

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE GRADUADOS



La ciudad vacía: imaginarios urbanos sobre el centro histórico de Lima en la
época del neoliberalismo

Tesis para optar el grado de Magister en Estudios Culturales

Presentado por:
Bach. David Isaac Blaz Sialer

Asesor:
Dr. Víctor Vich Florez

Jurado:
Dr. Gonzalo Portocarrero Maisch
Dr. Víctor Vich Florez
Dr. Juan Carlos Ubilluz Raygada

Lima - Perú
2010

RESUMEN EJECUTIVO

La presente tesis es un acercamiento a los procesos de formación de las identidades urbanas sobre el centro histórico de Lima durante los mandatos municipales de los alcaldes Alberto Andrade y Luis Castañeda Lossio. Pretendo demostrar que ambas gestiones han estado caracterizada por un elemento ideológico esencial: el neoliberalismo. En este sentido, la toma de acciones para el ordenamiento de los asuntos urbanos ha tenido como norte su sujeción a las leyes del mercado y a la capitalización del espacio público. Esto se ha apreciado claramente en la percepción que han tenido dichos gobiernos municipales sobre el centro histórico de Lima, el cual ha sido imaginado como un espacio “vacío”, desprovisto de identidad.

Sin embargo, cabe señalar que aquella imagen sólo es una fantasía que se desprende de una mirada sumamente tergiversada sobre lo que configura una ciudad y la pertinencia de los actores sociales que juegan un papel protagónico en ella. Así pues, durante la segunda mitad de la década del 80 y a lo largo de la del 90 se desarrollaron –como producto del proceso migratorio y de desintegración del orden capitalino anterior a ella– una serie de grupos urbanos que buscaron representar una imagen de lo que *debería ser* el centro de Lima de acuerdo a referentes particulares.

En tal sentido, trataré de señalar las particularidades de dos discursos sobre la ciudad que surgieron en dicho contexto, a su vez realizaré un pequeño análisis sobre un caso de intervención pública de la Municipalidad, el cual se encontraría acorde a determinados parámetros que evidencian los contornos de su propuesta *neoliberal- patrimonialista* de gestión urbana.

AGRADECIMIENTOS

Si bien todo espacio dedicado a agradecer a aquellas personas que contribuyeron en la elaboración del trabajo final resulta siendo en gran medida insuficiente, quisiera atreverme a hacer un intento. En primer lugar debo mencionar a mis padres, Rosa Sialer Amenero y Teodoro Blaz Vasquez, quienes con su apoyo desinteresado –sumado a ello una enorme cuota de cariño y afecto– me acompañaron incansablemente a lo largo del proceso de elaboración de la presente investigación. En segundo lugar, a aquellas personas que dedicaron su valioso tiempo a debatir y corregir mis avances, cuyos aportes al producto final fueron de fundamental importancia. Sin pretender extenderme en ello, menciono en especial a Sheila Arroyo Ramírez con quien tuve la suerte de compartir mi trabajo desde que este era solamente un cúmulo de ideas inconexas; las extensas conversaciones que sostuvimos y su agudeza para encontrar en mis argumentos sus inconsistencias y repeticiones, así como mis numerosos “vicios” de estilo tuvieron una gran influencia en el transcurso de la investigación; así también, las fotos incluidas en la presente tesis (cuando no indico la procedencia específica de las mismas) son de su pertenencia, por ello mi enorme –aunque creo insuficiente– agradecimiento. A Aleixandre Duche Pérez, quien tuvo la gentileza de dedicarse a la labor final de edición de mi manuscrito, sumándole a él su gran capacidad analítica y de redacción. Finalmente, a Herbert Rodríguez, por suministrarme sus documentos de trabajo personales, los cuales me sirvieron de insumos esenciales para la elaboración de un marco referencial sobre el arte peruano contemporáneo; así también, a Jorge Acosta, quien me abrió las puertas desinteresadamente del Centro Cultural que tan dignamente preside. A todos ellos, ¡muchísimas gracias!

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I. El Boulevard de la Cultura	23
Capítulo II. El Averno	42
Capítulo III. Los militantes en la época del neoliberalismo (o de cómo las pollerías desterraron a los oradores populares del jirón Quilca)	64
Epílogo	81
Bibliografía	92

INTRODUCCIÓN

“*Volvamos al Centro*”, fue el slogan usado por el alcalde Alberto Andrade para iniciar uno de los procesos más significativos de empoderamiento de los espacios públicos de un centro histórico en franca decadencia y abandono. Después de muchos años de olvido por parte de las instituciones encargadas de su gestión, la *Ciudad de los Reyes* podría al fin “ver” la luz de una modernidad casi siempre elusiva.

La primera acción que el nuevo alcalde limeño se propuso llevar a cabo para conseguir ordenar y sanear el Centro Histórico fue la expulsión del comercio ambulatorio; una acción sumamente significativa en tanto que los migrantes andinos, bajo los imperativos propios de la sobrevivencia en una ciudad completamente desbordada, se vieron empujados a una constante transgresión de las normas impuestas por el Estado, el cual se mostró impotente frente al caos cada vez mayor en la ciudad capital; en tal sentido, el primer bastión a tomar para perseguir tal principio básico era la calle.

Pero ¿qué significaba la calle en los agitados años ochenta? Era un lugar cada vez más dejado a su suerte por los gobiernos municipales; invadida por los nuevos llegados a la capital para dedicarse al comercio ambulatorio, al menudeo de bienes y servicios, era la muestra gravitante del descontrol y el colapso de las instituciones encargadas de la gestión urbana. Las calles en el Centro de Lima fueron los principales puntos de batalla por parte de una población migrante que se hizo presente en la ciudad sin ser reconocidos en su totalidad por el Estado

como ciudadanos. Su presencia ocasionó uno de los procesos de cambio económico, social y cultural más grandes de nuestra historia como ciudad, tal como señala Matos Mar: “*La inmensa gravitación adquirida en Lima por lo andino por causa de la inmigración, afecta y modifica no solamente al aspecto físico de la capital, sino también sus formas de cultura y su sociabilidad*”.¹

Aquella Lima *mora y andaluza*, con un centro que evocaba las amplias calles parisinas signo de la modernidad de inicios del siglo XX, se convirtió en la imagen del caos, de un magma social y cultural del cual se esperaba que emergiera dialécticamente la superación del mundo costeño y andino. Sin embargo, el resultado del choque que implicó todo ello terminó siendo mucho más problemático y las soluciones desbordaron cualquier acercamiento trascendente.

Quiero decir con ello que la respuesta tomada por la Municipalidad frente a esta imagen de conflicto y violencia que se vivía en la Lima de mitades de la década de 1990 tuvo un tono que se inclinó por reafirmar el elemento costeño, por una *mirada hacia atrás* que trató de rescatar aquellos valores perdidos de una ciudad que ya había dejado de ser aquella de antaño, imagen que pasaba a convertirse en el objeto de deseo de la nueva gestión municipal.

Este es el prelude para toda una propuesta del municipio de Lima que buscaba rescatar del pasado la imagen de una ciudad *colonial y republicana*, una búsqueda por el alma perdida de la capital. Para ello, el alcalde Andrade llevó a cabo múltiples obras de reconstrucción histórica de una gran cantidad de monumentos emblemáticos, así como la promoción de políticas culturales cuya finalidad era proteger parte del patrimonio cultural de la ciudad.²

Quisiera mencionar sólo dos obras de recuperación histórica para poder ejemplificar lo que acabo de afirmar: la remodelación de la Plaza Mayor de Lima –

¹ Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: CONCYTEC, 1988, pág. 81

² La más conocida tal vez fue el proyecto “adopta un balcón”, según el cual cualquier ciudadano –natural o jurídico– podía hacerse cargo de la reconstrucción de uno de los tantos balcones abandonados a su suerte por parte de los gobiernos municipales anteriores.

la ex Plaza de Armas– y la Plaza San Martín, aquella que se había convertido para ese entonces en la plaza de los pobres, los desempleados y los cómicos ambulantes. Las ceremonias con las que finalizaron las obras en los dos espacios públicos mencionados fueron de una significación sumamente simbólico, casi diríamos de corte fundacional: la primera estuvo precedida por una “jarana” criolla, con una serenata a una Lima que “regresa”, mientras que en la segunda el acto central fue el desfile de una gran cantidad de autos de colección de las primeras décadas del siglo XX, símbolos en su época de la modernidad urbana de la “República Aristocrática”, emprendida en Lima por el presidente Augusto B. Leguía.

Luego de dos periodos municipales sumamente exitosos en tanto sentaron un precedente antes no visto de *territorialización* de los espacios públicos en el Centro de Lima,³ llegó al sillón municipal el actual alcalde Luis Castañeda, quien continuó aquellas políticas de apropiación del centro histórico de la ciudad efectuadas por su predecesor, pero bajo otro slogan: “*Construyendo*”. Esta propuesta, que sitúa su impulso en la representación de una Lima *en ruinas*, tuvo como cualidad central el fortalecimiento de aquellos espacios “rescatados” por los dos anteriores gobiernos municipales de Andrade sumándole un elemento fundamental: el rol cada vez más protagónico de lo económico en la toma de decisiones sobre los asuntos públicos. Este es el rumbo que ha tomado la dirección del Centro Histórico de nuestra ciudad ya a finales de la primera década del siglo XXI el cual ha sido, luego de más de 15 años de constante ejecución, naturalizado como la única vía para el progreso y el desarrollo.

Sin embargo, cabe señalar que aquella imagen de un centro histórico “vacío” o “en ruinas” al que, por tanto, debe “reconstruirse” sólo es una fantasía que se desprende de una mirada sumamente tergiversada sobre lo que configura una ciudad y la pertinencia de los actores sociales que juegan un papel

³ Término usado por Augusto Ortiz de Zevallos para señalar el acto simbólico por el cual un espacio público es apropiado por la sociedad. Este acto de apropiación implica forjar lazos emotivos con él, enfatizando en el hecho de que algo de la identidad social se encuentra en la materialidad del lugar en sí (Entrevista realizada a Augusto Ortiz de Zevallos, en: <http://www.urbanoperu.com/noticia/entrevista-a-augusto-ortiz-de-zevallos>).

protagónico en ella. Así pues, durante la segunda mitad de la década del 80 y a lo largo de la del 90 se desarrollaron –como producto del proceso migratorio y de desintegración del orden capitalino anterior a ella– una serie grupos urbanos que buscaron representar una imagen de lo que *debería ser* el Centro de Lima de acuerdo a referentes particulares, cuyo arraigo discursivo responden a las propias condiciones en las cuales estos emergieron.

Esta tesis se ocupará justamente sobre este tema, es decir, sobre las vicisitudes por las cuales ha transcurrido la construcción de los imaginarios urbanos sobre el centro histórico de Lima durante estos últimos períodos municipales. En tal sentido, trataré de señalar las particularidades de dos discursos sobre la ciudad que surgieron en dicho contexto, a su vez reservaré para el capítulo final un pequeño análisis sobre un caso de intervención pública de la Municipalidad, el cual se encontraría acorde a determinados parámetros que evidencian los contornos de su propuesta *patrimonialista* de gestión urbana.

Ahora, creo conveniente situar estos dos discursos –y también la intervención pública– que me propongo evaluar sobre el trasfondo de un *corpus* imaginario que devela el paradigma de conducción de la ciudad que sostiene la Municipalidad de Lima. Para ello quisiera analizar el rumbo que antes había señalado, aquel que el municipio limeño había asumido como paradigma desde la primera gestión de Alberto Andrade y que aún sigue vigente en la actualidad bajo la dirección de Luis Castañeda. En tal sentido, creo pertinente resaltar dos elementos sumamente importantes en él, los cuales trataré de problematizar en conjunto:

- Existe un elemento común sobre cómo es percibida la ciudad luego del caos productivo de los años 80: el imaginario acerca de ella proveniente de la municipalidad enraíza en una noción de “vacío” simbólico, de asociar la pérdida de rumbo en los anteriores gobiernos municipales con un elemento disruptivo que no puede ser asimilado ni situado.

- Un sustrato también visible guarda relación sobre la forma en que el municipio capitalino debe ser gestionado. Este sustrato que ha señalado la dirección tomada para gestionar los asuntos urbanos durante más de 15 años radica en una propuesta neoliberal ya bien extendida a inicios de los 90 con la llegada de Fujimori y con la decadencia y corrupción del modelo populista representado por el anterior gobierno aprista.

A continuación pasaré a analizar cada uno de los elementos discursivos en cuestión.

1. El vacío en la ciudad

El tema urbano ha sido analizado desde distintas perspectivas, con avances realmente acumulativos que han permitido entender a la ciudad como un organismo vivo que es interpelado, pero que también responde ante la mirada de sus pobladores. Las ciudades se configuran como eventos estéticos sensibles, como *lugares antropológicos*⁴ en tanto los espacios que las conforman contienen en su materialidad mucho del carácter de los grupos que la habitan. Así, en estas surgen imaginarios que las simbolizan y resignifican, dotándolas de sentido y particularidad; en tal sentido, los estudios de los imaginarios dan cuenta de “*cómo construimos desde nuestros deseos, modos grupales de ver, de vivir, de habitar y deshabetar nuestras ciudades*”⁵.

Los imaginarios entendidos desde esta perspectiva, muestran el proceso a través del cual la experiencia humana construye percepciones donde nos

⁴ Término usado por Marc Augé para señalar aquellos espacios en los cuales la identidad de un grupo y su relación con los otros se encuentra en juego; en tal sentido, este se convierte en un elemento gravitante para la afirmación imaginaria de lo que llamamos “comunidad” (Cf. Augé, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993, pág. 57).

⁵ Silva, “*Imaginarios: estética ciudadana*”, en: *Imaginarios: horizontes plurales*. México: Romero Hernández, 2001, pág. 109.

constituimos como grupo social, no solo por convenciones, sino por deseos, anhelos y frustraciones.

El morador de la ciudad, en tanto que articula un discurso sobre ella, convierte esa narrativa en algo real: cree que el fantasma, la imagen que él mismo ha construido sobre la ciudad, es el fundamento de su conocimiento acerca de su realidad social. Este argumento está en relación con llevar a cabo un deseo: el espacio imaginario es el lugar en el cual los ciudadanos atienden y realizan sus utopías, sus deseos, sus fantasías; situándose como constitutivas de los imaginarios en las ciudades, estos discurren por debajo de las diversas narrativas ciudadanas, son las piedras angulares de los procesos de formación de imágenes sobre la ciudad, en este sentido, el imaginario social *“corre, como fuente primaria de un acontecimiento psíquico”*⁶.

Hay que mencionar no obstante que la construcción de estos imaginarios urbanos se encuentran sujetos en gran medida a los propios procesos económico-sociales que viven las urbes; sin lugar a dudas estos procesos cambian las estructuras libidinales de los ciudadanos quienes articularán nuevas formas imaginarias acordes a las circunstancias cambiantes dando por resultado la constante transformación de las mentalidades ciudadanas.

Todo lo mencionado puede servir de telón de fondo para poder entender cómo se han imaginado –y luego transformado tales representaciones– los llamados “centros” de las ciudades, otrora lugares de gran significación social, de una profunda relación simbólica inscrita en las narrativas urbanas: desde sus fundaciones, los centros de las ciudades latinoamericanas han sido imaginadas como el origen desde el cual la ciudad se proyecta, se extiende hacia sus más lejanos confines y en la cual radica el alma y la vitalidad que representa al grupo urbano que la habita, tal como menciona Beatriz Sarlo: *“Se iba al ‘centro’ desde los barrios como una actividad especial, de día feriado, como salida nocturna, como expedición de compras, o simplemente para ver y estar en el centro”*⁷.

⁶ Ídem, pág. 116.

⁷ Sarlo, óp. cit., pág. 13.

Sin embargo, la modernidad hizo su aparición como un agente que “descentró” las ciudades: estas que antes se encontraban constituidas por una elite tradicional y de raíces coloniales ahora se sitúan dentro una espiral que violenta sus estructuras sociales bajo la bandera de la modernización. Con ella deviene la industrialización de la producción, la llegada de migrantes como mano de obra y la consiguiente explosión demográfica y espacial, lo cual traería como consecuencia que la constitución de las urbes latinoamericanas se transforme estrepitosamente: en este sentido, es común la formación de una imagen sobre ellas como lugares “abandonados”, donde “*la gente de bien*” se ha marchado y han llegado “*otros*” moradores.

Situación a la cual no fue ajena Lima, es más, ella fue escenario de los procesos de expansión y de migración más agudos y significativos en nuestro país: su población, estimada en 0.6 millones de habitantes en 1940, alcanzó 1,9 millones en 1960 y 4,8 millones en 1980⁸. Estas olas migratorias se volcaron a las zonas de mayor popularidad en la ciudad: así, comenzaron a poblar las antiguas casonas coloniales del “centro” siendo actualmente más de 30 mil familias las que habitan estos lugares en un estado de hacinamiento y tugurización impactantes: en una sola casona del centro de Lima pueden convivir más de 40 familias⁹.

A su vez, los edificios modernos del Centro Histórico, que tuvieron una demanda habitacional considerable en las décadas del 50, 60 y 70, fueron abandonados por las familias de clase media que migraron hacia otras partes de la ciudad. Un millón y medio de metros cuadrados –repartidos entre 40 edificios en el centro histórico– permanecen vacíos hasta la actualidad¹⁰:

Más aun, los migrantes no solamente ocuparon los espacios dejados por la “gente de bien” sino que reformularon su sentido, su significación. Estos espacios son entonces “ganados” a un centro concebido como “vacío”, desprovisto de

⁸ Instituto Nacional de Estadística e Informática, Lima Metropolitana perfil socio-demográfico. 2007. Las cifras producto del último censo poblacional del 2007 dan cuenta de casi 8 millones de pobladores en Lima, lo que constituye casi la tercera parte de la población.

⁹ Plan Estratégico PROLIMA 2006-2035. Municipalidad Metropolitana de Lima. 2006

¹⁰ Caretas: Año 2000. Edición N° 1605.

individualidad, es decir, deshumanizado: en ellos se encuentran los reductos de una posibilidad de articular a la ciudad con lo social, de *antropologizar* sus espacios de la que está compuesta.

Un concepto interesante que propone Ortiz de Zevallos para entender la imagen de vacío que se ha cernido sobre el Centro Histórico es el de *desterritorialización*: la ciudad está *ciertamente* vacía, pero en una instancia simbólica en tanto que la referencia a un *sentido de comunidad* por parte de aquellos que la habitan está completamente desarticulado¹¹. El sin sentido de la vida frente a la ausencia de conexiones intersubjetivas, el sentir el espacio en el cual se habita como algo extraño y amenazante es el verdadero vacío primordial, o como señala claramente Ortiz de Zevallos: “(...) *la tierra de nadie es aquella donde los grafitis agreden, donde se orina en la calle y donde los espacios se convierten en polos de violencia*”¹².

Sin duda alguna este vacío en la noción de pertenencia que señala Ortiz de Zevallos es una muestra sintomática del deterioro paulatino del Centro Histórico de Lima desde finales de la década de los 70 hasta mitades de los 90. Este sentido de ausencia es sumamente pertinente si pensamos la gran cantidad de espacios habitados en donde el ciudadano no *siente* la identidad del barrio, donde su centralidad centrípeta ha perdido completamente su funcionalidad. Los barrios son puntos de anclaje de identidades, muchas veces su personalidad queda señalizada en el espacio que ella ocupa; este elemento sin embargo se encuentra ausente en el centro de Lima, donde el espacio es imaginado como agresión y violencia pura.

Más aún, este sentido de vacío dentro del centro histórico no debe ser confundido con la referencia ideológica de ausencia (Andrade) y destrucción (Castañeda) que el municipio busca construir. Mientras que una delata la *no-presencia* de una identidad barrial capaz de articularse efectivamente con un

¹¹ Una de las funciones de las más importantes de toda institución municipal es, tal como señala Augusto Ortiz de Zevallos, el “(...) *construirle a la ciudad una identidad, una pertenencia, que la gente se reconozca como parte de, que la ciudadanía signifique algo*” (Ortiz de Zevallos, Op. Cit.).

¹² *Ibídem.*

territorio y dotar a este de su propio *carácter*, la otra hace referencia a una *inexistencia* simbólica: en tanto aquellos que habitan –y que hacen uso del espacio urbano en cuestión– son catalogados como *la causa* del deterioro del espacio, su existencia como pobladores urbanos deja de ser algo factual y pasa a convertirse en un problema.

Creo que la mirada de la crítica cultural debe dirigirse sobre todo hacia el proceso en sí de articulación, de conformación de cadenas de significancias que señalan un sentido de pertenencia y hacer visibles las experiencias de aquellos elementos urbanos que han logrado relacionarse con el espacio urbano en cuestión y hacer de él un *lugar antropológico*, tal como señala Augé, todo esto a pesar de haber sufrido la negación/homologación de su existencia por las instituciones municipales.

En conclusión, la ciudad “vacía” es en realidad una fantasía proyectada desde una posición hegemónica la cual “recupera” (para sí) en vez de articular, excluye y universaliza lo que le es ajeno o no codificable.

2. Lima y el neoliberalismo

El segundo elemento de este rumbo de gestión municipal es el neoliberalismo. Más aún, es el sustrato sobre el cual el “vaciamiento” de la ciudad pudo darse efectivamente: solamente a través de una preeminencia del factor económico para la toma de decisiones sobre asuntos de interés ciudadano se puede llegar a concebir una ciudad desprovista de espíritu y hálito vital; mirar los espacios urbanos mediante el lente del neoliberalismo es enfrentar al lugar con sus potencialidades mercantiles.

En este sentido, desde la perspectiva neoliberal que la municipal defiende, el control de la gestión urbana ha sido entregado a un aparato “tecnocrático” que, sin ningún compromiso político, lleva los rumbos de la ciudad como si fuese una

empresa. Pero, en relación con todo esto, ¿qué es el neoliberalismo? Portocarrero remarca justamente que:

(...) la negación de la política es el punto de amarre o viga maestra que sostiene el edificio ideológico neoliberal. Para los neoliberales todo estaría perfecto si no fuera por la política. En otras palabras, la idea de que el mercado es un mecanismo social sin fallas es el principio organizador del neoliberalismo¹³.

La presencia de cualquier intervención política es aquello “satanizado” por el neoliberalismo. El orden social en tal sentido no necesita más que de las propias leyes del mercado, una intrusión de la esfera política en ella solamente generaría la disfuncionalidad de un sistema de por sí “perfecto”. Para lograr esta completa supeditación tal paradigma requiere como requisito previo que el Estado –en tanto agente político– abandone cada vez más su papel protagónico en la administración pública.

Esta renuncia del Estado a ejercer tales funciones dio pie a que un nuevo paradigma de conducción institucional –*vaciado de identidad*– se apoderara de todas las instancias de la gestión pública. La Municipalidad de Lima no fue ajena a tal paradigma: la presencia cada vez más importante del factor económico en el dinamismo de la capital fue lo que identificó el rumbo administrativo de Lima en la última década del siglo XX y la primera del siglo XIX; en conclusión, bajo una dirección neoliberal de la cuestión urbana, tal como afirma Ludeña: “(…) *aparecen los megaproyectos y la ciudad se privatiza bajo el enorme impacto de inversiones que ‘mueven’ la ciudad (o sus partes) en función de los nuevos intereses económicos y sociales*”¹⁴

¹³ Portocarrero, *Nuevos Modelos de identidad en la sociedad peruana ((Hacia una cartografía de los sentidos comunes emergentes))*. En: *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*. Lima: IEP, 2001, pág. 73

¹⁴ Ludeña, “*Lima, ciudad y globalización. Paisajes encontrados de fin de siglo*”, en: *El desafío de las áreas metropolitanas en un mundo globalizado*. Barcelona: Actas del Seminario Internacional. Institut d’ Estudis Territorials. 2002, pág. 178.

Esto se puede evidenciar con la proliferación cada vez mayor de los grandes centros comerciales en la capital. Desde la segunda mitad de la década de los 90 hasta la actualidad la presencia preponderante en la geografía urbana de una estética del *no lugar*¹⁵ ha sido una cualidad fundamental de nuestra ciudad, todo esto en detrimento de usos del espacio más acordes con la territorialización de la misma.

Sin embargo, si bien he señalado la presencia de un sustrato en común sobre la conducción de los problemas urbanos operativo desde el primer periodo del alcalde Andrade hasta la actual gestión de Castañeda, quisiera también resaltar aquellas distinciones entre los dos, las cuales son sumamente importantes para poder visualizar la dirección que ha tomado la forma en cómo gestionar la municipalidad.

La propuesta inicial del alcalde Andrade, tal como he señalado al inicio, fue una mirada *hacia atrás*, una intención manifiesta de “recuperar” el alma perdida de la capital: las políticas sobre el uso de los espacios públicos y el “carácter” que estos representaban debían encontrar sustento en una historia fetichizada de lo que Lima había sido antes del boom de las migraciones.

Los diversos proyectos de restauración de monumentos, plazas y parques tuvieron como causa el ser símbolos del “retorno” de la ciudad colonial y republicana, teniendo como referentes la Plaza Mayor y la Plaza San Martín respectivamente; la ausencia del elemento andino en la conformación de esta imagen de la ciudad es sumamente manifiesto, lo cual denota que aquel proceso migratorio que produjo la transformación más grande que haya pasado Lima en toda su historia fue de tal fuerza traumática que la gestión municipal, en cuyas manos recaía generar una propuesta más inclusiva que refuerce la asimilación de tal fenómeno, no tuvo más que ocluirlo y lanzarse en la empresa de resucitar a

¹⁵ Término utilizado por Marc Augé para denominar a aquellos lugares donde la interacción persona encuentra una mínima expresión y en el cual la introspección y el individualismo extremo son la cualidad esencial en detrimento de cualquier anclaje de identificación, o como él mismo afirma: “*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*” (Augé, óp. cit. pág. 83)

una ciudad que ya se encontraba sepultada bajo las fuerzas sociales activadas en la convulsionada década de los 80.

La “patrimonialización” del espacio público fue por tanto la tendencia omnipresente en la gestión del alcalde Andrade. Esta encuentra también su impulso en la promoción de Lima como “patrimonio cultural de la humanidad” por la UNESCO en 1994: la ciudad no podía permitir la presencia pública de aquello aún no asimilable por un discurso hegemónico que no aceptaba el hecho de que Lima se había convertido en no más de medio siglo en la ciudad quechua más grande del país.

Wiley Ludeña plantea una hipótesis sumamente sugerente sobre las causas de esta lucha por parte de la gestión del alcalde Andrade por “recuperar” el centro histórico. Según el referido autor las exigencias cada vez mayores de una *neoligarquía* limeña por reductos donde puedan sentirse “protegidos” frente a una ciudad informal en constante crecimiento, han hecho que se impulse un “retorno” al centro histórico; el correlato del neoliberalismo en este caso sería la del fortalecimiento simbólico de la élite que lo sostiene a través de su articulación a una “*época de oro*” de la ciudad. Esto explicaría claramente el slogan “Volver al Centro”:

¿A quién estuvo dirigida esta invocación sino a los hijos o nietos de esa oligarquía que fue ella misma por decisión propia la que hizo abandono irresponsable del centro de Lima desde los años cuarenta? Consigna discriminatoria que supone no sólo la presunción de un centro “perdido”, sino la idea de que en las últimas décadas el centro hubiera estado vaciado de habitantes, cultura o historia¹⁶.

¹⁶ Ludeña, óp. cit., pág. 187.



El ex alcalde de Lima, Alberto Andrade Carmona, junto a su esposa Anita Botteri en la antigua Casona Berckemeyer –ubicada en la segunda cuadra del Jirón Ucayali, en pleno Centro Histórico–, espacio que se convertiría en su futura residencia durante su primer mandato. Muestra, según Ludeña, del retorno de la oligarquía al Centro Histórico de Lima. Fuente: Caretas, 29 de Febrero, 1996 - N° 1403

Si bien la hipótesis de Ludeña remarca aquel síntoma en el imaginario hegemónico sobre la forma en que éste representa el fenómeno de la migración – esta no sería para él más que la intrusión de una horda destructora que acabó con cualquier rastro de una ciudad orgullosa de su raigambre europea– y la fortísima presencia de una élite capitalina que contribuye en el reforzamiento de dicha imagen –cabe resaltar que el propio alcalde Andrade proviene de una de las familias más aristocráticas del norte del país–, creo sumamente forzado pensar en un “complot” entre el poder institucional y la *neooligarquía* capitalina con el fin de apoderarse espacialmente del Centro Histórico la ciudad, o como señala el propio Ludeña:

Ciertamente, entre vivir rodeados de barriadas y volver a ocupar las viejas y rancias casonas de un centro que puede ser por decisión el espacio policialmente (y socialmente) más protegido y controlado de Lima, la alternativa de retomar el centro histórico deviene la más atractiva y simbólicamente la más productiva¹⁷.

¹⁷ *Ibíd.*

Si bien el slogan “Volver al Centro” y su sentido marginador retoman la idea que habíamos mencionado en el apartado anterior sobre aquella imagen de “vacío” –la “gente de bien”, según esta imagen, había abandonado los centros históricos huyendo de las “hordas” migratorias, dejándola desierta y en ruinas– que desde el poder hegemónico se había construido luego de iniciado los procesos de migración en las capitales latinoamericanas, creo pertinente no pasar de esta evidencia argumentativa.

Retornando al tema en cuestión, quisiera mencionar el éxito que tuvieron muchos de los proyectos urbanos emprendidos por el alcalde Andrade y cuyo valor radicaba en un proceso paulatino de territorialización de los espacios públicos: si antes los parques, plazas y calles del centro histórico eran percibidos como amenazantes y peligrosos –y por tanto, mal cuidados y violentados–, a fuerza de esta apropiación simbólica la percepción imaginaria sobre ella por parte del poblador de a pie fue cambiando velozmente, valorando y reivindicando estos espacios como propios y, por tanto, teniendo mucho mayor cercanía y respeto hacia ellos. Proyectos como el famoso “Parque de Lima” (el antiguo “Parque de la Exposición”) o la Alameda “Chabuca Granda” hicieron de lugares anteriormente marginales, donde se evidenciaba el completo abandono de la ciudad, espacios de encuentros ciudadanos y de democratización de los usos urbanos de los mismos.

Creo que en ello radica sustancialmente la diferencia entre los dos periodos municipales del alcalde Andrade con los dos últimos de Castañeda: mientras que el primero hizo hincapié en la valoración histórica –aunque no llegó a pasar la valla de la marginación y la exclusión de un sustrato andino presente en la ciudad– y en políticas claras de territorialización del espacio, el segundo fue desarticulando cada vez más tales pretensiones a favor de su capitalización.

En efecto, como una metáfora de lo que sucedería en los próximos dos periodos municipales, el alcalde Castañeda abandonó los balcones patrimoniales del Centro Histórico –adoptados pretéritamente por la gestión de Andrade– a una suerte de orfandad simbólica. Igual suerte correrían los espacios públicos que

servían de *point de capiton* ideológicos: el Parque de la Exposición, inaugurado en el 2000 y que se convirtió en el mayor triunfo de la recuperación del espacio público en Lima, será convertido en una suerte de restaurante ambulatorio: ahora la estada permanente de vendedores de comidas ha desplazado al otrora espacio de distensión y oasis de tranquilidad en la bulliciosa Lima de principios del siglo XXI; a su vez, el antiguo Parque de la Reserva, dedicado a conmemorar a los reservistas limeños en la Guerra del Pacífico, se convertirá en el ícono modernista de la ciudad con la construcción del “Circuito Mágico del Agua”: como señala Mariel García, los grandes ideales del pasado son reducidos a una *sobreestimulación* del goce y a un simulacro de igualdad¹⁸; así pues, todos los limeños están “invitados” a la modernidad que propone el neoliberalismo, pero esto sirve de cobertura a la privatización del espacio público y a la mercantilización de los lugares de encuentro ciudadano.

Si bien a inicios de su primer gobierno existió grandes expectativas por lo que podría hacer el alcalde Castañeda para la formulación de un proyecto de políticas públicas con el fin de dar solución a los problemas medulares que aquejan el centro histórico de la capital, luego de casi 8 años de gestión no se ha tomado aún medida política alguna para abordar el mencionado asunto. Tanto los problemas de uso de los espacios públicos –al cual nos referiremos en el capítulo final de la presente tesis– como de la construcción de una esfera pública fértil y consensual sobre lo que *debería ser* el centro histórico –es decir, sobre su identidad y representación– y la aceptación de *otras voces* que adquieren total legitimidad sobre el tema en tanto conforman grupos que reivindican una mirada particular sobre el espacio que ocupan –al cual dedicaremos los dos primeros capítulos de nuestra investigación– no han sido debidamente atendidos por el municipio limeño. Eso sin mencionar a los barrios que aún habitan una gran cantidad de casonas y solares en el centro de la capital –cuya población es originaria de las primeras migraciones a la capital–, los cuales muchas veces han

¹⁸C.f. García, *Sentidos de goce, sentidos del agua: las piletas de Castañeda*, en: *Revista Quehacer*. No. 170 / Abr. – Jun. 2008.

sido amenazados de desalojo en tanto que sus viviendas se encuentran a punto de colapsar: en este sentido, la solución que la alcaldía de Lima propone a la tugurización de las viviendas no es un acercamiento a la vecindad limeña, sino eliminar –como ya mencionamos anteriormente– aquello que no pueden aceptar dentro de su rol “patrimonialista”.

Esto sin duda muestra la gran importancia de comenzar a pensar acerca de cómo nos representamos en tanto habitamos esta ciudad y la lucha por reivindicar una (o varias) imagen(es) de deseo sobre ella. Creo que un camino importante para ello es la conformación de un ambiente abierto al debate democrático sobre la *res pública* urbana, y en ello radica el papel hegemónico de la municipalidad en tanto institución que vele por garantizar las condiciones necesarias para lograr tal cometido. Sin un acercamiento a aquellos grupos que han construido imaginariamente representaciones “felices” sobre el Centro Histórico de la capital y al vecindario presente en el lugar cualquier política pública no dará buenos frutos, generando mayor descontento social.

Ahora, para poder sostener lo que he afirmado hasta ahora, he decidido distribuir la estructura temática de la tesis de la siguiente manera: En el primer y segundo capítulo trataré de analizar los *corpus* discursivos que identifican tanto a los vendedores de libros agrupados en la llamada *Asociación Cultural “El Boulevard de la Cultura”* como al *Centro Contracultural “El Averno”*, ambos ubicados en la segunda cuadra del jirón Quilca tratando de resaltar sus elementos constitutivos más importantes y el producto utópico sobre la ciudad que estos producen. En el tercer capítulo pasaré a problematizar un hecho concreto –la expulsión de los oradores populares de la primera cuadra del jirón Quilca con el fin de abrir restaurantes y bares– cuya finalidad será evidenciar las políticas de intervención pública y sobre el uso de los espacios públicos que la Municipalidad defiende; esto será de suma importancia en tanto que tales intervenciones nos muestran nuestras propias formas de entender la democracia y los lugares que las instituciones que nos gobiernan creen legítimos para ser ejercida.

Quisiera resaltar también en esta parte final la importancia del trabajo etnográfico en la zona en cuestión, el cual ha sido un factor esencial para articular las voces de los actores inmiscuidos en esta problemática urbana con los aportes teóricos provenientes de distintas fuentes disciplinarias (Antropología, Sociología, Urbanismo y Psicoanálisis). Durante mis continuas visitas al jirón Quilca he logrado recopilar un gran número de entrevistas con los distintos personajes envueltos en el tema en cuestión, lo cual me ha brindado la posibilidad de analizar directamente los productos imaginarios de estos grupos y confrontarlos con la crítica cultural; el producto de todo ello es la presente investigación.

Para finalizar quisiera remarcar un elemento trascendente en todo este trabajo y el cual hace referencia a una estrategia analítica sobre cómo abordar un determinado producto cultural. Esta clave de lectura para todo el universo discursivo que me he propuesto analizar responde a la tradición hermenéutica propuesta por Frederic Jameson la cual hace hincapié en pensar en la relación dialéctica de la ideología –que señala cómo, dentro de todo discurso, se encuentra presente una instrumentalización de la cultura, una forma de dominación que aliena al sujeto bajo una *falsa conciencia*– y la utopía –resaltando aquel valor emancipador que reivindica un paraíso de la libertad que emana del discurso– en tanto complementarias y simultáneas de todo análisis textual del producto cultural; en tal sentido

(...) una hermenéutica negativa marxista, una práctica marxista del análisis ideológico propiamente dicho, debe ejercerse, en el trabajo práctico de leer e interpretar, simultáneamente con una hermenéutica positiva marxista, o un desciframiento de los impulsos utópicos de esos mismos textos culturales todavía ideológicos¹⁹.

¹⁹ Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor. 1989, pág. 239.

Así pues, este análisis de los imaginarios urbanos buscará moverse –en palabras de Paul Ricoeur– bajo una doble motivación: “(...) *voluntad de sospecha, voluntad de escucha; vocación de rigor, vocación de obediencia*”²⁰.



²⁰ Ídem, pág. 230.

CAPÍTULO I

EL BOULEVARD DE LA CULTURA

1. LOS INICIOS: EL COMERCIO AMBULATORIO DE LIBROS.

El jirón Quilca como espacio de apertura para la comercialización de libros surge a mediados de la década del 80 (entre los años 1984 y 1985), comenzado en su primera cuadra, la cual fue cedida a un grupo de hermanos que se dedicaban al comercio ambulatorio apellidados Corpel, quienes tenían sus puestos de venta en el parque universitario; la municipalidad de Lima cede esta calle para que pudieran comerciar sus productos dentro del orden establecido por la oficialidad municipal²¹. Es importante resaltar que el surgimiento del jirón Quilca tal como lo conocemos ahora no respondería a fenómenos propiamente de orden intelectual, sino guardaría una estrecha relación con los procesos de autoempleo e informalidad que vivía el Perú de los 80; en tal sentido, la presencia de este grupo comerciante-ilustrado surge como uno de los tantos medios de subsistencia en la nueva y convulsionada Lima.

Ahora, cabe apuntar que esta zona se encuentra en pleno centro histórico de Lima, específicamente en una de las entradas a la Plaza San Martín, justo al lado del tradicional cine Colón. En la década del 80 este sector del centro histórico

²¹ Información suministrada por Leonel Liviapoma, vendedor de libros y escritor de cuentos del jirón Quilca, recogido en el mes de octubre del año 2009.

no era un lugar por el cual se podía transitar libremente: pululaban en ella todo el mundo marginal de una Lima todavía no recuperada del shock que significó el proceso de migración y de informalidad que experimentó por más de 20 años. Estamos hablando de que por el jirón Quilca en esa época transitaban prostitutas, proxenetas, delincuentes, los conocidos “pirañitas”..., en fin, toda la “fauna suburbana” que se podría encontrar en la capital.

La llegada al lugar no estuvo exenta de inconvenientes; más bien, la presencia de estos hacían aún más titánica la apropiación del espacio por los recién llegados, tal como señala uno de los vendedores con el que pude conversar:

“(...) entonces [los primeros vendedores de libros] se organizan y justamente ven como está la zona; ven prostitutas, delincuentes, era su territorio, ¿no?, los pirañitas, todo el día ahí, nadie pasaba por esa cuadra, era una, era tierra de nadie, solamente ellos eran en su territorio. Entonces ¿qué se hace? Se arma estantes (...) preparados, se contrata pues vigilantes particulares ¿no?, y a las cinco de la mañana se toma posesión del ambiente ¿no?, claro que había una, una, digamos (...) un ambiente caldeado ¿no?, porque uno es el que pierde su territorio y se quiere tomar posesión de eso ¿no?, y al final con, (...) con la venia, un documento del municipio, donde nos amparaba para estar ahí que justamente (...) dos, tres, cuatro, cinco días hubo esa especie de, de desencuentro con ellos, al final logramos (...) vencerlos ¿no?”.²²

²² *Ibídem.*



Exteriores de la “Asociación Boulevard de la Cultura ‘Quilca’”

De esto podremos sacar algunas conclusiones importantes que nos darán las pautas para analizar cómo se va formando en el imaginario de este grupo la apropiación simbólica del espacio social. Tal vez la primera que salta a la vista es que la historia narrada por el entrevistado es una suerte de “épica” ciudadana; la llegada de los vendedores de libros ambulantes al jirón Quilca es percibido como una acción heroica que estableció un nuevo orden, un nuevo punto cero.

Tras de estas palabras encontramos todo un universo discursivo sobre la subjetividad en el Perú que Gonzalo Portocarrero a denominado *exitismo*: el sujeto exitista es aquel que, frente a la adversidad, encuentra nuevos horizontes para sus ilimitadas potencialidades; alcanza los objetivos que se plantea solamente con su único capital: sus esperanzas inagotables de surgir de la pobreza o, como señala Portocarrero: “*Estamos ante un mito de invulnerabilidad y de crecimiento*”

*ilimitado*²³; en suma, el hombre de éxito es el titán que logra alcanzar la cima, pero que también sabe que tendrá que seguir escalando, pues siempre hay metas personales que perseguir.

Este discurso también puede encontrarse en la propia subjetividad del migrante andino de los 80: tal como menciona Franco, la migración de los pobladores de los andes a la capital constituye una apuesta por lo desconocido y, en consecuencia, por el futuro²⁴; en tal sentido, podremos decir que sin una cuota extra de “heroísmo” la épica migrante no hubiese podido llevarse a cabo en la magnitud con la que se efectuó. El horizonte de supervivencia para los recién llegados en una ciudad desabastecida por el Estado era la propia generación del empleo: el comercio ambulatorio surgía como la única promesa de progreso, el medio por el cual el otrora campesino andino podía, primero, obtener los medios para poder sobrevivir y, después, llevar a cabo empresas más ambiciosas.

El vendedor ambulante en tal sentido no se auto-percibe como un invasor que se apropia de los espacios públicos, y atenta contra el orden imperante, sino más bien aquel que, siguiendo el mandato simbólico del progreso, busca convertirse en su propio amo²⁵. Y en el caso de los vendedores de libros del Jirón Quilca todo ello se encuentra reforzado y legitimado por la naturaleza misma del producto que estos ofrecen: cultura²⁶ “al alcance de todos”.

²³ Portocarrero, óp. cit., pág. 26.

²⁴ Cf. Franco, *Imágenes de la Sociedad Peruana. La otra modernidad*. Lima: CEDEP, 1991, pág. 87.

²⁵ Como señala Gonzalo Portocarrero, con la instauración de la dictadura fujimorista y con el desmantelamiento de las políticas laborales del gobierno militar tras haber asumido completamente el Estado el dogma neoliberal señalado por los organismos financieros internacionales, la precaria concientización del ciudadano peruano como un sujeto de derecho alcanzada en los 70 y 80 vuelve a decaer, lo que significa que, si antes el migrante veía con buenos ojos trabajar en una empresa o fábrica (en tanto dentro de ella encontraba la protección sindical), ahora verá como su único reducto de defensa el convertirse él mismo en su propio jefe; es así que en la época del neoliberalismo, la aspiración laboral mayoritaria en la población peruana es conseguir un negocio propio (Cf. Portocarrero, óp. cit. págs. 79-80).

²⁶ La cultura aquí es entendida en su sentido más tradicional en tanto que hace referencia a las tradiciones artísticas y consagradas al “buen gusto”. Esta concepción se encuentra atada a la idea de “civilización”, que se define en contraposición con la barbarie: la cultura es definida en tanto que existe una dimensión opuesta a ella. Así, la cultura se constituiría como algo “externo” al sujeto, pues este tendría que acceder a ella mediante ciertas prerrogativas pautadas desde una posición de poder. (Cf. Eagleton, *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós, 2001).

2. LA CIUDAD LETRADA

Hasta ahora no hemos resaltado el valor de lo cultural²⁷ en el discurso de los vendedores de libros: éste sirve de lindero entre una exterioridad caótica y un yo que, a través de una razón ilustrada, dota de sentido al espacio “animalizado” o “salvaje” que se presenta ante sus ojos. Esta “*tierra de nadie*” es en realidad un espacio del sin-sentido al cual los recién llegados dotarán de significación, y esta guardará una estrecha relación con un paradigma letrado que ve en la cultura un elemento “cuasi”-sagrado y un vehículo de purificación simbólica.

Es importante la lectura que Ángel Rama realiza sobre ello, al señalar que la presencia de la escritura se implantó en América Latina como una herramienta de orden y poder, más que como una nueva entrada epistemológica al mundo; así, esta se impuso como la única autoridad del saber, proscribiendo a toda forma no escrita de conocimiento –es decir a la oralidad– y sólo un pequeño grupo de personajes ilustrados legitimó y monopolizó su uso. A este grupo selecto y al orden que imponen desde tal paradigma intelectual Rama lo denominó *la ciudad letrada*, cuyos miembros

(...) fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria²⁸.

²⁷ Sigo refiriéndome al sentido tradicional del término señalado en la cita anterior.

²⁸ Rama, *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984, pág. 33.



Portón de acceso al “Boulevard de la Cultura”. En ella aparece Homero, símbolo primigenio de la literatura occidental.

No quisiera reivindicar en esta afirmación una causa anacrónica para lo que he venido señalando, sin embargo es importante resaltar la permanencia en el imaginario nacional de una noción de progreso que aún guarda una relación directa con el nivel educativo que cada persona posee; esto se puede resumir en la siguiente fórmula: *mientras mayor es el control que el sujeto tiene del material simbólico que provee la educación –que aún se encuentra supeditado a un saber plenamente occidental y, por tanto, escrito– mayores son sus posibilidades de escapar de la pobreza*²⁹. Esta sobredimensión de los beneficios que contrae el ascender en la escala educativa encuentra gran asidero entre los vendedores de libros los cuales, si bien pertenecen al sector social que se dedicó a encontrar sus

²⁹ Véase al respecto el artículo de Carlos Iván Degregori: *Del mito de inkarri al mito del progreso*. En: *Socialismo y participación*. Lima: N° 36, Diciembre 1986, pág. 51.

medios de supervivencia en el autoempleo –es decir a través del comercio ambulatorio–, en su mayoría han recibido educación superior y, por tanto, encuentran más seductora la importancia de la preparación académica para lograr el progreso deseado.

En tal sentido, se fetichiza los libros en tanto que ellos contienen una promesa de superación y felicidad; su presencia no sólo sirve como una herramienta de legitimación, sino también como un elemento aséptico, un agente *purificador* del espacio físico; es esto lo que permite al entrevistado afirmar lo siguiente:

(...) porque nosotros que vendemos cultura, que es lo mas importante en un país, y que esta segunda cuadra, que también estaba en las mismas condiciones que la primera, le hemos convertido en una zona transitable, cultural, y con cultura hemos cambiado lo que al municipio le tocó hacer y no lo hizo. Hemos logrado sacar todo esta calle, recuperarla a través de la cultura.

Quisiera analizar este último párrafo siguiendo los aportes teóricos de la escuela lacaniana, y en especial la lectura que hace Slavoj Žižek sobre aquel sustrato *pre-ideológico* que sostiene la mirada que tenemos sobre el mundo que nos rodea, haciéndola inteligible al ser humano; esta es denominada –usando términos de Lacan– *fantasía* o *fantasma*: es aquella instancia que construye nuestra realidad organizando nuestra propia economía libidinal. Esta, según Žižek, se configura como una estructura que nos dice *qué* y *cómo* desear, es el lente por el cual apreciamos y significamos al mundo; es, en suma, la *representación* de la realidad como completa, dotada de un sentido unívoco en tanto organismo homogéneo, convirtiéndose en el fundamento de lo social como totalidad coherente, tal como menciona Žižek: “(...) *la fantasía funciona como ‘significante absoluto’ (...); constituye el marco a través del cual tenemos experiencia del mundo como*

congruente y significativo –el espacio a priori dentro del cual tienen lugar los efectos particulares de la significación”³⁰.

Cabe señalar que la fantasía no sólo es la instancia del deseo orientado: esta a su vez construye una *imagen* que nos hace *deseables* ante una instancia mayor, una estructura simbólica frente a la cual queremos agradar, por lo que la pregunta original del deseo no es directamente “¿qué quiero?”, sino “¿qué quieren los otros de mí?”, “¿qué ven en mí?” “¿qué soy yo para los otros?”³¹ La fantasía buscaría entonces generar una respuesta frente a esas cuestiones, atenuar la angustia por aquello que demanda el “Gran Otro” (el orden social-simbólico hegemónico).

Retornando al análisis que nos compete, podemos observar que ese orden simbólico frente al cual los vendedores de libros buscan aparecer “deseables” es el régimen que Rama denomina *Ciudad Letrada*: la posesión de cultura es la forma cómo ellos se legitiman frente a este Gran Otro-ilustrado. Y podríamos ir un poco más allá con nuestro análisis señalando que justamente en la labor pastoral “civilizadora” llevada a cabo por tales sujetos se encuentra la causa de que la historia que nos narra el entrevistado sea puesta en términos épicos: el llevar el estandarte de la cultura a lugares donde ésta era “inexistente” es sin duda una razón mucho más encomiable que sólo tener posesión de ella; en tal medida, la labor de empoderamiento que ellos emprendieron por las calles “salvajes” del centro de Lima tiene como causa imaginaria representar el objeto de deseo del Gran Otro; esta acción aséptica que ellos realizaron a través de la cultura es la respuesta que encuentran ante la interpelación del orden simbólico (“*Che vuoi?*”) en el que se circunscriben.

El discurso entonces se transforma en una pastoral, en un relato utópico sobre ellos mismos que procura amenguar las causas económicas sobre el que su actividad “civilizadora” se sostiene, pues no se debe perder de vista el hecho mismo que el factor que desencadenó el surgimiento de una “mística” cultural en

³⁰ Zizek, *El sublime objeto de la ideología*. México D.F.: Siglo XXI, 2001, pág. 169

³¹ Zizek, *El acoso de la fantasía*. Madrid: Siglo XXI, 1999, pág. 19

el jirón Quilca –en la cual los vendedores de libros contribuyeron enormemente– fue el cubrir sus propias necesidades de autoempleo, como señalé al inicio de este capítulo.

Ahora, retomando los aportes que nos brinda la escuela lacaniana para nuestro análisis, esta actividad de cerrazón de sentido a la que nos hemos estado refiriendo no es definitiva, ni mucho menos: dicho proceso deja a su paso un “exceso” o “resto” denominado en términos lacanianos *lo Real*, es decir, lo imposible-no simbolizable, aquello que queda fuera de ese universo simbólico o mejor dicho, una “incongruencia” que la fantasía oculta con el fin de que la realidad aparezca bajo una versión unívoca, tal como menciona Zizek: “(...) *lo Real no es la “verdadera realidad” detrás de la simulación virtual, sino el hueco que hace a la realidad incompleta/incoherente (...)*”³².

En tal sentido, lo Real hace referencia a la imposibilidad de enunciar la verdad (en singular) sobre el mundo; este es en suma inconmensurable, y la labor simbólica es justamente dotar de sentido a la propia realidad excesiva. Aquello que queda fuera del ordenamiento del “Gran Otro” se ubicaría dentro del universo simbólico en un espacio de negatividad pura, es decir, en el lugar de la *abyección*. Tal como señala Portocarrero –quien cita a su vez a Julia Kristeva– lo abyecto es:

(...) radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el destino se desploma. Un cierto yo (moi) que se ha fundido con su amo, un superyo, lo ha desalojado resueltamente. Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. Sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio de desafiar al amo. Sin avisar(le) solicita una descarga, una convulsión, un grito. A cada yo (moi) su objeto, a cada superyo su abyecto³³.

La presencia de lo abyecto es en sí un acto de desafío para la fantasía que pretende erguirse como el sentido tutor; tal como señala Kristeva, lo abyecto

³² Zizek, *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. Pág. 156

³³ Portocarrero, óp. cit. pág. 26 (cita 11).

siempre retorna, se presenta como aquello que delata la falsedad del orden simbólico, es en suma, lo que visualiza la falta en el Gran Otro.

Analizar el discurso de los vendedores de libros bajo aquello que caería para ellos dentro de la categoría de lo abyecto nos puede dar algunos indicativos sobre los límites del mismo, así como la naturaleza de las relaciones con los demás actores urbanos inmiscuidos en el problema sobre la representación del centro histórico. En el siguiente subcapítulo trataré de acercarme a tales fronteras discursivas.

3. LOS LÍMITES DEL DISCURSO: LO QUE QUEDA “FUERA” DEL GRAN OTRO LETRADO.

Ahora, ¿quiénes ocupan ese espacio de abyección en el discurso ilustrado de los vendedores de libros? Creo que pueden señalarse tres figuras que se colocan en tal espacio; sin embargo, las dos últimas lo hacen de manera mucho más compleja que la primera.

En primer lugar podríamos mencionar a toda aquella “fauna suburbana” presente en el Centro Histórico *antes* de su llegada a mediados de los 80. Los delincuentes, los mal afamados “pirañitas”, las prostitutas de la calle, todos ellos forman parte de lo abyecto, del “resto” que se encuentra fuera del sentido letrado que los vendedores defienden. Son la muestra *in corpus* de lo que *en parte* representaba Lima en el imaginario de los migrantes andinos, quienes posteriormente se apoderaron de sus calles bajo el comercio informal: así como es un foco de atracción para aquellos que se vieron en la necesidad de apostar por lo incierto, por lo desconocido, y una fuente de oportunidades para conseguir el ansiado progreso, es también el lugar donde pulula la degradación de nuestra condición humana en su más alto grado; en los cuerpos de los “pirañas” y de las

prostitutas callejeras se encuentran metaforizadas la agresividad y la degeneración de una ciudad salvaje, sin ley ni orden.

En segundo lugar se encontrarían los oradores que circulaban en las *ágoras populares* a lo largo de la primera cuadra del jirón Quilca³⁴. Señalo esto porque he tenido la oportunidad de pasar muchas veces por sus primeras cuerdas y pude ver que existían dos espacios donde se podrían desenvolver manifestaciones culturales importantes: primero eran los centros culturales en sí, lugares donde se promovía algunas actividades como recitales de música, poesía, teatrillos montados muy económicamente, etc.; y segundo se encuentran las *ágoras* organizadas en las propias calles, donde se realizan polémicas y discusiones abiertas al público en general acerca de acontecimientos de actualidad, las cuales no están exentas de sesgos ideológicos y proclamas políticas. Cuando pregunté al entrevistado sobre lo que pensaba acerca de tales manifestaciones populares, esta fue su respuesta:

(...) nosotros estamos haciendo algo mucho más serio, que tenga organización (...) cualquiera habla en tribuna, dice cosa, pero ahí nomás queda, nosotros no somos (...) no vamos a cantar como golondrinas en verano, pensamos hacer algo más serio, formar organizaciones que permanezcan en el tiempo.

Creo que una causa importante para que los oradores populares sean vistos de manera negativa por los vendedores de libros es el carácter oral de sus expresiones, lo cual guarda una estrecha relación con las atribuciones otorgadas desde la tradición hegemónica educativa a la oralidad y a la escritura, esta última percibida siempre como superior a la primera. En tal sentido, lo escrito y lo oral dejan de formar parte de toda una red de relaciones de poder y dominación y pasan a convertirse en entes autónomos en sí mismos, poseedores de una esencia a priori y con contornos claramente delimitables.

³⁴ Los oradores populares fueron expulsados de la primera cuadra del jirón Quilca por la Municipalidad para la apertura de restaurantes y bares en el 2007. Las *ágoras* se han visto en la necesidad de trasladarse a la Plaza San Martín y el jirón Belén, en el centro de Lima. Dedicaré un análisis de tal hecho en el último capítulo de esta tesis.

El problema se ahonda cuando tal carácter ontológico apriorístico del binomio oralidad/escritura es traspasado a los sujetos que hacen uso de ambos medios de comunicación para transmitir un saber determinado: en tal sentido, las cualidades o “esencias” de una y otra son también las de aquellos que se comunican a través de ellas, convirtiéndose en dos categorías ontológicas más que epistemológicas. Una postura teórica que ha buscado problematizar estos supuestos es la llamada *New Literacy Studies* que, a juicio de Víctor Vich,

(...) cuestiona la esencialización de ‘lo oral’ y ‘lo escrito’ como categorías autónomas y, de esta manera, se enfrenta contra la invención de sujetos que resultan ser contruidos como si no tuvieran control alguno sobre sus actos y más bien parecen ser actuados, pasivamente, por sus prácticas verbales³⁵.

Así pues, que el entrevistado señale que ellos –a diferencia de los oradores populares– no son “*golondrinas en verano*” resalta el carácter efímero de las propuestas expresadas por tales personajes, en tanto que la evanescencia del conocimiento oral es un elemento esencial de la oralidad en sí, visto esto, obviamente, desde la tradición escrita occidental. De esta manera, el entrevistado traslada las “virtudes” y los “vicios” de la oralidad en sí a los sujetos que transmiten un conocimiento particular a través de ella; estos últimos son, al fin y al cabo, *hablados* por sus prácticas verbales y, en conclusión, su presencia política no podría tomarse en serio pues sería tan efímera como los discursos que ellos proclaman día a día en las calles del Centro de Lima. Podríamos señalar también que las ideas y opiniones vertidas en las ágoras populares son irrelevantes pues estas no pasarán la prueba del tiempo, a diferencia de un saber “organizado” y “serio” representado por la educación letrada y por las formas de expresión que sus integrantes defienden.

En tal sentido, es importante señalar la complejidad que adquiere la esfera pública en sí, lugar donde no sólo se encuentra en disputa opiniones y proyectos

³⁵ Vich, *El discurso de la calle*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001, pág. 70.

acerca de un tema en común, sino también los propios medios de transmisión de estos; los vendedores de libros desacreditan entonces las propuestas nacidas de las ágoras populares en tanto que su carácter oral es asociado con elementos arcaicos y con una tecnología informativa inferior. El binomio construido desde la tradicional occidental oralidad(-)/escritura(+) aún forma parte del corpus discursivo de los sujetos en cuestión, y se sirven de él para marcar sus propios límites de identificación.

Más aún, quisiera señalar que con esto no intento delatar como falso el propio hecho de que en las ágoras populares la conversación y debate político sea en suma un terreno sumamente estéril y falto de discusión crítica, sino más bien visualizar aquel substrato imaginario que el entrevistado reivindica para tal afirmación; el carácter de la *performance* política de los oradores populares no está siendo en estos momentos materia de nuestro análisis, sino más bien las estrategias discursivas por las cuales los vendedores de libros guardan distancia de ella.

Ahora, podríamos acotar otro elemento fundamental que marcaría la distinción entre los vendedores de libros y los oradores populares en la escena cultural del centro histórico: el carácter callejero e itinerante de sus proclamas. Como hemos señalado anteriormente, dentro del corpus discursivo de los vendedores de libros se aplaca el hecho de que ellos mismos llegaron al jirón Quilca como una feria itinerante con el factor “culturizador” de su empresa. Sin embargo, tal afirmación es sólo una estrategia que busca legitimar al grupo como actores oficiales de la esfera pública de la zona; sostengo esto sobre la narración que hace el entrevistado acerca de la expulsión que sufrieron de la primera cuadra del jirón Quilca a manos de la Municipalidad, previo a la remodelación actual y a la presencia de los oradores populares:

(...) hemos hecho actividades allá en la primera cuadra de Quilca, del teatro Colón, al frente, ahí, en esa primera cuadra del jirón Quilca. Pasaron los años y otra vez el antro, otra vez el vicio, años que se perdieron inútilmente, dijeron que no se qué cosa iban a

hacer, teníamos un proyecto (...), de acuerdo a las indicaciones de pro-lima para quedarnos ahí, sin embargo, el alcalde, en ese entonces era el doctor Andrade, dio la orden de que nadie se quede en la calle, ni la cultura (...).

Primero, cabe resaltar la imagen de los oradores populares como el “vicio”, aquellos que han traído nuevamente el “antro” que imperaba en la primera cuadra del jirón Quilca antes de la llegada de los vendedores de libros. En tal sentido, encontramos aquí a todos los elementos abyectos del discurso juntos, colocados en una misma categoría: los delincuentes, “pirañitas”, las prostitutas callejeras están al lado de los oradores populares; son todos ellos la representación de lo excesivo, del resto que retorna haciendo peligrar la existencia de un orden letrado conseguido con un enorme esfuerzo y dedicación, años de recuperación “que se perdieron inútilmente”.

En segundo lugar, tal como había señalado, su presencia en la calle es legítima en tanto que ellos traen “cultura”: lo que se sobredimensiona entonces es tal papel “civilizador” materializado a través del empoderamiento de las calles por parte de los vendedores de libros. En tal sentido, es la Municipalidad la entidad que, olvidando su compromiso institucional, obstruye la consecución de políticas culturales dirigidas a reificar un orden letrado.

En consecuencia, tenemos aquí al tercer elemento considerado como ajeno al discurso de los vendedores de libros: la Municipalidad de Lima. Si bien pareciese que ambos discursos compartieran un sustrato en común debido a que tendrían como sujetos de abyección a los mismos personajes (tanto los delincuentes, “pirañas” y prostitutas callejeras como los oradores populares), esta cercanía es sin duda circunstancial: los vendedores de libros reivindican un centro histórico regido por los cánones letrados y las formas políticas propias de una esfera pública “escrituraria”; mientras tanto la Municipalidad sólo contempla con buenos ojos a aquellas actividades que estén subsumidas a las leyes del mercado, es decir, permite en su seno sólo aquello que coadyuve a la despolitización de la vida cotidiana en sí misma.

Como hemos señalado al inicio de esta investigación, la Municipalidad entiende el centro histórico en tanto lugar vacío, y que sólo cuenta como *continente* de elementos capitalizables; en este caso, los vendedores de libros – antiguos “invasores” del espacio patrimonial capitalino– no recibirían el trato que ellos creen merecerse, aún así enarbolan la bandera de la “cultura”. Esto no es ajeno al sentir de estos últimos, quienes remarcan el constante asedio de las autoridades municipales para extraer más dividendos de sus negocios, tal como señala nuestro entrevistado:

Acá no tenemos apoyo ni del municipio ni de nadie. Con el municipio no conversamos porque solamente es perder el tiempo, promete (...). Lo que quieren es que les paguen solamente (...) Hemos logrado sacar todo esta calle, recuperarla a través de la cultura, se han abierto nuevos negocios, nuevas tiendas comerciales que va en beneficio de la misma, este (...), Municipalidad de Lima ¿no?, de tal manera que el municipio debe agradecernos eso ¿no? sin embargo lo que quiere, en vez de apoyarnos, cada día, este crean, este (...) condiciones que realmente no ameritan el trabajo que nosotros hacemos.

Vemos claramente que la brecha entre la propuesta de los vendedores de libros y la de la Municipalidad es en suma insondable en tanto ambos representan a la ciudad desde imaginarios totalmente dispares: por un lado hay un proyecto cultural ilustrado que privilegia el valor representativo de las letras y el arte como puntos nodales y que reivindica el papel crucial de una clase comercial-intelectual como agente legítimo –en tanto su capital simbólico nace de la propiedad de la “cultura”, entendida esta en su definición más tradicional– para la instauración de tal orden; por el otro tenemos a la institución municipal que defiende una versión patrimonialista del centro histórico, es decir, señala que el núcleo fundamental desde el cual se debe construir el sentido unívoco de lo que es el espacio en cuestión radica en la sobredimensión de una Lima “Monumental”: las calles, plazas y parques son a lo mucho lugares habilitados para el goce y no para repensar nuestra propia identidad ciudadina.

Reconocimiento: pareciese que es eso lo que los vendedores de libros esperan de las autoridades municipales. Nuevamente, frente a un imaginario que solamente ve en el espacio urbano actual un vacío al que hay que “volver” (Andrade) y para lo cual éste deberá ser “recuperado” (Castañeda), el discurso comercial-letrado se presenta como una manera de pensar la ciudad (o parte de ella, en este caso el jirón Quilca), de hacer de ella un espacio con identidad propia.

En tal sentido, la pretensión comercial de los vendedores no sólo radica en una apertura de las calles para el negocio y comercio, sino también hacer que el espacio que se ocupa tenga “carácter”, refleje toda la red discursiva que puede encontrarse detrás, y es en este punto donde el imaginario letrado hace incursión y dota de sentido agregado al meramente comercial: las calles son *para la cultura*. Y justamente es eso a lo que se refiere el entrevistado cuando resalta que la Municipalidad busca que los comerciantes “les paguen solamente”: ésta no tiene un compromiso con la ciudad como ente vivo, y mucho menos como espacio de identificación ciudadina; tal labor, señala el entrevistado, ha sido efectuada positivamente por los vendedores de libros, y son ellos los que han posibilitado posteriormente la apertura de nuevos negocios como efecto secundario de su llegada al lugar y, sin embargo, no existe ningún tipo de reconocimiento ni contemplación hacia ellos.

4. APUNTES FINALES

Quisiera hacer una pequeña aclaración sobre todo lo dicho hasta este momento: si bien he tratado de mostrar aquel horizonte ideológico sobre el cual el discurso de los vendedores de libros se sostiene –es decir, mi intención hasta este momento ha sido la de visualizar lo que este *oculta*– también creo pertinente resaltar su formulación utópica, su versión feliz de lo que debería ser el Centro Histórico de Lima: un espacio dedicado a la vida cultural.

En gran medida, y frente al abandono sistemático de este gran sector de nuestra ciudad, la labor emprendida por los comerciantes de libros es en suma gratuita y pocas veces gratificante: las luchas constantes con la Municipalidad por encontrar un espacio propio de agencia y el satisfacer sus propias necesidades de subsistencia, así como también el librar combates casi diarios con los omnipresentes agentes disociadores del orden público (carteristas, “pirañitas”, etc.) hacen de sus actividades un oasis dentro de un desierto de políticas culturales con respecto a los espacios públicos y ayudan en sobremanera a la reivindicación del centro de la ciudad como un lugar seguro y atractivo para el ciudadano de a pie.

Mucho de lo hecho hasta este momento en la primera cuadra del jirón Quilca –tema al cual nos referiremos en el último capítulo de esta tesis– responde a todo un período de labor incansable iniciada a mediados de los 80 por parte de aquellos que usan el espacio referido y que han forjado con él relaciones emotivas de identificación muy fuertes y perdurables, a pesar de que esto ha sido sistemáticamente negado por los últimos gobiernos municipales.

Otro factor interesante de mencionar es su papel democratizador de la cultura: a pesar de que la piratería de textos es un delito que merma un gran sector de la industria cultural editorial, es sin duda gracias a tal actividad que la educación puede abarcar a cada vez más sectores de la población, sino cabe señalar que la mayor parte de los consumidores que discurren por la segunda cuadra del jirón Quilca pertenecen a los estratos medio-bajo y bajo de Lima, sectores que históricamente han sido relegados y olvidados por parte del sistema educativo nacional. Aunque se puede afirmar frente a esto que la acción encubridora del discurso da en el blanco justamente cuando se “cree” en estas afirmaciones, también cabe señalar que una consecuencia secundaria positiva de tal actividad comercial informal es el acceso cada vez más igualitario a la educación, y creo que el fenómeno de la piratería ha visibilizado los reales problemas de la difusión de textos en el país. Aunque la pretensión del comercio pirata de libros es en primera instancia la del lucro, su difusión cada vez más

intensa puede crear conciencia de la situación actual del sistema educativo y editorial nacional.



Interiores del “Boulevard de la Cultura”. Cabe señalar que la mayor cantidad de libros ofrecidos al público son piratas.

Un elemento que ha despertado mi interés ha sido el papel de la imagen “escrituraria” como fuente de legitimación de agencia en la esfera pública. Sin duda alguna que la reivindicación por un espacio propio de acción es sumamente importante para la apertura del debate acerca de cómo representarnos como ciudad, de qué imagen de nosotros mismos queremos proyectar. El silencio que ha caracterizado la discusión, tanto desde la ciudadanía en sí como de los últimos gobiernos municipales, ha sido fracturado de alguna manera por estos micro-espacios de disputa del poder para *representar*; la elaboración desde la asociación de vendedores de libros del *Boulevard de la Cultura* ha puesto en el tapete –desde su incursión en el centro histórico a mediados de los 80– tal problemática y es la ceguera del gobierno municipal lo que ocluye la formación de un proyecto que escuche a estas voces y que las haga partícipe de su propia representación.

Sin embargo, creo pertinente señalar también que el orden que la misma legitima se sostiene sobre la exclusión de un conjunto de actores cuya *performances* públicas son tomadas como fútiles y estériles. Estoy haciendo clara referencia a los oradores populares, quienes por diversos factores discursivos –su carácter oral/callejero– son tomados como agentes al margen de la normativa y el orden establecido. En tal sentido, el grupo de vendedores de libros reclama, por un lado, ser reconocido como actor frente al poder institucional, mientras tanto procede desde el plano discursivo a hacer restricciones sobre quién debe tener voz en la esfera pública que ellos mismos claman por su apertura.

Más aun, lo importante de todo esto es que se está generando un pequeño universo discursivo que problematiza la *territorialización* del espacio en cuestión; en tal sentido, la presencia de un campo fértil en imaginarios urbanos los cuales se disputa el poder de representación, y que hayan surgido *a pesar de* la tendencia hegemónica neoliberal por parte de los gobiernos municipales de finales del siglo XX de despolitizar los espacios públicos y subsumirlos a las leyes del mercado, da muestra de la vitalidad y la capacidad de organización de algunos micro-sectores de la ciudadanía capitalina.

CAPÍTULO II

EL AVERNO

1. LOS INICIOS

“El Averno” abre sus puertas un cuatro de diciembre de 1998. Jorge Acosta, fundador y actual director del centro contra-cultural, nos narra que el interés por crear un espacio donde se acojan las manifestaciones artísticas surge de su propia experiencia de marginación y exclusión vivida en los 80: él, junto con otros músicos, fundaron “*El grupo del pueblo*” cuya temática testimonial de sus letras – haciendo en ellas clara referencia a la violencia política y a al carácter excluyente de la sociedad peruana– fue el motivo por el cual fueron marginados de los centros culturales oficiales:

El grupo fue marginado, censurado en muchos lugares, siempre, en ese lugar de ‘La Noche’ de Barranco yo nunca toqué (...), cuando yo fui a pedirle ¿no? una fecha me dijo que, o sea me negó ¿no? Pero aparte que me negó me dijo: ‘¿sabes qué cosa? ¿Por qué mejor no cambian la letra?, su música es bonita’³⁶.

Podemos apreciar en este párrafo que para Jorge Acosta la presencia de un discurso crítico acerca de la coyuntura histórica por la que pasaba el Perú de los

³⁶Entrevista Jorge Acosta, 8 de setiembre del 2009

años 80 era un elemento inaceptable por la movida cultural “oficial” que se promovía en Barranco³⁷. En tal sentido, “El grupo del pueblo” era un elemento extraño e incongruente al discurso oficial que versaba sobre lo que “debería” ser la música (y el arte en general): sonar “bonito”.

Tal como señalamos en el capítulo anterior, la instauración de un orden simbólico hegemónico deja siempre fuera un “resto” que no puede ser codificable; este se transforma en un elemento intolerable que debe ser invisibilizado en tanto la realidad debería “funcionar” panglosianamente y, por tanto, es señalado bajo el signo de la exclusión y la marginación: parias artísticos, “El grupo del pueblo”, encabezado por Jorge Acosta, tuvieron que crear nuevos espacios donde su mirada particular sobre la función artística como crítica de la realidad nacional tuviera acogida.

El Averno, en tal sentido, surge como una respuesta a los discursos culturales oficiales; emerge, en la experiencia de marginación del grupo, un discurso contra-hegemónico –en términos gramscianos– en tanto interviene como horizonte de subversión de los mandatos oficiales sobre la naturaleza del arte; así, este busca delatar la ausencia de crítica en los centros culturales oficiales y, posteriormente, construir un pensamiento emancipador que pretenda desestabilizar la hegemonía; en este sentido, se posiciona en el lugar de enunciación de una verdad que hiere al saber hegemónico, que denota su hiancia fundamental³⁸.

Un primer espacio de difusión de tal propuesta, nos cuenta Jorge Acosta, era la calle:

³⁷ Si bien a inicios de los 80 existía en Barranco una floreciente vida artística, cuyo grupo de artistas tenían como cualidad fundamental sostener un *vitalismo crítico* de la realidad nacional (llamado por Herbert Rodríguez “Arte Comprometido”), este espacio de expresión entró en un periodo de crisis y decadencia en años posteriores. La causa principal de ello fue el abandono de los auspiciadores y la falta de compromiso con el arte y la cultura por parte del gobierno del presidente Belaunde, disolviéndose ya para el año 84. En su lugar se instauraron centros culturales conservadores que abandonaron tal compromiso con lo social (Herbert Rodríguez, “*Moda Barranquina*”, en: *Memoria Gráfica* [Documento de trabajo]).

³⁸ Uso aquí la distinción entre *saber* y *verdad* que efectúa Alain Badiou (1999): la primera señala un *corpus* de conocimientos sobre una realidad entendida como concluida o cerrada: la realidad domeñada por un “sentido común”; la segunda es la grieta del saber: es un conocimiento que devela sus inconsistencias.

En la calle pues (...), invitaba poetas, invitaba grupos de música, teatro y ahí en la calle todos los viernes..., como era calle poco transitada bacán los viernes se reunía a partir de las seis de la tarde la gente y (...) bueno (...) primero en la calle, no se llamaba el averno, pero primero en la calle.

Símbolo de continente de lo abyecto, la calle emerge como el lugar residual en el cual intervenir contra-hegemónicamente; en tanto espacio abandonado por el discurso hegemónico, representante del exceso puro (pirañas y prostitutas, primero; oradores y vendedores ambulantes de libros, después), la calle es el único lugar donde presentar un proyecto que busque una respuesta crítica y autónoma; a su vez, su presencia itinerante fortalece el carácter marginal que lo incubó, construyéndose así todo un imaginario urbano que responde a su carácter contra-cultural.

En este sentido, el arte escenificado en la calle formaría un espacio de emancipación fundamental, un intento por conectar el sentimiento artístico con el palpar de la urbe, y más importante aún, con los distintos problemas que envuelve sobre todo a los estratos populares cada vez más olvidados por la producción artística oficial. Este intento de vincular el arte como crítica de la coyuntura nacional y el retorno al sentir popular, será una política de intervención constante por parte del centro contra-cultural³⁹.

Es así que en el año 83, Jorge Acosta inaugura una serie de presentaciones artísticas callejeras en las cuales artistas de toda índole –poetas, grupos de teatro, músicos, etc. – mostraban su insatisfacción frente a una escena cultural percibida como acrítica, y que, por tanto, no asumía su responsabilidad con la sociedad. En este sentido –tal como señalaré más adelante–, el arte para los *avernícolas* será comprendido en tanto *expresión testimonial* de lo que acontecía en el contexto limeño, un termómetro social que visibilizaba la

³⁹ Cabe hacer la salvedad de no confundir la propuesta del centro contra-cultural de tomar al pueblo como temática con una propuesta política de concientización de clase. La ausencia de tal finalidad en el proyecto del centro contra-cultural es señalada por el mismo Jorge Acosta refiriéndose a los *destroyers* (un grupo de jóvenes con tendencias anárquicas y anti-sistémicas): “*Esos chibolos están en algo, gente rebelde, contestataria, (...) pero hay que meterles una chamba terrible*”, es decir, trabajo político imposible de llevarse a cabo tras las puertas de El Averno.

insatisfacción popular; en suma, una expresión de aquello *dejado fuera* por el discurso hegemónico.

Ya para el año 97 Jorge Acosta logra rentar un pequeño establecimiento donde se dedica a vender libros, *casetes* de música y *fanzines*. Con el tiempo descubre que al lado de su tienda –y separado por una puerta– hay un espacio deshabitado de grandes proporciones, pero corroído por la humedad y lleno de basura y desmonte acumulado por el paso de los años. Sin embargo, decide dedicar una hora al día a la labor de limpieza del espacio descubierto, que no era más que una de las tantas antiguas casonas republicanas dejadas a su suerte por los propietarios, gente “*de bien*” quienes huyeron del centro de Lima a causa de la migración andina de la segunda mitad del siglo XX. “*Esto es el infierno*”, es lo que se decía el futuro director del centro contra-cultural el Averno frente a la desolación encontrada al lado de su tienda y ante la penosa labor realizada en solitario. De esta expresión el Averno toma su nombre; curiosidades de la vida, la desolación nuevamente se ofrece como promesa a Jorge Acosta: primero, la calle abandonada a su suerte por los regímenes municipales de los 80 y luego una casona republicana olvidada por sus propietarios son los únicos espacios que se presentan propicios para la construcción de su proyecto cultural nacido de la propia experiencia de exclusión y marginación en nuestra capital; la calle y la casona serían los espacios abandonados que los nuevos llegados al centro histórico reclamarán como suyos.



“El Averno” (Exteriores)

Es así como el Averno abre sus puertas a finales del siglo XX: época cumbre del proyecto neoliberal asumido ya como dogma incuestionable por el gobierno de Fujimori, y cuando la efervescencia de la *movida subte* había entrado en franca decadencia cerca al final de los 90, Jorge el “negro” Acosta decide inaugurar un proyecto contra-cultural que aún persiste en su existencia, encontrando su prédica *sinlugar* una vigencia inusitada (luego del acoso de la municipalidad y de dos intentos de desalojo) lo cual sólo es síntoma de que aquel Perú de los 80, el de la falta y la exclusión social, aún no ha sido clausurado del todo, ni mucho menos.

2. EL ARTE Y EL AVERNO: ENTRE LA CRÍTICA CONTRA-CULTURAL Y LA APUESTA POR LA DIVERSIDAD

La presencia de Herbert Rodríguez dentro del centro contra-cultural será de vital importancia para definir su propuesta estética. Artista plástico con una trayectoria importante dentro de la escena oficial del arte peruano, la posición de Rodríguez siempre ha estado relacionada con formas *alternativas* –o a contracorriente– de arte y en la actualidad forma parte del denominado *Arte Crítico*⁴⁰: respuesta desde el sentir artístico a una situación social y política cada vez más decadente, el Arte crítico surge en la confrontación con la dictadura fuji-montesinista, contra las acusaciones de violación de los derechos humanos que caían sobre él (los casos emblemáticos de La Cantuta y Barrios Altos) y contra su correlato público en la manipulación de los medios sociales de comunicación (la televisión “basura” –con los *talk shows* como paradigma del “entretenimiento” de la época–, la prensa amarilla o “chicha”, entre otros) a finales de la década del 90. Herbert Rodríguez señala al respecto:

Hacia mediados de los 90's, diversos colectivos surgen para manifestar su rechazo a la autocracia mafiosa. Utilizan medios de expresión simbólica cargados de contenido ético. Estas manifestaciones, denominadas ARTE CRÍTICO, pasan de resistencia artística marginal a tendencia instalada con perfil propio en la escena cultural de Limeño peruana (sic.). Luego de la derrota de la dictadura el término Arte Crítico viene a designar toda manifestación artística con manifestación de responsabilidad social⁴¹.

En tal sentido, articular la sensibilidad artística a la coyuntura nacional, al pulso del propio sentir popular, es la propuesta del Arte Crítico: desenvolverse fuera de un

⁴⁰ Aunque este movimiento *alternativo*, señala Rodríguez, tiene una larga trayectoria dentro del escenario artístico limeño (teniendo como uno de sus más claros exponentes el movimiento *subte*, ya mencionado líneas arriba), el arte “oficial” no lo reconocía como tal. Recién a finales de los 90 e inicios del nuevo milenio ha tenido gran acogida dentro de la propia escena cultural: “*El arte limeño alternativo, conocido como “contracultura” y/o “arte crítico”, en las décadas de su trayectoria ha producido propuestas a contracorriente y, aunque la etiqueta de “no es arte” colocada a su producción por la escena cultural oficial se ha venido relativizando (el arte crítico ha venido siendo cooptado desde el 2000), aún mantiene una potencialidad contestataria*” (Rodríguez, óp. cit.)

⁴¹ *Ibídem*.

espacio intersubjetivo liberado de las ataduras hegemónicas –haciendo hincapié en una mirada ideológica sobre lo que es la producción artística–, para luego construir así una posición contestataria frente al llamado arte “oficial”. Es por esto que Herbert Rodríguez, en sus múltiples muestras artísticas, reivindica la presencia de la crítica social como núcleo duro de toda concepción del arte, opinión que comparte Jorge Acosta, al señalar este último que: “(...) *el arte siempre ha sido rebelde, contestatario, yo decía, el arte cuando es, el arte es un, es un instrumento creo crítico del artista, ¿no? o sea no puede ser un instrumento de adulación para nada, ni pal’ partido, ni pa’ nadie (...)*”

El arte se yergue entonces como una crítica contra-hegemónica, una propuesta que toma como tema central la fortaleza de la intervención social; es la respuesta frente a la alienación que los ejes de poder producen en el sujeto, y un intento por disolver o fracturar las ataduras ideológicas que restringen la libertad del artista comprometido con una causa social.

Esta propuesta político-artística frente a una realidad opresora encuentra en el posmodernismo su referente cultural: a diferencia de la modernidad –que reivindicaba valores absolutos en tanto existe un sujeto universal “neutro”⁴²–, ésta señala la importancia de la diversidad, del carácter plural de la vida y sus sentidos; así pues, hay dentro del proyecto posmoderno una primacía por la reivindicación ontológica de los modos de existencia, por hacerlos visible y enaltecer su valor frente a la pretensión universalista y racional del saber moderno ilustrado, cuyo señuelo epistemológico es el crear la falsa sensación de un orden inmanente al mundo, que circula por debajo de su aparente caos. Tal como señala David Harvey sobre esto último:

[La posmodernidad] (...) *se caracteriza por el desplazamiento de una dominante <<epistemológica>> a una <<ontológica>>. Con esto se refiere a un desplazamiento del perspectivismo mediante el cual el modernista podía conectarse con el significado de una*

⁴² Bessis, *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Madrid. Alianza, 2002, págs. 38-40

*realidad compleja pero singular, a la acentuación de los problemas vinculados a la coexistencia, el choque y la interpretación de realidades tan radicalmente diferentes*⁴³.

En tal sentido, la diversidad señala como norte ontológico la fragmentación, el carácter efímero de la experiencia en nuestra relación con el mundo, la discontinuidad –en contraposición con la fundición de la realidad en un relato absoluto– y la sobredimensión del caos de la vida moderna como valor estético. Es en la posmodernidad, por tanto, donde adquiere gran relevancia la puesta en escena de las luchas por el reconocimiento, por la conformación de una voz propia de aquellos grupos que buscan la aceptación de su carácter particular dentro del orden hegemónico imperante.

Así pues, el discurso posmoderno se transforma bajo esta visión ética en el discurso de la otredad, en la celebración de las libertades culturales frente a la tiranía de las identidades nacionales. Es desde este marco discursivo que se puede comprender la proliferación de los movimientos sociales, sean estos de carácter étnico, ecológico, político y de opción sexual. El propio Herbert Rodríguez sostiene el importantísimo valor que ofrece la potencialidad libertaria implícita en la propuesta posmoderna de reivindicación de la singularidad de cada corpus cultural, de reafirmar la riqueza de la diversidad como punto de anclaje para una sociedad con mayor justicia e inclusión, señalando sus parámetros de esta manera:

*¿Cómo entendemos la diversidad? La entendemos como aquello que reivindica un mundo plural sobre valores de convivencia, tolerancia y solidaridad, y que encuentra su espacio natural fuera del circuito cultural de lo convencional (...); la utopía de la democracia radical de la “Protesta Global”, entre otras expresiones innovadoras alternativas. Escena alternativa, cargada de sentido y valiosa potencialidad transgresora, abriendo espacios a una creación en diálogo con las tensiones de la época*⁴⁴.

⁴³ Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998, pág. 58.

⁴⁴ Rodríguez, óp. cit.

En este sentido, la apuesta del centro contra-cultural es la defensa del carácter múltiple de la vida y la esperanza emancipadora que esta ofrece. Señalar como única verdad aquella que defiende la diversidad de identidades, de sentidos o relatos acerca del mundo, de respuestas que rompan sus ataduras con las formas logocéntricas y centralistas planteadas por la propuesta moderna es el norte utópico de Herbert Rodríguez y los llamados *avernícolas*. Más aún: La “Protesta Global” señala un camino de subversión de aquellos paradigmas tenidos como “naturales” o “incuestionables”; la pregunta aquí sería si esta propuesta –que tiene como centro la insumisión y la rebeldía– puede articular un proyecto unificado que ya no se defina frente a un Gran Otro opresor, sino a través de su propia naturaleza discursiva, cuestión que iré analizando en líneas posteriores.

3. LA ESTÉTICA DEL COLLAGE: “EL AVERNO” EN IMÁGENES

Ahora, esta propuesta cultural posmoderna defendida en el Averno tiene un correlato estético, plasmado tanto en las paredes y muros de los interiores como en la fachada exterior. Este responde a una máxima que acentúa justamente en la celebración de la diferencia, la multiplicidad de relatos sobre la realidad y la legitimidad que adquiere cada uno de ellos. La estética del Averno se convierte en una suerte de *collage* donde se pretende representar la inconmensurabilidad de la vida, la omnipresencia de la insumisión y la trasgresión de los valores tradicionales.

En tal sentido, La puesta en escena del arte en “El Averno” plantea al espectador el reto de poder estructurar un sentido o coherencia a lo que se presenta ante los ojos; así pues, la obra de arte se convierte en un reto por articular una unidad a la multiplicidad impregnada en paredes y muros; de esta manera, la propuesta estética de “El Averno” no apela solamente al contenido

estético de la obra, sino más bien a la potencialidad semántica que esta puede liberar. Sin embargo, esta estética que sobredimensiona la presencia del carácter diverso de la representación trae a debate el problema de si a partir de ella se puede articular un sentido no reaccionario sino propositivo, es decir, si está en la posibilidad de generar perspectivas de carácter utópico que apelen no solamente a la fortaleza destructora del discurso, sino también a su carácter creativo.

Este problema remite justamente a la dificultad de dotar de unidad a la obra de arte posmoderna; tal como señala Frederic Jameson, el posmodernismo propone entender la obra no desde un sentido “monolítico” o unificador sino a través de la *diferencia radical* entre sus partes constitutivas, en tal sentido, “(...) *la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación*”⁴⁵.

La fuerte presencia de esta estética fraccionada, donde la propuesta interpretativa radica en la exigencia por construir articulaciones entre los elementos de la obra a través de sus propias discontinuidades, de sus diferencias, es una cualidad omnipresente en el espacio del Centro Contracultural. La figura del *collage*, en tanto superposición de códigos y renuncia a un sentido orgánico de la obra, es la estructura a través de la cual apreciar lo artístico y la manera como el artista interpela al espectador.

⁴⁵ Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992, pág. 73.



Estética "Subte" (Collage, Herbert Rodríguez)

Tal como menciona Armando Silva, la verdadera fortaleza de la imagen radica en su *encuadre*: el espectador relaciona aquello que se muestra ante él con un saber determinado que éste posee; en tal sentido, es a través de la cultura bajo la cual el sujeto logra capturar la imagen o relato y le otorga la valencia que este comanda, tal como menciona el referido autor: “Lo que activa esa memoria (la de los imaginarios) no es del orden de los contenidos ni siquiera de los códigos, es del orden de las matrices culturales”⁴⁶.

Más aún, lo que proporciona a la obra su fuerza imaginaria se ubica en la potencialidad que el artista tiene de proponer en ella una lectura múltiple o polisémica: que el espectador lea *implícitamente* un sentido tutor a costa de un mayor esfuerzo imaginativo y de recurrir a todo su repertorio cultural –cuya consecuencia sería el surgimiento de una significancia novedosa y reveladora– hace que la obra produzca un efecto mucho más profundo y duradero.

⁴⁶ Silva, *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación en América Latina*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1992, pág. 44.

Es por esta razón que mucha de la estética en “El Averno” contiene elementos inmediatamente codificables por el espectador: este no requiere de mucho esfuerzo imaginativo para poder localizar tales fragmentos dentro de un sistema de códigos culturales; es decir, los significantes que se encuentran flotando en la obra de arte son asociados directamente con significados del orden de la cultura. Sin embargo, como hemos venido sosteniendo, el reto consiste en articular todos estos elementos diversos dentro de una narrativa en común; la meta es percibirlos todos dentro de un orden narrativo que reivindique una formación discursiva unitaria.



Interiores del Centro Contracultural “El Averno”. Tal como hemos señalado, la propuesta estética que subyace tanto en paredes como en murales es la búsqueda del sentido a través de la diferencia radical entre los códigos percibidos, apelar a una polisemia que encuentre su propia articulación en la búsqueda por relacionar elementos en apariencia dispares, pero que encuentran una raíz en la propia matriz cultural a la que el artista apela.

Tal como menciona Jameson, la *diferencia radical* presente en las obras artísticas posmodernas remite a entenderla en tanto conglomerado de elementos distintos o dispares, y este elemento la dotaría de significancia *per sé*, en tal sentido:

Al espectador posmodernista (...) se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita (...), y a elevarse de algún modo hasta el nivel en que la percepción vívida de la diferencia radical constituya en y por sí misma un nuevo modo de comprensión de lo que se acostumbraba llamar 'relación': algo para cuya definición el término collage no es todavía más que una denominación muy pobre⁴⁷.

Sin embargo, creo que incluso en la propia apariencia de fragmentación y diferencia que representa la estética del collage propia al Centro Contracultural "El Averno" podemos encontrar un sentido unificado que el artista espera sea decodificado por el espectador: este apela a una significancia de de lucha incansable contra la hegemonía; todos los códigos artísticos dentro del espacio en cuestión reivindican la llamada "protesta global", la insumisión y rebeldía frente al status quo imperante. Las armas para ello es la transgresión de los valores tradicionales a través de la ridiculización y la mofa (en la imagen anterior, la policía de tránsito reducida a ser un objeto de deseo sexual y marcada con la A encerrada en un círculo, símbolo de la anarquía).

Este elemento subyacente en la obra artística en "El Averno" puede apreciarse claramente en una de sus expresiones más celebradas, el llamado "Cristo Antitaurino":

⁴⁷ Jameson, óp. cit., pág. 74.



Fig... El Cristo Antitaurino, creación de Aurelio la Guerra (interiores de “El Averno”): una obra dedicada a la trasgresión de aquellos valores tradicionales hispanófilos, asociados a una cultura bárbarica y relacionada con una clase dominante deseosa de sangre y sacrificio (Fotografía suministrada por Herbert Rodríguez).

Ésta es una creación de Aurelio la Guerra quien pertenece al Frente Antitaurino del Perú, organización creada con la finalidad de protestar frente a lo que se entiende como un deporte salvaje y sanguinario, que gira en torno al sufrimiento de un animal y que va en contra de una propuesta social que reivindica los valores humanos⁴⁸. En tal sentido, el artista se ha propuesto atacar no solamente a la propia actividad deportiva, sino también al núcleo cultural en sí de la cual ésta procede: el Cristo Antitaurino representa la trasgresión de la figura divina dentro de la obra artística; ahora, el dios crucificado –a quien la corrida de toros busca homenajear anualmente– se encuentra en la posición de víctima bárbarica de tal deporte; usando los pantalones propio de los “matadores” de toros, se señala la

⁴⁸ Paradojas de la posmodernidad, ésta capta sin ningún conflicto aquellas referencias éticas reivindicadas por la modernidad como universales. Así pues, en esta figura encontramos la relevancia fundamental a un tipo de centralidad humanitaria, a una sensibilidad “neutra” que entronca en la capacidad de ser sensibles ante el sufrimiento.

ironía de una religión que defiende valores humanitarios como la caridad y el amor al prójimo a través de la muerte; la imagen cuestiona de tal manera el sacrificio de un animal para el beneplácito de una figura divina que “ama” la vida. La respuesta del Frente Antitaurino ante una práctica concebida dentro de la tradición hispanófila es la propia satirización de aquella sublimación del acto de sangre: se acusa, en la imagen sangrante del Jesús, la propia sed de suplicio del cuerpo que reclama el catolicismo.

Y no solo eso: también tal práctica se deslegitima en tanto ella es propia de las clases altas limeñas: la corrida de toros “(...) es un espectáculo para gente que tiene dinero”⁴⁹. La abyección entonces recae sobre la alta sociedad limeña, que es reducida a la imagen de la decadencia y el barbarismo. Tal sadismo colectivo pareciese la metáfora de una clase concebida como parasitaria y vampírica: ellos viven de la sangre del pueblo, de su sufrimiento y humillación. En tal sentido, la trasgresión aparece bajo dos frentes: el cultural –la decadencia de un sadismo criollo hispanófilo católico– y el de clase –esta es propia de la estéril élite limeña.

Frente a toda esta escena artística que privilegia la diversidad y la celebración de la diferencia, así como también la insumisión y rebeldía frente al “Gran Otro”, ¿queda alguna posibilidad de formulación utópica que reivindique la centralidad de algún sentido unívoco? Y esta hipotética centralidad, ¿podrá escapar a la naturaleza relacional –en tanto busca definirse *en oposición a*– del discurso?

Creo señalar que justamente en la fascinación por la diversidad y la fragmentación así como en la sublimación del acto trasgresor radica la imposibilidad de articular una propuesta trascendente y temporalizada. Cuando se reduce una utopía social a la “protesta global” lo que queda es justamente refugiarse en el pasado, en la exaltación del mito de pureza propio de la historia milenaria de los pueblos “no contaminados” por la modernidad. La esencialización de esta “edad de oro” de la historia humana dentro del Centro Contracultural “El Averno” es lo que trataremos de analizar en el siguiente subcapítulo.

⁴⁹ Jorge Acosta, óp. cit.

4. EL AVERNO Y UNA UTOPIA ORIGINARIA: UN LUGAR DE ENUNCIACIÓN CONTRA-HEGEMÓNICO

Transcurrir por el jirón Quilca (a lo largo de sus dos pequeñas cuadras) es caminar, en todo momento, acompañado por el arte y observar su marca imperecedera, tanto en paredes como en fachadas. Espacio preferido por poetas, literatos, pintores y músicos, Quilca es conocido por su ambiente bohemio, su atmósfera de “zona liberada” y su vitalidad perpetua. Múltiples generaciones se agolpan a sus calles en búsqueda de libros, música, videos o solamente por una bebida fría. ¿Por qué Quilca retiene, a pesar del paso de los años, esa esencia casi inmanente en sus calles, casas y bares aledaños?

Tanto Jorge Acosta como Herbert Rodríguez coinciden en que hay “algo” indecible en la calle que se encuentra como una corriente espiritual subterránea a ella y, por tanto, imperceptible al ojo humano, solo entendida si pensamos fuera de ese saber que enaltece a la conciencia y la razón como paradigmas para la gnosis del mundo. Sólo la historia de los pueblos no contaminados por la modernidad, señalan ambos, puede mostrarnos aquella vitalidad sin nombre; en tal sentido, debemos remontarnos a aquellos tiempos míticos en los cuales el hombre formaba parte del mundo como un elemento más, no como la excepción poseedora del logos que, por tal inmanencia, estaba legitimado a controlar su entorno.

Remitirnos a ese pasado, resaltan ambos, es hacer mención de su más sublime y perfecta muestra, el mundo andino que aún clama su unidad con la sagrada pachamama. Tal como menciona Acosta:

(...) mira, (...) Quilca ha sido un camino inca ¿no? (...) tú sabes que (...) pa' los incas la, la geografía era sagrada pe, ellos para poder construir por ejemplo una ciudad tenía que ver mucho la

energía creo (...) interna del lugar, no hacían una ciudad en cualquier lugar (...), ellos construían sus edificaciones pero para recibir toda energía de, de, de de la tierra (...) y los caminos que unían por decir Machu Picchu con Pachacámac, esa línea (...), también era una línea que unía dos puntos de energía ¿entiendes? No era cualquier carretera pues, ¿no? Tú caminabas por ahí cargado pues, de energía. Entonces de Pachacamac dice que había un camino que venía pal' mar, que era una fuente de energía, (...) ese camino pasaba por acá; o sea, Quilca era un camino inca por eso la gente dice ¿porqué acá cuando vengo tanta energía? Es eso pues, eso es ¿no?, o sea, este no es cualquier camino, no era cualquier camino, por eso que aquí durante muchos años (...) han venido muchos intelectuales, ha venido Vallejo, Ribeiro, etcétera, un montón de gente, pintores, músicos, hasta ahora vienen a hacer bohemia.

En tal sentido, la referencia a un camino energético provisto por la naturaleza y del cual sólo el saber no-logocéntrico da cuenta, es una muestra de la mirada utópica hacia los pueblos llamados *originarios*, y cómo a través de ellos construir un lugar de enunciación del cual pueda emanar una respuesta contra-hegemónica frente al mundo occidental que enaltece la razón, la misma que ha traído como consecuencia la decadencia y la fractura de la relación hombre-mundo.

En este sentido, la utopía de esta realidad “pura” se muestra como un factor importante que refuerza la imagen de contracultura que el centro construye, agregando ahora el factor reivindicativo, el del retorno –de alguna forma– hacia un saber y una práctica ajena a la epistemología occidental y que trae consigo las respuestas ante el caos en el que ha caído el hombre moderno al no detentar aquel saber que lo introduzca simbióticamente en el mundo.

Así pues, el pasado ofrece la salida a un futuro esperanzador, la propuesta de escape es en realidad una vuelta a atrás, una operación aséptica que tiene como consecuencia el recuerdo actualizado de la unión primordial con las fuerzas naturales.

El centro contra-cultural forma parte, desde ya varios años, de una asociación llamada *Integración Ayllu*, un grupo de organizaciones colectivas las cuales toman su modelo de los milenarios Ayllus prehispánicos, y cuya estructura

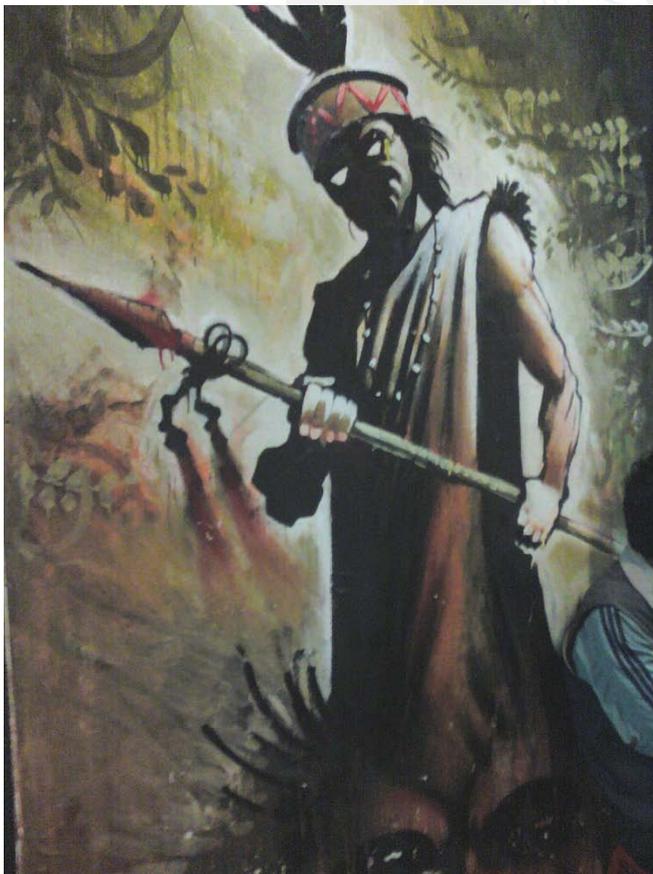
interna responde a los paradigmáticos valores de la reciprocidad y la redistribución. “El Averno” forma parte de esta asociación como un *Ayllu urbano*, es decir, un colectivo fraterno dentro de la ciudad. Es interesante rescatar aquí que dentro de la propuesta cultural del centro fluye la imagen de colectivismo vivo, la presencia de la relación solidaria dejada de lado por la ética utilitarista moderna. En palabras de Jorge Acosta,

“Cuando hacemos actividad en los Ayllus, ejemplo, tú tienes una enfermedad, la que sea, tienes una actividad,(...) tú no gastas nada, toda la gente del Ayllu pone las cosas, todo, la chicha, total, todo lo que va a haber, eso, después el día de la actividad, la gente del Ayllu viene consume todo también (...), ese ejemplo practicamos, hacemos trabajo también, no sé, quieres limpiar tu casa: ‘oe, ¿sabes qué?, voy a limpiar mi casa’, ‘ya, oe, ¿sabes qué? ¿Quién puede ir?’, ‘yo, ya, ya...’ limpiamos la casa, la pintamos total, total, y eso lo practicamos nosotros”.

Aquí se nos muestra la reciprocidad como respuesta a la impersonalidad de las relaciones humanas en el mundo contemporáneo. Que se practique entre los asociados del centro es importante porque la propuesta contracultural no sólo se expresaría en el arte a través de la apertura a la temática social dejada de lado por el arte oficial, sino también se practica cuando el telón artístico ha caído, se extiende hacia los más cotidianos aspectos de la vida. Se podría decir que todo grupo que ha conformado lazos sociales de empatía genera este tipo de solidaridad, y se estaría en lo cierto, sin embargo, que en “El Averno” se haga uso del referente cultural no occidental para legitimar tales prácticas sociales libera una nueva lectura del proceso en sí de su construcción remarcando la presencia de lo autóctono como utopía social.

Fetichizar el pasado-presente de los pueblos originarios se convertiría en un paliativo dentro este mundo del *cogitar*; es la fuerza de choque que un discurso contra-cultural necesita para no ser absorbido por la vorágine del mundo moderno; es, en suma, un blindaje que protege al sujeto de la intrusión alienante de la modernidad.

Sin embargo, no es solamente un simple retorno utópico, ni una apuesta por el pasado perdido, es en suma el rescate de aquella vitalidad mítica de la cual se extrae su fuerza contrahegemónica. No es solamente un discurso posmoderno que reivindica la diversidad cultural, sino coexiste con este la fuerte presencia de la lucha contra la alienación, contra el extravío del sujeto. Y justamente este extravío será entendido como una moraleja histórica: sólo los pueblos que reconocen su proveniencia, que pueden actualizar su historia en el acerbo de su propia identidad, en el orgullo por sus orígenes, sólo ellos pueden salvarse de aquella alienación, de ser devorados por una modernidad famélica de sujetos *sujetados* al consumo que la sostiene. Tomar conciencia de nuestra herencia histórica es el norte al cual dirigirnos, hacia donde concentrar todas nuestras fuerzas en pos de construir una sociedad a la cual le pertenezca la ciudad.



“Sin nombre” (mural en los interiores del Centro Contra-Cultural “El Averno”): muestra clara de la sublimación de lo autóctono y su rescate como elemento contrahegemónico. La imagen muestra bajo un carácter viril y terrorífico a un poblador amazónico, representado desde el imaginario ciudadano como un ciudadano de “segunda categoría”..

En un momento de la entrevista con Jorge Acosta le propuse un juego de imaginación: “*Hagamos de cuenta que te han elegido de alcalde de Lima, te pregunto, ¿Qué sería lo primero que harías?* Su respuesta fue la siguiente:

[A todas las huacas], porque hay muchas huacas en lima, las convertiría en centros culturales porque yo creo que hay que trabajar mucho lo que es identidad con los jóvenes, y, yo creo que partiendo de ahí, ¿no? de que reconozcan sus raíces, quienes vivieron acá, o sea, es como cuando tú reconoces quien es tu padre, tu abuelo, donde vivieron, su barrio, tú quieres eso, ¿no? Yo creo [que] de eso se trata también, o sea, tu identidad, porque cuando tú quieres algo lo cuidas, ¿no?.

Una apuesta por la historia, por la *territorialización* de la ciudad es la propuesta de Jorge Acosta y del centro contracultural que dirige desde ya 11 años. Hacer de Lima una ciudad *que nos pertenezca*, refundar nuestra relación con sus calles y sus monumentos es la misión de las nuevas generaciones de limeños; aún expresada esa vuelta utópica en el discurso de Jorge Acosta, se señala a los barrios –junto a las olvidadas huacas limeñas– como centros de identidad importantes; los barrios en tal sentido no serían meras delimitaciones espaciales, sino más bien configuran realidades sociales, son la materialización de la estructura social y el fundamento de los imaginarios urbanos⁵⁰. Es por esta razón que el centro siempre ha buscado establecer relaciones cercanas con el vecindario circundante; el proyecto emprendido por el Averno pretende acercarse a uno de los barrios más tradicionales del centro histórico de Lima, hacerlo partícipe del propio discurso contra-hegemónico, y concientizarlos de la importancia de la diversidad cultural como herramienta de identidad. Para culminar, Herbert Rodríguez, en un volante de circulación pública, señalaba a grandes rasgos la propuesta de El Averno de la siguiente manera:

⁵⁰ Cf. Ledrut, *Sociología Urbana*. Madrid: IEAL, 1971, cap. 1.

Nuestra propuesta consiste en recuperar la historia oral y la música de la diversidad de raíces del barrio en el tiempo y su contemporaneidad. Lograr que los niños y jóvenes de Quilca reciban la influencia del arte siendo partícipes de talleres creativos. “Muralizar” las paredes de las viviendas como expresión de temas e imágenes, colores y sensaciones que humanicen el deteriorado y hostil espacio urbano. Todo ello para ser vivido por la comunidad junto con sus animadores culturales-Serenazgo cívico, capacitados para entender y lidiar con la problemática social; los cuales, al mismo tiempo, cumplan el rol de orgullosos guías de visitantes locales y extranjeros. Complementario a ello, el circuito educativo, cultural y bohemio (Cafés-Bares de artistas, Centros Culturales y Ferias del Libro) ofrecería una programación compartida, en la cual los edificios habilitados para talleres de artistas y artesanos contemporáneos tendrían un rol protagónico⁵¹.

⁵¹ Rodríguez, óp. cit.



Fachada de uno de los edificios de departamentos de la segunda cuadra del jirón Quilca, el cual fue muralizado como parte del proyecto del Centro Contracultural "El Averno" de hacer partícipe al vecindario del sentir artístico y de la revalorización del espacio que ocupan.

CAPÍTULO III

LOS MILITANTES EN LA ÉPOCA DEL NEOLIBERALISMO (O DE CÓMO LAS POLLERÍAS DESTERRARON A LOS ORADORES POPULARES DEL JIRÓN QUILCA)

1. ALGUNOS ALCANCES INICIALES DEL PROBLEMA

A inicios de la década del 80 los cambios en las estructuras sociales y económicas en Lima producto de las migraciones suscitadas desde la segunda mitad del siglo XX se comenzaron a evidenciar en su propia composición y estética espacial. En tal sentido, el centro histórico funcionaba como una especie de metáfora de lo que sucedía en los espacios públicos de la capital: un lugar imposible, inviable y violento, donde la pérdida del orden institucional había dado paso a al completo abandono de los sistemas de transporte, seguridad y salubridad, indispensables para generar un ambiente de bienestar ciudadano.

Clara muestra del estado en el que se encontraba Lima en la de la década “perdida” de los 80 era la plaza San Martín: antiguo símbolo de la modernidad y del orden oligárquico que imperaba en la capital a inicios del siglo XX⁵², ya para ese entonces se convirtió en el lugar de trabajo y paseo de ambulantes, canillitas,

⁵² La plaza San Martín fue inaugurada el 27 de julio de 1921 en conmemoración del centenario de la Independencia. Una breve pero concisa historia de este espacio público puede encontrarse en el artículo de Raúl Silva, *De plaza pueblerina a símbolo vivo de una nueva ciudad: la Plaza San Martín, 1980-1997*. En: *Summa Humanitatis*. Vol. 2, N° 1. Lima: PUCP, 2000.

lustrabotas y desempleados –imagen indistinguible del desborde popular del Estado. Y no sólo eso: la plaza se convirtió en el espacio donde se canalizaba el sentir político ciudadano pues a los alrededores de ella transitaban un sinnúmero de personajes que, sirviéndose de una retórica popular, debatían sobre la *res pública*. Estos eran los llamados *oradores populares* quienes, con sus intervenciones callejeras, visibilizaban un abismo insalvable entre la clase política nacional y una ciudadanía que veía insatisfecha sus demandas.

Este espacio de debate popular se prolongó a lo largo de la década del 90, potenciado en parte por la continua despolitización de la vida pública llevada a cabo por la dictadura fuji-montesinista. En tal sentido, estos ruedos se convirtieron para aquellos que transitaban diariamente por el Centro de Lima en espacios liberados de la tendencia apolítica que dominaba la vida social del país. A su vez, cabe tener en cuenta el factor catártico –entendido en su acepción griega original como acto purificador–, de asepsia espiritual contenida en dichas prácticas; las ágoras populares sirvieron para aquellos que participan en ellas como medios de exorcizar las tensiones de la vida diaria. De una manera u otra, lo problemático del día a día se atenúa en la representación de una lucha fálica en la cual existía la posibilidad de triunfo.

Si bien las llamadas “ágoras populares” fueron prohibidas por la Municipalidad debido a una serie de políticas culturales que buscaban “patrimonializar” el Centro Histórico de Lima –todo esto potenciado por la promoción de la ciudad como patrimonio cultural de la humanidad en 1994–, lo cierto es que tales prácticas discursivas continuaron llevándose a cabo en otros espacios urbanos. Uno de ellos fue la primera cuadra del jirón Quilca, lugar que para ese entonces había adquirido fama de ser el refugio de una clase intelectual y artística *contracultural*, y por tanto espacio natural para acoger estos ruedos de debate improvisados –y “al margen de la ley”– provenientes de la Plaza San Martín.

Sin embargo, el continuo asedio por parte de la Municipalidad de Lima llegó hasta la llamada “zona liberada” –nombre que le dan al jirón Quilca sus

transeúntes habituales– en el mes de agosto del año 2007: la calle fue reconstruida en su totalidad, cambiando el adoquinado y pintándose las paredes aledañas con el fin de dar paso al establecimiento de restaurantes y bares; los oradores de la calle, en consecuencia, tuvieron que buscar otros espacios donde continuar con sus debates públicos, retornando unos a la Plaza San Martín – aunque siempre bajo la estricta y sistemática represión del “Serenazgo”– y otros a la calle Belén, aledaña a esta.

Quisiera partir de este suceso para poder visibilizar las vicisitudes y desencuentros de la producción de imaginarios urbanos en una ciudad conducida bajo la bandera del neoliberalismo. En este sentido, la expulsión de los oradores populares del jirón Quilca, si bien evidenció el afán patrimonialista de la Municipalidad y su mandato de convertir a la ciudad en un “parque temático”, una versión “feliz” –completa y sin fisuras– de lo que debería ser el centro histórico de Lima, esto delata de alguna manera la restricción de la esfera pública ciudadana que la Municipalidad impone, todo esto relacionado particularmente a qué espacios son legítimos o no para la discusión política y los actores que estarían autorizados para determinar tales fronteras.

Creo también pertinente evaluar la contracara de la expulsión de los oradores populares: la apertura de restaurantes y bares. Me extenderé en la afirmación de que este suceso tiene como causa central la aceptación de un paradigma neoliberal que remarca la importancia menor que tendrían los derechos ciudadanos frente a un imperativo de progreso encarnado en la sumisión de los espacios públicos a las leyes del mercado.

2. “LOS QUE QUEDAN”: LA IZQUIERDA MILITANTE EN LAS CALLES DEL CENTRO DE LIMA

Ahora, ¿quiénes son tales personajes que dirigen los debates callejeros sobre la *res pública en calles y plazas del centro de Lima*? Estos oradores populares pertenecieron a la antigua izquierda de los 70 y 80; tal como señala Gonzalo Portocarrero, la figura tradicional del *militante* tuvo mucha aceptación en el Perú de esa época y conformó una poética sobre lo que debería ser el paradigma de actor político⁵³. En tal sentido, éste se construyó como un predicador de la verdad que, desde los manuales del marxismo, defendía un corpus de certezas científicas universales sobre lo político, afirmando que la naturaleza de ésta es su cualidad antagónica, y su disolución llegará a través de la derrota de los grupos de poder frente a la voluntad del proletariado⁵⁴. En tal sentido, la clase política dirigente nacional es la culpable de la corrupción que infecta el país, y el fracaso del proyecto nacional-criollo se debe en gran medida a que ella se encuentra maniatada por el imperialismo mundial.

Podría decirse, siguiendo a Gonzalo Portocarrero, que esta poética subjetiva entró en plena decadencia con la derrota de la insurrección senderista en 1992 y la instauración de la dictadura fuji-montesinista luego del autogolpe del 5 de abril. En efecto, tanto el desgaste y desprestigio de la figura del militante por Sendero Luminoso –el cual llevó al extremo aquella moral “sacrificial” que absorbía al sujeto en la causa partidaria– como la *espectacularización* de la arena política –a través de los medios de comunicación–, hicieron que mucho de los convocados se desilusionaran del proyecto que estos defendían.

Más aún, cabe resaltar la presencia de estos militantes, lo cual nos daría una mejor evidencia de los síntomas que el propio sistema manifiesta. En tal sentido, cabría preguntarnos: ¿por qué la figura del militante de izquierda – presente en los oradores populares de las calles y plazas del centro de Lima– aún no ha perdido vigencia, *a pesar de* todo lo ya señalado? Creo que esto se debe a

⁵³ Portocarrero, óp. cit., pág. 18.

⁵⁴ Vich, “*Nunca dejarse persuadir: esfera pública, usos lingüísticos y masculinidades en la política peruana*”, en: *Cultura Política en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú: , pág. 83.

que la coyuntura nacional neoliberal no ha condicionado la institucionalización del conflicto, al contrario, su pretensión ha girado en torno a su eliminación⁵⁵.

Así pues, la realidad, que antes se creía bifurcada entre el camino del “engaño” –la falsa conciencia de libertad que el imperialismo propugna– y el de la conciencia “real” –producto de las verdades científicas que afirma el marxismo–, ahora se enfrenta a su propia disolución en el “fin de la historia” (que no es otra cosa más que el triunfo ideológico del neoliberalismo). Ante esta perspectiva apocalíptica donde estaríamos presenciando la “muerte” de lo político, el radicalismo ideológico –y los predicadores que aún defienden sus postulados– encuentra nueva vida y un (tal vez último) respiro⁵⁶.

3. UNA ESFERA PÚBLICA OCLUIDA: LA VOZ DE “LOS QUE SABEN”

Como habíamos señalado líneas arriba, la presencia de los oradores populares señalaba un síntoma importante de tener en cuenta sobre lo que en el Perú significa ejercer la ciudadanía. En tal sentido, bastaría evaluar el comportamiento represor de la Municipalidad de Lima en contra de tales personajes para develar la naturaleza misma de cómo entendemos la democracia y cuáles son sus límites, tanto por parte de las instituciones que detentan el poder como de los propios ciudadanos que lo han otorgado.

⁵⁵ En efecto, una de las estrategias que la dictadura fuji-montesinista puso en práctica para lograr tal cometido fue la *espectacularización* de la vida cotidiana: a través de los medios de comunicación (en particular la prensa escrita y la televisión), buscaron anular el debate sobre los intereses comunes de la ciudadanía; detrás de la prensa amarilla –los llamados diarios “chicha” que proliferaron en la década del 90– y de los populares *talk show* se ocultaba la intención de ocluir cualquier posibilidad de formación de conciencia social con respecto a los principales problemas que aquejaban a la población.

⁵⁶ Tal como señala Žizek, la globalización –la versión del imperialismo en el capitalismo tardío–, a pesar de lo que pueda pensarse, ha generado formas cada vez más radicales de exclusión, lo cual ha permitido el surgimiento y revitalización de nuevas tendencias fundamentalistas (étnicas, religiosas e ideológicas). (Žizek, “*Los milagros sí existen: La(s) globalización(es) y la política*”, en: *Arriesgar lo imposible*. Madrid: Trotta, 2004, págs. 147-151).

Habíamos dicho también que para ello la concepción de esfera pública es sumamente importante, pues es justamente la disputa sobre los espacios donde ésta puede encontrarse y la legitimidad de los actores que participan en ella lo que se encuentra en juego tras la expulsión de los oradores populares. Podríamos decir entonces que la esfera pública en su acepción más tradicional –formulada en un inicio por Jürgen Habermas–, ha sido definida como un espacio institucionalizado de interacción discursiva, libre de cualquier hegemonía estatal. En ella se *racionaliza* el poder, es decir, sirve como límite a una potencial tiranía del Estado reivindicando los derechos de la sociedad civil a intervenir en los problemas de interés común. Así también, la esfera pública es el espacio de la argumentación “racional”; configura de esta manera una unidad de prácticas lingüísticas claramente delimitada, toda una parafernalia ritualizada sobre el ejercicio de la ciudadanía⁵⁷.

Sin embargo, esta definición trae consigo una dificultad fundamental: podría llevarnos a pensar que el substrato de toda esfera pública sería la presencia de un punto de referencia vacío, sin significancia, –un *sujeto neutro-universal*–; en tal sentido, ésta tendría como cualidad fundamental la relación entre individuos abstractos, desprovistos de sus particularidades “patológicas” (o “al margen” de la “norma”, establecida y naturalizada hegemónicamente). El sistema democrático en general justamente se sostiene bajo la pretensión de actuar *como si* todos los ciudadanos fuesen iguales, tal como señala Zizek: “(...) *La democracia es fundamentalmente antihumanista, no está hecha ‘a la medida de los hombres (concretos y reales)’ sino a la medida de una abstracción formal carente de corazón*”⁵⁸.

Esta apreciación sobre la esfera pública posibilitaría la exclusión o el acallamiento de aquellas voces disonantes con el paradigma “burgués”; así pues, la *res pública* sólo sería la fachada que encubre intereses particulares de los sectores hegemónicos de la sociedad, tal como señala Gisela Cánepa: “(...) *lo que*

⁵⁷ Fraser, *Iustitia Interrupta: Reflexiones desde la posición postsocialista*. Bogotá: Siglo del hombre, 1997.

⁵⁸ Zizek, *Mirando al sesgo: Una introducción de Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000, pág. 268.

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 otros⁵⁹. En tal sentido, habría que tener en cuenta dos aspectos sumamente importantes cuando hablamos de esfera pública: 1. Esta no puede ser definida en singular: existen una pluralidad de voces, con objetivos y demandas particulares; 2. Su esencia fundamental consiste en la relación dialéctica entre conflicto y consenso: dicha multiplicidad se encuentra en constante disputa y negociación por la racionalización del poder.

El centro de Lima, tal como hemos podido apreciar a lo largo de nuestra investigación, es construido desde múltiples lugares de enunciación, desde una heterogeneidad de narrativas que interpelan a la ciudad y la reconfiguran. Así también, lo que se encuentra en disputa es el poder para representarla, y por ende la autoridad para decidir sobre los usos de los espacios públicos. Sin embargo, este micro-cosmos de multiplicidad de miradas y lugares de enunciación es ignorado por la institución municipal en tanto que la agencia sobre el problema en cuestión de los actores que la conforman no es reconocida; estos no tendrían las credenciales suficientes para poder reivindicar un uso determinado del espacio público.

Bajo estos lineamientos, ¿qué es lo que desacredita a los oradores públicos y a los usos que estos dan de los espacios urbanos? Creo que la razón para ello se encontraría en su presencia callejera⁶⁰, la cual traería reminiscencias de la década caótica de los 80, así como también el público convocado, el que estaría compuesto de individuos provenientes de los estratos más humildes de la capital:

⁵⁹ Cánepa, “*Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público*”, en: *Mirando la esfera pública desde la cultura popular en el Perú*. Lima: CONCYTEC, pág. 20.

⁶⁰ La Municipalidad de Lima parece no tener en cuenta el hecho mismo de que lo público también es un lugar donde algo del poder se disputa (Vich, 2010), y que las plazas siempre han sido el escenario desde el cual la voz del pueblo adquiere autonomía y se libera de la parafernalia propia de los discursos oficiales. Tal como señala Martín-Barbero: “*A la plaza la caracteriza sobre todo un lenguaje; mejor: la plaza es un lenguaje, ‘un tipo particular de comunicación’, configurado con base en la ausencia de las constricciones que especializan los lenguajes oficiales (...)*” (Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998, pág. 87. El resaltado es mío). Los espacios públicos (tanto plazas, parques y calles) serían entonces los lugares primigenios de impugnación y crítica frente a la hegemonía, desde sus prácticas lingüísticas hasta las estrategias retóricas que ésta utiliza.

Lima, bajo el significante “*patrimonio cultural de la humanidad*”, no puede tolerar la presencia de este “resto” proveniente de un pasado que quiere dejarse atrás, aunque sea sólo en lo imaginario.

Ahora, aquí cabría preguntarnos: ¿Quién entonces, a juicio de la Municipalidad, estaría autorizado para poder señalar los usos del espacio urbano? Si entendemos que desde la perspectiva neoliberal aquellos llamados a opinar (y a conducir) los asuntos públicos son personajes que poseen un saber especializado y certero acerca de puntos precisos en la administración burocrática, entonces las voces legítimas para hacerlo estarían del lado de “*los que saben*”, aquellos que acreditan su dominio técnico sobre un tema en particular. Es entonces fácil comprender por qué las opiniones de aquellos que hace un uso específico del espacio en cuestión no son escuchadas: estos no estarían autorizados en tanto no detentan las credenciales necesarias para ello; son sólo habitantes de un espacio sobre el cual la Municipalidad tiene el monopolio de la gestión.

En tal sentido, sólo aquellos que se encuentran a cargo de las funciones administrativas tendrían capacidad de agencia con respecto a los asuntos de interés público, y estos, como ya hemos señalado, serían tratados como asuntos de gestión empresarial, desprovisto del componente político que insuflaría la presencia de un *público fuerte*, una sociedad civil que impugna los usos del poder y crítica de la labor institucional.

La razón para todo esto la encontramos, tal como señalé líneas arriba, en el paradigma neoliberal asumido por la Municipalidad: para ella, la presencia de una esfera pública politizada es un problema en sí mismo en tanto que sólo se necesita de las leyes del mercado para el establecimiento de un orden social perfecto; la presencia del factor político enturbia y corrompe el buen funcionamiento de las dinámicas económicas que gobiernan la sociedad. De esta manera el neoliberalismo logra satanizar la arena política y a los actores envueltos en ella.

Entonces, el problema que contrae la presencia de los oradores populares en plazas y calles del centro de Lima no encuentra solución en su reconocimiento

como ciudadanos que ejercen su derecho de polemizar sobre la *res pública* en ellos, sino más bien en cómo capitalizar tales espacios, como racionalizarlos a través de la lógica del mercado.

Tal como hemos señalado líneas arriba, las políticas públicas con respecto al centro de Lima propuestas desde la Municipalidad han girado en torno a su *patrimonialización*: la remodelación de parques y plazas han tenido como causa la recuperación de su monumentalidad, de colocar a las locaciones como objeto de goce visual por parte de un espectador externo.

Con esto no deseo afirmar que estas acciones hayan sido motivadas enteramente por un impulso economicista, ni mucho menos: es clara la tendencia, desde el primero gobierno municipal de Alberto Andrade, de dotar de significado e identidad aquellos espacios públicos, antes abandonados al caos y la degradación urbana. Sin embargo, es interesante resaltar que en los dos períodos del alcalde Castañeda la presencia de lo económico ha sido cada vez más evidente y gravitante: empezando por la presencia mayoritaria de puestos de venta de comidas en las plazas públicas hasta el cobro por el ingreso a espacios anteriormente libres de acceso⁶¹, todo esto configura una tendencia a regir los usos de los espacios públicos a través de un filtro comercial.

En conclusión; la completa negación por parte de la institución municipal del elemento político, el cual se encuentra impregnado en plazas y calles del Centro de Lima, tiene como causa principal la presencia de un paradigma neoliberal que despolitiza aquellos espacios públicos sumamente importantes para la conformación de un lugar de crítica popular autónomo; así también esta oclusión

⁶¹ Plazas, Parques y Alamedas que fueron los estandartes de batalla de la “recuperación” del Centro Histórico de Lima por parte del alcalde Andrade, tales como el llamado “Parque de Lima” (el ex “Parque de la Exposición”) y la Alameda “Chabuca Granda”, se convirtieron en el periodo del alcalde Castañeda en lugares donde se podría extender la presencia del comercio ambulatorio “formal”, de manera generalizada. El caso del “Circuito Mágico del Agua” (el ex “Parque de la Reserva”) es un ejemplo claro sobre cómo el factor histórico-cultural (uno de los elementos claves para la territorialización de los espacios públicos) fue obviado a favor del goce individual de una ciudadanía que fantasea con vivir un periodo único de abundancia (García, 2008). Sin embargo, cabe señalar la contracara de la moneda: a pesar de que se paga por el acceso al parque, este no excede las capacidades económicas de la mayoría de la población capitalina, la cual asiste masivamente (procedentes de todos los estratos sociales). Además, los fondos que se han logrado recaudar de ello han servido para la costear la restauración del siniestrado Teatro Municipal de Lima.

de lo político funcionaría como el correlato de una tendencia general en el país de inicios de la década del 90 bajo la cual se extendió una completa desilusión por lo político en sí: abrazar la propuesta neoliberal era la vacuna que aliviaba a la población de la corrupción generalizada en la que había caído la clase dirigente; sin embargo, tal solución traería consigo el acallamiento de la voz pública, y por ende, de la posibilidad de conformar una sociedad civil organizada capaz de impugnar el poder y de tener capacidad de agencia efectiva⁶².

3. "LIMPIANDO" EL CENTRO DE LIMA

Quisiera ahora ocuparme del hecho en sí que propuse como punto central de análisis: el desalojo de los oradores populares de la primera cuadra del jirón Quilca. En tal sentido, desde la perspectiva municipal, se tenía que hacer algo con ellos de manera rápida y radical, así como también "recuperar" un espacio concebido como "perdido". La labor de la Municipalidad entonces contemplaba dos procesos en uno: reprimir una esfera pública percibida como "perniciosa"/resignificar el espacio público en resonancia con el orden imperante.

Este fue el propósito central de la "recuperación" llevada a cabo por la Municipalidad de Lima: la presencia de una serie de personajes "excesivos" para el orden hegemónico no podía ser tolerada. Tal como se puede percibir en la prensa limeña de la época, la labor estaba envuelta bajo un significado aséptico, de purificación del espacio en cuestión:

⁶² Sin buscar extenderme demasiado, quisiera citar una de las declaraciones que el actual alcalde de Lima, Luis Castañeda, en la que hace clara referencia a ese proceso de "satanización" de la política efectuada en la década del 90. Así pues, cuando es interpelado por sus rivales a que responda por algunas irregularidades denunciadas en su gestión, esto es lo que responde: "[Tales acusaciones] son el resultado de parásitos políticos que lo único que piensan es: me prendo de Castañeda y de ahí salgo a la luz pública; [son personas] que no tienen mérito, que jamás significaron un beneficio para el país, que jamás hicieron algo por el Perú y que les aloca la prensa" (Perú 21. 30/03/2008).

Tuvieron que sacar los adoquines del suelo. Idea uno: lavarlos y volverlos a colocar. No se pudo. Estos se hallaban podridos. El suelo había succionado los orines y excrementos de los charlatanes, pirañitas y prostitutas que usaban el pasaje Quilca como baño público. Entonces se cambiaron los adoquines por unos de cemento, se pintaron las paredes y reconstruyeron los balcones coloniales. El emblemático jirón de poetas y artistas había entrado en remodelación⁶³.

La labor de limpieza efectuada en el jirón Quilca, tal como ha sido expresada en la prensa, no fue solamente una acción literal: la imagen de la calle como una letrina pública tiene una carga fuertemente simbólica pues no solamente los adoquines habían *“succionado los orines y excrementos de los charlatanes, pirañas y prostitutas”* sino toda la calle estaba impregnada de lo “excesivo”, de aquello abyecto e intolerable para el municipio limeño.

Lo interesante de la cita es el proceso de construcción de un sujeto universal abyecto en el cual volcar toda la significación negativa que este pueda contener. En ella no hay una división clara: todos forman parte de ese espacio incongruente con el orden simbólico imperante; de esta manera lo abyecto adquiere carne y es capaz de ser excluido o eliminado. Para la Municipalidad tanto *charlatanes, pirañas* y prostitutas conforman tal sujeto abstracto cuya carga es la impureza y la degradación; todos ellos (*como si fuese uno solo*) usaron el espacio público como letrina.

Este es el mismo espíritu que acompaña a las declaraciones del entonces jefe de Proyectos Especiales de la Municipalidad de Lima, Luis Sanabria: *“Este era un lugar tomado por gente de mal vivir y con su remodelación se está recuperando un lugar histórico (...) Se podrá encontrar desde fuentes de soda hasta picanterías”*⁶⁴. Aquellos personajes de “mal vivir” también son los sujetos políticos que reivindican el espacio en cuestión para un uso “no permitido” por el orden hegemónico; los actos performativos con un gran contenido político que escenifican día a día se encuentran en la misma categoría que los desperdicios de

⁶³ La República. 07/08/2007

⁶⁴ Ibidem.

pirañas y prostitutas que infestaban la primera cuadra del jirón Quilca; a su vez, “recuperar un espacio histórico” no significaría para el orden hegemónico municipal “recuperar históricamente un espacio”, esto en tanto que no se apeló al sentido simbólico que el jirón de “poetas y artistas” debería representar, sino más bien se recuperó un espacio perdido para el mercado.

Ahora, quisiera hacer una aclaración: muchas veces pude apreciar que entre el público que se congregaba alrededor de los debates en las ágoras populares siempre merodeaban elementos disociadores del orden, los cuales aprovechaban en más de una oportunidad la distracción de los viandantes que escuchaban atentos las discusiones política. La delincuencia en tal sentido no era una cualidad extraña de la zona; así también, la venta ilegal de droga era una característica habitual. Y en este sentido la presencia de los establecimientos actuales ha generado que tales usos delictivos de los espacios públicos hayan retrocedido dando a lugar un cierto grado de seguridad para el transeúnte. Sin embargo, lo que estoy queriendo problematizar es el proceso por el cual los oradores populares (que reivindicaban un uso político de los espacios públicos) son colocados en una misma categoría junto a los demás en cuestión; en tal sentido, esta operación discursiva invisibiliza las diferencias y crea la fantasía de un sujeto de la abyección (en singular).

Más aún, quisiera resaltar el éxito que han tenido estos espacios públicos y la rapidez con que el público que concurre frecuentemente al Centro de Lima se ha familiarizado con los restaurantes y bares de la zona. Esto ocurre en una ciudad donde las identidades han entrado en franca decadencia en tanto sus estructuras económicas, sociales y culturales han sufrido una honda reconfiguración, y a su vez debido a que la propia institución municipal ha dejado de lado su papel como agente formador de identidades ciudadanas que brinde las garantías básicas para su surgimiento. En su lugar no ha quedado el vacío en sí, sino el mercado, tal como señala Beatriz Sarlo,

(...) cuando ni la religión, ni las ideologías, ni la política, ni los viejos lazos de comunidad, ni las relaciones modernas con la sociedad pueden ofrecer una base de identificación ni un fundamento suficiente a los valores, allí está el mercado, un espacio universal y libre, que nos da algo para reemplazar a los dioses desaparecidos⁶⁵

El mercado surge entonces como un elemento que sirve de suplemento efímero de sentido, y donde un tipo de consumo es lo que define a los sujetos inmersos en él. Los espacios donde se escenifica el acto de consumir un determinado objeto o producto contienen en sí mismos la carga simbólica de este; en tal sentido, el determinante esencial que preforma las distinciones entre determinados grupos sociales será el elemento de consumo: este indica las cualidades de quién hace uso del espacio en cuestión, al menos por el tiempo en que dura este acto.

Tal como hemos venido señalando durante esta investigación, los espacios no sólo son continentes de sujetos sino también de sentidos que nos dicen algo sobre aquellos que intervienen en él; en tal forma, así como la primera cuadra del jirón Quilca significó un espacio de autonomía crítica y de debate sobre la *res pública* cuando esta fue habitada por los oradores populares hasta su expulsión en el año 2007, ahora representa el lugar del goce de una clase media-emergente que se autodefine cada vez más a través del consumo, que rige sus múltiples cuasi-identidades en tanto la naturaleza de su participación en el mercado.

⁶⁵ Sarlo, óp. cit., pág. 29-30.



Restaurantes y Bares de la primera cuadra del Jirón
Quilca.

Un síntoma común en nuestra ciudad es sin duda alguna tal proceso de comercialización del espacio y un abandono cada vez mayor de cualquier pretensión de formar o recuperar identidades urbanas que nos definan como ciudadanos. Esto se puede evidenciar claramente en la proliferación casi compulsiva en Lima de grandes centros comerciales, los cuales está en relación inversa a la construcción por parte de la municipalidad de espacios propicios para afianzar nuestra pertenencia ciudadina⁶⁶. Con esto no busco satanizar lo primero en pos de lo segundo, sino más bien evidenciar la ausencia de proyecto alguno por

⁶⁶ Cabe mencionar sin duda alguna la construcción de los llamados “Parques Zonales” en la periferia de la ciudad, lo cual ha generado sentidos de pertenencia ciudadina, pero estos aún son muy pocos para una Lima en constante crecimiento urbano. Otro dato clave es que para acceder a dichos espacios es necesario pagar una cuota; esto es justificado por la Municipalidad en tanto que el presupuesto del que dispone para mantenerlos es muy limitado.

parte del poder hegemónico que busque la creación de sentidos a partir de los cuales definirnos como “ciudadanos de...”, lo cual se lograría democratizando mucho de los espacios públicos así como los servicios urbanos (el de transporte, a juicio de Ortiz de Zevallos, sería uno transversal para lograr tal cometido), cuestión clave para fundar las bases de una sociedad más igualitaria.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En este capítulo he querido resaltar el papel crucial de los espacios públicos como lugares portadores de significancia, continentes de sentidos que se articulan con el uso que de él hacen los sujetos. Así, lo que ha estado en juego ha sido la agencia sobre esto último, y justamente es la presencia de la municipalidad como actor que ha monopolizado la gestión de tales espacios lo que ha sido problematizado en estas líneas. La expulsión de los oradores populares de la primera cuadra del jirón Quilca ha sido el hecho central del cual he querido partir para señalar la presencia de este imperativo que desde el orden hegemónico neoliberal ha privilegiado la capitalización cada vez mayor de los espacios públicos en desmedro del derecho ciudadano a expresar su propio sentir político reivindicando la calle como espacio de opinión autónomo y crítico.

La importancia de este suceso radica en que en él se puede visualizar la forma cómo entendemos la democracia y nuestra manera de practicarla; en tal sentido, dentro del imaginario hegemónico existe la idea de que hay lugares “legítimos” (o “naturalizados”) para poder hablar y practicar política; solamente en ellos se puede debatir sobre los problemas de interés común y bajo determinadas prácticas discursivas.

Bajo esta situación cabría plantearnos la importancia que habría tenido si todo este asunto hubiese caminado por un sendero opuesto, si la Municipalidad hubiese tomado decisiones distintas a las que tomó y si el lente por el cual se miró

las políticas acerca de los espacios públicos hubiese estado más acorde con un sentir democratizador de la sociedad en su conjunto. En tal sentido, ¿por qué no se optó por *institucionalizar* estos actos de participación pública?, ¿por qué no se buscó afianzar estas tribunas abiertas en el imaginario cotidiano del ciudadano de Lima?; así con esto, ¿no hubiésemos posibilitado un cambio en nuestro propio concepto de “democracia” y de la manera en cómo la practicamos?

Esto, para un país que sufrió casi una década de dictadura que dismanteló la esfera pública a través de la espectacularización y satanización de la política, hubiese sido un paso importante para potenciar una sociedad civil cada vez más consciente de la problemática nacional. Comenzar a ver los espacios públicos como lugares de encuentro y de reflexión cambiaría nuestra propia forma de entender nuestros derechos como ciudadanos.

Quisiera señalar también que no sólo la Municipalidad colocaba en la posición de lo abyecto a los oradores populares del jirón Quilca: tanto la asociación de librerías “El Boulevard de la Cultura” como el Centro Contracultural “El Averno” se oponían a la presencia de estos oradores populares, cada uno por distintos motivos: los primeros porque su presencia en la calle y su carácter oral les quitaba “seriedad”, deslegitimándolos así como sujetos políticos; los segundos en tanto que a su juicio estos personajes que participaban de los ruedos no contribuían con el cuidado de la zona, o como diría Jorge Acosta: *“quieren cambiar el mundo, pero no pueden ni siquiera cambiar el lugar donde habitan”*. De una u otra manera, ambos actores situaban a los oradores populares del lado de lo abyecto, de un resto no deseado en el nuevo orden cultural que se buscaba establecer.

Sin embargo, es una cualidad intrínseca al problema de resignificar el centro histórico de Lima la propia pugna por reivindicar determinadas formas de usar los espacios públicos y esto se materializa en las continuas confrontaciones que han tenido tanto el Centro Contracultural “El Averno” con “El Boulevard de la cultura” y con la Municipalidad; sin embargo sobre esta última recae la responsabilidad de promover el diálogo, garantizando las condiciones para un

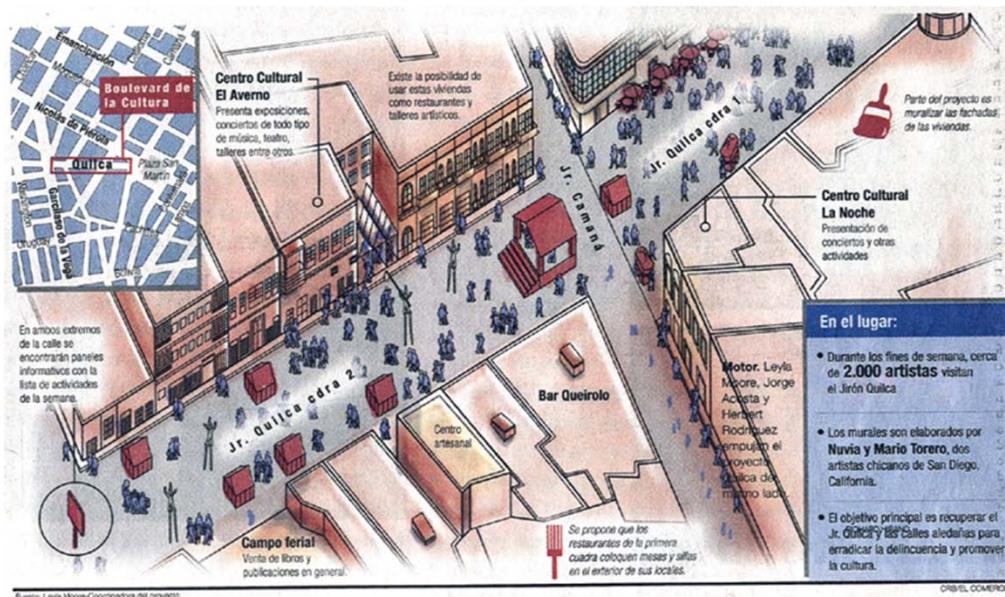
debate que logre conjugar la confrontación propia a ella como también su aspecto consensual, de negociación. Esta es una de las tareas que debe asumir el próximo gobierno municipal, así como proponer un proyecto general sobre el Centro de Lima, que en esta ocasión no descuide su papel fundamental como promotor de sentidos sobre lo que somos como ciudad.

Ahora, pareciese que la misma idea retornase una y otra vez a lo largo de la investigación, convirtiéndose, a fuerza de su omnipresencia, en su tesis fuerte: la promesa de una nueva imagen sobre lo que somos como ciudadanía debe contemplar la presencia de todos los actores involucrados en el problema. El centro histórico de Lima funciona perfectamente como la metáfora en miniatura de tal solución: un fortalecimiento de las voces presentes en él –aquellas que surgieron del propio proceso productivo que significó el choque entre el mundo criollo y el andino a través de las migraciones– y de su confluencia con una institución municipal capaz de garantizar el respeto por la confrontación sin reivindicar un universal ontológico que naturalice las “formas” de llevar a cabo el debate ni los usos que deben tener los espacios públicos, dotarían de aquello que ha sido elusivo a la historia de la capital desde ya mucho tiempo atrás: una imagen de lo que somos como habitantes de esta ciudad.

EPÍLOGO

El 2003 fue un año clave para el tema que nos ha ocupado a lo largo de esta investigación. Y lo fue no por algún hecho importante o suceso de relevancia, sino más bien por lo que *casi* se concreta en la escena cultural del centro histórico: luego de una constante lucha por reivindicar las representaciones que sobre el jirón Quilca tenían los centros culturales situados allí, la Municipalidad de Lima – durante el último año de la gestión del alcalde Alberto Andrade– asentía a entablar un diálogo con ellos a fin de generar una propuesta que convirtiera al espacio en cuestión en un circuito cultural –único dentro del centro histórico– que reclamaba por su existencia “oficial” desde ya años atrás.

Es así que a través de la iniciativa propuesta por los centros culturales vio la luz el proyecto llamado “Boulevard de la Diversidad Cultural”, en el cual se tenía contemplado cerrar las dos primeras cuadras del jirón Quilca al tránsito vehicular, logrando así convertir a la calle en cuestión en una vía de circulación libre para los peatones. En ella éstos últimos podrían encontrar una gran diversidad de oferta cultural: desde la venta de libros en las distintas ferias designadas para ello –la asociación de vendedores de libros del “Boulevard de la Cultura” adquiriría el renombre por el que tanto clamaba durante largos años–, hasta disfrutar de múltiples espectáculos ofrecidos por los diversos centros culturales –“El Averno”, desde su perspectiva crítica y alternativa, y el ahora desaparecido “La Noche”, que entraba más en resonancia con actividades culturales de corte convencional–.



Croquis del proyecto “Boulevard de la Diversidad Cultural” formulado en conjunto con la Municipalidad de Lima (Infografía: El Comercio, suministrado por Herbert Rodríguez)

Está por demás mencionar que dicha iniciativa se vio truncada para el año 2004. El motivo: el cambio de gobierno municipal. El nuevo alcalde limeño Luis Castañeda no contemplaba como prioridad la intervención pública en dicho espacio, por lo cual abandonó el proyecto concebido con tanto esfuerzo y dedicación. En tal sentido, aquel espacio de debate sobre la imagen que debería mostrar el jirón Quilca ganado por los centros culturales a la Municipalidad se vio completamente anulada en el solo paso de unos cuantos meses.

Sin duda, esto evidencia no solamente la falta de compromiso político por parte de los gobiernos municipales con propuesta cultural alguna⁶⁷, sino también la ausencia de proyectos a largo plazo que defina el porvenir de su labor

⁶⁷ La gestión del alcalde Alberto Andrade tampoco es ajena a tal falencia: como señala Herbert Rodríguez, el apoyo de la Municipalidad de Lima no fue un gesto espontáneo, sino más bien estuvo precedido por una campaña de censura contra los murales elaborados en la fachada del Averno (tachados de “pintas vandálicas”). Luego de sensibilizar al gobierno municipal acerca del valor de rescatar las dos cuadras del jirón Quilca a través del arte y la cultura, este accedió a entablar un diálogo con los actores en cuestión (Herbert Rodríguez, “Memorias de un Avernícola”, en: *Memoria Gráfica*, [Documento de trabajo]).

institucional como formador de una imagen inclusiva de lo que somos como ciudadanos. Pareciese que debajo de esta devaluación de las identidades urbanas por parte de la Municipalidad radica una imposibilidad de buscar una representación de nuestra ciudad, una que busque articular a todos los elementos y actores que la conforman.

Aquí cabría hacernos la pregunta sobre el porqué de tal imposibilidad. Esta, como hemos sostenido a lo largo de la tesis, puede ubicarse en la aceptación de un programa tecnocrático-neoliberal de dirección de los asuntos municipales durante los últimos cuatro gobiernos ediles (podríamos incluir también la gestión del alcalde Ricardo Belmont quien, con su slogan “Obras”, remarcaba la importancia de la acción frente al poder “hipnótico” de la oratoria propia de una política populista parasitaria). Este substrato ideológico que ha determinado el rumbo de la gestión municipal habría ocluido cualquier intento de construir un espacio público de debate y participación ciudadana, olvidando en tal sentido cuestiones en las cuales la presencia de políticas culturales sería de vital importancia.

Podría señalarse como razón por la cual el neoliberalismo fue un norte seductor para los tecnócratas municipales el ambiente de optimismo vivido desde inicio de los 90 con respecto a dicho modelo, y que continúa hasta hoy sostenido por los indicadores que señalan una mejora en la economía a nivel “macro”; en tal sentido, el Perú desde finales del siglo XX hasta la actualidad se encuentra cada vez más involucrado en un proyecto que ha creado un espacio de cierto bienestar y ha visto surgir a nuevas generaciones más comprometidas con vivir su propia cotidianidad a través del consumo, fenómeno claramente visible al menos en las ciudades costeñas y más aún en la capital.

Sin embargo, habría que sumar a esta razón el profundo proceso de transformación en todos los niveles –económica, social y cultural– que vivió la capital en sí, y cómo la nueva conformación de Lima a finales del siglo XX posibilitó la presencia de una perspectiva neoliberal de dirección de la cuestión urbana. En tal sentido, frente a una visión caótica de nuestra ciudad a mediados

de la década de los 90, la respuesta fue una búsqueda por resolver de manera inmediata sus problemas más gravitantes. El neoliberalismo proveía una solución que privilegiaba el orden a la legalidad y que abría un horizonte de esperanzas de alcanzar el tan ansiado “progreso” sin necesidad de rendirle cuentas a instancia alguna que reivindicara los derechos de una ciudadanía cada vez más desarticulada de su propia urbe. Las ansias de progreso, luego del estado apocalíptico que vivió el país a finales de los 80, fue un excelente campo de cultivo para la implantación del neoliberalismo como paradigma de gobierno.

En consecuencia, había algo en nuestra propia constitución como ciudad que coadyuvó a la casi naturalización del dogma neoliberal, lo cual generalizó una imagen paradigmática de lo que es la gestión municipal, imagen donde la presencia de la voz de la ciudadanía no era necesaria pues las reglas del mercado bastaban para restablecer el orden en una capital totalmente desprovista de él, y a su vez proveerla de un sentido ciudadano a través del consumo.

Sin embargo, justamente hemos querido visualizar aquellos espacios “micro” donde tal hegemonía es puesta en cuestión; son estos pequeños espacios de disputa del poder de representación los que nos hemos propuesto investigar, y a su vez visualizar en ellos posibilidades de respuesta por parte de un pequeño conjunto de grupos urbanos que reclaman su derecho por la participación en la construcción imaginaria del lugar que habitan u ocupan.

En tal sentido, quisiera llamar la atención en la importancia de reflexionar sobre aquellos fenómenos que nos rodean, que se encuentran al alcance de nuestra experiencia y análisis. Es muy poco lo que se ha investigado sobre la naturaleza de las relaciones que el limeño de a pie establece con su medio ambiente, con su mundo urbano. Y no sólo me refiero al espacio físico de la ciudad, sino también a las interrelaciones que los ciudadanos establecen entre ellos, de cómo se percibe al otro y de qué tanto nos identificamos con él. Trabajar pequeños espacios y grupos es tal vez un “vicio” de la antropología, el cual debo decir que comparto; sin embargo, quisiera señalar la pertinencia de dichas investigaciones “micro” en tanto develan elementos o cualidades de una estructura

mayor; si un análisis sobre las formas de uso de los espacios públicos o sobre las identidades urbanas que se tejen en el centro histórico de Lima visualizan –a manera de metáfora– algún síntoma que nos muestre la naturaleza de nuestras particulares formas de vincularnos entre nosotros y con el medio material en el cual residimos, creo que dichas investigaciones tienen un gran valor para la crítica cultural en el Perú.

Y es justamente el valor metafórico lo que quisiera rescatar en esta última parte de mi investigación: ver a través de la disputa discursiva sobre la imagen que debería representar las dos cuadras del jirón Quilca la importancia del rol que juegan los diversos actores inmiscuidos en los problemas urbanos en general. También hacer hincapié en el papel a asumir por la Municipalidad ante todo ello, el cual debería ser propiciar las condiciones necesarias para conjugar políticas públicas y la presencia de la opinión de aquellos que habitan y usan el espacio en cuestión como un agente gravitante en la toma de decisiones a futuro⁶⁸.

En tal sentido, dicho debate ha convocado a tres tipos distintos de actores, con imaginarios e intereses disímiles: 1. Un actor político hegemónico, el cual detenta el discurso oficial encarnado en la prédica neoliberal, y se legitima como el agente rector de las representaciones; 2. Un actor comercial-letrado que, a instancias de su posición dentro de una propuesta que reivindica la figura de la educación letrada o del *saber culto* como el núcleo duro de todo proyecto cultural, se presenta como el productor de una imagen legítima sobre el jirón Quilca y; 3. Un actor *contra-cultural* y *contra-hegemónico*, que señala su insatisfacción con tales modelos de representación –por un lado con el arte “oficial” entendido como acrítico y elitista, por el otro con el encumbramiento de una concepción de cultura que tiene como fundamento clave lo que tradicionalmente entendemos como saber culto– y sostiene una posición de rebeldía, tanto en su prédica como en su estética.

⁶⁸ Si bien no me he remitido a mostrar la voz del propio vecindario como actor relevante sobre la problemática que estamos abordando, quisiera señalar que su importancia es sumamente importante en tanto la búsqueda por su bienestar debería ser el eje central sobre el que gire todo intento de políticas públicas.

En cada uno de los capítulos he buscado delimitar las fronteras discursivas de uno y otro actor, tratando de visibilizar aquello que le es propio y señalando la imagen que estos proyectan sobre la identidad de las calles que estos ocupan. A continuación, trataré de resumir aquellos elementos bajo los cuales he articulado una idea unitaria sobre los imaginarios que cada uno defiende y legitima:

En primer lugar, la figura hegemónica de la Municipalidad reivindicaría una imagen del centro histórico que se fundamente en la “patrimonialización” de los espacios públicos en cuestión. Para ello, la idea de un centro histórico “vacío” ha sido sintomática en toda la prédica municipal: las calles del centro de Lima han sido imaginadas bajo una representación “congelada” que busca su identidad en el pasado –esto claramente presente en las dos gestiones municipales del alcalde Alberto Andrade– y en la cual la presencia cada vez más gravitante del factor económico ha ido pautando los usos legítimos de los espacios públicos –elemento que ha sido el referente en los dos últimos gobiernos municipales del alcalde Luis Castañeda–. Esto último remite claramente a la aceptación del dogma neoliberal que plantea el papel rector del mercado como forma de ordenar la vida pública en sí, la cual estaría marcada por las múltiples referencias identitarias que el consumo provee, cuya característica primordial sería su transitoriedad y evanescencia.

Esto muestra claramente la tendencia cada vez mayor de ordenar el espacio público no como el lugar donde se articulan o estructuran las identidades urbanas, sino como el continente donde situar la satisfacción del goce privado y las diferenciaciones sociales a través del consumo. Esto último evidenciado en la “recuperación” de la primera cuadra del Jirón Quilca por parte de la Municipalidad, tema al cual dediqué el último capítulo de la presente tesis: este, de ser un espacio donde el poder se confrontaba y la opinión pública sobre la vida política de la nación adquiriría voz y autonomía, se convierte ahora en el lugar de distensión superficial de las propias presiones de lo cotidiano por parte de una emergente clase media limeña. En este sentido, se señala un camino de intervención pública que tiene como telón de fondo el menosprecio por la vida política en pro de

construir espacios donde la vitalidad ciudadana se haya disuelta en la sobreestimulación de nuestros deseos⁶⁹.

En segundo lugar, la presentación tanto de la imagen proyectada por la Asociación “El Boulevard de la Cultura” y el Centro Contracultural “El Averno” sirve como muestra de una conformación discursiva que surgió del propio conflicto con los parámetros planteados por la institución Municipal. La primera hace hincapié en su labor “civilizadora” del espacio en cuestión: el jirón Quilca, muestra del abandono en que cayó la ciudad de Lima en la década de los 80 por parte de las autoridades ediles, fue recuperado por ellos a través de una noción de cultura restrictiva pues reivindica los valores que el saber tradicional occidental le otorga. En tal sentido, la forma en cómo ellos mismos delimitan los contornos sobre lo que la calle debería representar gira alrededor de un ideal comercial-letrado; la venta de libros a lo largo de las dos cuadras del jirón Quilca sería el uso “legítimo” que se le debería dar. Aquellos sujetos bajo los cuales cae el rótulo de lo abyecto son los “restos” de su propia acción “civilizadora”: los “pirañas”, delincuentes y prostitutas serían la muestra de la degradación en la que cayó la ciudad; la Municipalidad, por otro lado, es percibida como una institución que sólo privilegia su propio beneficio económico, olvidando por completo su compromiso primigenio con los espacios públicos y con la formulación de políticas culturales que reivindiquen nuevos sentidos acerca de lo que es ser ciudadano en nuestra capital.

Por otra parte, en el segundo actor mencionado podremos evidenciar cómo adquiere fuerza inusitada la propia concepción de la “Protesta Global”, la insumisión frente a la oficialidad que naturaliza sentidos de ser y refleja los propios intereses de una élite artística que “le sigue el juego” al poder hegemónico. Esta figura que celebra la rebeldía y la trasgresión de los patrones tradicionales gira en torno a un ideal posmoderno que reivindica la polisemia de la vida y la legitimidad de los múltiples lugares de enunciación. Su construcción estética responde a tal

⁶⁹ Tal como señala Gonzalo Portocarrero, los espacios de satisfacción del goce individual son en realidad lugares construidos como tal por un poder hegemónico: estos deseos son estereotipos que el Gran Otro demanda a satisfacer (Portocarrero, óp.cit., pág. 34).

mirada sobre el mundo: tanto en paredes y muros la vida es narrada como un collage imposible de asir a un sentido tutor, y justamente el papel reaccionario del grupo se evidencia en esa clave epistemológica llamada *diferencia radical*. Sin embargo, el reto planteado al espectador radica en identificar la lucha contrahegemónica dentro de la multiplicidad de elementos que se presentan ante sus ojos, y es a través de este esfuerzo imaginativo que requiere construir tal encuadre como el discurso se afianza con mayor profundidad y fortaleza en la psique colectiva. Todo ello genera dos elementos interesantes que configuran la imagen deseada sobre el jirón Quilca: 1. Al señalar que el objetivo de todo arte es dirigir su mirada crítica a la realidad, el espacio en cuestión debería por tanto ser ocupado por una clase artística contestataria, que reivindique una lucha frontal contra el conservadurismo elitista y acrítico de la vida artística de la ciudad; 2. Reforzar la identidad ciudadana a través de un pasado aséptico, limpio de las impurezas del discurso modernizador que defiende el orden hegemónico municipal y que retome la centralidad del vecindario como el objetivo de toda política pública.

Esto nos llevaría a reformular nuestra propia noción de aquello que llamamos “ciudad”: entenderla no como un espacio donde se aglomeran un conjunto de habitantes desarticulados entre sí y cuyos lugares de encuentro serían pautados por el consumo –lo cual indicaría que bajo el dogma neoliberal lo que está en juego es realmente quién está en condiciones de usar la ciudad– sino más bien como el lugar de proveniencia de un sinnúmero de expresiones que entran en tensión con tal sentido economicista, tal como señala García Canclini al respecto:

Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con la pretensión de racionalizar la vida social⁷⁰.

Todo lo dicho hasta ahora nos sirve para plantear tentativas de intervención en el espacio público que entren en resonancia con los procesos de transformación que

⁷⁰ García Canclini, *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, pág. 72.

ha experimentado el centro histórico de la capital en sí. En tal sentido, si seguimos entendiéndolo como un lugar petrificado y dirigido sólo para el goce público –tanto de una ciudadanía que cada vez más define su identidad a través del consumo como de los visitantes ansiosos de experimentar la alteridad a través de imágenes idealizadas y “felices” sobre lo que es el “otro”– esto sólo conllevaría a la eliminación de su función primordial como espacio desde el cual nuestra identidad citadina se estructura y materializa.

Esto nos permitiría entender al centro histórico como un espacio de disputa continua sobre nuestro carácter citadino y la importancia de acercarnos cada vez más a un sentido inclusivo de lo que somos como habitantes de nuestra ciudad. En tal sentido, pensar el centro histórico como el espacio privilegiado para democratizar el sentido de ciudadanía dentro de nuestro imaginario colectivo implica hacer hincapié en sus propias transformaciones a través del tiempo y visibilizar la importancia de los procesos sociales que en ella se escenificaron.

Con esto no pretendo estigmatizar el impulso por parte de la Municipalidad de Lima de “patrimonializar” los espacios públicos en cuestión: el patrimonio – tanto tangible como intangible– es de suma importancia porque es justamente en él donde la identidad ciudadana ancla, donde encuentra puntos de asidero para llevar a cabo una (o varias) versión(es) sobre lo que somos como grupo o conjunto social. Sin embargo, verlo como muestra de un pasado embalsamado, como un fardo que no interviene en nuestra cotidianidad no promovería la identificación con ellos por parte de la ciudadanía; esto sólo se lograría si pensamos en él como aquello que, a pesar de la lejanía del tiempo en que fue creado, aún puede interpelarnos hoy en día⁷¹.

Esto sin lugar a dudas es fundamental en una ciudad como Lima, la cual vivió en un lapso corto de tiempo la transformación total de sus estructuras sociales, económicas y culturales. Las migraciones sucedidas en la segunda mitad

⁷¹ Esto nos llevaría a pensar el patrimonio como *capital simbólico* que, en términos de Bourdieu, no sería “(...) un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos, y es apropiado en forma desigual por diversos sectores” (Ibíd., pág. 95).

del siglo XX adquieren bajo este enfoque una importancia fundamental como acto que refundó la ciudad en sí, y la labor de las instituciones ediles sería articular esta parte sumamente importante de la historia de la ciudad en un relato global sobre ella, materializado nuevamente en las calles, plazas y parques del centro histórico. Retornar sobre nuestros pasos implica justamente fortalecer el elemento “histórico” que caracteriza al centro; proceder mistificando una fracción de su pasado sólo traería consigo un régimen que excluye una gran parte de lo que nos identifica.

Todo esto, para culminar, no sería posible sin la intención política por parte del gobierno municipal de turno de hacer del centro histórico de la capital un Gran Proyecto Urbano (GPU). Tal como menciona Fernando Carrión, la propuesta en políticas públicas sobre el destino de los centros históricos en la actualidad es convertirlos en objetos de deseo ciudadanos, y esto implica restaurar aquella centralidad que siempre tuvo en tanto espacio donde se actualiza la integración ciudadana y donde se materializa nuestro porvenir:

El centro histórico no debe pensarse como el regreso a lo que antiguamente fue o a lo que es en la actualidad. El centro histórico debe ser concebido con un sentimiento dirigido hacia un fin predeterminado; es decir, debe convertirse en un proyecto que asuma el destino del futuro deseado⁷²

La importancia que el problema sobre el centro histórico adquiere muchísima relevancia en la actual coyuntura electoral; si bien las propuestas de los diversos candidatos han girado en torno a la optimización del transporte y la seguridad ciudadana, creo que una importantísima labor encomendada al próximo gobierno municipal será la de asumir el reto que plantea restituir el papel clave como eje desde el cual articular sentidos de ciudadanía al centro histórico, y esto exige como medida previa poner en el tapete nuestra propia “esencia” citadina, buscando articular a ella la propia multiplicidad de identidades que conviven en el

⁷² Carrión, s. f., pág. 10.

espacio en cuestión. Tal como señalamos al inicio, la resolución de tales problemas puede visibilizar caminos a seguir para enfrentar aquellos de mayor magnitud y envergadura.



BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc

1993 Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la
sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.

BESSIS, Sophie

2002 Occidente y los otros. Historia de una supremacía. Madrid: Alianza.

CÁNEPA, Gisela

2006 “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público”. En:
Cánepa K., Gisela y María Eugenia Uffe (editoras). *Mirando la esfera
pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC. Págs. 15-34.

CARRIÓN, Fernando

S.F. El centro histórico como proyecto y objeto de deseo. Ponencia
presentada en el Seminario Hacia un Estado estable: regeneración y
revitalización urbana en las Américas.

DEGREGORI, Carlos Iván

1989 “Del mito de inkarri al mito del progreso”. En: *Socialismo y
participación*. Lima, N^o 36, Diciembre. Págs. 49-56.

EAGLETON, Terry

2001 La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales.
Barcelona: Paidós.

FRANCO, Carlos

1991 Imágenes de la Sociedad Peruana. La otra modernidad. Lima: CEDEP.

FRASER, Nancy

1997 *lustitia Interrupta: reflexiones desde la posición postsocialista.* Bogotá: Siglo del hombre editores.

GARCÍA, Mariel

2008 "Sentidos de goce, sentidos del agua: las piletas de Castañeda". En: *Revista Quehacer.* No. 170 / Abr. – Jun. 2008. Págs. 112-120.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1999 *Imaginario Urbanos.* Buenos Aires: Eudeba.

HARVEY, David

1998 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural.* Buenos Aires: Amorrortu.

JAMESON, Frederic

1989 *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico.* Madrid: Visor.

1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Buenos Aires: Paidós.

LEDRUT, Raymond

1971 *Sociología Urbana.* Madrid: IEAL.

LUDEÑA, Wiley

2002 “Lima, ciudad y globalización. Paisajes encontrados de fin de siglo”.
En: *El desafío de las áreas metropolitanas en un mundo globalizado*.
Barcelona: Actas del Seminario Internacional. Institut d’ Estudis
Territorials. Págs. 163-192.

MARTÍN-BARBERO, Jesús

1998 De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y
hegemonía. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.

MATOS MAR, José

1980 Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la
década de 1980. Lima: CONCYTEC.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2001 “Nuevos modelos de identidad en la sociedad peruana (hacia una
cartografía de los sentidos comunes emergentes)” En: Portocarrero,
Gonzalo y Jorge Komadina: *Modelos de identidad y sentidos de
pertenencia en Perú y Bolivia*. Lima: IEP, 2001. Págs. 11-88.

RAMA, Ángel

1984 La Ciudad Letrada. Hanover: Ediciones del Norte.

RODRÍGUEZ, Herbert

S.F. Memoria Crítica. Documento de trabajo. Lima.

SARLO, Beatriz

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

SILVA, Armando

- 1992 Imaginarios Urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación en América Latina. Santafé de Bogotá: Tercer mundo editores.
- 2001 “Imaginarios: estética ciudadana”. En: Abilio Vergara Figueroa (Coordinador). *Imaginarios: horizontes plurales*. México: Romero Hernández. Págs. 107-130
- SILVA, Raúl
- 2008 “De plaza pueblerina a símbolo vivo de una nueva ciudad: la Plaza San Martín, 1980-1997”. En: *Summa Humanitatis*. Vol. 2, No. 1. Lima: PUCP.
- VICH, Víctor
- 2001 El discurso de la calle. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- 2010 “Nunca dejarse persuadir: esferas públicas, usos lingüísticos y masculinidades en la política peruana”. En: Portocarrero, Gonzalo, Víctor Vich y Juan Carlos Ubilluz. *Cultura Política en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Págs. 79-92.
- ŽIŽEK, Slavoj
- 1999 El acoso de la fantasía. Madrid: Siglo Veintiuno, 1999.
- 2000 Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular. Buenos Aires: Paidós.
- 2001 El sublime objeto de la ideología. México D.F.: Siglo XXI, 2001
- 2004 “Los Milagros sí existen: La(s) globalización(es) y la política” En: Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly. Madrid: Trotta. Págs. 133-157.

2005 La suspensión Política de la Ética. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

