

Los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y

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

Asimismo, el autor José Antonio Mazzotti (2002), tomando como referente a Cornejo Polar, afirma que la condición del migrante no se integraría fácilmente al nuevo entorno urbano, así como no dejaría de lado las condiciones culturales de su origen; sino más bien tomaría de ambos espacios los condicionantes de su diario vivir y no, precisamente, algún tipo de fusión o mestizaje. «El migrante andino, por lo contrario, es la prueba viviente y prolongada de la falta de integración de las dos culturas» (p. 47).

Mazzotti (2002) confirma la existencia de una doble conciencia y la realza: «Más bien, esa "doble conciencia" es la marca de una plenitud desgarrada [...], que excede ampliamente el mero descentramiento del sujeto occidental» (p. 48). Es decir, una identidad no integrada totalmente a la ciudad moderna, pues llevaría en su interior otra originaria. Una identidad heterogénea entre lo moderno occidental y lo andino ancestral.

Para Aníbal Quijano (1992), estaríamos en una «sociedad en transición», pues coexisten elementos de origen histórico diverso que no han logrado amalgamarse culturalmente aún, lo cual produce un «permanente quiebre e inestabilidad social y cultural».

Pero en esas culturas, la perspectiva de totalidad en el conocimiento, incluye el reconocimiento de la heterogeneidad de toda realidad; de su irreductible carácter contradictorio; de la legitimidad, esto es, la deseabilidad, del carácter diverso de los componentes de toda realidad, y de la social en consecuencia. (Quijano, 1992, p. 19)

De esta confrontación surgiría un nuevo sector cultural llamado «cholo», que establecería un puente intercultural entre las dicotomías que la modernidad/colonialidad eurocéntrica limeña viene imponiendo.

Es en ese contexto en el que estudios recientes proponen un sustento a lo que ya se viene configurando como un espacio cultural distinto y propio, que se construye desde las periferias de la ciudad en los procesos socio-culturales de fines del siglo pasado y principios del siglo XXI.

Miguel Ángel Vidal, en su ensayo *El proyecto moderno y el «proyecto» de la cultura emergente en Lima* (2006), describe fundamentalmente a la cultura emergente como una «construcción cultural» que se asume políticamente como parte de una lucha histórica por lo excluido, por lo no reconocido, y que se diferencia del sentido de «lo popular», como se la definía comúnmente en el siglo XX (p. 41). También cuestiona términos como «modernidad popular» (que se relaciona con «la otra modernidad»), pues crea identidad desde las carencias y no desde los valores de la cultura productiva andina en disonancias con la cultura burocrática criolla (p. 42).

Para la cultura emergente urbana, en clara desventaja, el territorio y el origen de su nacimiento forman parte importante de su identidad como sujeto histórico en constante lucha en una ciudad inventada. Esto, a mi parecer, sería importante para configurar a partir de un contexto cultural emergente un espacio propio desde las artes plásticas-visuales, que solo en el siglo XXI se expresaría en formas concretas y visibles.

En la sociedad limeña existe un velado carácter dialéctico de confrontación entre la clase dominante y el sector social emergente, expresado en la expansión cultural que ejercen

de manera recíproca ambos sectores sociales. La cultura emergente, en clara desventaja, se desarrolla a contrapelo de la cultura hegemónica, superando sus resistencias y oponiendo a la marginación y el racismo, valores como el «orgullo» por su territorio natal. (Vidal, 2006, p. 42)

Sin lugar a duda, existe una confrontación, surgida desde los primeros encuentros históricos, que dio origen a la imposición colonial de la ciudad bajo una visión de dominio y marginación. Ciertas formas de resistencia se expresarían desde los extramuros de la ciudad criolla, en donde lo popular del siglo XX se transformó, en este siglo XXI, en una cultura emergente y chola, que, a pesar de todas sus contradicciones, está imbuida por las lecturas históricas que autores como Matos Mar, Quijano y otros describen como la recuperación del sentido y el equilibrio perdido de la ciudad de Lima.

Estas formas de resistencia también se vincularían a las artes plásticas-visuales, en donde las formas estéticas y sensibilidades propias, que se desarrollaron en la ciudad a partir del reconocimiento de esa cultura urbana que surge desde las periferias de la ciudad criolla, ya vienen mostrando sus visiones.

2.-

Estos procesos sociales que se construyeron en la ciudad, particularmente en la periferia urbana, tendrían su correlato artístico en las primeras acciones que el grupo Huayco (1980) llevó a cabo en los extramuros de la ciudad, específicamente en los arenales de Villa El Salvador, y que Francisco Mariotti, uno de los principales gestores del colectivo, entiende como un acercamiento hacia «los verdaderos contenidos que debe tener la plástica salida de las masas, de las experiencias cotidianas y del quehacer colectivo» (Mariotti, 1980).

Sin duda alguna, lo «popular», entendido desde (según Buntinx) la «modernidad popular» (Vidal, 2006), entraba en el intento de «llegar a la masa, obtener de ella experiencias y participar con ellas en la búsqueda de auténticas formas culturales propias» (Mariotti, 1980).

En efecto, lo que los artistas del grupo Huayco intentaban era reflejar en sus acciones los procesos históricos que se vislumbraban por entonces en los fenómenos socio-culturales que desde las ciencias sociales eran descritos como el nacimiento de una nueva cultura urbana (Matos Mar, 2004).

Sin embargo, la actitud expresa del colectivo parecía mostrar lo que solo su tiempo histórico y el origen social de sus integrantes podía hacer: «llegar a la masa» y «obtener de ella experiencias», según indica Mariotti líneas arriba.

Esta insinuación hacia solo contaminar las lecturas del arte oficial marcaría las prácticas posteriores de la escena alternativa última.

Mientras la oficialidad criolla se encerraba en sus discursos de tradición estética occidental como modelos normativos (Miró Quesada, 1986), algunos artistas formulaban criterios diversos sobre «lo otro», pero desde una perspectiva de apropiación cultural.

Héctor Omar Escobar, en su ensayo *Religiosidad y marginalidad en Sarita Colonia del colectivo E. P. S. Huayco* (2017), definió las posturas de la naciente escena alternativa así: «El colectivo-taller Huayco se autoatribuye la necesidad de expresar (o traducir) lo que la masa no puede expresar y se representan a sí mismos como intermediarios entre lo popular y lo académico» (Escobar, 2017).

Lo que sugiere el texto de Escobar es la imprevista de la naciente escena «alternativa» que surge como un «intermediador» en-

tre lo que ellos consideraban «lo popular» (los migrantes, la periferia urbana, etc.) y lo «académico» (las galerías de arte, los museos, lo institucional criollo, etc.), pero sin la autoafirmación existencial de lo andino o de lo migrante entre sus integrantes. Estas lecturas de «lo otro», que nacen en los ochentas, continuarían en pleno siglo XXI y se expresarían en las miradas que desde las prácticas y modelos normativos del centro criollo se dan sobre la periferia urbana y sus contextos culturales. Este acercamiento hacia lo popular se mostraría como síntoma de una heterogeneidad cultural expresada en las visiones artísticas de la ciudad. Según Buntinx (1987):

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

Este «circuito distinto», que intenta una aproximación hacia lo popular como lo manifiesta Buntinx, expresa un espacio alternativo que surgiría como respuesta a un contexto urbano en plena ebullición migratoria, pero, desde las lecturas de Escobar (2017), resultaría solo un intento por «facilitar» o introducir un aire de modernidad (¿o posmodernidad?) entre los discursos oficiales del arte y lo urbano popular. Sin embargo, aquí se considera como un intento desde las artes plásticas-visuales de entender la escena artística cultural a partir de los fenómenos sociales de entonces.

3.-

En la década de los noventas se inaugura un panorama de protestas hacia el régimen fuji- montesinista; sectores de artistas y co-



Figura 2.
III Bienal Iberoamericana de Lima (2002) [folleto].
Municipalidad Metropolitana de Lima. Fotografía de Wilder Ramos.

lectivos civiles organizados expresan su rechazo interviniendo en las movilizaciones y las protestas mediante el lenguaje plástico (Buntinx, 2001).

Hacia fines de los años noventa, desde la escena oficial y con la iniciativa de la Municipalidad Metropolitana de Lima, bajo la organización del Centro de Artes Visuales de Luis Lama, se llevaron a cabo las Bienales de Lima y sus respectivos salones regionales y nacionales, cuyo corolario final fue la III Bienal Iberoamericana de Lima, en el 2002.

En el plano cultural, las bienales nacionales e internacionales de Lima representarían los estertores del proceso de globalización (caída del muro de Berlín y de la dicotomía socialismo/capitalismo) y el final del multiculturalismo internacional que el gobierno de Fujimori promovía. Las bienales de arte de aquellos años resultarían un encuentro amable y casi forzosamente casual entre la esce-

na oficial y alternativa en confluencia hacia un contexto global y local que cerraba puertas, en ese momento, y abría brechas en el espacio cultural urbano pos-Fujimori.

Al respecto, el curador y crítico de arte Juan Peralta manifestaba su parecer en torno a las Bienales de Lima en un texto escrito en la edición número 4 de *Illapa* (revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma):

La exposición «Emergencia artística» desarrollada durante la II Bienal de Lima (1999) fue una propuesta autogestionaria, alternativa y polémica; para algunos, cuestionaba en cierta manera el espacio oficial de la Bienal y para otros, significaría la oportunidad de estar presente ante la mirada de artistas y críticos. (Peralta, 2009, p. 68)

Ambas miradas, entre lo oficial y lo alternativo, se encontrarían en un mismo espacio, afirmando lo que años más tarde se haría evidente.

En paralelo a esas críticas, Manuel Munive, en su texto *III Bienal Iberoamericana de Lima: Esterilidad y reiteración* (2002), reiteraba posturas similares sobre la bienal:

Alfredo Márquez y Ángel Valdez realizaron un impecable trabajo que, sin embargo, nos produce una desazón, pues revela en cada uno de sus aspectos una obra de arte erudita elaborada para el siempre estéril círculo de los entendidos. El desglose de información que realmente descuarta la obra habla de artistas cultos formados, leyendo lo que leen los críticos o queriendo ser más inteligentes que ellos. En suma, artistas que han aprendido a hacer arte con los críticos. (Munive, 2002)

En el medio local, las metodologías tecnológicas o digitales ingresaban con impulso en el terreno de las artes plásticas y visuales. El video, la intervención del espacio público,

las performances y la instalación se hacían cada vez más normativas. El lenguaje global de la imagen posmoderna se imponía poco a poco sobre los viejos ropajes de la ciudad. A partir del siglo XXI, nuevas perspectivas sociales y nuevos giros culturales a nivel mundial tomaban relevancia. En el 2001 se formaba el Foro Social Mundial en Porto Alegre (Brasil), un conglomerado de movimientos, grupos y colectividades que se oponían a la globalización neoliberal como fenómeno de avasallamiento cultural mundial y propugnaban otra nueva forma de modernidad global bajo la consigna de «Otro mundo es posible».

La caída del régimen fujimorista representó la emergencia de nuevas relaciones socio-culturales de poder. A fines de los noventas, la tecnocumbia provinciana invadió y desbordó todos los terrenos sociales, así aquellos espacios que en un tiempo denostaban a la música chicha por ser de «mal gusto» o música de «cholos» aceptaban, casi sin pensarlo, la nueva tendencia musical.

El escritor y sociólogo Javier Garvich resumiría las manifestaciones del cambio de siglo, que se expresaban con un renacer de lo provinciano, lo migrante y las periferias urbanas, con esta oración: «El impacto de las nuevas tecnologías y las consecuencias culturales de la globalización han coadyuvado a este nuevo florecimiento cultural» (Garvich, 2005).

4.-

En el 2002, como respuesta crítica a las políticas culturales que pretendía establecer la Municipalidad Metropolitana de Lima y sus bienales, un grupo de artistas de múltiples disciplinas formaron autogestivamente un encuentro de arte de las más amplias lecturas sobre la ciudad y sus contextos culturales, fuera de los márgenes establecidos por la oficialidad criolla de galerías y bienales. Los artistas que participaron colectivamente en

la construcción de una nueva mirada de principios de siglo pretendieron establecer una nueva comunidad de actores que reflejaría las condiciones socio-culturales de la época. Tomaron un antiguo local del Jirón Camaná en el Centro de Lima, en donde funcionaban diversos puestos comerciales y servicios profesionales (casi marginales), y reunidos todos bajo el manto protector del Centro Cultural Panaca Tahuantinsuyo, y se extendieron bajo los colores de la *whiphala* andina prendida sobre los techos de la vieja casona como símbolo de rebeldía.

¿El encuentro denominado «Arte sin Argollas» se puede considerar como el acto fundacional de la nueva sensibilidad del nuevo siglo, en donde lo popular del siglo pasado, expresado en la figura simbólica de la llamada «cultura chicha», da paso a la nueva cultura emergente urbana de los tecnohuaynos y las tecnocumbias?

Jacques Rancière, en su obra *Sobre políticas estéticas* (2005), manifestaba que:

La acción política creativa consiste en formar disensos, desacuerdos. En este aspecto, la política de la nueva estética urbana consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. (Rancière, 2005, p. 19)

Lo que «Arte sin Argollas» expresaba era precisamente la representación de «lo otro» fuera de las escenas y espacios oficiales criollos. Mientras los actores visibles de la escena alternativa se «incluían» dentro de la escena oficial, nuevos actores culturales emergentes invisibilizados tomaban la palabra.

La socióloga mexicana Rossana Reguillo, en su ensayo *Las culturas emergentes en las*



Figura 3.
Arte sin argollas (2002)
[serigrafía sobre papel
reciclado]. Fotografía de
Wilder Ramos.

ciencias sociales (1999), lo definió así: «Son los márgenes los que en forma simultánea le dan contorno al centro y lo cuestionan, se trata del otro que al ser mirado, afirma o desmiente las propias certidumbres» (p. 100).

Acabado el régimen dictatorial, se abrían las puertas hacia una endeble democracia ya recuperada, en donde los factores socio-políticos del siglo pasado se verían acondicionados a las nuevas lecturas socio-culturales de la realidad urbana. «Arte sin Argollas» descubriría «lo otro» en el centro hegemónico.

En el 2003, algunos de los artistas que participaron de la convocatoria «Arte sin Argollas» se reunieron para conformar una exposición en referencia a las obras presentadas en el evento anteriormente mencionado. La mayoría de ellos tenían inquietudes temáticas en donde el concepto de identidad cultural tomaba preeminencia en las reflexiones

estéticas de la ciudad. El título de la muestra sería, finalmente, C.H.O.L.O., pues la mayoría de los que la integraban se adscribían a lo «cholo» como reflejo de una propia identidad urbana contemporánea. Unos más conscientes que otros, la muestra se inauguraba el 28 de agosto del 2003, el mismo día en que se realizaba la presentación del informe final de la CVR.

5.-

Juncalí Durand, en su ensayo *Colectivos de arte, creación, gestión y comunidad en los barrios de Lima* (2007-2012) (2018), ya plantea la posibilidad (parafraseando a Buntinx) de un nuevo circuito (¿espacio?) «que en los hechos plantean la posibilidad de un circuito distinto al de las galerías» (Buntinx, 1987), que estaría relacionado vivencialmente con los contextos culturales migrantes de los barrios de las periferias urbanas:

Con la caída del régimen fujimorista, y en un momento migratorio distinto, en un replanteo más profundo sobre las limitaciones y posibilidades del arte fuera de los circuitos oficiales, se puede identificar otro tipo de formas de trabajo del «arte colectivo», más cercanas a lo colaborativo, participativo y comunitario, una muestra de este modo de accionar la encontramos en los colectivos C.H.O.L.O., El Colectivo, Ambre y Espacio Abierto, que surgen de la ENSABAP y realizarán propuestas artísticas en calles y barrios de la periferia limeña. (Durand, 2018)

Mientras tanto, por esos años, en un conversatorio denominado «Institución Artística y Sociedad», realizado en la Galería 80m2 en el 2006, artistas y teóricos reunidos del llamado circuito «alternativo» se lamentaban de los tiempos de lucha contra el sistema artístico-cultural oficial, pues no habían producido algo efectivo. Además, indicaban que había llegado la hora de ingresar a nuevos espacios, aquellos espacios de la periferia urbana, de las zonas emergentes de Lima, ya que consideraban que allí había un espacio en germinación y casi sin producción simbólica visible. Como lo plantearía el sociólogo Javier Garvich (presente en la reunión) en su ponencia:

Amigos, en San Juan de Lurigancho, en Pamplona Alta, en Carabayllo, son territorios vírgenes de gente que sí necesita arte. Necesitan gente que vaya allá y les hable de nuevas pinturas, de nuevas cosas. Es decir, hay toda una babel hermosa que hay fuera y no sé por qué no vamos. Bueno, sí sé por qué. Porque si vamos allá perdemos dinero, perdemos tiempo y perdemos la paciencia. Amigos, perdamos dinero, perdamos tiempo y perdamos la paciencia. Quienes se llamen artistas alternativos han de cumplir eso. (Garvich, 2006)

Lo que Garvich formulaba en aquel entonces era visiblemente la postura de los llamados

artistas «alternativos» sobre los espacios culturales, que expresaban una mirada e intención estrictamente de imposición, hegemonía y dominación cultural; al ver la realidad con ojos del centro pretendían privilegios que solo el desconocimiento de la historia de la ciudad puede producir. Muy a pesar de toda la fraseología y parafernalia contracultural o revolucionaria, ¿se presentarían como parte de una misma estructura dominante que la ciudad colonial expone? En conceptos de Escobar, tomando como referencia a Huayco y su Sarita Colonia de los años ochenta, el artista que propugnaba Garvich sería el que «se convierte en el agente externo que nombra el migrante y de paso reconoce la imposibilidad que tiene el migrante para tener voz: es un subalterno y no intenta poner en cuestionar [sic] las relaciones de poder sobre las cuales se sostienen las diferencias económicas y políticas» (Escobar, 2017).

En enero del 2006 leí en una revista de un prestigioso diario local un artículo en el que se realizaba un somero recuento de los acontecimientos artísticos transcurridos durante el año anterior. En él se hacía referencia a artistas del «mainstream» limeño llamados «artistas comerciales» o del «circuito oficial» («escena oficial», según Herbert Rodríguez), que habían optado por salir e incidir más en otros espacios llamados «alternativos», denominados así por estar fuera de las galerías de arte, museos, etc.

La nota periodística mencionaba que artistas de la talla de Ricardo Wiesse, entre otros, habían «intervenido» la calle, involucrándose en formas distintas al modelo oficial de la academia, las galerías y los museos institucionales.

Al parecer, lo que implícitamente apuntaba dicha crónica era la manifestación de aquellos espacios que en otras épocas se consideraban contraculturales, alternativos o fuera

del circuito oficial; ahora, en pleno siglo XXI, ¿ya también formaban parte del sistema, de un sistema artístico-cultural limeño hegemónico? O tal vez ¿lo alternativo y lo oficial terminaron siendo las dos caras de una misma moneda, la moneda de la modernidad colonial criolla?

6.-

Ya para el 2007, C.H.O.L.O. se configura como un colectivo de arte integrado por la mayoría de los artistas que participaron en la muestra del 2003 y algunos más que se juntaron en el camino. La propuesta que el colectivo planteaba sobre el contexto local tomaba en cuenta factores culturales que en esas épocas emergían. Es así que se reconocían como artistas migrantes o hijos de migrantes provincianos y residentes de la periferia

urbana. Desde el contexto cultural urbano y heterogéneo de la ciudad de Lima, y sus contradicciones entre lo occidental y lo andino, que se expresarían en la figura del migrante o del hijo de migrantes, se propone visibilizar estas experiencias confrontándolas en un proceso de autoafirmación cultural propio desde la participación vecinal emergente. Sobre la participación comunitaria, Claudia Lía Bang (2013) expone:

En algunos casos, la dimensión social está aportada por las características de los procesos creativos involucrados, por la conformación del grupo artístico o por el mensaje que intenta dejar en el público. En otros casos, es la relación participativa con el público la que le da su carácter social. Esta heterogeneidad aporta una gran riqueza de recursos y posibilidades de intervención comunitaria.



Figura 4.
C.H.O.L.O. (2007).
Cultura emergente
[stencil sobre papel reciclado de hojas de Diario El Comercio]. Fotografía de Wilder Ramos.

Por su carácter participativo e integrador, se prefiere llamarlo arte participativo. (p. 12)

C.H.O.L.O intentaría abrir simbólicamente las puertas y ventanas de la Lima criolla en proyectos comunitarios y participativos, como Parque Autoarmable (2010) o Tejido Comunitario (2011). A diferencia de la movida alternativa que descentraba la mirada hacia «lo otro» desde una posición distante de «intermediador» (Escobar, 2017), la mirada de los que mayormente adscribían la idea de lo emergente cholo [de]transformaba el espacio cultural afirmando una identidad desde los márgenes y periferias de la ciudad (Durand, 2018). Afirmarían un origen que definiría una relacionalidad urbana distinta con la obra, con el público y con el espacio cultural, en donde los criterios de memoria e identidad cobrarían relevancia. Jorge Beinstein, en *La viabilidad del poscapitalismo: la vida después de la muerte* (2004), plantea a comienzos del siglo XXI el autoaprendizaje como manera de virar las miradas de autoafirmación y autoreconocimiento que emergen desde los márgenes de las lecturas oficiales de la ciudad.

La perspectiva de movimientos [...], descentralizados, igualitarios, avanzando a través de autoaprendizajes, de la expansión de la pluralidad, de la coexistencia revolucionaria de una amplia gama de formas productivas, de la recuperación de las memorias históricas, en un proceso mundial de articulación de culturas emergentes de la periferia. (Beinstein, 2004)

La idea de espacio artístico como «escena», que hace referencia a un espectáculo donde los actores o artistas principales son los héroes de la función, se cuestiona, se reformula, se cholífica en el sentido propio de «comunidad», pertinencia y significado. Desde entonces, las «escenas» vienen siendo desbordadas.

Juncalí Durand lo define como un espacio cultural periférico propio, distinto a los cir-

cuitos alternativos u oficiales, «es posible hablar de un circuito cultural periférico con sus propias agendas y códigos en los barrios de Lima» (Durand, 2018).

Lo periférico se traduciría en C.H.O.L.O., como un espacio cultural emergente del siglo XXI. Desde las periferias urbanas, en donde diversas experiencias comunitarias, participativas, relacionales, heredadas de todo ese proceso de migración provinciana que impulsaron los vecinos, vecinas, hombres y mujeres de los cerros que recuperaron las desiertas tierras de los arenales de manera solidaria, se vienen realizando las nuevas condiciones culturales de una ciudad en tránsito continuo (Matos Mar, 2004).

Bajo estas perspectivas, en el 2009 se realiza el I Encuentro de la Cultura Emergente de Lima, organizado por la RACE y C.H.O.L.O., cuyo corolario actual se viene expresando por la plataforma Cultura Viva Comunitaria como respuesta a los proyectos institucionales del Estado. Estas experiencias visibilizan un espacio cultural apenas perceptible por el discurso oficial y que existe en paralelo con los otros espacios culturales de la ciudad heterogénea. «Los hombres o las mujeres de la periferia reflexionan siempre desde la periferia y esa marca de su enunciación atraviesa problematizando su discurso como no ocurre con el discurso del intelectual metropolitano aun cuando todos estén conectados vía internet» (Achugar, 1996, p. 855).

Experiencias propias y diversas en el terreno cultural, como la FITECA en Comas; el FCS, en Villa El Salvador; y otras en Independencia, Puente Piedra o Villa María del Triunfo, son algunas de las muestras de esa labor emergente que los descendientes de la migración construyen en la ciudad.

Desde sus experiencias materializan lo que hasta el momento se ha recogido conceptualmente sobre el arte comunitario o par-

participativo, al menos, en nuestras realidades cercanas y posiblemente para las distintas experiencias latinoamericanas. Sin embargo, las definiciones ensayadas desde los estudios del arte y la crítica especializada, no han puesto su mirada en el proceso inverso. Vale decir, mirar el arte comunitario desde los fenómenos sociales en barrios y ciudades periféricas, y su apertura a otras dimensiones de la vida colectiva en su construcción conjunta y organizada de ciudad, sobre todo tratándose de agrupaciones artísticas que se relacionan con grupos migrantes andinos, barrios emergentes o pueblos jóvenes, o que proceden de estas realidades. (Durand, 2018)

Considero que es fundamental contar sus relatos, pues se manifestarían como puentes histórico sociales que intentarían resolver las contradicciones que la ciudad criolla impone hoy como modelo de desarrollo o modernidad y que produciría, según Quijano (1992), una «permanente quiebra e inestabilidad social y cultural». Puentes que se construyen desde los cerros y arenales de la ciudad.

CONCLUSIONES

La historia de la ciudad cuenta un relato sobre la memoria. Conocer esa memoria es

recuperar sentidos que todavía subsisten como partes de una ciudad aún no tomada en cuenta.

Las artes plásticas-visuales en Lima deberían reconocer estos procesos de la historia local ancestral de la ciudad. En otras palabras, voltear la mirada hacia adentro, recuperar sentidos, sensibilidades y estéticas desde una visión emancipadora.

Asimismo, el espacio cultural emergente se configuraría como un puente propio que, recuperando el sentido ancestral de la ciudad de Lima, puede resolver las contradicciones impuestas por una ciudad criolla y colonial.

Wilder Ramos Ochoa

Artista plástico visual egresado de la ENSABAP con Medalla de Plata en la especialidad de Pintura en el año de 1999. Con estudios de Educación en la UNMSM. Ha sido integrante de los colectivos de arte El Roche (intervenciones del espacio público), 2001; y Brigada Muralista (muralizaciones colectivas), 2006. Ha participado desde 1998 en exposiciones nacionales e internacionales con una propuesta personal que incluye temáticas vinculadas a la memoria e identidad local. Desde el 2007 es miembro fundador del colectivo de arte y cultura emergente C.H.O.L.O., generador de prácticas relacionales de arte participativo-comunitario: Mención Honrosa del PNCA-2013 con el proyecto comunitario Parque Autoarmable (Pachacutec-Ventanilla). Ha sido seleccionado, en el 2018, como uno de los ganadores del Concurso de Ensayos Críticos realizado en el marco del Centenario de la ENSABAP.

REFERENCIAS

ACHUGAR, H. (1996). Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). *Revista Iberoamericana*, LXII(176-177), 845-861.

BANG, C. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y Sociedad*, (20), 3-25.

BEINSTEIN, J. (9 de agosto, 2004). La viabilidad del postcapitalismo: La vida después de la muerte. Recuperado de <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=3112>

BUNTINX, G. (1987). La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo. *Márgenes: encuentro y debate*, (1), 52-98.

BUNTINX, G. (2001). Lava la bandera: el colectivo sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf>

CORNEJO POLAR, A. (1995). Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 101-109.

CORNEJO POLAR, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, LXII(176-177), 837-844.

Durand, J. (2018). *Colectivos de arte, creación, gestión y comunidad en los barrios de Lima (2007-2012): La experiencia de CHOLO, El Colectivo, Ambre y Espacio Abierto*. Manuscrito inédito, Escuela nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

ESCOBAR, H. (2017). Religiosidad y marginalidad en Sarita Colonia del Colectivo E.P.S. Huayco. Recuperado de <http://blog.pucp.edu.pe/blog/lineasajenas/2017/08/14/religiosidad-y-marginalidad-en-sarita-colonia-del-colectivo-e-p-s-huayco/>

GARVICH, J. (2005). Balance y ¿liquidación? del indigenismo. *El Universalismo. Revista de Literatura* 11(9). Recuperado de <https://eluniversalismo.webcindario.com/eluniversalismo/bl.htm>

GARVICH, J. (23 de agosto de 2006). Institución Artística y Sociedad. Conversatorio - transcripción [entrada de blog]. Recuperado de <https://www.jorgemiyagui.com/tx-conversatorio>

QUIJANO, A. (1965). *La Emergencia del grupo Cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana* (tesis para optar por el grado de doctor). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

QUIJANO, A. (1992). *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

MARIOTTI, F. (26 de mayo de 1980). Pancho. *Expreso*.

MATOS MAR, J. (2004). *Desborde popular y crisis del Estado: Veinte años después*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MAZZOTTI, J. A. (2002). *Poéticas del flujo, migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA (productor). (22 de julio de 2016). *¿Qué es la identidad?* [video podcast]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZP45ANGVST4&t=1971s>

MIRÓ QUESADA, R. (1986). Arte urbano: lo popular que viene del futuro. *Socialismo y Participación*, (36). Recuperado de <http://www.inca.net.pe/assets/objeto/arte-urbano-lo-popular-que-viene-del-futuro3/>

MUNIVE, M. (2002). III Bialn Iberoamericana de Lima. Esterilidad y reiteración. Recuperado de <http://www.inca.net.pe/assets/objeto/iii-bialn-iberoamericana-de-lima-esterilidad-y-reiteracion6/>

PERALTA, J. (2009). Lo que la Bialn de Lima se llevó. Balance a cinco años de su desactivación. *Illapa*, (4), 63-72. Recuperado de <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/illapa/article/view/1139/1033>

RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Artes Contemporáneo de Barcelona.

REGUILLO, R. (1999). Las culturas emergentes en las ciencias sociales. En R. Reguillo y R. Fuentes (coords.), *Pensar las Ciencias Sociales hoy. Reflexiones desde la cultura* (pp. 97-117). Guadalajara: ITESO.

VIDAL, M. (2006). El proyecto moderno y el «proyecto» de la cultura emergente en Lima. *Arquitextos*, (21), 40-46.