

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



Sembrando Barrios Culturales: Arte y Comunidad en el
Barrio de La Balanza en Comas

Tesis para optar por el título de licenciado en antropología que presenta:

Piero Fioralisso Abraham

Asesora: Gisela Cánepa Koch

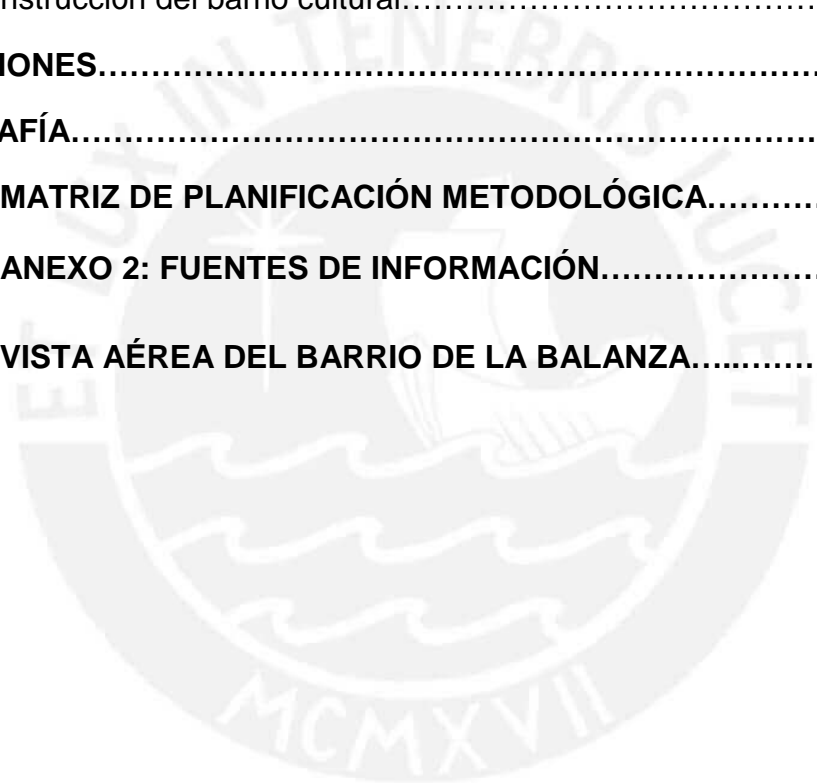
Diciembre de 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
1. DISEÑO METODOLÓGICO.....	1
1.1 Objetivos de la investigación.....	1
1.2 Metodología implementada.....	2
1.3 Fuentes utilizadas.....	4
1.4 Técnicas de recojo de información.....	7
2. MARCO CONCEPTUAL.....	9
2.1 Estado de la cuestión.....	9
2.1.1 La cultura desde la Academia.....	9
2.1.2 Concepciones de cultura y la intervención en el campo cultural...	11
2.1.3 Los tratamientos actuales de la cultura.....	15
2.1.4 El tránsito al arte en contextos comunitarios.....	18
2.1.5 Caracterización de la acción cultural en contextos comunitarios...	21
2.1.6 El campo actual de las políticas culturales.....	24
2.2 Marco Teórico.....	27
3. LA COMUNIDAD FITECA EN SU RELACIÓN CON EL BARRIO DE LA BALANZA.....	33
3.1 FITECA como heredera de la tradición barrial.....	33
3.1.1 Los talleres de verano y la ambigüedad de FITECA.....	33
3.1.2 Reuniones de coordinación FITECA y los espacios de negociación.....	36
3.1.3 La organización barrial y la (auto)gestión.....	44

3.1.4	La construcción del comedor San Martín del Once y el financiamiento internacional.....	50
3.1.5	La doble inauguración de las luces de la loza deportiva y la tensión por el parque Tahuantinsuyo.....	54
3.2	FITECA y la reconfiguración de las relaciones barriales.....	58
3.2.1	La tensión por el control del Parque Tahuantinsuyo.....	58
3.2.2	Las elecciones vecinales.....	65
4.	LAS IMÁGENES DEL BARRIO.....	71
4.1	Los días previos al festival en el barrio tranquilo.....	71
4.2	Lo celebratorio y la (des)unión de los vecinos.....	77
4.3	Barrio cultural y la canción del festival FITECA.....	83
5.	LAS IMÁGENES DE LA CULTURA.....	87
5.1	El Festival FITECA.....	87
5.1.1	Las actividades del festival.....	87
5.1.2	Los artistas del festival.....	90
5.1.3	El día de la inauguración.....	91
5.1.4	Un día típico de festival.....	93
5.1.5	El día de la clausura en La Balanza.....	96
5.1.6	Los días de festival en el barrio de El Carmen.....	97

5.2	Conociendo a los espectadores del festival en La Balanza.....	99
5.2.1	La familia anfitriona y la relación con lo foráneo.....	99
5.2.2	El vecino (in)culto y la <i>culturización del barrio</i>	104
5.2.3	La vecina con hijos en talleres y el arte como el buen camino.....	110
5.2.4	Vecino de alrededor del parque y FITECA como suspensión de lo cotidiano.....	114
5.3	La construcción del barrio cultural.....	116
	CONCLUSIONES.....	120
	BIBLIOGRAFÍA.....	134
	ANEXO 1: MATRIZ DE PLANIFICACIÓN METODOLÓGICA.....	139
	ANEXO 2: ANEXO 2: FUENTES DE INFORMACIÓN.....	141
	ANEXO 3: VISTA AÉREA DEL BARRIO DE LA BALANZA.....	142



INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge de una inquietud personal transformada en interés académico dado el momento de incertidumbre vivido con respecto al horizonte cultural de la ciudad de Lima a raíz del cambio de gestión en la Municipalidad Metropolitana en el año 2015. Hacia el final del periodo de gobierno 2011 - 2014, la municipalidad había logrado estructurar un modelo de gestión que proponía a la cultura como eje principal para el desarrollo de la ciudad y que, a través de una serie de programas municipales, había tratado de fortalecer iniciativas culturales y comunitarias presentes en los barrios de Lima¹. Con la llegada del fin del periodo de gobierno municipal, los debates electorales sirvieron de vitrina para observar las posturas – oficiales – acerca del tratamiento que se le debería dar al sector cultura en la ciudad. Por un lado, la gestión saliente – que buscaba la reelección – ponía como eje de su plan de gestión el trabajo en materia de cultura que había realizado en su gobierno, mientras que, por su parte, el candidato aspirante proponía un desarrollo de la ciudad basado en infraestructura.

La coyuntura política se podía condensar en el debate en torno al lema *Lima quiere Cultura* que era impulsado por el colectivo del mismo nombre, Lima quiere Cultura, contra aquellos que proponían que antes de invertir recursos en este campo se debería dar prioridad a otros ámbitos como infraestructura, salud o seguridad. Si bien el colectivo que impulsaba dicho lema, podía tener en claro las

¹ MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA. *Memoria 2011 -2014*. Consulta: 25 de noviembre de 2015. http://www.limacultura.pe/sites/default/files/escritorio/memoria_lima_cultura-una_nueva_vision.pdf.

dimensiones culturales, sociales y políticas de una afirmación de tal calibre, no quedaba claro para el ciudadano de a pie – si es que acaso estaba interesado en el tema – por qué Lima querría cultura, de qué Lima se estaba hablando y a qué cultura se refería. Asimismo, por el lado de los que se oponían, no era claro en base a qué desestimaban lo que hay de cultural en otros campos como la seguridad o el transporte a los que se exigía dar prioridad.

No obstante, si bien esta situación puso de manifiesto que el tema cultural se estaba convirtiendo en una dimensión, sino relevante para la ciudadanía, al menos una que merecía atención, lo cierto es que ya a partir de la segunda mitad del siglo XX aparecieron voces como la de UNESCO con sus declaraciones o las vanguardias artísticas latinoamericanas que situaban a la cultura como indispensable para el desarrollo social.

Por su lado, en el Perú, superados los años 90 en los que tanto el Estado como los grupos terroristas habían tratado de socavar toda agrupación que buscara organizar de alguna manera a la población, empezaron a emerger de forma significativa organizaciones culturales² que, tomando como referencia las agrupaciones que habían logrado mantenerse durante el periodo anterior, se propusieron transformar la realidad de sus barrios y comunidades a través del arte (Carpio, 2015).

Esta expansión de iniciativas de arte comunitario y la creciente aceptación del discurso de la cultura como recurso para el desarrollo social (Yúdice, 2002) generaron respuestas desde el Estado y la sociedad civil que buscaron dar mayor institucionalidad y, con ello, soporte a estos grupos de arte. Es así que se

² en la actualidad podemos encontrar registradas en los padrones del Ministerio de Cultura 268 agrupaciones con iniciativas culturales comunitarias a nivel nacional, de las cuales 101 pertenecen a Lima metropolitana (fuente: MINISTERIO DE CULTURA DEL PERU. *Puntos de Cultura*. <http://puntosdecultura.pe/los-puntos>)

empezaron a formar redes a nivel regional (Carpio, 2015) – como la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social fundada en el 2005 – y local – como su réplica en escala menor en Perú – que sirvieron de plataforma para conectar, intercambiar experiencias y fortalecer las acciones de agrupaciones de arte que buscaban revertir situaciones de pobreza y exclusión en sus localidades³. Otra respuesta fue la creación del Ministerio de Cultura en el año 2010, y el de su programa Puntos de Cultura en el 2011 - inspirado en los avances en políticas culturales de otros países de la región (Carpio, 2015) – que se dio paralelamente con la implementación del programa municipal Cultura Viva Comunitaria, y que al igual que este, tuvo por objetivo fortalecer a las organizaciones culturales que trabajaban con poblaciones vulnerables a través del arte⁴.

No obstante, a pesar de que este incremento en el número de agrupaciones que buscan intervenir a través de la cultura en la sociedad se ha venido constituyendo en un fenómeno social cada vez más relevante en el Perú, desde la Academia no se ha hecho un esfuerzo más allá de intentar entender a los propios grupos que ponen en marcha estas iniciativas artísticas, y no se ha profundizado lo suficiente en el estudio de la interacción de estas con las comunidades destinatarias de dichas prácticas.

Consideramos que para poner en tela de juicio los supuestos en torno al debate de si Lima quiere cultura o no se hace necesario cuestionar esta relación entre cultura y sociedad. Para lo cual este trabajo de investigación se propone tomar una experiencia local de política cultural impulsada desde la sociedad civil y conocer cómo desde un contexto específico la cultura interviene la sociedad. Se considera importante para explorar esta relación, las actividades de la Comunidad

³ RED LATINOAMERICANA DE ARTE PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL - GRUPO PERÚ.

<http://www.rlatperu.blogspot.pe/>

⁴ MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ. *Puntos de Cultura*. <http://puntosdecultura.pe/los-puntos>

FITECA debido a que – a diferencia de otras agrupaciones culturales – sus intervenciones se dan de manera permanente y focalizada en un territorio muy acotado: el barrio de la Balanza en Comas.

El barrio de La Balanza, formado como resultado de las grandes invasiones de mediados del siglo XX, en las dos últimas décadas experimentó un periodo de violencia generalizada que tuvo en la delincuencia y el pandillaje su manifestación más visible. Si bien es cierto que en años recientes el pandillaje ha desaparecido del barrio, hasta hace poco tiempo Comas seguía siendo presentado como uno de los distritos donde se cometían mayor cantidad de delitos asociados a la delincuencia. Más aun, en la encuesta metropolitana de victimización del año 2011 realizada por la organización Ciudad Nuestra, Comas encabezaba el sondeo siendo uno de los tres distritos – los otros dos eran Villa el Salvador y la Victoria – en donde más de la mitad de encuestados declaraba que ellos o algún miembro de su familia había sido víctima de un delito en el último año⁵. Además, el barrio de La Balanza en dicho año figuraba como una de las seis zonas más peligrosas del distrito por la frecuencia con que se producían delitos, siendo el robo al paso la modalidad más común⁶

Este barrio es el ámbito social y geográfico donde la Comunidad FITECA, una agrupación de colectivos de arte en conjunto con profesionales, académicos y vecinos, ha venido desarrollando intervenciones culturales por los últimos 15 años. Entre las actividades más resaltantes esta organización se encuentran talleres de teatro, cine comunitario en las calles, pintado de murales, reacondicionamiento de infraestructura y espacios públicos, y la Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA) – evento multitudinario que, con la participación de artistas

⁵http://www.ciudadnuestra.org/facipub/upload/cont/2869/cont/files/35_distritos_Encuesta_Metropolitana_Victimizacion_2011.pdf

⁶Según el mapa de zonas peligrosas elaborado por el diario La República en agosto del 2011 en una investigación que cruzó la información de la 5 comisarías del distrito <http://larepublica.pe/03-08-2011/comas-el-distrito-mas-inseguro-de-lima>. Consulta 13/06/16

nacionales e internacionales, congrega a más de mil espectadores diarios y que en el año 2016 llegó a su décimo quinta edición realizada de manera ininterrumpida.

Asimismo, estas intervenciones han servido como base y justificación para nuevas propuestas que han sido merecedoras de financiamiento internacional a través de concursos⁷ de manera que se han realizado en el barrio de La Balanza trabajos de recuperación de espacios públicos como el alumbrado de la loza deportiva principal y trabajos de infraestructura como la remodelación del comedor popular San Martín del Once⁸. Además, se espera a futuro, reanudar la construcción del *Paseo de la Cultura FITECA* – concebido como un lugar de juego y encuentro – e iniciar la construcción de La Casa de los Muñecones – edificio que albergará las actividades educativas, de talleres y ensayo del grupo⁹.

Considerando la relevancia del caso, el presente estudio etnográfico tiene por finalidad conocer de qué manera las acciones culturales de la Comunidad FITECA median la realidad misma del barrio de La Balanza. Para esto, reconociendo el carácter discursivo de toda intervención cultural, se plantea abordar el tema desde dos dimensiones: en primer lugar, se prestará atención a los medios materiales de producción (García Canclini, 2002) de dichas intervenciones culturales, es decir, los recursos materiales que son movilizados para su realización y las relaciones sociales sobre las que se asientan. Por otro lado, desde su dimensión performativa, se buscará conocer qué es lo que estas intervenciones hacen en el barrio *más allá de su función evidente* (Cánepa, 2006),

⁷ Entre otros, el Concurso Internacional de Proyectos de Desarrollo Urbano e Inclusión Social, promovido por CAF Banco de Desarrollo de América Latina, en el cual dos proyectos relacionados a intervenciones en La Balanza empataron en el segundo lugar. (fuente: CAF BANCO DE DESARROLLO DE AMÉRICA LATINA. <http://www.caf.com/es/desarrollourbano2015>)

⁸ FITEKANTOPUS: Proyecto Urbano Estratégico Integral de los Barrios Culturales. http://www.caf.com/media/3507052/iv_concurso_2doLugar_26210.pdf

⁹ Proyecto La casa de los Muñecones http://www.caf.com/media/3507070/iv_concurso_2doLugar_26270.pdf

es decir cómo, a través de su reiterada puesta en escena logran disputar sentidos en torno a elementos significativos para el barrio.

En el primer capítulo de este trabajo se presentan los objetivos de la investigación, la metodología seguida y las fuentes empleadas para el recojo de información durante el periodo de trabajo de campo. El segundo capítulo empieza con un recuento general de la situación actual del área cultural en la actualidad – tanto en su concepción como en su tratamiento para ir acotándose a la acción cultural en contextos comunitarios. Asimismo se presentan las líneas teóricas sobre las cuales se revisará los datos recogidos en el campo. En el tercer capítulo se empiezan a presentar los hallazgos del trabajo de campo, primero, se describe cómo la comunidad FITECA siendo heredera de una tradición barrial organiza sus actividades y gestiona los recursos a través de la negociación permanente en distintos niveles y con distintos actores. A la vez, se examina la manera en que estas actividades inciden en la reconfiguración de las relaciones sociales al interior del barrio y las maneras de relacionarse con el espacio público. En el cuarto capítulo se describen los ejes sobre los cuales se construye la imagen del barrio de La Balanza – tanto por los vecinos como por la comunidad FITECA – y se exploran las realidades que se buscan construir a través de estas. A continuación, en el quinto capítulo, luego de describir el desarrollo del festival FITECA, sus actividades y participantes, se indaga en las imágenes que se construyen acerca de la cultura en el barrio de La Balanza, tomando como punto de partida a los espectadores locales que asisten a las funciones, para concluir analizando cómo estas imágenes de la cultura entran en diálogo con las imágenes del barrio y en este encuentro se reestructuran mutuamente, reacomodando y adquiriendo nuevos elementos constituyentes. Finalmente, se presentaran las conclusiones del estudio.

1. DISEÑO METODOLÓGICO

1.1 Objetivos de la investigación

La investigación tuvo por objetivo general conocer cómo las intervenciones culturales de la comunidad FITECA en el barrio de La Balanza se asientan en y reconfiguran las relaciones sociales del barrio y a la vez cómo median las imágenes del barrio y las nociones de arte comunitario allí presentes.

Para cumplir con este objetivo se plantearon los siguientes objetivos específicos:

- En primer lugar, con relación a las intervenciones culturales, se buscó conocer cuáles eran todas las formas en que se manifestaban en el barrio, en qué lugares se daban, con cuánta frecuencia se realizaban y por qué. Se puso atención especial al Festival de Teatro Calles Abiertas (FITECA) por ser un evento multitudinario que requiere muchos recursos – tanto económicos como sociales – y una gran coordinación. No obstante, no se perdió de vista otros momentos en los cuales, a pesar de ser menos intensos, las prácticas artísticas del grupo se realizaron de manera sostenida en el tiempo. Asimismo, se buscó dar cuenta de la estructura social que soportaba dichas intervenciones, entendida, en el sentido acotado que propone García Canclini (2002), como la relación de los artistas con los demás componentes de su producción estética, es decir con

los medios materiales de producción – condiciones materiales y procedimientos – así como las relaciones sociales de producción – demás actores sociales presentes en el barrio, el Estado, fundaciones internacionales, entre otros.

- En segundo lugar, se buscó identificar las imágenes del barrio que se hubieran producido y puesto en circulación por medio de las intervenciones culturales de la Comunidad FITECA y cómo se han resignificado o negociado con las nociones presentes en las narrativas de los otros actores presentes en el barrio de La Balanza.
- Finalmente, se buscó identificar las nociones que se construyen y negocian en torno del arte y de la cultura a partir del despliegue de dichas intervenciones culturales en el barrio de La Balanza.

1.2 Metodología implementada

Con relación al primer objetivo específico, para abordar manifestaciones de las intervenciones culturales de la comunidad FITECA en el barrio de La Balanza se realizó observación de las actividades de los distintos colectivos que la conforman que tuvieran alcance en su comunidad. Para lograr esto, se participó en los talleres de teatro, funciones de cine comunitario, reuniones de coordinación y sobre todo, en el festival FITECA. Por otro lado, se entrevistó a los miembros de la Comunidad FITECA para conocer qué otras prácticas de corte comunitario realizaban, indagar por qué se realizaban dichas prácticas y otras no, y conocer cuál era la lógica detrás de la elección del lugar y la frecuencia con que se realizaban. Se sostuvo, además, conversaciones informales con otros actores sociales presentes en el barrio para conocer cuánta visibilidad y participación del

barrio tienen estas manifestaciones artísticas en la localidad y establecer el alcance de las mismas.

Con relación al segundo y tercer objetivo específico, para identificar las ideas en torno a las imágenes del barrio y al arte comunitario que son mediadas por las intervenciones de la Comunidad FITECA, por un lado, se buscó reconocer y explorar de manera inductiva a través de entrevistas y observación, las categorías relevantes provenientes de los mismos actores sociales acerca de lo que comprende el barrio – características, valores, delimitación espacial entre otras dimensiones – y acerca de las valoraciones con respecto a la Comunidad FITECA. Por otro lado, se puso atención a las representaciones producidas en las intervenciones de la Comunidad FITECA con una aproximación en dos niveles: el primero, referido a la estructura interna de las performances artísticas y el segundo, desde un enfoque performativo, referido a la misma manifestación artística como puesta en escena. En ambos niveles, se prestó atención tanto al texto – entendido como lo que se dice explícitamente – como a los elementos simbólicos – portadores de mensajes implícitos – que lo acompañan.

Finalmente, partiendo de la idea de que dichas manifestaciones artísticas como acciones públicas generan una zona de debate – entendida en los términos que Appadurai (Breckenridge, 1995) plantea la cultura *pública* – se buscó, por un lado, identificar los puntos en común y los desencuentros entre los ejes más relevantes que constituyen las nociones de barrio y arte comunitario enunciados desde las distintas posiciones encontradas en el barrio y, por otro lado, a través de la articulación y negociación de dichas posiciones, indagar en las motivaciones y objetivos que determinan la interacción de los distintos actores sociales presentes en el barrio. Esto permitió, por un lado, ingresar en el ámbito de las relaciones de poder al interior de la localidad y por el otro, dar cuenta de los medios materiales que son movilizados a través de estas relaciones en función de las intervenciones

culturales antes mencionadas. Para realizar este análisis, se partió de las entrevistas a profundidad y las conversaciones informales mencionadas con anterioridad, asimismo, se dio un lugar especial a la observación de aquellos momentos en los cuales a partir de la interacción entre las intervenciones de la comunidad FITECA y el barrio se generaron espacios de diálogo y tensión donde fueron exhibidas las posturas de los distintos actores sociales llevadas a la acción¹⁰.

1.3 Fuentes utilizadas

Las fuentes utilizadas fueron sobre todo primarias, es decir, se partió de los datos recogidos por el propio investigador en el campo para hacer el análisis. No obstante, también se recurrió para complementar información a algunas fuentes secundarias como documentos de la Comunidad FITECA, expedientes de proyectos de desarrollo implementados en la zona y entrevistas realizadas por otros investigadores en la zona.

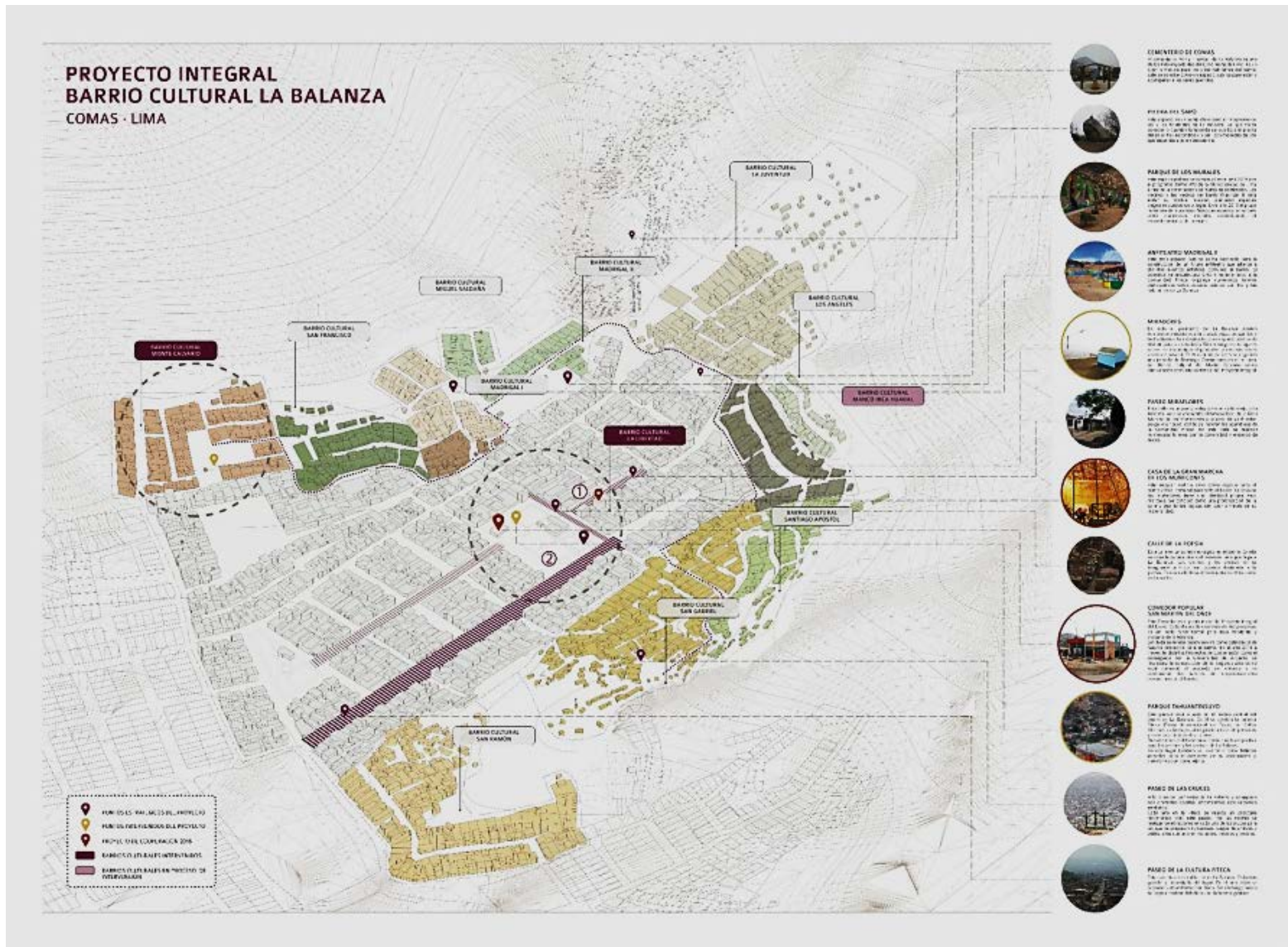
Dado que el interés estuvo puesto en las posiciones en las que se sitúan los diferentes actores sociales a partir de las intervenciones de la Comunidad FITECA. Los datos se obtuvieron tanto de las organizaciones e instituciones presentes en el barrio – partiendo de la idea que la Comunidad FITECA se apoyaba en estas para desarrollar sus actividades – así como de los vecinos del barrio que habían estado más expuestos a estas prácticas artísticas. Para llegar a las posturas *oficiales* de las organizaciones, se trabajó previamente en identificar qué grupos organizados existían en el barrio y sobre qué elementos se congregaban. Esto se llevó a cabo por medio del mapeo de las instituciones sociales presentes en el barrio – entendidas en el sentido que otorga García

¹⁰ Ver matriz de planificación metodológica en el anexo 1

Canclini (2009) a las sociedades civiles en la actualidad, como el conjunto de individuos que se organizan en torno a consumos simbólicos que proveen identidades compartidas. Por el lado de los vecinos del barrio, la muestra de la cual se seleccionaron los informantes se definió por un criterio geográfico circunscrito al espacio en el barrio donde la comunidad FITECA realiza sus intervenciones culturales. De esta manera, se identificaron cinco zonas: el perímetro del parque Tahuantinsuyo donde se realiza el festival FITECA, la calle Chancay donde en una oportunidad se realizó el festival FITECA, los asentamientos humanos – ubicados uno al lado del otro – Madrigal y Miguel Saldaña, donde se realizaron talleres de verano, el asentamiento humano Los Ángeles donde también se realizaron talleres de verano, y los asentamientos humanos Manco Inca Huaral y San Gabriel donde se había realizado un pintado intenso de murales (ver mapa 1).

Se propuso para la muestra agrupar a los informantes según su pertenencia a alguna organización, su participación en las actividades de la Comunidad FITECA y sus actitudes hacia estas (ver anexo 2). La información se recogió haciendo entrevistas a profundidad a un representante de cada una de las organizaciones identificadas y a vecinos que calzaran en los perfiles establecidos. A su vez, estas entrevistas estuvieron acompañadas de observación que, por un lado, pusieron atención a las prácticas de dichos actores y, por otro lado, dieron una mirada a las prácticas artísticas como *puesta en escena*.

Con relación a las fuentes secundarias, se tomaron en cuenta los expedientes de proyectos de desarrollo que se hayan realizado (o estén realizando) en el barrio con el fin de indagar en las justificaciones sociales que los sustentan y las instituciones del barrio en que se apoyan. Así como también a las transcripciones de entrevistas realizadas por otros investigadores académicos a miembros de la comunidad FITECA.



Mapa 1: Ubicación del parque Tahuantinsuyo y los asentamientos humanos situados a su alrededor (Elaboración:

Archivo Proyecto FITEKANTROPUS)

1.4 Técnicas de recojo de información

Es preciso señalar que las técnicas utilizadas se desplegaron de forma paralela a lo largo de toda la investigación. Dado que se trataba de conocer todos los aspectos del barrio que dichas intervenciones culturales median, se dio igual peso a las entrevistas en profundidad como a la observación semiestructurada, para poder contrastar las representaciones presentes en las narrativas de los actores con sus prácticas cotidianas y extra cotidianas.

De esta manera, con el objetivo de conocer las ideas acerca del barrio y del arte comunitario que los distintos grupos elaboran, la entrevista a profundidad fue un instrumento sumamente valioso debido a que permitió acceder de manera sistemática a los ejes relevantes – desde la perspectiva del propio actor – sobre los cuales se piensa el estado actual e ideal del barrio, y que sirve de marco que proporciona los elementos que constituyen la imagen del mismo. Y de forma paralela, permitió el acceso a las ideas, asociaciones y valoraciones que se tienen acerca de las intervenciones de la Comunidad FITECA, del arte y la cultura. De la misma manera, fue a través de entrevistas a profundidad que se buscó acceder a los vínculos sociales que las manifestaciones culturales de la Comunidad FITECA intervienen, es decir, permitió conocer el grado de participación – personal como en recursos – que cada actor indicaba tener e indicaba que tenían los otros, las motivaciones que los movilizaban y los propósitos que perseguían, así como las asociaciones que se activaban o generaban.

No obstante, como se mencionó anteriormente, se buscó triangular los instrumentos para compensar las limitaciones de sus alcances. De esta manera, se privilegió la observación para los momentos en que las intervenciones culturales tenían presencia más intensa, en especial durante la organización y ejecución del festival de teatro FITECA puesto que, dada su magnitud, es un

momento en el que es necesario movilizar gran cantidad de recursos humanos y materiales. La observación de este momento como un *drama social* – en términos de Turner – en el cual los conflictos sociales del grupo son dramatizados (Turner citado en Mukerji, 1991), permitió develar el grado de involucramiento de los distintos actores sociales, las motivaciones, los deseos y las posturas desde las que participan así como las relaciones que se activan o generan en dicha participación. Nos permitió, además, reconocer el grado de influencia que tiene cada actor en el desarrollo del festival, los puntos en disputa sobre los cuales se pone mayor esfuerzo y las relaciones de poder que atraviesan la organización.

Asimismo, en un grado menor, se concedió un espacio a conversaciones informales que permitieron corroborar la información que se venía recogiendo y a la vez perfilar ejes relevantes a ser profundizados luego mediante entrevistas, y de la misma manera, se recurrió a trabajo de archivo, especialmente con registros provenientes del grupo de teatro La Gran Marcha de los Muñeques, para levantar datos de eventos pasados y a la vez recoger las voces de agentes externos.

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1. Estado de la cuestión

2.1.1. La cultura desde la Académica

La cultura, como objeto de estudio antropológico, ha estado siempre sujeta a (re)elaboración teórica. La expansión imperial de occidente (García Canclini, 2002) y el contacto con nuevas sociedades despertó en la antropología la urgencia del rescate (Guss, 2000), de documentar costumbres y tradiciones que por ser consideradas exóticas y primitivas estaban destinadas a desaparecer en el devenir de una historia que tenía a la cultura occidental como culminación de la civilización. Con el tiempo, la antropología rompió con esta visión evolutiva de la historia y mostró a cada cultura con su propia lógica, coherente en sí misma. Luego, con la relativización de la universalidad de las estructuras sociales y la idea de que cada sociedad le daba contenido a sus propias instituciones, se propuso la valía de estudiar las particularidades de cada cultura (García Canclini, 2002). No obstante, este relativismo cultural fracasa pues, desatendiendo a los condicionamientos históricos, imaginaba a la cultura como la forma a través de la cual la sociedad buscaba asegurar la reproducción del orden social (Guss, 2000).

Es a partir de los trabajos de Foucault, que los teóricos sociales empiezan a problematizar la idea de cultura como representaciones compartidas unificadas e invariables y empiezan a darle mayor importancia a los procesos históricos y relaciones de poder dentro de las cuales dichos sentidos se forman (Hall, 2010). Este nuevo enfoque coincidió, además, con el llamado *giro performativo* – impulsado por Goffman y Turner en las ciencias

sociales – que puso de manifiesto el poder de las performances sociales en el proceso de constitución de la realidad (Sanchez Prieto, 2013).

Por otro lado, el afán de buscar lo tradicional y exótico en otras culturas había impedido a la antropología ver lo que había de contemporáneo en la cultura de los grupos que estudiaban y, más aún, fijarse en lo que había de *exótico* en la propia cultura. En este marco de pensamiento, las formas culturales masivas no fueron pensadas como un objeto de estudio legítimo sino como síntomas de desmoronamiento moral, como indica Mukerji (1991), en una tendencia a valorar la cultura tradicional por su *autenticidad* y desestimar la cultura de masas por sus orígenes y propósitos mercantiles. La superación de esta dicotomía fue en gran medida resultado de los trabajos de los teóricos marxistas interesados en entender las relaciones existentes entre la cultura y estructuras de producción en las que se desenvolvía. Traube (1996) señala que la fuente principal para este enfoque fue el concepto de *Hegemonía* acuñado por Gramsci que describía *la producción de conocimiento y de versiones alternativas de la realidad social como un proceso difuso de lucha cultural*. De la misma manera, fueron importantes el trabajo de Williams (Luengo, 2006), por un lado, que buscó llamar la atención sobre lo popular, no entendido como lo tradicional sino como formas culturales masivas y, por otro lado, los trabajos de Hall y Bennet quienes, bajo este marco conceptual, definieron la cultura popular como un lugar donde la lucha por la hegemonía se desplegaba, evitando reducir de esta manera lo popular a una forma de control social impuesto desde arriba o a una expresión pura emergente desde abajo (Traube, 1996).

Con la incorporación del poder en el análisis social, la consideración de la construcción performativa de la realidad y la emergencia de la noción de lo popular como lugar de lucha – y no como depositario de esencias – se da una nueva mirada a las formas culturales, antes vistas como condenadas a disolverse en el escenario cultural global conducido por el Mercado, y se empieza a reconocer que, lejos de extinguirse, lo que hacen estas formas

culturales es expandir sus campos de significación. Así, lo popular y tradicional no se elimina si no que se reestructura en nuevas relaciones sociales y estructurales. Surgen en este contexto conceptos como *hibridez*, *creolización* y *cultura pública*, que se constituyen como herramientas teóricas útiles para el análisis en tanto reconocen lo que tienen de contemporáneo lo tradicional y popular (Guss, 2000).

2.1.2. Concepciones de cultura y la intervención en el campo cultural

Estos desarrollos conceptuales con relación a la cultura tienen su correlato en los proyectos políticos que marcaron la intervención del Estado y otros actores sociales en el campo de la cultura durante gran parte del siglo XX. No obstante, es importante tomar como punto de partida la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que, producto de las revoluciones burguesas, se gesta el proyecto ilustrado de la modernidad con su propuesta de igualdad para todos los ciudadanos ante la ley. Sin embargo, en la práctica este proyecto, acorde a una concepción evolutiva de la cultura, impone un modelo de ciudadano que responde a los atributos culturales del grupo hegemónico – los hombres de la clase media europea – quienes son representados como la cumbre de la civilización (Reygadas, 2014).

Por otro lado, durante el siglo XX en Latinoamérica, la preocupación de las élites por la construcción de la nación – pensada como una unidad con un territorio, una lengua y una cultura – lleva a los países de la región a emprender un proyecto homogeneizador, según el cual para entrar en la modernidad es necesario eliminar las culturas tradicionales – o, en el mejor de los casos, solo rescatar lo *positivo* de estas – y adoptar las formas culturales de occidente (Nivón, 2013). Para lograr este objetivo, las intervenciones del estado se orientan a crear y promover aquellas instituciones culturales que encarnan los valores culturales occidentales más elevados, es decir, aquellas correspondientes a las *bellas artes* - el museo, el teatro, la biblioteca, la escuela de arte – (Reygadas, 2014).

A pesar de este despliegue de las élites por dirigir la formación de ciudadanos a través de la exposición a las instituciones culturales occidentales, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX que, con el fin de promover la paz y luchar contra cualquier forma de discriminación – en respuesta a los estragos causados por la segunda guerra mundial – se realiza una enunciación explícita de acciones del gobierno en el campo de la cultura (Nivón, 2013). Esto se hace evidente en la primera generación de derechos enunciados en la Declaración de Derechos Humanos, también llamados derechos políticos (Reygadas, 2014) o derechos individuales (Nivón, 2006), que proclaman la libertad de pensamiento, culto y expresión. Derechos que, a su vez, encuentran su equivalencia en el campo cultural con aquellos que buscan garantizar el ejercicio creativo y la protección a la producción intelectual (Nivón, 2006).

Con la evolución de los derechos humanos se dan nuevas formulaciones en el campo de la cultura. Así encontramos que, con la segunda generación de derechos, los denominados sociales, en el campo de la cultura se proclama el acceso a la educación y a la cultura como requisito indispensable para el logro de la igualdad. Es en este momento que conforme la producción y el acercamiento a los bienes culturales a la ciudadanía alcanzan una notable relevancia social, la intervención estatal en cultura aparece como un fenómeno histórico (Nivón, 2006). Sin embargo, la expansión de estas intervenciones estatales en el campo cultural – en forma de recursos y programas estatales –, no significa necesariamente un cambio en la concepción dominante de cultura, por el contrario, por mucho tiempo la democratización de la cultura sigue siendo entendida como el dar acceso a la población a las instituciones culturales tradicionales del grupo hegemónico, es decir, a las instituciones de las bellas artes. (Alfaro, 2016).

Sobre las últimas décadas del siglo XX se despliega la tercera ola de derechos humanos, los cuales reconocen la autodeterminación de los pueblos y la diversidad cultural; lo que en el campo cultural, se traduce en buscar garantizar estos derechos comunitarios a través de la defensa del patrimonio

cultural y la identidad étnica. Estos derechos parten de un enfoque que propone, más que una democratización de (el acceso a) la cultura, una democratización cultural (Alfaro, 2016) y que tiene su fundamento en el relativismo cultural bajo el cual ninguna cultura es superior a otra. De este modo, se cuestiona el proyecto universalista de la ilustración (Reygadas, 2014) y se busca rectificar la ausencia de la pluralidad en el acceso a la cultura. (Alfaro, 2016). En este momento histórico se puede afirmar que, la intervención a través de políticas culturales estatales ya no está basada – o no predominantemente – en objetivos ideológicos como la construcción de la nación y el fortalecimiento del Estado sino en promover la diversidad dentro de este. (Nivón, 2006).

Este periodo coincide con la consolidación del neoliberalismo como modelo hegemónico, en el que se da un giro en cómo se entiende la relación entre el Estado y la sociedad. Si, en el modelo anterior, el Estado era el responsable de proveer los servicios sociales que aseguraran el bienestar de sus ciudadanos, bajo el nuevo régimen, el Estado es forzado a reducir sus funciones sociales y los ciudadanos arrojados a buscar su bienestar en el Mercado. Este giro se hace evidente en las políticas pública estatales que ahora son obligados a adquirir una lógica de asistencia focalizada para la intervención exclusiva sobre grupos que no pueden satisfacer sus necesidades básicas de manera privada (Lavinás, 2014).

Este mismo proceso es atravesado por el campo considerado tradicionalmente como cultural - patrimonio histórico y bellas artes - donde el estado se ve obligado a reducir la inversión en programas culturales – generalmente destinados a promocionar la creatividad individual y los servicios que dan acceso a bienes culturales –. No obstante, como argumenta Gupta, este movimiento no puede entenderse como debilitamiento del Estado sino como una transferencia de las operaciones de gobierno a entidades no estatales (Ferguson, J. and Gupta, A. 2002) – la Cooperación Internacional, empresas privadas, ONGs, movimientos sociales, artistas entre otros –, todo

esto sin renunciar al control sobre la cultura que ahora es ejercido a través de mecanismos tales como la legislación (Pyykkönen, 2012).

Este contexto da forma al momento actual en el cual las intervenciones culturales son realizadas como acciones conjuntas – no libres de tensiones – en las que participan distintos actores desde lógicas particulares que los obligan a negociar constantemente sus agendas¹¹ (Ochoa, 2003). No obstante, a pesar de esta multiplicidad de actores, no se debe perder de vista que estas acciones culturales están atravesadas por una lógica de mercado que le exige resultados expresados en indicadores que puedan ser traducidos a términos económicos que aseguren una asignación eficiente de recursos. Así, para acceder al financiamiento, los distintos actores deben hacer sus propuestas en términos cuantitativos de modo que sea posible para los administradores de los fondos calcular la rentabilidad de la inversión (Yúdice, 2003).

Es en este contexto de consolidación del régimen económico – en el que los servicios sociales y culturales del Estado se reducen y se impone la lógica de mercado –, de aparición de nuevos actores sociales y tránsito hacia una visión de lo cultural con énfasis en la diversidad, que se empieza a reconocer que la cultura puede desempeñar un rol importante en campos hasta el momento considerados ajenos a su ámbito de intervención.

¹¹ Dentro de estas lógicas tenemos que por un lado, mientras la Cooperación Internacional busca invertir en la sociedad civil priorizando los proyectos que están mejor alineados con sus campos tradicionales de acción como salud, educación y formación de capital social (Yúdice, 2003), el Estado en coordinación con organismos internacionales, dan prioridad a los proyectos de promoción del patrimonio nacional y las bellas artes (García Canclini, 2009). Por su lado, las empresas privadas, a la vez que financian propuestas de desarrollo en la lógica de responsabilidad social, se dedican a comerciar con la cultura a través del turismo y las industrias culturales (Yúdice, 2003). Asimismo, los artistas y comunicadores independientes muchas veces en coordinación con ONGs, buscan influenciar en los hábitos culturales de la ciudadanía, pero con escasos fondos locales y mucho trabajo gratuito, no logran gran alcance (García Canclini, 2009).

2.1.3. Los tratamientos actuales de la cultura

El contexto actual del campo cultural se caracteriza por el gran impacto que los procesos económicos, tecnológicos y comunicacionales contemporáneos tienen sobre la cultura, los cuales han posibilitado el tratamiento de la misma, por un lado, como *recurso* y por otro, como *diferencia*. (Cánepa, 2009). En la perspectiva que entiende la cultura como un recurso para fines sociales, económicos y políticos, Yúdice (2002) propone que el uso que se hace de esta, anula las distinciones entre las definiciones de alta cultura, la definición antropológica y las definiciones de la cultura masiva, pues más allá de lo que éstas puedan decir con relación a la cultura, lo importante es reconocer cómo esta se torna un recurso para promover el desarrollo urbano a través de los museos, para atraer el turismo por medio de las tradiciones y costumbres populares, para generar empleo y recaudar impuestos a través de las industrias culturales, por citar algunos ejemplos.

Esto es posible, debido a que, como distintos autores han señalado, nos encontramos en un momento del capitalismo – que Rifkin ha denominado *capitalismo cultural* – en el que se ha dado un giro paulatino de una producción física a una producción cultural, en el que, tener acceso a experiencias deseables es más importante que poseer cosas (McGuigan, 2005). García Canclini (2009) añade que en este momento del capitalismo, el mercado no avanza eliminando a las culturas *tradicionales* sino que se apropia de sus elementos reorganizando sus significados y convirtiéndolos en experiencias comercializables a ser puestas en circulación y al igual que con los productos materiales, la forma cultural en sí no es tan importante como las asociaciones de significados que se puedan crear en torno a esta para volverla deseable (McGuigan, 2005).

Asimismo, García Canclini (2009) señala que para entender el consumo cultural contemporáneo es preciso superar la visión tradicional de consumo masivo como manipulación de las masas y en su lugar pensar el consumo

como un proceso sociocultural en el cual los bienes que se consumen cumplen la función de ordenar el flujo de eventos cotidianos y de configurar las relaciones con los otros. De esta manera, para este autor, el consumo no solo es la apropiación de bienes y experiencias para satisfacciones biológicas y simbólicas, sino que a través de este proceso se envía y recibe significados. Además, añade que en la actualidad, más que en entidades macro-sociales como la nación y la clase, es en torno a consumos simbólicos que proveen identidades compartidas que el deseo de comunidad en la sociedad civil se deposita.

Por su lado, Dávila (2012) advierte que la objetivación y mercantilización de la cultura tan esencial en la economía contemporánea representa solo un tratamiento de la misma y que su comprensión no debe agotarse en este. En esta misma línea, Cortés (2006) indica que en las últimas décadas se ha generado un corpus de conceptos y definiciones desde la Academia y las organizaciones supranacionales, en especial la UNESCO acerca de cuál es el tratamiento que se le debe dar a la cultura. Yúdice (2010) menciona que el viraje hacia una concepción antropológica de la cultura, resultó en que esta sea entendida como un derecho fundamental necesario para alcanzar el bienestar humano. Desde este enfoque, que Cánepa (2009), siguiendo a Turner denomina *cultura como diferencia*, la diversidad cultural – entendida por un lado, como estilos de vida y sistemas de pensamiento y, por otro, como manifestaciones materiales e inmateriales (Pyykkönen, 2012) – contribuye a un mundo variado en capacidades, prácticas, modos de ser y valores, lo que a su vez fomenta la creatividad, la innovación, la paz y seguridad.

Yúdice (2010) añade que a pesar de que hay cierto consenso con relación a lo que incluyen los derechos culturales – libertad de participar en la actividad cultural, hablar en el idioma de elección, identificarse con la comunidad cultural elegida, tener acceso a la educación, por mencionar algunos – la definición de derechos culturales aún es ambigua pues no es fácil determinar cuál es la amplitud que abarca el termino cultura y a la vez, cuál es

su aplicabilidad tomando en cuenta las particularidades de cada cultura. Lo que sí es claro es que, como apunta Rosaldo (Citado en Yúdice, 2010), la ciudadanía cultural en términos de diversidad permite a grupos unidos por ciertos patrones culturales participar en la esfera pública sobre la base de esas diferencias. En otras palabras, siguiendo a Cánepa (2006), en el contexto actual las *identidades culturales* se convierten en medio privilegiado para asegurar poder social, demandar derechos y reclamar reconocimiento e inclusión. Es en este último sentido que los estudios culturales, proponen a la ciudadanía cultural como el campo desde el cual *los derechos al acceso a la producción, distribución y consumo de cultura se convierten en un campo de lucha y conflicto* (Isin y Wood. Citado en Wang, 2014).

Finalmente, estos tratamientos de la cultura también se encuentran enunciados en tres marcos discursivos, rastreables fácilmente a las declaraciones de la UNESCO, que proponen la comercialización, democratización y gubernamentalización de la cultura. En relación al primer eje, se argumenta que la mercantilización de formas culturales materiales e inmateriales contribuye al desarrollo económico por lo que es necesario vincular las expresiones culturales de los países en desarrollo a la economía de mercado global. Según el discurso democratizador, la cultura es una característica básica de la humanidad y contribuye al ejercicio efectivo de los derechos fundamentales. En el eje de gubernamentalización, se argumenta que la cultura debe ser más gobernable a través de prácticas y aparatos de política cultural. Este control, traducido en evaluación y gestión, se hace más evidente en tanto la cultura se encuentra más cerca de las esferas económicas (Pyykkönen, 2012).

2.1.4. El tránsito al arte en contextos comunitarios

Larry Shiner (2004) señala que la construcción de la categoría *bellas artes* es un fenómeno que se desarrolla en el siglo XVIII como producto del reordenamiento del conjunto de las artes liberales. Esta nueva categoría agrupa en su núcleo a la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la danza y toma como principio para unificarlas y diferenciarlas de las artes liberales – gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría – y de las artesanías – entendidas como artes mecánicas u oficios – la idea de que las *bellas artes* comparten los principios del *genio* o *inventiva* para la creación – en oposición a lo racional y mecánico – y la búsqueda del placer para un gusto *refinado* – en oposición a un objetivo puramente instrumental. Este gusto *refinado* es asociado al sector *ilustrado* de la sociedad – la nobleza y la burguesía – el cual, en base a su *educación*, es el único capaz de apreciar las obras de arte. Shiner (2004) añade que la construcción de esta categoría viene acompañada del establecimiento y expansión de las instituciones modernas de arte – el museo, la sala de conciertos, crítica literaria, etc. – las cuales se van constituyendo en espacios donde las obras de arte pueden apreciadas más allá de sus contextos sociales tradicionales. De esta manera, concluye el autor, la idea de bellas artes, a la vez que va posicionando al arte en un ámbito autónomo de la sociedad, sirve a las clases ilustradas para marcar una distinción social basada en sus preferencias culturales.

Esta concepción del arte predomina hasta bien entrado el siglo XX por lo que no es de extrañar que, en el contexto de la guerra fría, los estados del bloque occidental – tomando como precedente el uso que se había hecho del arte como herramienta de propaganda en regímenes totalitarios – emprenda una campaña de apoyo total al arte – a manera de lucha ideológica – reafirmando su naturaleza *autónoma* y posicionándola, en oposición al régimen opresivo del bloque soviético, como símbolo de la *libertad de espíritu* propia de occidente (Vuyk, 2010). No obstante, dentro de la efervescencia política de los años 60, surgen vanguardias artísticas que tratan de romper con esta mirada

del arte como ente independiente y desprovisto de toda función social, para lo cual proponen sacarlo de sus espacios convencionales y encontrarle significado en nuevos contextos físicos y sociales. La gente pasa a ser un elemento fundamental en la obra de modo que se ensayan nuevas formas de implicarla en su la realización (Palacios, 2009).

Dentro de esta vanguardia artística, surgen grupos de arte a los que se les denomina *comunitarios* cuyo objetivo es, a través de un arte que parte de las experiencias locales, lograr una mejora en las condiciones de vida de grupos desfavorecidos. En los países del norte, estos movimientos artísticos, una vez reconocido su potencial, son rápidamente absorbidos por instituciones estatales y empleados para realizar intervenciones específicas en distintos campos como salud y educación (Palacios, 2009). Sin embargo, en Latinoamérica, donde las políticas culturales no buscaron incidir más allá del ámbito del patrimonio y las bellas artes (García Canclini, 2009), estos movimientos artísticos permanecen al margen del Estado manteniendo una postura clara de resistencia en un momento en que la presencia del régimen comunista permitía imaginar otras formas posibles de sociedad (Pompeo, 2008). No es coincidencia que muchos de los integrantes de estas agrupaciones también militaran en partidos políticos de izquierda y que sus intervenciones estuvieran mayormente centradas en intentar despertar una *conciencia crítica campesina* y denunciar situaciones de opresión (Carpio, 2015).

En los años 90, el fin de la guerra fría, y la consolidación del orden neoliberal, generan que por un lado, en el orden ideológico desaparezca la necesidad de darle legitimidad al sistema social a través de discursos tales como el de la libertad artística (Perez Rubio, 2013) y, por otro lado, en el orden económico, se incorpore en el Estado una lógica de maximización a través de una asignación *eficiente* de recursos. Ambos factores permiten que el arte pierda rápidamente el apoyo estatal con el que había contado las décadas anteriores.

En el caso peruano en particular, esta transición al nuevo orden estuvo marcada, además, por un periodo de violencia interna desatado por la acción de grupos terroristas y la represión por parte del Estado en su intento por combatirlos (Carpio, 2015). En este escenario, en el cual cualquier grupo que buscara una intervención en lo social es sujeto de presión terrorista y de sospecha estatal, los grupos de arte comunitario se van viendo debilitados y limitados en su capacidad de acción. Una vez finalizado el periodo de violencia, la situación de los grupos de arte comunitarios no cambia significativamente puesto que, a pesar de la derrota de los grupos terroristas, las políticas antiterroristas estatales aún vigentes son dirigidas por el nuevo régimen dictatorial hacia todo grupo que compitiera con este por la dirigencia y organización social. Con el regreso a la democracia en la primera década del siglo XXI, se recuperan las libertades ciudadanas y se da una expansión del movimiento de arte comunitario nacional que – al igual que su equivalente regional – se posiciona críticamente frente al modelo social (Carpio, 2015), buscando generar cambios en la sociedad.

No obstante, la experiencia de estas dos últimas décadas muestra que, muchas veces operando en condiciones precarias, estos grupos se han visto obligados a formar parte de redes para poder articularse con lo transnacional y tener acceso tanto a los conocimientos como al apoyo institucional y financiero que canalizan estas redes (Dávila, 2012; Carpio, 2015). Insertarse en estas redes también implican – en un momento en que la lógica económica dominante privilegia los resultados en términos cuantitativos – por un lado, negociar con las instituciones de financiamiento los lineamientos de intervención y por el otro, una profesionalización de los artistas en la gestión de recursos para poder captar fondos. Más aún, esta exigencia de gestionar de manera eficiente los recursos trasciende la profesionalización de sus miembros en términos administrativos y obliga a las agrupaciones mismas a incorporar modelos mixtos de gestión (Yúdice, 2012) que los hagan operar por un lado como empresa, para poder responder a sus socios en el sector privado y por

otro como ONG para dialogar con fundaciones internacionales y a la vez, con su propia comunidad

2.1.5. Caracterización de la acción cultural en contextos comunitarios

En este momento denominado *capitalismo cultural*, es impensable realizar un análisis de la relación entre arte y sociedad sin considerar como la creación, circulación y recepción de obras artísticas se encuentra de una u otra manera articulada dentro de una lógica de mercado. Es así que las elaboraciones teóricas en torno a dicho fenómeno buscan dar cuenta del mismo bajo una serie de conceptos que hacen explícito que se trata de un fenómeno que es a su vez cultural y económico. Esto se hace evidente al constatar como dentro del marco interpretativo contemporáneo conceptos como producción y consumo cultural son herramientas potentes de análisis.

Adentrándonos en este enfoque, encontramos que los estudios realizados acerca de consumo cultural, se han centrado principalmente en el lado del consumidor, que si bien han logrado superar la visión pesimista de consumo como manipulación y ubicar la práctica como una forma de agencia, no han prestado mayor atención a la producción de estas formas culturales (Mahon, 2008). Dentro de los estudios que sí lo han hecho, el enfoque ha sido reconocer las producciones culturales no solo como productos sino como procesos sociales que contribuyen a dar forma a las relaciones sociales. No obstante, el interés ha sido puesto sobre todo en las representaciones que se construyen y ponen en circulación a través de los productos culturales y cómo estos influyen en la construcción de nociones acerca de identidad, comunidad, nación, entre otros (Mahon, 2008).

Otra aproximación ha sido tratar de entender cómo las dinámicas globales de la economía política afectan el trabajo de los agentes culturales. En esta línea, Dávila (2012) apunta que el tratamiento que se le da a la cultura en contextos neoliberales genera jerarquías entre los trabajadores creativos. Estas

jerarquías son producto de valoraciones disímiles que obedecen por un lado, a una concepción elitista de la cultura y por el otro, a los beneficios económicos que se pueden obtener de esta. Así, cuando se trata de políticas culturales, son los proyectos de los actores con mayor *capital simbólico* los que son priorizados. Asimismo, Yúdice (2012) hace una caracterización de las acciones culturales emprendidas por los distintos agentes según su relación con el mercado y sus soportes institucionales. Señala que dentro de estas iniciativas hay un sector denominado *independiente* – término que propone como categoría analítica para referirse a las acciones que se dan principalmente fuera del Mercado puesto que en la práctica dicho sector se encuentra articulado con otros en redes complejas – que tiene como punto de partida y llegada una creatividad ciudadana enraizada en contextos comunitarios. Para este autor, lo interesante de este sector, que incluye las prácticas artísticas comunitarias y las pequeñas empresas independientes de música, cine y teatro, es la paulatina incorporación de una lógica mixta de empresa y ONG para poder mantener su vigencia en condiciones de poco apoyo institucional.

Desde un enfoque sociológico, las discusiones clásicas acerca de las prácticas artísticas, más que en la naturaleza del arte y sus obras también se han centrado, en los artistas, las consecuencias éticas y sociales de sus obras y los procesos institucionales por los cuales una obra es puesta en el dominio de lo que es considerada arte. De esta manera, el arte ha sido considerado un objeto de estudio relevante en tanto sirve para comprender los distintos arreglos sociales. Por otro lado, desde la teoría cultural, autores como Williams, Douglas, Elias y Hall, proponen que si bien es necesario estudiar las condiciones sociales en las cuales el arte se produce no se debe desestimar que posee un status ontológico que contribuye a formar significados sociales e influenciar el comportamiento social. Lo útil de este enfoque es que permite entender el arte enmarcado de forma simultánea en condicionamientos estructurales y procesos culturales (Blau, 1988).

Por otro lado, desde un enfoque político, Pérez (2013) señala que en la etapa actual del capitalismo la función decorativa que la sociedad burguesa le asignaba al arte, se ha visto relegada por la reorientación que han hecho los artistas de sus procesos creativos hacia la acción social poniendo en circulación representaciones culturales acerca de identidad, conciencia, nación e historia que no solo reflejan, sino que tienen la capacidad de reconfigurar las relaciones sociales. Además, por su capacidad para condensar elementos sociales significativos a través de sus lenguajes, el arte tiene una gran influencia sobre quién y qué recibe atención en una sociedad y por lo tanto juega un rol importante en lo que Ranciere (citado en Vuyk, 2010) denomina el proceso de distribución de lo sensible.

El arte comunitario parte de este último enfoque que entiende el arte en términos de acción social, sin embargo, al momento de intentar una definición, autores como Pompeu (2008) reconocen la dificultad de emprender la tarea debido a los distintos formatos en que estas prácticas se dan, las instituciones que las promueven y las finalidades que adquieren. No obstante, los esfuerzos que se han hecho por caracterizar este fenómeno pueden ser agrupados según los enfoques enunciados anteriormente. Tenemos así que desde el punto de vista que ve la producción cultural como procesos sociales que contribuyen a dar forma a las relaciones sociales, el arte comunitario se trataría de un tipo de práctica social enraizada en la comunidad que involucra una producción artística – formas performativas, multimedia, literarias, entre otras – de naturaleza colaborativa, donde los artistas – externos o locales – producen obras con la comunidad en procesos participativos. En esta misma línea, Palacios (2009), añade que lo que estas prácticas tienen de común es la convicción de que la creatividad posee una gran fuerza de transformación social, por lo que su objetivo, por encima de los logros estéticos, es el bienestar de la comunidad y a la vez, generar procesos que conduzcan a revertir situaciones sociales desfavorables.

Por otro lado, desde la mirada que privilegia el poder de las representaciones culturales en la formación de significados y reconfiguración de relaciones sociales, encontramos autores como Cohen (2005) quien señala que toda performance basada en comunidad tiene algo de teatro y algo de ritual: como teatro, utiliza el lenguaje del arte para poner en circulación elementos sociales significativos, como ritual, se constituye en un espacio en el cual la sociedad se piensa a sí misma, se reproduce, se imagina y se transforma. En esta posibilidad de imaginarse de una manera distinta, la gente crea representaciones de sí misma para contrarrestar imágenes negativas, ausentes o producidas por otros (Mahon, 2008).

Finalmente desde la óptica que caracteriza al fenómeno según su relación con el mercado, podemos nombrar a Kershaw (citado en Pompeu, 2008) cuando señala que se puede hablar de teatro en comunidad cuando el punto de partida de la práctica teatral es la comunidad y la estética de su performance este tallada por la cultura de esta.

2.1.6. El campo actual de las políticas culturales

Que el arte y la cultura sean concebidos en este nuevo contexto como herramientas para incidir en el desarrollo social, nos lleva inevitablemente a entrar en el campo de las políticas culturales. Para esto es preciso seguir las reflexiones que realiza Ana María Ochoa al respecto, tras sistematizar la gran cantidad de literatura producida sobre el tema. La autora menciona que las definiciones e interpretaciones de lo que es política cultural desde la academia son muy variadas, no obstante, se pueden agrupar en dos líneas de pensamiento: por un lado, encontramos la línea que entiende la política cultural como campo organizacional de lo simbólico. De esta se desprenden definiciones como la de García Canclini que señalan que la política cultural se trata de intervenciones realizadas por uno o más actores sociales que buscan orientar el desarrollo simbólico y satisfacer las necesidades culturales de la población (citado en Ochoa, 2003). Estas definiciones en la práctica se refieren

a la puesta en marcha de programas orientados a la movilización de lo simbólico, tradicionalmente mediante la organización y administración de las artes y los mercados culturales (Ochoa, 2003).

Ochoa (2003) parte de la idea de que las políticas culturales surgen de conflictos culturales en torno a ciertos vacíos éticos que las movilizan. Así, en un inicio, cuando la noción de cultura estuvo circunscrita a manifestaciones artísticas y folclóricas, las ideas acerca de las políticas culturales giraban en torno a la función social que tenían las artes para dirigir la formación de sujetos adecuados a las representaciones nacionales (Miller citado en Ochoa, 2003). De esta manera, como señala Lumbreras (2006) no es casualidad que los entes estatales dedicados a la cultura estuvieran supeditados por mucho tiempo a las instituciones encargadas del sector de educación. Esta idea de política cultural que vincula la cultura al campo artístico (Ochoa 2002) y la entiende como un producto a administrar (Richard, citado en Ochoa, 2002) remite a prácticas concretas de mediación entre la obra cultural, su productor y su público (Coelho, citado en Ochoa 2002), prácticas a las que generalmente se refiere con el nombre de gestión cultural.

Sin embargo, la autora cita a Rosas y Nivón para poner de manifiesto que ha habido *una ampliación de la noción de política cultural como instrumento diseñado solamente para ofrecer servicios culturales y dar acceso a ellos a una concepción que la entiende como mecanismo por el cual se pueden transformar las relaciones sociales, apoyar a la diversidad e incidir en la vida ciudadana* (citados en Ochoa, 2003). Esta noción nos lleva a la segunda línea de pensamiento identificado por la autora, la cual entiende la política cultural como campo de mediación de lo político y social (Ochoa, 2002). En esta línea, autores como Alvarez, Dagnino y Escobar entienden la política cultural *como un proceso generado cuando diferentes conjuntos de actores políticos [...] encarnado prácticas y significaciones culturales diferentes entran en conflicto* (citados en Ochoa 2003) Esta definición hace referencia a lo que Coelho se refiere como luchas incorporadas alrededor de representaciones

(citado en Ochoa, 2003) que son desplegadas desde los movimientos sociales. En este mismo sentido, autores como Vich entienden las políticas culturales como dispositivos que pueden contribuir a deconstruir imaginarios hegemónicos al intervenir en los *sentidos comunes que se encuentran hondamente afianzados en los hábitos sociales* (Vich, 2014).

La autora indica que esta concepción de política cultural, como movilización de conflictos culturales, está estrechamente relacionada con la incursión de la diversidad cultural en la esfera pública como plataforma de lucha legítima. Ya que la presencia de distintos actores enunciando desde distintas posiciones empezó a problematizar la manera de establecer el objetivo al que debía apuntar la política cultural (Ochoa, 2003). Este nuevo paradigma, fue debilitando el modelo que otorgaba al Estado una posición central en la formulación de políticas culturales – entendidas como las intervenciones destinadas a satisfacer las necesidades culturales de la población (Cortés, 2006).

Ochoa manifiesta que a pesar de la variedad de enfoques y formas de intervención cultural que se desprenden de estos, en la práctica la idea de política cultural está extensamente asociada tanto al campo de la gestión cultural así como también a la idea de que siempre es impulsada desde el Estado, perdiendo de vista que esta puede ser puesta en marcha por distintos actores. Al respecto la autora señala que en la actualidad la noción de política cultural “se moviliza desde varias esferas” - sea el Estado, movimientos sociales, artistas u organizaciones internacionales - “que frecuentemente establecen relaciones entre sí para lograr movilizar sus agendas culturales, políticas y sociales” y en esta interacción “se articulan diferentes intereses, representaciones y discursos sobre el sentido y valor de lo artístico y cultural, de manera simultánea y desigual” (Ochoa, 2003).

La autora concluye que “esta multiplicidad de sentidos permiten plantear la idea de política cultural como un formación discursiva, a través de la cual se

producen formas de conocimiento y representación que construyen socialmente el espacio y los sujetos en los términos dictados por el discurso de las políticas culturales” (Ochoa, 2003). En este mismo sentido Cánepa señala que hay que indagar en lo que la política cultural *hace* más allá de su función *evidente*, para ello es necesario trascender la idea de que se trata de un asunto meramente técnico para entenderla sobre todo como un proceso cultural y político “que a la vez que administra repertorios culturales, los constituye” – (Cánepa, 2006)

2.2 Marco teórico

Para comenzar, se debe considerar que las intervenciones de la comunidad FITECA en el barro de La Balanza no se limitan solo a la acción artística sino que también se realizan intervenciones de índole urbanística. Además, estas se manifiestan de diversas maneras, tanto en intensidad como en frecuencia, así tenemos que, el festival de teatro, que es un evento multitudinario, ocurre una vez al año mientras que los talleres de verano – que son un trabajo más focalizado – tienen una duración de pocos meses. Para el presente análisis, se entienden las intervenciones de la comunidad FITECA como una política cultural específica impulsada desde la sociedad civil y, reconociendo su carácter discursivo, se busca dar cuenta de cómo estas organizan lo simbólico y a su vez median lo político y social (Ochoa, 2003), es decir, constituye realidades, en el contexto concreto del barrio de La Balanza.

Como se mencionó anteriormente, es a partir de los trabajos de Foucault, que los teóricos sociales empiezan a problematizar la idea de cultura como representaciones compartidas unificadas e invariables y empiezan a darle mayor importancia a los procesos históricos y relaciones de poder dentro de las cuales sus sentidos se forman (Hall, 2010). De este modo, dado que el interés está puesto en cómo el accionar de la Comunidad FITECA contribuye a la construcción discursiva de significados sociales dentro de su ámbito de

intervención, se empleará un marco interpretativo que ponga énfasis en lo discursivo.

Para este fin, se parte de una concepción acotada de discurso entendido como la construcción de significados a través del uso de sistemas de símbolos en contextos culturales concretos (Shi-Xu, 2005). En primer lugar, para abordar la forma en que se da dicha construcción de sentidos, se debe considerar que la realidad no existe de manera neutral sino que está saturada de percepciones, intereses y deseos que, a través de discursos, intentan definirla, interpretarla y evaluarla. De esta manera, la realidad solo se hace posible dentro de prácticas discursivas que la refieren. Esta premisa no debe tomarse como una negación de la materialidad del mundo sensible sino como una forma de explicitar que las maneras en que se construyen realidades en torno a este mundo pueden ser múltiples y diversas (Shi-Xu, 2005). Por otro lado, desde su dimensión de acción, el discurso no solo enuncia representaciones acerca de la realidad, sino que realiza acciones mientras las enuncia. Estas acciones obedecen a propósitos particulares y tienen consecuencias concretas sobre el estado de las cosas. Indagar acerca de los propósitos detrás de las acciones sociales nos obliga a reconocer que estas, lejos de ocurrir en un vacío de poder, se dan dentro de relaciones asimétricas de poder que orientan intereses y tienen consecuencias en esos términos. A la vez y en un movimiento inverso, dichas relaciones de poder, que constituyen y permean toda sociedad, no son posibles sin la producción, acumulación y circulación de discursos. Es decir, no puede haber “ejercicio de poder sin una cierta economía de discursos de verdad acerca de la realidad” (Shi-Xu, 2005).

Tomando este marco de análisis, se puede afirmar que los significados de las expresiones culturales – como las desplegadas por la comunidad FITECA – se configuran en relación a un contexto determinado, es decir, se disputan dentro de un campo de poder. Esto es a lo que Cánepa se refiere cuando afirma que las representaciones culturales obedecen tanto a una política como a una poética (Cánepa, 2006). En este sentido, es útil para

nuestros propósitos la aproximación que hace Garcia Canclini (2002) a la cultura popular. Para este autor, en la misma línea de los que propone Cánepa, toda manifestación cultural comprende una dimensión simbólica y otra económica, imbricadas la una en la otra de manera indisoluble. Para acercarnos a la forma en que se manifiesta esta relación, Garcia Canclini propone pensar la cultura como un instrumento para entender, reproducir y transformar el sistema social. Es decir, considerar cómo las prácticas culturales permiten – por medio de la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales – entender, reproducir o transformar las prácticas e instituciones dedicadas a la (re)estructuración de sentidos en la sociedad. Esta mirada obliga a dejar de lado cualquier pretensión de ubicar a las manifestaciones culturales como reflejo externo de la sociedad reconociendo la dimensión material que las constituyen. García Canclini (2002) concluye que no hay producción de sentidos que no esté inserta en estructuras materiales.

En segundo lugar, alejarnos de la idea de manifestaciones culturales como reflejo externo de la sociedad implica también reconocer que posee una dimensión de acción y por lo tanto una capacidad de constitución de la realidad. Esta dimensión performativa de las manifestaciones culturales puede ser aproximada desde dos perspectivas: por un lado, entendiéndolas como un drama social en términos de Turner (1975) y por otro lado, reconociendo que adquieren fuerza performativa y por lo tanto, efectividad política, en tanto sus repertorios culturales son (re)iterados en forma progresiva (Cánepa, 2006). La primera aproximación está relacionada con la manera en que las formas festivas y los espectáculos han sido tratados de explicar desde el marco teórico del ritual, tratando de identificar los elementos que tienen en común y aquellos otros que los alejan. Esto ha originado que el intento de trazar fronteras conceptuales entre ambos tipos de fenómenos se convierta en una tarea muy difícil. Para autores como Schechner (citado en Beeman, 1993), tratar de hacer distinciones en términos de esencia resulta infructuoso pues es el contexto y la función de la performance lo que determinará que esta sea considerada ritual o espectáculo. No obstante, si hay algo que se puede afirmar con relación al

comportamiento festivo es que, por un lado, la exhibición pública es su atributo fundamental (Guss, 2000) y por otro lado, esta exhibición está centrada en una realidad simbólica que muestra los elementos más significativos de la sociedad (Schechner citado en Beeman, 1993).

En esta línea teórica el autor que probablemente ha realizado aportes más significativos es Víctor Turner con su concepto de drama social. Para este autor un drama social es una performance cultural que emerge ante una crisis en el flujo cotidiano de la interacción social que lleva a un estado temporal de múltiples posibilidades en el cual la sociedad se evalúa y reelabora en términos de sus valores y normas (Turner, 1975; St John, 2008; Sánchez-Prieto, 2013). En este mismo sentido Guss toma el concepto de *performance cultural* para referirse a manifestaciones culturales concretas y observables situadas espacial y temporalmente, las que a través de la ruptura con la cotidianeidad abren una zona de debate – en el caso del festival FITECA, por tomar un ejemplo, altamente discursiva – donde la sociedad se piensa, se reproduce y se reconfigura a sí misma en términos de sus identidades y relaciones sociales. Esta revisión y disputa de sentidos puede entenderse, en términos de Bourdieu, como una “lucha simbólica por la percepción del mundo social que puede actuar cambiando las categorías de percepción y apreciación del mundo”, es decir, “los sistemas de clasificación que ordenan el mundo social” (Bourdieu, 1988).

Del mismo modo, en esta aproximación que admite la exhibición pública como atributo fundamental del comportamiento festivo (Guss, 2000), Cánepa (2009) nos invita a pensar en las prácticas culturales como acciones públicas que interpelan y son interpeladas generando espacios de discusión. De manera que, si reconocemos que las prácticas culturales son constitutivas de la realidad, es precisamente a través de estos espacios de discusión que lo realizan (Cánepa, 2009). Es conveniente, en este punto, recoger el término *cultura pública* acuñado por Appadurai (Breckenridge, 1995) en la medida que

contribuye a entender *cómo* la cultura y la política se intervienen mutuamente y *hacen*.

Esta noción de cultura pública surge en respuesta a la concepción – acuñada por Habermas – de *esfera pública* como espacio neutro de encuentro entre individuos y colectivos que a través de una argumentación racional – independientemente de su identidad y posición social – reflexionan críticamente acerca de las cuestiones sociales de interés general y contribuyen a generar opinión y consensos. Sin embargo, esta manera de concebir el campo donde se da lo político, es altamente excluyente debido a que por un lado, lejos de ser un espacio neutral, el acceso está determinado por la posición de los actores en la estructura social, y por otro lado, las formas de argumentación válidas son parte de un repertorio cultural representativo de solo un grupo social. (Canepa, 2009). Appadurai, advierte que este tipo de enfoque deja fuera otras formas discursivas que tienen relación con otras formas de apropiarse de la modernidad, la cual lejos de entenderse como un reflejo pálido de un devenir euro-americano, es una afirmación de la contemporaneidad de cada sociedad (Breckenridge, 1995). La *cultura pública* entonces queda planteada como una *zona de debate* donde formas discursivas antes negadas – visuales, performativas, experimentales, entre otras – se encuentran y por medio del despliegue y negociación de sentidos, se interrogan y se contestan unas a otras. Esta noción amplía la concepción del campo político admitiendo diversas formas culturales como medios de reflexión y potencialidad de acción (Breckenridge, 1995).

Por otro lado, esta mirada con que se aborda las acciones culturales de la comunidad FITECA, estaría incompleta si solo se circunscribe a los significados que estas producen y ponen en circulación en el espacio público, sin tomar en cuenta el mismo hecho de que se produzcan y pongan en circulación dichos significados una y otra vez de manera progresiva. Esta segunda aproximación nos lleva a establecer que las prácticas culturales no deben entenderse solo por su función representacional, como un espacio de

expresión y argumentación, ni tampoco reducirse a las estructuras sociales que condicionan su producción material, sino que debe reconocerse que son sobretodo acción y como tal, adquieren *fuerza peformativa*, y en consecuencia *eficacia política*, conforme se iteran progresivamente los repertorios culturales que las conforman (Canepa, 2007).

Finalmente, desde el punto de vista metodológico este marco teórico en su conjunto nos conecta directamente con los objetivos de la investigación pues tiene la virtud de permitirnos abordar tanto la producción, circulación y consumo de las representaciones que se construyen a partir de las intervenciones culturales de la comunidad FITECA; abordar las relaciones sociales y materiales que hacen posible – y a la vez son reconfiguradas por – dicha producción simbólica; así como también dar cuenta la *fuerza performativa* que adquieren a través de la iteración de sus repertorios culturales. En síntesis, conocer cómo es que dichas intervenciones, entendidas como política cultural específica constituyen la realidad misma del barrio.

3. LA COMUNIDAD FITECA EN SU RELACIÓN CON EL BARRIO DE LA BALANZA

3.1 La Comunidad FITECA como heredera de la tradición barrial

3.1.1 Los talleres de verano y la ambigüedad de FITECA

El primer indicio de la ambigüedad de lo que es FITECA lo percibí una tarde en que acordé con un muchacho, con quien compartía el gusto por los malabares, en asistir a la clausura de los talleres de teatro para niños dictados por la agrupación teatral La Gran Marcha de los Muñeones (LGMM), cuando él sugirió que nos encontráramos directamente en FITECA. Hasta lo que tenía entendido por conversaciones con amigos e informaciones que circulaban en redes sociales, FITECA se trataba de un festival de teatro en las calles del barrio de La Balanza y es así como esperaba que se refieran a este: como un evento.

Durante la fiesta de clausura, note con cierto asombro que la presentación del taller se hacía a nombre de FITECA – no a nombre de LGMM – y que en un cortometraje realizado por los niños del taller acerca de su barrio se mencionaba que los murales pintados en las paredes habían sido hechos por *los amigos de FITECA*. Para ese momento lo único que estaba claro era que FITECA era a la vez una y varias cosas: un lugar, un evento, un grupo de personas.

Con el tiempo llegué a saber que FITECA era un conjunto de colectivos de artistas, profesionales, académicos y vecinos del barrio de La Balanza que, como en algún momento lo señaló Jorge Rodríguez – uno de los fundadores –

se agrupaban libre y voluntariamente formando la Comunidad FITECA con el propósito de hacer intervenciones – artísticas y afines – bajo el nombre de FITECA en los asentamientos humanos que conforman el barrio de La Balanza. Para el momento de mi llegada, los colectivos presentes eran LGMM, grupo de teatro nacido en el barrio de La Balanza encargado de los talleres de artes escénicas; Somos Minka Audiovisual, agrupación comprometida con el desarrollo de cine comunitario, encargados de la realización de cortometrajes con los niños del barrio; Urko Itinerante, colectivo de arquitectos interesados en habilitar espacios urbanos en el barrio para uso de los vecinos. Posteriormente conocería que CITIO, un colectivo de arquitectos anterior a Urko Itinerante intervenía en el barrio desde hacía varios años. Asimismo, estaban presentes fotógrafos y estudiantes universitarios que se encontraban realizando algún tipo de actividad académica en el lugar. También llegué a saber que esta asociación entre las actividades que se realizaban en el barrio y el nombre FITECA no era casual sino que en un punto en el camino se había decidido que las intervenciones de los distintos colectivos de la comunidad FITECA ya no serían hechas a título individual sino que llevarían la rúbrica de FITECA. Javier Vera, del colectivo de arquitectos CITIO señala al respecto:

“Todo lo que hace CITIO en Comas es parte de la comunidad FITECA, al igual que todas las actividades de los colectivos que la conforman. Por ejemplo, La Gran Marcha de los Muñeones se dedica a hacer talleres de teatro, nosotros hacemos la parte de infraestructura. Igual siempre somos parte de un grupo mayor.”
(Javier Vera – CITIO, comunidad FITECA¹²)

Situaciones posteriores me permitieron conocer que llegar a una definición – utilizando categorías convencionales – de lo que es FITECA sería una tarea complicada, sino absurda, incluso la misma Comunidad FITECA había tenido problemas durante años para definirse a sí misma, no solo conceptualmente sino también a través de sus prácticas. Lo que sí quedaba claro era que para conocerla habría que indagar en qué era lo que hacían en el

¹² Entrevista inédita realizada por Natalia Elías para su tesis de licenciatura de la especialidad de sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú

barrio, cómo lo hacían, cuáles eran sus propósitos, cómo se organizaban para lograrlos.

Era evidente que realizar talleres en los cuales los niños recibieran sesiones de zancos, música, danza, construyeran maquetas y realizaran cortometrajes entre otras cosas, y que se realizaran en las difíciles condiciones que ofrecen los asentamientos humanos que comprenden el barrio, requería una gran cantidad de recursos tanto humanos como materiales. Esto me suscitaba una serie de interrogantes como ¿de dónde eran las personas que los ofrecían? ¿cuáles eran sus propósitos? ¿quién los financiaba? Con el tiempo fui descubriendo que los artistas y profesionales no obtenían remuneración económica por su labor, más aún, que la Comunidad FITECA no contaba con fondos para los materiales que cada taller requería y se guiaban bajo la lógica de la gestión propia de recursos. Definitivamente no era una organización privada con fines de lucro, pues no solicitaba dinero a cambio de su labor, pero tampoco era una organización pública pues no recibía dinero del Estado, mucho menos una dirigencia local – al menos no en el sentido convencional – que solicitara y gestionara recursos de la población.

El propósito de su intervención también era una interrogante, puesto que por un lado, durante la primera conversación sostenida con Jorge Rodríguez – director de LGMM – este me había manifestado que su intención no era la transformación social, puesto que ellos – refiriéndose a su grupo de teatro – eran artistas y lo suyo era hacer arte, por lo que su intervención era artística. Esta distinción apuntaba a establecer que los alcances de sus actividades y, por extensión, de las actividades de la Comunidad FITECA – de la cual este grupo de teatro es uno de sus pilares – no obedecían a una lógica de *proyecto social* en la cual se tienen unos objetivos *sociales* que cumplir como disminuir la delincuencia, reducir la violencia, fomentar la productividad, por mencionar algunos, sino que su motivación era la idea de hacer – acaso llevar – arte en y con el barrio. Al respecto, Jorge Rodríguez, señala:

“El arte y la cultura nos tienen que dar alegría y si lo hacemos es para disfrutar no para sufrir ni sentir que tengo UNA responsabilidad social; sí, la tengo pero no de ESA magnitud. No soy autoridad, ni soy del ministerio de cultura, ni me paga nadie para decir que yo tengo obligaciones. Hacemos esta actividad por buscar alegría y mayor sentido de vida y la persona que se suma a la FITECA se tiene que divertir, si está sufriendo no debería estar en ese lugar.” (Jorge Rodríguez, director LGMM, comunidad FITECA¹³)

Otro aspecto que se hizo visible durante la clausura de los talleres fue la pertenencia al barrio, debido a que si bien FITECA se encuentra inscrito física y emocionalmente en el barrio, la mayoría de colectivos que conforman dicha comunidad así como los artistas invitados no son del barrio. La Comunidad FITECA forma parte del barrio de La Balanza en tanto es este el lugar donde artistas del barrio le dieron vida y a donde están dirigidas sus intervenciones, pero a la vez es externa en tanto sus actividades más grandes, como el festival de teatro FITECA, exigen la colaboración de gran cantidad de personas foráneas. La paradoja de que sea una iniciativa que nace y busque expandirse en el barrio pero a la vez exceda su capacidad le da un carácter dual a su naturaleza: la pertenencia y a la vez no pertenencia al barrio.

3.1.2 Reuniones de coordinación FITECA y los espacios de negociación

En forma paralela a la realización de los talleres de verano para niños se venían realizando las reuniones de coordinación para la organización del festival de artes escénicas FITECA – Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas – que este año por entrar en su décimo quinta edición fue propuesto para desarrollarse durante 10 días en lugar de los 7 días habituales, situación que exigía una preparación especial.

¹³ Entrevista inédita realizada por Natalia Elías para su tesis de licenciatura de la especialidad de sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Tuve la suerte de ser invitado a formar parte de la organización y asistir a las reuniones de coordinación lo que me permitió experimentar desde el interior la lógica de organización de la Comunidad FITECA. En primer lugar la Comunidad FITECA se considera un espacio abierto de participación voluntaria. En la práctica, esta apertura significa que hay una disposición favorable a aceptar a cualquier persona o colectivo que se quiera involucrar en la realización del evento sea con propuestas nuevas o asumiendo cualquier tarea organizativa ya planteada. La naturaleza voluntaria del trabajo genera por un lado, que las motivaciones para participar correspondan más a ideales compartidos que a un vínculo monetario y, por otro lado, que la organización no pueda retener a los colectivos y personas que la conforman. Como consecuencia se tiene que, durante los 15 años de existencia del festival, a excepción de un núcleo conformado por LGMM, uno de los grupos fundadores y presentes en todas las ediciones, y otros pocos colectivos que han tenido regularidad, ha habido una gran rotación de personas a través del tiempo. Otra implicancia del carácter voluntario de la participación es que evidentemente no se puede obligar a nadie a realizar una tarea que no quiera asumir, este hecho pone de manifiesto que la negociación es una de las características intrínsecas de la Comunidad FITECA.

Uno de los espacios donde se negocia intensamente es la asamblea general de las reuniones de coordinación. Esta condensa las aspiraciones democráticas de la comunidad FITECA en tanto se constituye en el espacio en el cual se da una interacción cara a cara entre iguales para discutir qué propuestas y de qué manera se van a llevar a cabo en el barrio. La idea que las guía y a la vez limita es la de que toda acción emprendida tiene que estar orientada a la búsqueda del *Barrio Cultural*, término acuñado por la Comunidad FITECA para referirse al ideal de barrio donde la cultura motiva y penetra la acción vecinal. Con relación a este punto, Jorge Rodríguez y Ricardo Santa Cruz, miembros de LGMM explican:

“Invitamos a todos, este es un espacio de convivencia democrática, le pedimos eso sí que no politicen esto, que no radicalicen porque es un espacio humanista, de convivencia entre artistas y comunidad.” (Jorge Rodríguez, director LGMM, comunidad FITECA)

“No puede haber una planificación de las comisiones [de trabajo para el festival], [son] chicos que están aprendiendo, no les puedes pedir tanto. No existen las condiciones concretas para que las cosas funcionen como maquina. [...] Es gente que da su tiempo sin pago, a ofrecer, porque quiere un cambio. Dentro de eso exijamos.” (Ricardo Santa Cruz, LGMM, comunidad FITECA)

Por otro lado, como era de esperarse, la exigencia para la organización de un festival de arte de tal envergadura requiere que las tareas organizativas sean agrupadas según tipo y asignadas a comisiones de trabajo. Para esta edición del festival – y siguiendo la línea de ediciones anteriores – se crearon 18 comisiones que agruparon alrededor de 40 personas, entre las más relevantes estuvieron las comisiones de programación de funciones artísticas, de escenario, de alojamiento de artistas extranjeros, de transporte de artistas y de alimentación de la organización y artistas; las cuales tenían que ver directamente con ofrecerle a los artistas las condiciones mínimas para que puedan presentar sus obras. A estas comisiones se sumaron otras como las de comunicaciones, economía, registro audiovisual, seguridad, entre otras, cuyas responsabilidades estaban más orientadas a promover y resguardar el evento.

En una oportunidad, durante la asamblea, se le solicitó al colectivo de arquitectos Urko Itinerante que se encargue de una tarea en la organización del festival, no obstante este colectivo al que ya se le había dado la responsabilidad del diseño y construcción del escenario principal en la loza del parque Tahuantinsuyo, lugar donde se realizaría el festival, y además, se encontraba trabajando en un proyecto que consistía en la construcción de un anfiteatro en uno de los asentamientos humanos del barrio, se rehusó a asumir tal encargo puesto que ya tenían mucho trabajo encima, tras unos momentos de incertidumbre en los que se les insistió en que asuman lo que se les estaba

solicitando, se aceptó que no lo hicieran considerando que ya tenían otras responsabilidades.

Como este hecho muestra, las asambleas de coordinación se presentaban como el espacio donde se definía – no necesariamente en ausencia de tensiones – quién asumía qué responsabilidades en qué comisión de trabajo. No obstante, debido al carácter voluntario no había forma de exigir en todo momento la presencia de todos los voluntarios – colectivos, artistas, profesionales, vecinos – los cuales muchas veces se ausentaban debido a la priorización de otras responsabilidades o intereses. Situación que generaba un sobre cargo de funciones sobre ciertos grupos y colectivos y retrasaba la labor de las comisiones de trabajo. No obstante, la asamblea no era única instancia de negociación, esta característica inherente a todos los ámbitos de la Comunidad FITECA, está presente en todas las interacciones de la organización, y se expande desde la asamblea hacia afuera, siendo el barrio la siguiente instancia de negociación, y luego, en un nivel externo, el estado, el sector privado, la academia y organizaciones internacionales.

En otra oportunidad, tras algunas convocatorias no atendidas, se logró hacer partícipe de la asamblea a la dirigencia del asentamiento humano donde se construiría el anfiteatro. Se le convocó puesto que el alcalde asistiría a la reunión y sería una buena oportunidad para solicitar que la municipalidad intervenga en el proyecto. No obstante, como frecuentemente sucede en las reuniones de coordinación donde, dado el carácter libre y voluntario, no todos asisten a las sesiones, el alcalde no llegó. Mientras lo esperaban se tocaron otros temas de la agenda como la realización del bingo para generar fondos para los gastos imprevistos del festival. En esta discusión se decidió que cada participante se encargaría de vender cierto número de tarjetas de bingo, las que serían repartidas a todos los presentes, incluyendo a la dirigencia del asentamiento humano en mención. Finalmente, se pasó a otros temas y la dirigencia sin haber podido conversar con el alcalde se retiró. Luego, en una conversación privada, una de las dirigentes comentó lo siguiente:

*“...y yo baje con 5 [vecinas dirigentes] todavía, y las vecinas me han reclamado cuando subíamos, porque yo les dije que iban a hablar del anfiteatro, de cómo va el avance, pero no han hablado. Han hablado más del festival, de cómo va a ser la comida, que está bien [...] Él me debe decir [...] queremos tu apoyo, estamos organizando esto, entonces no me debe meter el anfiteatro [...] Incluso me enyucaron [...] 10 bingos y a mis vecinas también”
(Dirigente vecinal que participa y apoya FITECA)*

La negociación con el barrio pasa por el hecho de que FITECA no es una dirigencia barrial formal – en términos convencionales ya que en la práctica Jorge Rodríguez, a quien los vecinos identifican como el conductor de la organización, es un líder respetado en el barrio y, además, la Comunidad FITECA cubre el vacío existente por la falta de instituciones, locales o estatales, dedicadas a atender las demandas culturales de la población –. Al no ser una dirigencia formal, uno de sus canales de comunicación con el barrio son las dirigencias locales, tanto las de los comités vecinales como las de los asentamientos humanos que conforman el barrio de La Balanza. Sin embargo, las expectativas de este encuentro no necesariamente son iguales para los dirigentes y la Comunidad FITECA. Se tiene, por un lado, que los dirigentes saben que los vecinos no se van a involucrar fácilmente si la propuesta de acción no representa para estos un beneficio aparente – muchas veces esperado de manera tangible e inmediata – y no están dispuestos a convocarlos hasta tener planes concretos; mientras que por el lado de la Comunidad FITECA, se espera de los vecinos una participación activa en las iniciativas culturales propuestas tanto para los barrios de sus asentamientos humanos – por ejemplo, la construcción del anfiteatro – como para el barrio de La Balanza en general – como el caso de la organización del festival. Es en esta tensión que se va estableciendo qué tareas asume la comunidad FITECA y qué tareas asumen los vecinos del barrio con relación a dichas intervenciones.

El nivel más externo de negociación es aquel que se da con instituciones que son consideradas externas al barrio como son el gobierno central, el

gobierno local y organizaciones privadas con o sin fines de lucro. Este nivel se activa cuando la magnitud de la intervención a realizar en el barrio excede la capacidad y/o recursos que pueden ser encontrados al interior de la Comunidad FITECA, en el barrio, o suministrados por medio de artistas y profesionales afines. Las instituciones a las que se acude de manera regular son la Municipalidad de Comas y el Ministerio de Cultura, ya que se considera que son las autoridades a quienes les compete satisfacer las demandas culturales ciudadanas.

De esta manera, encontramos que cuando la comisión para el armado del escenario del festival requirió de cierta cantidad de andamios, además de equipos de luces y sonido con los que no se contaba, se buscó el apoyo de la Municipalidad y el Ministerio. De la misma forma, cuando la comisión de murales requirió de cierta cantidad de galones de pinturas para que los artistas pudieran pintar los murales propuestos, como en el caso anterior, la municipalidad hizo la gestión con una empresa de pinturas del distrito. En general, cada una de las comisiones sigue mecanismos similares para captar el apoyo de instituciones externas, la comisión de transporte, acudió al Ministerio de Cultura y a la Municipalidad de Comas, la comisión de ventas acudió a la imprenta de una universidad para imprimir los afiches del festival, la comisión de alimentación acudió a la Municipalidad de Comas para conseguir los alimentos que se darían durante el festival. En todos los casos, siempre estuvo en negociación la cantidad de recursos a entregar y lo que se daría a cambio por dicho apoyo – por ejemplo, una mención reiterada durante el festival de que había habido apoyo de tales instituciones.

Un hecho a resaltar es que de parte del Ministerio de Cultura se obtuvo una respuesta muy pobre con relación a estas demandas en comparación con lo realizado por la Municipalidad de Comas. Esto se hace evidente al constatar como el alcalde de Comas se presenta como un actor importante en el desarrollo del festival, tanto así que en el imaginario del barrio hay una relación directa entre su presencia y el éxito del festival. Esto se debe a que el actual

alcalde, Miguel Saldaña, a lo largo de sus 3 gestiones (2003 – 2006, 2007 – 2010, 2015 – a la actualidad) ha venido respondiendo en mayor o menor medida a las demandas de la Comunidad FITECA. Algunas veces lo ha hecho de manera externa y otras inclusive desde dentro de la misma organización – este año fue miembro de la comisión de transporte –. Este despliegue de recursos y energía se explica porque, además de su inclinación por el teatro – arte que desarrolló en su juventud –, la cultura tiene un lugar central dentro de su proyecto político, el cual consiste en posicionarse en el panorama nacional como un político a favor de la cultura. Otro factor que nutre esta percepción es que durante el periodo que Saldaña estuvo fuera (2011 - 2014), la comunidad FITECA no obtuvo apoyo de la Municipalidad – en especial es recordado el año 2012 que coincidió con una crisis interna de la organización y el festival FITECA se realizó solo durante 3 días – por lo que la organización tuvo que apoyarse en mayor medida en los vecinos del barrio y el sector privado.

Al ser preguntados por este asunto estas fueron las declaraciones de los vecinos:

“La municipalidad siempre lo apoya a FITECA. El año anterior no apoyo Nico [Kusunoki] y los muchachos de FITECA [...] subían con un atún y pedían arroz, por eso sé que no apoyo, porque FITECA estaba a las justas. (Dirigente vecinal que participa y apoya FITECA)

[...] hubo un año en que no estuvo el alcalde [Miguel Saldaña] y ahí si fue una baja porque no hubo apoyo, pero de todas maneras se hizo FITECA, sacó apoyo de no sé dónde.” (Vecina del parque Tahuantinsuyo que aloja a artistas)

“[...] entró [un alcalde] que no apoyo el FITECA para nada, estuvo bien pobre, lo hicimos humildemente, [...] pero ahora el alcalde es Saldaña, él siempre apoyó FITECA.” (Joven vecino futbolista que participó en los talleres cuando niño)

Esto nos lleva a preguntarnos cuánto corresponde este imaginario del barrio en el que el alcalde es determinante para la realización del festival con lo que sucede en realidad. Este cuestionamiento se lo realizó muchas veces la

Comunidad FITECA hasta que finalmente un año se decidió realizar el ejercicio de contabilizar monetariamente el aporte de todos los involucrados – organizadores, artistas, profesionales, vecinos, instituciones estatales y empresa privada – tomando como referencia el valor en el mercado en el momento actual de cada trabajo que se tenía que hacer para realizar el festival.

A pesar de que la comunidad FITECA tiene que replantear cada año la gestión del festival dado que no se puede saber con anticipación con qué recursos internos y con qué auspiciadores se contará, se estimaron los costos en base a la configuración habitual de los participantes. De esta manera, se estableció que los aportes considerados internos serían el tiempo de los organizadores reuniéndose por meses, el trabajo de los profesionales en el diseño de material gráfico, manejo de redes sociales y contacto con la prensa, el trabajo de los arquitectos en el diseño y construcción del escenario, el trabajo de los fotógrafos en el registro y producción de material audiovisual, el alojamiento de los artistas en casa de los vecinos, y por supuesto el trabajo de los artistas en las obras de arte – funciones de teatro, danza, circo, murales así como también el costo de los pasajes internacionales de los artistas provenientes del extranjero. Por su parte, los aportes recibidos por agentes externos, principalmente entregados por la Municipalidad de Comas, serían los andamios, el sonido y las luces para el escenario, la pintura para los murales, la comida para los artistas, el pago a las cocineras del comedor popular, los vehículos para el transporte, la impresión del material gráfico y la seguridad del evento.

Realizado el cálculo resultó que realizar un festival de esta envergadura costaría más de medio millón de soles, del cual entre el 10% y el 15% correspondería el aporte externo – entendido en los términos planteados anteriormente. De esta manera, a pesar de que el gasto que realiza el alcalde es más explícito ante los ojos de los vecinos, este en realidad representa un porcentaje menor en comparación con lo que se requiere para realizar el festival. La implicancia de esta afirmación, es que, por un lado, el grueso del

gasto es asumido por el trabajo voluntario de la comunidad FITECA, los artistas y profesionales amigos, los vecinos del barrio y los grupos de teatro. Y, por otro lado, si las entidades competentes – el Ministerio de cultura y la Municipalidad de Comas – tuvieran que asumir la realización del festival, tendrían que invertir bastante más de lo que hacen actualmente, considerando que se hubieran asignados estos recursos al sector cultura y que existiera la voluntad política de destinarlos para este fin. Jorge Rodríguez lo explica de la siguiente manera:

*“[...] 9000 dólares entre función y pasaje de avión y los de acá, los más grandes 15 mil soles. En grupos nomas 80 mil dólares (50 mil extranjeros, 30 mil nacionales) más lo que nosotros costamos con nuestro trabajo, 100 mil dólares más. FITECA cuesta como 200 mil dólares. Compara eso con lo que da la municipalidad. Entonces la sostenibilidad de la FITECA lo hacen los grupos independientes y ese espíritu nuestro de querer plantear la cultura como un valor necesario para el desarrollo de la comunidad.”
(Jorge Rodríguez, director LGMM, comunidad FITECA¹⁴)*

De esta manera, la Comunidad FITECA, se presenta como un espacio abierto donde colectivos de artistas, profesionales, académicos y vecinos se juntan voluntariamente bajo el ideal compartido de la cultura como valor fundamental en desarrollo del barrio. Este carácter abierto y voluntario la obliga a negociar los términos de su interacción con los actores con los que entra en relación siendo la incertidumbre una característica intrínseca de todas sus interacciones tanto de aquellas que se producen al interior de la comunidad FITECA como las que se dan fuera con el barrio y agentes externos como el Estado, el sector privado y organismos internacionales.

¹⁴ Entrevista inédita realizada por Natalia Elías para su tesis de licenciatura de la especialidad de sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú

3.1.3 La organización barrial y la (auto)gestión

En una oportunidad se acordó realizar una actividad para recaudar fondos para el festival en la que se jugaría un bingo, se vendería comida y, adicionalmente, se tomaría la foto que iría en el afiche de los 15 años. Para este fin se discutió en asamblea qué comisiones de trabajo se crearían para asumir las responsabilidades en el evento. Se decidió que la comisión de alimentación se encargaría de comprar, preparar y vender los alimentos, la comisión de escenario de armar las graderías y estrado para el bingo, la comisión de animación se encargaría de jugar el bingo mientras que la comisión de registro de tomar fotografías y videos. Adicionalmente, el colectivo Siembra, quien se encargaría de tomar la foto para el afiche de la edición 15 del festival, había propuesto hacer una toma aérea en la loza deportiva del parque Tahuantinsuyo, lugar donde se lleva a cabo el evento, para lo que se requeriría la presencia de al menos 150 personas acompañadas de objetos que hicieran referencia al barrio y al arte.

Con todas estas tareas por cumplir se procedió a asignar responsabilidades al interior de la organización, discutir quién integraría cada comisión, quién traería qué víveres para las canastas de premio del bingo, cuántos bingos debería vender cada persona, cuántas personas y objetos debería traer cada colectivo para la foto. Luego se visitaron los asentamientos humanos, primero con los actores de LGMM que habían dictado los talleres de verano y luego con un pequeño pasacalle, para convocar a los vecinos y solicitarles apoyo en la compra de bingos. En paralelo se coordinó con el comité que administra las actividades del parque que se les permitiera utilizar la loza deportiva, ya que es usual que ahí se realicen campeonatos de fútbol todo el año. Además, la municipalidad se haría presente con agentes de seguridad para resguardar el evento.

En líneas generales la actividad logró el objetivo de recaudar los fondos necesarios para los gastos imprevistos que surgirían durante el festival. No

obstante, es importante resaltar ciertos aspectos de la actividad. En primer lugar, no todos los miembros de la Comunidad FITECA que tenían a cargo alguna tarea estuvieron presentes desde el inicio en la actividad, con lo que el trabajo se recargó sobre algunas y el inicio se retrasó. Con relación a la comida, si bien se logró vender todo lo preparado, los que la compraron fueron en su mayoría los propios miembros de la Comunidad FITECA y sus invitados externos. Para la fotografía participaron algunas dirigencias vecinales con sus niños – en especial las de aquellos asentamientos humanos donde se realizaron los talleres de verano – y los colectivos con sus invitados, asimismo los objetos fueron provistos por LGMM quienes los tomaron de la utilería empleada en sus obras. En relación al bingo, la cantidad de vecinos participantes fue menor que la cantidad de bingos vendidos, lo que indica que los vecinos compraron para apoyar pero no necesariamente para participar. Finalmente, cuando ya había acabado la actividad se presentó una unidad de la policía indicando que un vecino había llamado a solicitar que ya se dé por terminado el evento.

Esta actividad muestra claramente cómo, según lo antes señalado, la Comunidad FITECA tiene que llegar a acuerdos en todas las instancias para lograr realizar sus actividades. Su naturaleza ambigua – no es institución privada pero tampoco institución pública o dirigencia barrial – le impide exigir dedicación completa a sus miembros y mucho menos a los vecinos. Cada acción que realiza tiene que negociar con su entorno: los voluntarios – que asumen responsabilidades y no llegan –, los vecinos – que compran bingos pero no acuden, – el Comité de Parque – que cede el espacio y después llama a las autoridades – obteniendo como resultado que cada paso que da esté impregnado de cierto grado de incertidumbre. Si bien es cierto que logra cumplir con los objetivos finales, por momentos no está claro cómo y en qué momento lo va a lograr, y con quiénes se puede contar.

Sin embargo, esta lógica de trabajo presente en las actividades de la Comunidad FITECA no debe entenderse como exclusiva de esta sino que es

necesario hacer una conexión más amplia y buscar en qué medida se relaciona con las prácticas locales de trabajo. Pensada en estos términos, tenemos que la manera como la Comunidad FITECA gestiona sus recursos está enmarcada en una tradición barrial del distrito de Comas – y en general de los distritos que se formaron como producto de las invasiones masivas de los años cincuenta y sesenta – que se instauró en respuesta a la carencia de servicios básicos e infraestructura en la que los migrantes se encontraron al momento de su llegada. Siendo estas necesidades colectivas, los recién llegados tuvieron que recurrir a la organización vecinal creando comités y dirigencias vecinales, las cuales como mencionan los fundadores, tenían por función convocar a los vecinos a faena – trabajos comunitarios – para abrir y aplanar los caminos, construir pircas de contención para evitar deslizamientos de tierra, hacer las escaleras, construir pozos de agua, habilitar espacios públicos como parques y lozas deportivas. Asimismo, mostraron su importancia para exigirle al Estado intervenga para conseguir luz y agua. En las siguientes afirmaciones, los vecinos más antiguos del barrio dan cuenta de esto:

“Todo esto era basura [...] cuando mis hijos eran pequeños [...] por lo general nos reuníamos los fines de semana y formamos un comité para ir a hablar con el ejército y [...] trajeran volquetes para aplanar el terreno. [...] Nos organizábamos para hacer las veredas, las pistas. En ese tiempo no había luz acá, nosotros la hicimos, había que hacer una zanja para que los cables pasen por abajo, cada uno hacía sus zanjas.” (Vecino fundador de del parque Tahuantinsuyo, no participa pero apoya FITECA)

“Los caminos solo podía caminar uno, los camiones nos dejaban a dos cuadras, a lomo teníamos que cargar el agua, cemento, ladrillo, todo lo que se necesita para la construcción [...] todo lo que ve es gracias a los dirigentes que hemos trabajado en su momento, se ha logrado, luz, agua desagüe, caminos saneados.” (Vecino fundador del A.H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

En la actualidad, 50 años después, este mismo modo de organización puede encontrarse de manera activa en los asentamientos humanos de las partes altas del barrio de La Balanza los cuales, dado que recién se han

formado, aún no cuentan con los servicios básicos cubiertos. Así nos comenta una vecina de un asentamiento humano formado en la década pasada:

“Las escaleras, las calles, el local comunal los han hecho los vecinos en faena. Con pago de multa, si no participaban se les cobraba 35 soles. La canchita también se hizo en faena, se hizo junta para conseguir un tractor. Los muros los están haciendo la municipalidad, [los vecinos] hicieron las pircas porque el muro requiere cemento y ya es más caro.” (Vecina del A. H. Los Ángeles, hija participa en talleres, indiferente a FITECA)

Y, en menor medida, en los asentamientos humanos que aún con las necesidades básicas satisfechas siguen empleando estas redes vecinales para realizar actividades en favor del barrio.

“El anfiteatro, la idea fue de FITECA [...] ellos lo propusieron, convocamos a una reunión general y los vecinos han estado de acuerdo [...] dijeron que si es que hay que apoyar, hay que apoyar [...] si es que hay que dar bolsas de cemento se da. [...] Nos gustaría que el barrio cambie, hicimos un compromiso de FITECA con el barrio y pues ahí estamos.” (Dirigente vecinal que participa y apoya FITECA).

Esta organización vecinal da origen a una forma de hacer política en la que los dirigentes vecinales juegan un papel importante al ser el nexo entre el barrio y el contexto político nacional. Esto se debe a que como representantes de los vecinos, los dirigentes están en permanente búsqueda del apoyo del sector político para conseguir mejorías para su barrio. En este acercamiento se entabla un vínculo a través del cual el dirigente puede obtener el apoyo solicitado así como también acceso a otros circuitos políticos – no es extraño encontrar a un dirigente ocupando un cargo público del Estado. Por su lado el político, está dispuesto a entrar en esta relación por el banco de votos que está en capacidad de movilizar el dirigente para las próximas elecciones. De esta manera se van formando alianzas – relaciones clientelares – entre dirigentes y políticos que se van (re)acomodando según sus intereses y necesidades.

Un ejemplo de esto es la anécdota que cuenta una dirigente que además de su rol directivo era presidente de la promoción de su hijo en la escuela. Menciona que para poder realizar la ceremonia de fin de año habían acordado entre los padres hacer una junta de 150 soles cada uno, no obstante, la dirigente con su experiencia directiva se movilizó rápidamente y contactó a los políticos con los que tenía una relación clientelar para solicitarles donaciones y así tener los gastos de la ceremonia cubiertos. Los políticos respondieron favorablemente y al final, los padres solo tuvieron que aportar monto mínimo para el evento. En sus palabras:

"[...] fui presidenta de la promoción y [...] Pepe Luna me ha regalado unos juguetes bien grandes, 15 niños, les he traído, después, pedí donación a [Miguel] Saldaña, al alcalde [de Comas], me ha dado una torta, a mis mamás solo les hice gastar 20 soles, nada más para promoción. Al regidor Edy lo agarré, me donó 5 cajas de bombones [...] también me salió el abanico, fui con una regidora de la municipalidad [de Comas] [...] los bocaditos también me donaron, las gaseosas también me donaron." (Dirigente vecinal que participa y apoya FITECA)

Otro ejemplo es el caso de un postulante al Comité de Parque que tenía por una de sus propuestas ciertas remodelaciones al parque y comentaba que de llegar a ser elegido lo gestionaría de la siguiente manera:

"El teniente de comas quiere postular [a la alcaldía], le hemos dicho hermano, nosotros encantados de apoyar porque necesitamos a una persona conocida. Nosotros también tenemos que proyectarnos, él está en posibilidades económicas, porque es empresario y aparte es una autoridad, de poder ejecutar unas cositas acá, y quiere nuestro apoyo, yo le digo no hay problema puede tener nuestro apoyo pero primero que demuestre su amistad, si queremos hacer los tableros, las bancas, así de sencillo, vamos y se lo pedimos, entonces ya tenemos un compromiso, pero que nos ejecute, no hay nada de que cuando yo sea alcalde." (Vecino del parque Tahuantinsuyo, no participa y se opone a FITECA)

De lo expuesto se puede reconocer que siendo el barrio de La Balanza el punto de partida y llegada de las intervenciones culturales de la Comunidad

FITECA, y al igual que la estética de sus producciones culturales, las producciones mismas están talladas por la cultura de este (Kershaw, citado en Pompeu, 2008). Esto es claro al observar cómo la Comunidad FITECA recoge la tradición barrial y aplica sus mismas formas organizativas y de (auto)gestión: trabajo voluntario de sus miembros y el de los vecinos – a manera de faena – y el involucramiento de otros participantes bajo la misma modalidad – en especial cuando hay tareas que no pueden ser realizadas por la organización. Asimismo, estas prácticas barriales se reflejan en la Comunidad FITECA cuando se moviliza y toca todas las puertas posibles para gestionar los recursos que no puede conseguir por medios propios, a la vez que busca motivar el apoyo de organizaciones privadas mostrando la cultura como un bien social y por tanto, a través de ellos, merecedora de apoyo.

A este respecto Jorge Rodríguez señala:

“Los municipios tienen responsabilidad por eso le pedimos. Para hacer cultura no se necesita mucha burocracia. Si hay un ministerio de cultura debería sumarse porque canaliza el dinero de la ciudadanía. [...] Al inicio la municipalidad de Comas trató de entrar como organizador pero le dijimos que no, que es solo un periodo de gestión esporádica y es bueno que los vecinos se organicen con los artistas del barrio, eso es la cultura viva.” (Jorge Rodríguez, director LGMM, comunidad FITECA)

No obstante, busca romper con las formas clientelares de hacer política en el barrio, en tanto su acercamiento a los políticos no está supeditada a la capacidad de estos para movilizar recursos económicos y activar redes sociales, sino en tanto son autoridades competentes para intervenir en el ámbito cultural, lo que se ha visto reflejado en aquellas oportunidades en las que políticos han buscado ofrecer apoyo a cambio de ser vinculados al prestigio del festival y han sido rechazados.

3.1.4 La construcción del comedor San Martín del Once y el financiamiento internacional

Una intervención que estaba en marcha de forma paralela a los preparativos del festival era la construcción del segundo piso del comedor popular San Martín del Once, situado en el parque Tahuantinsuyo, al lado de la loza deportiva donde se realiza cada año el festival.

Este comedor popular al igual que muchos otros, fue fundado décadas atrás por madres de la zona con el objetivo de cubrir las necesidades alimentarias de sus familias y el barrio¹⁵, con el paso del tiempo y dado su carácter de auto subsistencia, el comedor empezó a deteriorarse, sumándole a esto que al igual que el resto de vecinos de La Balanza, le tocó experimentar un periodo de violencia generada por la existencia de pandillas que habían tomado el barrio como zona de guerra. De este tiempo nos cuentan las señoras del comedor lo siguiente:

“El comedor ha cambiado, ha mejorado, antes tenía agujeros [por los pandilleros], llovía y te mojabas, almorzaban los artistas parados, con baldes. Ahora está mejor.” (Madre del comedor Popular San Martín del Once que apoya a FITECA)

En los primeros años de la década pasada, el comedor se encontraba considerablemente deteriorado, concentrándose el daño en el techo que dejaba filtrar el agua de las lluvias a través de los numerosos huecos que habían sido producidos por las piedras que no llegaron a su destino en las batallas campales entabladas por las pandillas. Con el inicio del festival empezaron a llegar al barrio artistas del extranjero, que al igual que los artistas nacionales y organizadores, recibían sus alimentos en el comedor. Según relatan las señoras del comedor, a uno de estos artistas le pareció que el comedor no podía seguir trabajando en esas condiciones y propuso a la Comunidad

¹⁵ Cucharas en alto : del asistencialismo al desarrollo local : fortaleciendo la participación de las mujeres / Carolina Trivelli Cecilia Blondet Lima : IEP, 2004

FITECA que se presente un proyecto para reconstruir el local. El colectivo de arquitectos CITIO emprendió la tarea e inicialmente con la fundación extranjera con la que el artista había logrado hacer contacto y luego con financiamiento obtenido en otros concursos, se empezaron los trabajos en el comedor.

La obra empezó a crecer y con esta la inquietud de algunos vecinos puesto que se podía reconocer que se había realizado una gran inversión en dinero por parte de una institución extranjera que no conocían. Uno de los vecinos fundadores de un asentamiento humano comenta su sorpresa:

“Justamente me inquietaba bastante [la construcción del comedor], [...] esa construcción es carísima, el fierro es carísimo, mejor hubiera sido una construcción de fierro y cemento [...] no sé cuál será el sentido que el FITECA le da para construir eso con fierro. [...] Yo pienso que [la comunidad FITECA] van a plasmar la idea que tienen en esa construcción, o sea salir de lo cotidiano con los fierros. Me gustaría verlo terminado. Ahí veo que hay bastante inversión.” (Vecino fundador del A. H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

De esta manera, en el barrio se empezó a hablar con distintas valoraciones de la ONG como una sombra detrás del proyecto. Esta idea de la participación de ONGs en los proyectos del barrio se extendió incluso a los proyectos emprendidos por el gobierno central o local en los que no había participación alguna de instituciones del extranjero. Esto se hace evidente en la incorporación que han hecho los vecinos del concepto de ONG – entendido de manera muy diversa – y con este el de financiamiento, a su manera de interpretar las intervenciones en el barrio.

Tres dirigentes postulantes a la dirigencia del Comité de Parque declaran no sin cierto recelo al respecto:

“En los talleres de niños tengo conocimiento que participan ONGs, las ONGs trabajan con un fondo para ejecutar talleres o cualquier otra obra, lo veo como una forma de percibir algo.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, no participa y se opone a FITECA)

“A FITECA lo ayuda siempre las ONGs e invita extranjeros para que vengan a participar” (Dirigente del vaso de Leche que no participa y se opone a FITECA)

“Cada quien presenta sus proyectos en diferentes ONG o entidades que vienen y traen mejoras pero trabajamos por nuestra cuenta y yo me doy cuenta que esto está mal, pero si hay mejoras.” (Dirigente del Comité de Parque, que participa en FITECA pero se opone)

Mientras tanto otros vecinos tienen apreciaciones más positivas de esta relación:

“[...] y eso es lo bueno del FITECA que apoya, [...] ese comedor de abajo, ha construido. Dice el señor Jorge [que] nosotros podemos buscar ayuda de otros países. Para nosotros mismos es”.(Dirigente vecinal que participa y apoya FITECA)

“He escuchado que los muros que mandan son un apoyo del extranjero, ONG. En el gobierno de [el presidente de la república] Ollanta [Humala] hubo A Trabajar Perú, es una ayuda del extranjero.” (fútbolista joven que participa y apoya a FITECA)

“[...] está bien, eso es bueno porque ahora ya tienen un local para hacer sus ensayos y porque no, arriba de un comedor [...] el barrio está mejorando y me siento contento de que mi barrio de lo que era antes, ha mejorado bastante” (Joven vecino futbolista que participó en los talleres cuando niño)

Una implicancia de esta asociación es que se plantea la cuestión de que si existe financiamiento para obras en el barrio debería existir o no una rendición de cuentas por dichos fondos. De ser así, qué institución debería hacerle al pueblo tal rendición. Todo apuntaría a que si la comunidad FITECA a través de sus colectivos es quien gestiona el dinero de las obras es esta quien debería asumir dicha tarea. No obstante, la comunidad FITECA al no ser una organización estatal, ni una dirigencia local – entendida en términos convencionales – no se siente obligada bajo ninguna reglamentación a realizar este tipo de procedimientos. Una vez más lo que está en cuestión en última instancia es el rol – y con este la identidad – de la comunidad FITECA en el barrio.

3.1.5 La doble inauguración de las luces de la loza deportiva

Una semana antes del inicio del festival se realizó la ceremonia de inauguración de los reflectores instalados en la loza deportiva del parque Tahuantinsuyo, conseguidos por gestión del grupo de teatro LGMM. A través de una alianza entre la empresa de tecnología Philips y el Banco Interamericano de Desarrollo se lanzó un programa social para implementar alumbrado público en lugares relevantes para la comunidad – como lozas deportivas y parques – con el objetivo de convertirlos en entornos seguros donde se puedan realizar actividades deportivas y culturales. En Perú se trabajó de la mano con la organización cultural La Tarumba para difundir dicha oportunidad entre las organizaciones culturales cuyo trabajo social las sitúe como potenciales beneficiarias de tal apoyo. Tras ser presentadas las propuestas, las iniciativas que resultaron ganadoras fueron: la de LGMM para la iluminación del parque Tahuantinsuyo, la de la asociación cultural Puckllay con sede en Carabayllo y la de la asociación cultural Bigote de Gato con sede en Villa el Salvador para la iluminación de sus respectivos espacios. Lo que tenían en común estas propuestas era que las tres ponían como eje principal la relevancia de las actividades culturales para la búsqueda de un barrio mejor. En un contexto en que la cultura es entendida como motor de cambio social, no es de extrañar que estas propuestas resultaran ganadoras.

En la ceremonia de inauguración estuvieron presentes en el estrado oficial representantes del Banco Interamericano de Desarrollo, representantes de Philips en Perú, el grupo de teatro LGMM, un deportista holandés – ex futbolista y finalista de un campeonato mundial – en representación de la embajada de Holanda y el alcalde de la municipalidad de Comas. Otros participantes en el evento fueron algunas dirigencias locales como el Comité de Parque, vecinos del barrio, la Comunidad FITECA e invitados externos como las asociaciones culturales Puckllay y Bigote de Gato.

Según lo programado para ese día, en primer lugar, se realizó una clínica de fútbol dirigida por el equipo pedagógico del futbolista holandés en la que los más de 100 niños presentes sostuvieron encuentros amistosos de fútbol. Para esta actividad los integrantes del Comité de Parque – todos ellos futbolistas y miembros del club local de fútbol Combinado Unión Parte Alta (CUPA) – ayudaron en la organización y manejo de los niños. En un segundo momento, se realizó la inauguración de las luces propiamente dicha y se dieron los respectivos discursos oficiales. De estos últimos es preciso señalar, que fueron formulados en torno a dos ideas claves: la proyección social de la empresa Philips y la presentación de los tres espacios iluminados – Comas, Villa el Salvador y Carabayllo – como lugares donde la cultura es motor de desarrollo. Asimismo, el discurso del alcalde del distrito buscó proyectar una imagen de unión barrial haciendo referencia a la distintas maneras en que la loza deportiva era reconocida, entre estas Parque Tahuantinsuyo – nombre formal – Parque CUPA – en alusión al club de fútbol que realiza campeonatos en la loza – y FITECA – por ser el lugar donde se realiza el festival de teatro cada año – y la manera en que esto era señal de que el barrio estaba vivo y trabajaba unido. Finalmente el futbolista holandés puso de manifiesto la importancia del deporte para evitar y combatir hábitos que perviertan a la juventud. Terminadas las palabras, se dio pase a una breve presentación por parte de los tres grupos de arte presentes y finalmente un partido de fútbol de exhibición entre un equipo conformado por los miembros de Philips y otro conformado por los vecinos del barrio – incluyendo al alcalde en este último – que acabó en una definición por penales – en la que el alcalde fue permitido de repetir su turno ya que en la primera oportunidad falló -.

Lo paradójico fue que, a pesar de que el discurso durante la ceremonia estuvo centrado en torno a la relevancia de la cultura en el desarrollo local – en nombre de esta es que se escogieron estos lugares para la instalación de las luces –, las actividades de la misma ceremonia estuvieron centradas en torno al fútbol, esto se hace más evidente aun cuando se compara las dos horas dedicadas a la clínica de fútbol y el partido de exhibición con los 20 minutos

dedicados a los tres números artísticos preparados. Otro hecho paradójico fue que el gran ausente – a nivel dirigenal – fue el club CUPA, que a pesar de ser mencionados constantemente durante la ceremonia, sea por no haber sido invitados o por no haber querido asistir, no estuvo presente en el estrado oficial, en el que sí estuvo la Comunidad FITECA a través de LGMM. Luego llegaría a conocer que las luces ya habían sido inauguradas por el Comité de Parque y el club de fútbol unas semanas antes en una ceremonia en la que se organizó un campeonato de fútbol entre niños. Dicha actividad se realizó alegando que ellos también habían gestionado las luces. Era evidente que si las luces estaban siendo inauguradas dos veces y cada vez por instituciones distintas y de manera independiente, existía una tensión por establecer a quién le correspondía inaugurar las luces del parque y, en última instancia, a quién le correspondía intervenir en el parque.

De la situación antes expuesta podemos concluir que el hecho que la comunidad FITECA se vea obligada a realizar mucho trabajo gratuito y negociar constantemente con otros actores sociales dentro y fuera del barrio para conseguir sus propósitos, pone de manifiesto, además de una tradición barrial de autogestión, un contexto de precariedad en el que se desenvuelven y que los ha obligado a desarrollar otras estrategias como buscar ser parte de redes – institucionalizadas o no – para poder acceder a los conocimientos, oportunidades y apoyos económicos que puedan circular por estas. Tenemos de esta manera, que la Comunidad FITECA, a través del grupo de teatro LGMM, es participe tanto de programas estatales de apoyo a iniciativas culturales comunitarias como Cultura Viva Comunitaria y Puntos de Cultura, así como también de circuitos no institucionalizados impulsados por organizaciones culturales de la sociedad civil. Su pertenencia a estas redes le ha valido ser beneficiaria de iniciativas de financiamiento privadas; y, finalmente, ha permitido la aparición en el barrio de La Balanza de organizaciones no gubernamentales (ONG) y empresas privadas que han contribuido en la implementación de distintas obras de infraestructura.

Esta confluencia de actores sociales en el barrio de La Balanza es reflejo de que en la actualidad las intervenciones en cultura son impulsadas desde distintas esferas e implican la articulación de distintas lógicas y agendas culturales, políticas y sociales. Más aun, se puede observar en este caso local, como en esta articulación entran en negociación de manera simultánea y desigual diferentes intereses, representaciones y discursos tanto sobre el sentido y valor de lo artístico y cultural (Ochoa, 2003) como acerca de lo que significa ser un barrio y los roles que debe asumir cada actor social presente en este. Es así que tenemos que mientras la empresa privada busca construir una imagen de ente responsable frente a problemáticas sociales que luego se pueda capitalizar económicamente frente a sus clientes, el alcalde de Comas busca ser asociado con lo cultural para fortalecer su proyecto político; por su parte, la Comunidad Fiteca busca posicionamiento como un ente que propicia mejoras en el barrio por medio de la cultura para darle legitimidad a sus intervenciones culturales, mientras que el Comité de Parque busca presentarse ante el barrio como una dirigencia que a la vez que apoya iniciativas culturales promueve actividades deportivas para los niños, con el mismo objetivo de legitimar su accionar en el barrio.

Se puede identificar en esta situación barrial como lo local es atravesado por una coyuntura a nivel mundial, en la cual, ante la retirada del Estado en sus funciones de promoción social (Ferguson, J. and Gupta, A. 2002), se empieza a reconocer que la cultura puede desempeñar un rol importante cubriendo este vacío. Este posicionamiento de la cultura como un campo desde el cual se puede revertir situaciones sociales de desventaja e injusticia hace que fundaciones internacionales y empresas privadas – estas últimas bajo la lógica de responsabilidad social empresarial – estén dispuestas a dirigir recursos para financiar proyectos de desarrollo basados en cultura (Yúdice, 2002). En este escenario la Comunidad FITECA empieza a calzar en el modelo de iniciativa susceptible de apoyo financiero gracias a su posicionamiento como organización que busca, a través de acciones culturales, modificar problemáticas sociales presentes en su localidad.

Sin embargo, a pesar de esta creciente movilización de recursos desde entidades internacionales hacia iniciativas comunitarias locales, es importante mencionar, como señala Dávila (2012), que en el contexto neoliberal, se generan jerarquías en los agentes culturales que obedecen a cuán cerca a la esfera económica se encuentre su actividad, situación que se ve reflejada en las políticas de las instituciones que buscan intervenir en cultura. Así podemos encontrar que el Estado tendrá mayor disponibilidad a apoyar y legislar actividades culturales que se consideren que aportan más al crecimiento económico del país¹⁶ – el programa Puntos de Cultura tiene un presupuesto mínimo para el apoyo de iniciativas de las alrededor de 300 agrupaciones culturales que lo conforman –, mientras que el sector privado hará lo mismo con aquellas que entienda que sean capaces de generar mayores ganancias. Es de esperar que las actividades de la Comunidad FITECA, al no estar pensadas para producir beneficios que se puedan traducir fácilmente en términos económicos, no cuenten con apoyo institucional de organizaciones que no tengan incorporado el discurso de la cultura como desarrollo.

3.2 FITECA y la reconfiguración de las relaciones barriales

3.2.1 La tensión por el control del Parque Tahuantinsuyo

El parque Tahuantinsuyo se sitúa en lo que los vecinos denominan la pampa de La Balanza, en alusión a la parte plana que aún se puede encontrar en la ladera del cerro en el que se asienta el barrio. Está conformado por dos lozas deportivas contiguas, una pequeña y otra que la duplica en tamaño, un jardín y tres edificaciones: el Vaso de Leche, el Comedor Popular San Martín del Once y el Colegio Inicial Virgen de la Puerta (ver figura 1).

¹⁶ Se puede observar que la distribución presupuestal del Ministerio de Cultura otorga mayores recursos económicos al sector Patrimonio Nacional (80%) mientras que el sector Interculturalidad (10%) y el de Industrias Culturales y Artes (10%) – siendo el área de Industrias Culturales el que toma mayor parte de los recursos – reciben una proporción mucho menor (Alfaro, 2016).



Figura 1: elaboración propia en base a mapa de google maps

Para poder situar esta discusión se debe tener en cuenta que el Parque Tahuantinsuyo es el centro político y cívico del barrio. Político porque en este lugar se realizan las ceremonias oficiales del gobierno local y central, a las cuales atiende el alcalde e incluso el presidente de la república; así como también se realizan las asambleas y elecciones de los comités vecinales. Cívico porque es también escenario de las actividades organizadas por la sociedad civil, así se tiene que, por ejemplo, en este espacio el Vaso de Leche organiza su chocolatada navideña; el colegio inicial, el día del padre y de la madre; la Comunidad FITECA, el festival FITECA; el CUPA, sus campeonatos de fútbol y la Iglesia Evangélica, sus ferias. Asimismo, las lozas son tomadas también para otros fines como cuando la municipalidad de Comas quiere

realizar alguna campaña vecinal, algún agente externo quiere traer algún espectáculo o los niños y los adultos hacen deporte.

No obstante, este uso distinto del espacio no está libre de tensiones. Situación que se puso en evidencia, en una oportunidad en la que no hubo consenso con relación al uso que se le debería dar a uno de los muros que, por ubicación, es de los más vistosos del parque. Se trata de una de las paredes del colegio inicial que mira hacia la loza deportiva más grande en la que se realizan los campeonatos de fútbol. En esta los artistas de FITECA, como todos los años, habían pintado unos murales, no obstante, la directora del colegio no consideraba que estos fueran los más apropiados para los niños y procedió a borrarlos. A su vez, como medida preventiva la dirección del colegio instaló unas canaletas en el techo para el desfogue del agua de las lluvias, la salida era precisamente por la parte superior del muro y el agua caería directamente donde estaban ubicadas las graderías que la gente utiliza para ver los partidos de fútbol. El Comité de Parque no estaba de acuerdo y le hizo un llamado de atención a la directora del colegio. No mucho tiempo atrás, la presidenta del Vaso de Leche había intentado colocar unos afiches con propaganda política sobre este mismo muro y una vecina parte de la Comunidad FITECA se lo había increpado. Como este, se podrían enumerar otros casos en los cuales más de una institución reclama legitimidad sobre el uso del parque, sin embargo, ninguno genera tanta tensión como los proyectos contrapuestos que tienen para el parque las dirigencias de futbolistas y la comunidad FITECA.

Para comprender esta situación necesitamos tener en cuenta que, en primer lugar, como en la mayoría de barrios, en La Balanza el fútbol es uno de los deportes más practicados y se constituye en uno de los pocos espacios de ocio en los cuales los hombres – que suelen tener largas jornadas de trabajo de lunes a sábado – pueden reunirse y *liberar tensiones*. Los campeonatos de fútbol organizados por distintas instituciones en el barrio – especialmente por el club de fútbol CUPA – se presentan como estos espacios de dispersión logrando convocar a gran cantidad de vecinos de la zona.

Por otro lado, el club de fútbol CUPA es una institución local, puesto que por un lado, los campeonatos que organiza durante todo el año ocupan un lugar central en la vida de la comunidad y por otro lado, sus 45 años de existencia lo ubican, junto con el comedor popular, el vaso de leche, la iglesia y otras instituciones, dentro de las organizaciones tradicionales del barrio. Además, el club participa en la liga de fútbol de Comas, campeonato de fútbol distrital que es el primer torneo a superar para disputar la Copa Perú. Como todo club de fútbol, su aspiración es obtener el título de campeón para ascender al siguiente nivel de competición y así hasta llegar a la primera división del fútbol peruano. No obstante, el camino no es fácil ya que los clubes en competición suelen reforzar sus equipos con buenos jugadores, algunos de ellos provenientes inclusive de ligas superiores. El CUPA no es la excepción y para mantenerse a nivel competitivo cada temporada debe contratar jugadores para reforzar su equipo. Con relación a este tema el presidente del club declara:

“Se hizo un cambio de directiva porque quería darse nuevos aires. La directiva antigua estaba hecha de viejos y había mucha argolla la directiva nueva está hecha de jóvenes ex jugadores. [...] mi intención es que el club suba a la primera amateur porque es el club de mis amores, el que me dio la oportunidad de mostrarme.”
(Dirigente Club de fútbol CUPA, apoya a FITECA)

Es precisamente a través de los campeonatos que realiza en la loza deportiva del parque Tahuantinsuyo – en los que se cobra un monto de inscripción por equipo participante – que obtiene el dinero para dichas contrataciones y consigue mantener al equipo compitiendo en la liga distrital de Comas. En este sentido, uno de los logros del club es que ha logrado posicionar los campeonatos que organiza, y con ellos al barrio de La Balanza, en el imaginario futbolístico a nivel metropolitano, convocando a disputar en sus torneos a equipos que cuentan con jugadores que participan o han participado en la primera división del fútbol peruano. Un joven vecino futbolista del barrio comenta:

“Los dirigentes de este CUPA organizan todos los años un campeonato [...] varias veces [hemos participado] [...] Se llena acá, porque vienen jales, nosotros jugamos hasta que pasamos, de ahí vienen jales, por eso la gente se llena, vienen jugadores de segunda división de futsal. [...] varios futbolistas de la selección han venido.” (Futbolista joven que participa y apoya a FITECA)

Adicionalmente, siendo los campeonatos realizados en el parque Tahuantinsuyo y sin alguna otra dirigencia que lo empleara para otros fines, el CUPA ha tenido el control casi total del parque durante sus 45 años de existencia, señal de la naturalización de este control es que hasta hoy en día los propios vecinos se refieren al parque como parque CUPA.

Otro aspecto importante es que el fútbol se identifica con los valores centrales de la masculinidad que otorgan mayor reconocimiento a aquellos que son más fuertes y competitivos (Fuller, 2001). Como espacio masculino el alcohol tiene un lugar central y los desacuerdos deben resolverse a golpes. Por este motivo no es de extrañarse que durante los campeonatos el parque Tahuantinsuyo se llene de hombres – futbolistas y espectadores – consumiendo alcohol y que eventualmente se desaten episodios de violencia. Esta situación puede tornarse perturbadora para los vecinos que se encuentran en los alrededores del parque, los cuales han hecho una asociación directa entre violencia y alcohol y se oponen frontalmente al consumo de bebidas alcohólicas en la vía pública.

La declaración de una vecina que postulaba al Comité de Parque y formaba parte del vaso de leche así lo pone de manifiesto:

“Para empezar va a ser una lucha [la labor del nuevo Comité de Parque], ya escuché que están cortando de raíz la chupadera, y el [presidente del CUPA] me dice que la cerveza siempre se va a vender. Los vecinos, no están de acuerdo porque es una perdición, primero que cuando se marean, orinan donde les la gana, se pelean también entre ellos, cuando están mareados sacan su cuchillo y sacan su machete, eso no se llama deporte, mal ejemplo para los jóvenes, porque los chiquititos de 5 años ven

y hacen igual, mal ejemplo que son.” (Dirigente del vaso de Leche que no participa y se opone a FITECA)

Ante esta situación, el CUPA no está dispuesto a dar un paso atrás y su presidente argumenta de la siguiente manera:

“El campeonato del CUPA es un evento grande y reconocido, la gente vende su comida y su cerveza. [...] Los adultos dicen que no se venda cerveza y los jóvenes no están de acuerdo. [...] la cerveza es parte del fútbol no solo aquí sino en todas partes del mundo. Siempre ha sido así, es una tradición”. (Dirigente Club de fútbol CUPA, apoya a FITECA)

Por su lado, la Comunidad FITECA también es reconocida por los vecinos como una institución tradicional en el barrio, que dentro de las actividades que realiza tiene al festival FITECA como su máxima expresión. Este festival por su repetición a través del tiempo – desarrollado de manera ininterrumpida durante los últimos 15 años – y por su magnitud – congrega artistas nacionales e internacionales y cuenta con una asistencia diaria de más de 1,000 espectadores – se ha ganado un espacio en el calendario festivo local ubicándose a la par con otras fiestas del barrio como la Fiesta de las Cruces o el aniversario del barrio. Este lugar ganado en el barrio tiene coordenadas temporales y espaciales muy precisas. Es así que en el barrio la expectativa va en aumento conforme se acerca el inicio del festival, el 1 mayo de todos los años. Asimismo, se sabe que el lugar de intervención será la loza del parque Tahuantinsuyo y durante este periodo ninguna otra institución barrial reclama el uso del espacio.

Con relación a este punto nos comenta un vecino mayor que fue fundador de su asentamiento humano:

“El fútbol es bastante fuerte, es la única actividad de distracción de la gente [...] todo el año es actividad fútbol, pero cuando vienen FITECA, es FITECA y punto, así ponga su banca en la cancha chiquita, es FITECA, es un espacio ganado por FITECA y eso es bastante y es positivo, la gente espera FITECA, va a venir

FITECA de tal fecha a tal fecha y separa su espacio.” (vecino fundador de San Gabriel, participa y apoya FITECA)

Un vecino joven declara acerca del año 2012 en el que FITECA solo duró tres días de los cuales uno se realizó en el parque Tahuantinsuyo y los otros dos en una calle cercana:

“Ahí les ha costado retomar y a la gente de acá también, decían FITECA ya no es lo mismo, no pasa nada [con tres días de festival], claro porque era una tradición, una costumbre, mayo por acá, la gente ya sabe que se acerca FITECA y era como un baldazo de agua fría cuando la gente no vio nada.” (Vecino Estudiante universitario de San Gabriel, participa y apoya FITECA)

No obstante, las actividades de la Comunidad FITECA en el parque Tahuantinsuyo no se limitan al festival, es en este lugar donde también realiza la clausura de los talleres de niños y las actividades para recaudar fondos de la organización. Además, como ha sido mencionado anteriormente, gracias al apoyo de organizaciones externas se han venido realizando obras de infraestructura en el parque como lo han sido la construcción de los servicios higiénicos, la reconstrucción del comedor popular y la implementación de las luces en la loza deportiva. Es así que la presencia de la Comunidad FITECA trasciende los cortos pero intensos periodos de uso del parque y es percibida permanentemente a través de los murales y construcciones que se exhiben como marcas físicas que han quedado inscritas en este espacio – señal de esto es que no es inusual que los vecinos se refieran al parque Tahuantinsuyo como FITECA o la loza donde se hace el FITECA –.

Más aún, en el imaginario del barrio, estas marcas físicas, y por lo tanto FITECA, están asociadas a ideas altamente valoradas por los vecinos como son la celebración, la cultura, el arte, la educación y el mejoramiento del barrio. Esta situación, que podría asumirse como una reorganización del campo simbólico al interior del barrio, en términos de Ochoa (2003), es resultado de nuevas asociaciones de significado entre lugares y comportamientos, así por

ejemplo, si antes el parque Tahuantinsuyo estaba exclusivamente asociado al fútbol y a interacciones violentas – delincuencia y peleas -, ahora, a partir de las intervenciones de la Comunidad FITECA también se le identifica con arte e interacciones familiares.

Un vecino futbolista comenta en relación a este punto:

“Cambia, la zona se ve bonito, porque más antes la barriada esto era así, se dedican a otra cosa, la juventud más que todo, cuando hay FITECA la gente, los niños, los jóvenes, vienen a ver, aprenden algo, es un ejemplo para la juventud, a veces nosotros no nos damos cuenta.” (Futbolista joven que participa y apoya a FITECA)

3.2.2 Las elecciones vecinales

Estas maneras contrapuestas de emplear el espacio y los valores exhibidos durante este uso resultan en tensiones que se hacen evidentes en situaciones como la polarización que experimentó el barrio por las elecciones del Comité de Parque cuyos procedimientos – formación del comité electoral, presentación de listas, etc. – empezaron casi sobre del inicio del festival, un momento en el cual la presencia de la Comunidad FITECA en el barrio era muy fuerte y visible.

En el pasado el Comité de Parque era una dirigencia barrial que no tenía mayor injerencia en las decisiones sobre el uso del parque – su función se limitaba al mantenimiento de las zonas periféricas del parque – siendo el club de fútbol CUPA el que por tradición de uso había asumido la función de decidir en temas relacionadas a la loza deportiva. No obstante, con el pasar del tiempo el Comité de Parque fue asumido por dirigentes que, perteneciendo también al comité de seguridad vecinal y a la Comunidad FITECA, lograron ganar terreno en las decisiones y regulaciones sobre las actividades y comportamientos en el parque, y empezaron a exigir al club de fútbol CUPA que suspenda la venta –

realizada por alguno de sus miembros – y el consumo de alcohol en el parque como forma de evitar los episodios de violencia que caracterizan sus campeonatos de fútbol. Una vez más lo que estaba en cuestión eran los valores aceptados en el barrio y el poder de las instituciones barriales que los promovían.

Con todo esto en juego, el Comité de Parque se tornó una dirigencia estratégica para el control del parque y por lo tanto conveniente de tenerla al lado. Es así que en las elecciones de la siguiente dirigencia del Comité de Parque postularon miembros del club de fútbol, los cuales le ganaron a la directiva anterior por amplia diferencia gracias al respaldo de los futbolistas del barrio. De esta manera, con el Comité de Parque tomado en la práctica por el club de fútbol, la venta y consumo de alcohol fueron nuevamente avalados, a pesar de que la dirigencia anterior desde su posición en el Comité de Seguridad Vecinal siguió oponiéndose de forma abierta y frontal a estas prácticas. Fue de esta manera que, siendo el Comité de Seguridad tan cercano a la Comunidad FITECA – el dirigente del primero participaba en la segunda – esta última organización se vio envuelta en una pugna entre dirigencias que quedó configurada en dos polos: en uno, el Comité de Parque y el club de fútbol CUPA cuyos intereses eran mantener el control del parque – tal como lo habían hecho por los últimos 45 años – para así por un lado, seguir recaudando ingresos por los campeonatos y por otro, continuar con la venta y consumo de alcohol. En el otro polo se encontraban la Comunidad FITECA, el Comité de seguridad y el Comedor Popular quienes proponían – FITECA a través del arte y el Comité de seguridad a través de la fiscalización – una nueva manera de relacionarse en el espacio público en el barrio.

Cabe mencionar que esta pugna no solo se ve reflejada en la regulación del comportamiento en el parque sino también en los proyectos que cada bloque tiene para dicho espacio. El bloque de los futbolistas como es obvio quiere habilitar el espacio para que se practiquen más deportes dándole prioridad al fútbol, de esta manera, en su plan de mejoramiento del parque

quisieran darlo en concesión a un tercero para que cerque y ponga césped artificial en la loza deportiva, a cambio de estas *mejorías* el barrio tendría que hacer un pago por su uso. La comunidad FITECA por su lado, dada su composición interna, busca impulsar proyectos relacionados al urbanismo y al arte. De esta forma, en algún momento propuso tomar la más pequeña de las dos lozas deportivas y convertirla en un anfiteatro pero la iniciativa finalmente no prosperó por falta de apoyo vecinal. Luego vino el proyecto del Paseo de la Cultura que buscaba convertir varias cuadras de una de las calles que da al parque en una alameda con áreas verdes y lugares de encuentro para los vecinos, el proyecto, que incluso contó con la presencia del presidente de la república en su inauguración, al final quedó detenido por falta de voluntad política de la autoridad local de turno. Entre los proyectos que si se concretaron estuvieron la reconstrucción del comedor San Martín del Once y la instalación de luces en la loza deportiva mayor.

A manera de justificación dado el desbalance en las intervenciones de *mejora* en el parque, los futbolistas aducen que la Comunidad FITECA tiene la ventaja de recibir apoyos externos en referencia a la Municipalidad, el Estado, las ONGs, los artistas y los profesionales; mientras que ellos, que no tienen estos vínculos, cuando acuden a las autoridades no les hacen caso. Es así que, según el Comité de Parque, ellos ya habían solicitado a la Municipalidad se instalen las luces en la loza deportiva grande pero su pedido terminó siendo desestimado – al final las luces fueron conseguidas por LGMM a través de organizaciones internacionales con el respaldo de la Municipalidad de Comas -.

Con estos antecedentes, el bloque de los futbolistas declaraba que la Comunidad FITECA quería adueñarse del parque Tahuantinsuyo y que lucraban con sus intervenciones y daban como prueba de este apropiamiento la existencia de las obras de infraestructura y la prohibición del uso de alcohol – impulsado por el comité de seguridad ya que la Comunidad FITECA nunca se pronunció al respecto – motivo por el cual ponían trabas a su labor con actitudes como no entregar de manera oportuna la llave para poder encender

las luces del parque en actividades como el festival o llamar a la policía aduciendo mucho ruido. Por su lado, el bloque encabezado por la Comunidad FITECA aducía que el club de fútbol, y el Comité de Parque que lo avalaba, a diferencia de ellos, nunca se habían preocupado por mejorar el parque Tahuantinsuyo y hacían un uso indebido de este al utilizarlo para su propio beneficio por medio de la venta de alcohol, el alquiler de las luces y la recaudación de dinero a través de la organización de torneos de fútbol.

Es preciso mencionar que el hecho de que se le asigne a la Comunidad FITECA el rol de líder en uno de los bloques pone en evidencia que esta, a pesar de que se opone a considerarse como tal, es reconocida por los vecinos como una dirigencia barrial – Jorge Rodriguez, uno de los fundadores y vecino de La Balanza, es considerado un líder en el barrio – y que, sin proponérselo, se ha legitimado como tal a través de la cultura. En un contexto de vacío institucional en el que el gobierno central y local no han sabido – ni se han interesado por – canalizar las demandas culturales del barrio – demandas que FITECA ha ido moldeando a través de los años – la Comunidad FITECA se constituye en la dirigencia cultural y se pone a la par de las otras dirigencias locales que están encargadas de canalizar otro tipo de demandas, como el Comedor Popular y Vaso de Leche lo hacen con las demandas de alimentación; el comité de seguridad vecinal, con las de seguridad y el club de fútbol, con las deportivas.

Por otro lado, esta situación desencadenada por la elección del Comité de Parque es otra dimensión de una manera de hacer política en el barrio que se puede encontrar en cualquier otra situación en la que estén en juego decisiones concernientes al espacio público. Se trata de una forma de hacer política que tiene el chisme como elemento constitutivo y al dirigente como su operador. A través de la puesta en circulación de rumores, el dirigente, como líder de opinión, genera tendencias de opinión y actitudes que pueden determinar el respaldo o rechazo a las iniciativas de las otras dirigencias barriales. Sin embargo, no debe pensarse que el chisme es exclusividad de la

manera de hacer política sino que precisamente funciona tan bien en este nivel porque es una práctica que está instalada en las interacciones cotidianas del barrio.

Se puede observar que esta tensión que resulta de distintas valoraciones, usos y proyectos con relación al Parque Tahuantinsuyo ponen de manifiesto que las intervenciones de la comunidad FITECA se desarrollan en una trama social compleja donde vecinos, dirigentes, y autoridades tienen distintos intereses y participan desde posiciones diferenciadas que les permiten con mayor o menor efectividad perseguir sus objetivos.

En esta trama social, se encuentra por un lado la comunidad FITECA, la cual, a través de intervenciones artísticas y urbanísticas sostenidas en el tiempo, se ha constituido al interior del barrio en una dirigencia legitimada y, a la vez, hacia afuera se ha posicionado como un organismo que contribuye al bienestar social a través de la cultura con lo que ha logrado ser beneficiaria de recursos provenientes de organizaciones externas. Por otro lado, se encuentra el bloque conformado por la dirigencia de futbolistas la cual tienen a su favor una tradición reconocida a nivel metropolitano de casi medio siglo que le permite organizar casi sin cuestionamientos campeonatos de fútbol para niños y adultos. No obstante, debido a los comportamientos violentos exhibidos durante estos eventos ha ido perdiendo legitimidad como ente portador de bienestar en el barrio. Más aun, en el contexto actual, en el cual el fútbol no tiene la potencialidad que se le atribuye a la cultura para mejorar situaciones sociales desfavorables, esta dirigencia se ve ignorada en sus demandas de recursos a autoridades y entidades internacionales para emprender sus proyectos en el barrio.

Asimismo, se puede ver en esta pugna como se construyen y ponen en circulación, a través del chisme, representaciones acerca del otro - "FITECA quiere adueñarse del barrio" o "los futbolistas solo lucran con el espacio público" - que pueden ser interpretadas como un esfuerzo por generar los

marcos discursivos en los cuales las realidades que cada bloque propone para el barrio puedan ser posibles. Al fin y al cabo, como señala (Shi-Xu, 2005), el poder solo se puede ejercer bajo cierta economía de discursos de verdad acerca de la realidad.

Con todo lo expuesto podemos concluir que, si bien es vital reconocer cómo las manifestaciones culturales de la Comunidad FITECA están insertas y condicionadas por una trama barrial específica, no se puede desatender el hecho de que estas manifestaciones también pueden reelaborar dicha trama social. Bajo esta idea, debemos considerar que las intervenciones culturales de la Comunidad FITECA, teniendo como premisa la acción sobre la palabra, han abierto una zona de debate - entendida en los términos de Appadurai (1995) cuando se refiere a la *cultura publica* - en la cual, por medio del despliegue reiterado y espectacular de formas discursivas como el teatro, la danza, la música, el circo y el urbanismo, han ido modificando las categorías de percepción del mundo social (Bourdieu, 1988) de La Balanza y con ello desestabilizando aquellos sentidos comunes que daban por *naturales* comportamientos asociados a la calle y la masculinidad. En este sentido, las intervenciones de la Comunidad FITECA, pueden ser vistas como *dispositivos que han logrado deconstruir ciertos imaginarios* presentes en el barrio (Vich, 2014,) *que guardan relación con los valores que pueden ser exhibidos en el espacio público*. Finalmente, se puede afirmar que toda manifestación cultural posee una dimensión simbólica y una dimensión económica - o una política y una poética (Cánepa, 2006) - que están *imbricadas la una en la otra de manera indisoluble* (García Canclini, 2002). Es precisamente bajo esta mirada que deben ser pensadas las manifestaciones culturales de la comunidad FITECA. Mirada que, por un lado, las concibe como insertas en estructuras materiales, es decir, desplegadas sobre relaciones barriales que determinan su producción estética; y por otro lado, reconoce que, a través de la (re)elaboración simbólica de dichas estructuras, se pueden transformar prácticas e instituciones dedicadas a la estructuración de sentido en el barrio (García Canclini, 2002).

4. LAS IMÁGENES DEL BARRIO

4.1 Los días previos al festival en el barrio *tranquilo*

Días previos al inicio del festival las comisiones de trabajo de la comunidad FITECA intensificaron sus actividades para poder llegar con todo a punto para que el evento se realice según lo planeado. Así teníamos que la comisión de alojamiento que había estado trabajando durante meses visitando a los vecinos para solicitarles alojamiento de forma voluntaria para los artistas extranjeros – que esta edición serían más debido a que serían más días de festival – se encontraban distribuyendo las camas – algunas de la comunidad FITECA, otras gestionadas con la municipalidad – donde dormirían estos. Por su parte, la comisión de alimentación donde participaban las señoras del comedor popular, tras haber definido con anterioridad los alimentos que se prepararían durante la semana de festival, se encontraban coordinando la entrega de los insumos necesarios. De la misma manera, la comisión de transporte, que había solicitado vehículos a la Municipalidad y al Ministerio ya se encontraba coordinando los traslados para los artistas extranjeros que empezaban a llegar. Por otro lado, la comisión de escenarios, que había diseñado el escenario principal y había realizado con la municipalidad la gestión de los andamios, las luces y el sonido se encontraba construyendo la estructura que serviría de marco para los espectáculos en el parque Tahuantinsuyo. De forma paralela, la comisión de murales que había gestionado previamente la pintura también con la Municipalidad y había visitado a los vecinos para solicitar permiso para pintar en sus paredes, se encontraban recibiendo y acompañando a los artistas muralistas a sus muros asignados. Finalmente, previendo que para ese momento se encontrarían ya los artistas en el barrio y con todo el movimiento de materiales – pinturas,

andamios, alimentos – en el parque Tahuantinsuyo la comisión de seguridad coordinó con la Municipalidad y la Comisaría local el contar con varias patrullas de serenazgo y policía resguardando el lugar.

En este último punto es importante detenerse porque aunque el evento estuvo efectivamente resguardado por las autoridades, ocurrió más de un incidente en el cual se perdieron cosas de la organización, se sustrajeron pertenencias de los invitados e incluso hubo un asalto a mano armada. Estos hechos no resultan aislados si se echa una mirada más amplia en el tiempo y se suma a otros acontecimientos con visitantes, artistas y profesionales que en más de una oportunidad fueron – o estuvieron a punto de ser – asaltados.

Cuando comenté a mi familia que realizaría trabajo de campo en el distrito de Comas, su primera reacción fue decir que debía cuidarme puesto que era un distrito peligroso. Y lo cierto es que en la prensa, Comas ha sido presentado como uno de los distritos donde se comete mayor cantidad de delitos asociados a la delincuencia. Más aun, en la encuesta metropolitana de victimización del año 2011 realizada por la organización Ciudad Nuestra, Comas encabezaba el sondeo siendo uno de los 3 distritos – los otros dos eran Villa el Salvador y la Victoria – en donde más de la mitad de encuestados declaraba que ellos o algún miembro de su familia había sido víctima de un delito en el último año¹⁷. Además, La Balanza en dicho año figuraba como una de las 6 zonas más peligrosas del distrito por la frecuencia con que se producían delitos, siendo el robo al paso, sobre todo por mototaxistas, la modalidad más común¹⁸. Esta información es consistente con lo que declaran los vecinos acerca de cómo es visto su distrito desde fuera. De forma similar a lo que sucedió conmigo, cuando ellos comentan a personas que no son del distrito que viven en Comas, usualmente obtienen por respuesta un

¹⁷http://www.ciudadnuestra.org/facipub/upload/cont/2869/cont/files/35_distritos_Encuesta_Metropolitana_Victimizacioo_2011.pdf

¹⁸Según el mapa de zonas peligrosas elaborado por el diario La República en agosto del 2011 en una investigación que cruzó la información de la 5 comisarías del distrito <http://larepublica.pe/03-08-2011/comas-el-distrito-mas-inseguro-de-lima>. Consulta 13/06/16

cuestionamiento por vivir en un lugar *tan peligroso*. Esta percepción se hace explícita en situaciones como las que comenta que experimenta una vecina cuando quiere volver a casa:

“Yo digo que en Comas, y ellos me dicen [...] ese sitio es bien movido. Incluso cuando uno va al centro y quieres tomar un taxi, le preguntas si va a Comas y el taxi ni te contesta, se arranca. Al inicio chocaba. Es que es el antecedente que ya tiene de hace años, hace años traían a los taxistas y los atracaban, los mataban y desmantelaban los carros, por eso solo aceptan hasta la avenida [Túpac Amaru]. Tengo la esperanza que algún día cambien ese paradigma que tienen los taxistas.” (Vecina profesional que ya no participa en FITECA pero apoya)

También en el testimonio de un joven que le tocó vivir en este entorno durante su adolescencia:

“[...] acá el barrio lo ven mal por nuestro pasado de antes, acá en el cementerio vendían droga, era una tierra de nadie, salían a cada rato en el noticiero, había matanza, era zona roja, no se podía andar bien en la noche porque robaban, se tiraban piedra y comentaban, hablaban mal.” (Joven vecino futbolista que participó en los talleres cuando niño)

No obstante, en mi intención de conocer las percepciones de los mismos vecinos acerca de su barrio, encontré de manera sorpresiva que, en líneas generales, lo hallaban tranquilo. Indagando más en esta idea pude conocer que para los vecinos del barrio *lo tranquilo* era un concepto que tenía varias coordenadas. Desde el punto de vista geográfico, teniendo en cuenta que el barrio no deja de recibir población migrante – aunque en la actualidad sea menos comparada con las grandes invasiones de los años sesenta –, el pueblo natal era la referencia de lo más tranquilo por ser un lugar donde *no sucede nada* y la gente es más sana, y los que no los son, son regulados por la comunidad campesina o las rondas. En el extremo opuesto se encuentra Lima, ciudad que siempre está en movimiento, donde los autos con su velocidad y su bulla son el reflejo de su vida frenética.

Una vecina que emigró de Ayacucho en los noventa comenta:

“[...] en la sierra en esa época no había pandillaje, drogadicción, la gente era más sana, más inocente y acá ya veíamos nosotros eso [...] aunque ahora la gente ha cambiado, pero antes la gente era peor, nosotros que íbamos atender con la reja abierta por miedo a esa delincuencia, en cualquier momento venían y se agarraban a pedradas” (Vecina profesional que ya no participa en FITECA pero apoya)

Por otro lado, un dirigente que nació en Comas pero vivió su juventud fuera antes de regresar definitivamente declara:

“Aunque te parezca mentira, [lo que más me gusta del barrio] es la tranquilidad que se percibe, el centro de Lima ya no es el de antes porque el movimiento de vehículos y los edificios y la bulla no se compara con Comas, porque acá recién hay edificios de 3 pisos y otra es que puedes dormir plácidamente, desde las diez de la noche duermes rico, hasta el amanecer.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, no participa y se opone a FITECA)

Por otro lado, desde el punto de vista temporal, la referencia es la situación del mismo barrio hasta hace pocos años cuando el pandillaje tenía tomadas las calles y era común encontrarse en cualquier momento en medio de una batalla campal entre bandos antagónicos pertenecientes a laderas opuestas del cerro. Hoy en día, el pandillaje ha sido erradicado del barrio gracias a una serie de intervenciones, no necesariamente coordinadas, de distintas organizaciones – la policía con sus campeonatos de fútbol para pandilleros, FITECA con sus talleres de niños – sumado a que los jóvenes más temerarios empezaron a ir a prisión por sus delitos y los que no, crecieron y empezaron a formar sus propias familias. No obstante, los vecinos reconocen que la delincuencia no ha desaparecido sino que se ha vuelto menos explícita, cuando afirman que a pesar de que a ellos no les ha pasado nada, han oído de gente que ha sido asaltada, casas que han sido robadas o balaceras en zonas cercanas. Lo que nos remite al otro componente de la idea de tranquilidad en el barrio que se refiere a que la delincuencia *casi por azar* siempre toca a otra persona y en otro lugar y, si *por casualidad*, algo sucede en el barrio es por

personas que vienen de otra parte – usualmente asociados a los asentamientos humanos de las partes altas – ya que si hay personas de mal vivir en el barrio, estas realizan sus fechorías fuera. A este respecto mencionan vecinos que viven en los asentamientos de las partes altas:

“Tranquilo, no hay gente de mal vivir. Por abajo roban pero acá es una zona tranquila. Los niños no escuchan gente de mal vivir.” (Vecina del A. H. Los Ángeles, participa y apoya FITECA)

“Hace poco hubo una muerte abajo, de un joven, lo balearon, pero como yo no estaba no he visto nada [...] yo me siento segura acá.” (Dirigente del A. H. Madrigal, participa y apoya FITECA)

“[...] me dicen, y por qué vives en Comas, tanta delincuencia que hay, bueno en mi barrio no hay, en otros lados, porque Comas es grande. Porque mientras no pase en mi barrio, no puedo decir que hay, mi barrio es todo tranquilo hasta ahorita.” (Dirigente vecinal que participa y apoya FITECA)

“Yo vivo tranquila acá, menos de ruido de carros, menos contaminación, tu puedes salir no te roban, en cambio en la parte baja tu sales y ya no encuentras tus cosas. En cambio acá hay tranquilidad, paz.” (Vecina del A. H. Madrigal, participa y apoya al FITECA)

Estos testimonios dan cuenta de cómo el crimen es posicionado en *otros* que no pertenecen al barrio o que recién están perteneciendo a este, como los recién llegados en referencia tanto a las personas que por compra o herencia ahora viven en las casas de los antiguos vecinos como a aquellos que se han establecido en las invasiones más recientes de las partes altas. A estos nuevos vecinos se les atribuye una ausencia de valores en la crianza de sus hijos que, sumado a las malas juntas, los terminan arrastrando a la delincuencia. Si un hijo de alguno de los vecinos antiguos resulta delincuente es atribuido a que, a pesar de ser familia de buenos valores, probablemente *no han podido* criarlo bien.

Estos vecinos expresan su preocupación por la ola de crímenes en el barrio:

“Ahora último que está invadiendo el cerro, están viniendo personas nuevas y son chicos provincianos, jóvenes que se quieren malograr, mi barrio esta medio que se quiere malograr.” (Joven vecino futbolista que participó en los talleres cuando niño)

“Yo creo que siempre ha existido [la delincuencia] pero no era tan tan, no se faltaba tanto el respeto, ahora ves a niños que ya están con las drogas [...] la misma crianza y vienen nuevas generaciones [...] también empezó a emigrar gente de otros sitios, ya no solamente los fundadores, gente con otras costumbres.” (Vecina del parque Tahuantinsuyo que aloja a artistas)

“No sé hasta qué grado permiten los padres, que saben cómo se comportan sus hijos pero da la impresión que no les dicen nada [...] de repente hay padres que están más dedicados al trabajo, a otros quehaceres y se desentienden de los hijos [...] Sino no se explica cómo los hijos se desvían, hijos que se suponen que son de buena familia” (vecino fundador de San Gabriel, participa y apoya FITECA)

De esta manera, se puede observar que los ejes sobre los que se construye el sentido de lo tranquilo del barrio son, por un lado, el entorno de calma en oposición al vértigo de los lugares más congestionados de la ciudad donde los niños no pueden andar libremente, la bulla es aturdidora y existe mucha contaminación – paradójicamente debido a su geografía Comas recibe la contaminación que producen otros distritos de Lima siendo considerado uno de los distritos más contaminado de la ciudad¹⁹. Y, por otro lado, la tranquilidad como un estado de calma opuesto a los momentos cotidianos de violencia explícita sufridos durante la época del pandillaje, a pesar de que existe la conciencia del peligro latente que representa la delincuencia actual. Delincuencia que además, es posicionada en lo externo en un intento por revertir la imagen estigmatizada del barrio producida por otros.

¹⁹ Nota de Prensa del Ministerio del Ambiente. <http://www.minam.gob.pe/notas-de-prensa/minam-identifica-distritos-de-lima-con-mayor-contaminacion-de-aire-y-ruido/>. Consultado 01/07/16

4.2 Lo celebratorio y la (des)unión de los vecinos

De forma paralela a los preparativos para el inicio del festival en el barrio se estaba organizando la Fiesta de las Cruces, celebración de origen andino que se realiza todos los años en mayo y que consiste en llevar la cruz a la que se le rinde culto en peregrinaje por las casas de los vecinos que, en busca de protección o en pago por un favor recibido, se ofrecen a velarla. El día principal, que usualmente coincide con el primer día del festival, el mayordomo suele hacer una gran fiesta para luego llevar a la cruz en procesión a su lugar de culto habitual situado en algún punto alto del cerro.

Llevar a cabo esta celebración requiere tanto de buena organización como de gran cantidad de recursos por parte de cada una de las hermandades que se encargan de las distintas cruces presentes en los distintos puntos del barrio. El mayordomo es el que tiene mayor responsabilidad en que la fiesta resulte de la mejor manera, por lo que comienza a trabajar desde que es elegido el año previo durante la fiesta de cierre, en la cual no deja pasar la oportunidad para solicitar a los asistentes que se comprometan a realizar alguna donación para la celebración del próximo año. Conforme se acerca la fecha principal, se toma la temporada de carnavales, para organizar una yunza²⁰ con el objetivo de recaudar fondos – a través de la venta de cerveza. Una vez llegada la celebración, el mayordomo hace una invitación formal a los vecinos y les pide a aquellos que se comprometieron a hacer donaciones que cumplan con lo ofrecido.

Una vecina que asiste a la celebración de las Cruces comenta su experiencia:

“[Para la] fiesta de las cruces también hacen su directiva y su fiestecita. Yo no he participado [en la organización] porque es un

²⁰ Festividad de origen andino en la que se busca derribar un tronco de árbol - previamente fijado al suelo – con el objetivo de obtener los regalos puestos en la parte alta del mismo. Aquel que lo derriba debe reponer el árbol para la siguiente yunza.

gasto fuerte. Primero comienzan con la yunza, como fondos para la cruz. [...] He ido a ver las yunzas arriba, es bonito, en febrero sí se hacen, en carnavales, puede ser una yunza normal, o sea, acá podemos si nos organizamos, no necesariamente para la Cruz.” (Vecina del parque Tahuantinsuyo que aloja a artistas)

No obstante, esta movilización para lo celebratorio no es exclusiva de la Fiesta de la Cruces, otra celebración importante es el aniversario del asentamiento humano, el cual es festejado de manera distinta por cada uno de los asentamientos humanos que componen la zona. Entre estos quizá el más conocido sea el del asentamiento humano Manco Inca – Huaral que realiza un concurso donde se premia a los vecinos que tengan la calle mejor decorada. De modo que estos se organizan para limpiar y adornar las calles, y en caso sea necesario recursos que no pueden ser provistos por ellos mismos los dirigentes hacen uso de sus vínculos con agentes externos – políticos o empresarios – para recibir donaciones o se recurre a actividades en las que los vecinos colaboran para recaudar dinero.

Un joven vecino del asentamiento humano Manco Inca – Huaral explica cómo se organizan:

“Aniversario del mismo barrio, del mismo barrio se invita a todos los vecinos, hacemos una pequeña fiesta, por la temporada de la yunza, que paran los árboles, ponen regalos, comienzan a bailar, a tumbar poco a poco el árbol, hasta que se caiga. [...] La dirigencia junta, hace una reunión con todos los vecinos, vamos a hacer una celebración, necesitamos la colaboración de todos los vecinos, vamos a hacer una pollada, dos [tarjetas de] polladas por casa para comprar la orquesta, o comprar bocaditos. Del barrio siempre han colaborado, adornamos las casas, compramos cadenetas [...] una persona no tiene [recursos], igual se le acomoda su calle. (Joven vecino futbolista que participó en los talleres cuando niño)

La celebración es quizá el estímulo que más moviliza a los vecinos de La Balanza, es durante la organización de eventos festivos que los vecinos se muestran más favorables a colaborar y trabajar en conjunto, sumando

esfuerzos para sacar la actividad adelante. Esto nos lleva a un aspecto crucial que los vecinos consideran en la construcción de la imagen del barrio: la unión.

Cuando piensan en cómo les gustaría ver a su barrio, los vecinos encuentran que el barrio estaría mejor si fuera más unido. Esta afirmación tiene al menos dos implicancias, en primer lugar, que el barrio sí es unido en alguna medida, esto corresponde al hecho de que se siente que existe una *vida de barrio* – a diferencia de otros distritos donde los vecinos no interactúan. Otro indicador de esta unión es que aún se organizan para realizar actividades por el barrio, coordinar las fiestas o, en menor medida, realizar faenas para trabajar la infraestructura. Al respecto una vecina comenta:

“Acá sí, todos conversamos, claro no tenemos unión, pero conversamos, a comparación de San Isidro, nadie se conoce, cada uno vive por su lado. Acá, vecino buenos días, tardes, noches. De ser comunicativos si somos comunicativos.” (Vecina del Madrigal, participa y apoya al FITECA)

La segunda implicancia es que hay una relación entre el la unidad del barrio y su mejoría. Se añora un pasado casi mítico en el cual los vecinos eran muy unidos y en base a un trabajo arduo en faenas lograron levantar sus casas, abrir sus caminos y construir sus muros y escaleras. Luego, se considera que hubo un momento en que el barrio se empezó a dividir y cada quien empezó a ir por *su lado*. Esta situación es atribuida tanto a un cambio de actitud en los vecinos que habiendo conseguidos ya los servicios básicos no encontraron un motivo para trabajar nuevamente en conjunto, como a que al barrio empezó a llegar gente que tenía *otra mentalidad*.

Vecinos de los asentamientos humanos de las partes altas comentan:

“Hemos hecho las escaleras, cada uno ponía cuota, y la construcción, tenemos en los vecinos, albañil [...] acá hemos trabajado nosotros nomás, nadie nos ha apoyado [...] Los vecinos ya no quieren salir, están cansados, toda la semana trabaja y los domingos tienen que trabajar la faena. Ahora tenemos que

trabajar el local porque falta poco, tapar los huecos. (Vecina de los ángeles, participa y apoya FITECA)

“[Los vecinos] han cambiado bastante, antes creo que éramos más unidos, cada uno vive por su cuenta, pero antes que no teníamos nada, nos juntábamos, hacíamos actividades, trabajábamos nuestra calle en aumentar más, hacer nuestras pircas [...] pero ahora ya no, como ya hay todo [servicios e infraestructura] y encima como han venido más de vecindad y todo, en lugar de estar unidos, ya cada quien tiene sus cosas no se preocupan” (Vecina del A. H. Madrigal, participa y apoya al FITECA)

“Los que han venido son propietarios de segunda mano. Los de antes eran bastante unidos, cualquier actividad que había ahí estaban, acordábamos hacer algo toda la gente salía, un silbato y ya, ahora es más complicado porque ya es otra gente, otros pobladores [...] Los de antes hemos luchado bastante.” (Vecino fundador del A. H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

Este relato que busca dar cuenta de una degradación del vecino – que pasa de ser solidario y luchador a conformista y desinteresado por el bien común – es sostenido en general por los vecinos pero principalmente por el dirigente vecinal que suele juzgar negativamente a todo aquel vecino que no se involucra con los *asuntos del barrio*. Otras versiones más moderadas, justifican esta actitud de apatía con el hecho de que los vecinos al pasar tantas horas trabajando fuera y solo regresando al barrio para dormir, no han tomado una verdadera conciencia de las problemáticas que sufre su vecindario.

En este punto es importante indagar en cómo se construye este sentido de la unión. Si, como declaran, los vecinos organizan juntos las fiestas locales y además se reúnen para practicar deportes como fútbol o vóley ¿no es esto estar lo suficientemente unidos? Si no lo es, ¿entonces, cuánta unión es la que se demanda y en qué términos? Como fue mencionado, la unión está asociada directamente a la mejoría del barrio, así se tiene que cuando el barrio estuvo más unido mejoró más y ahora que no está tan unido ya no mejora. No obstante, esta relación entre unión y mejoría no tiene por qué ser tan inmediata.

Como los vecinos fundadores mencionan, cuando arribaron lo que encontraron fue un lugar inhóspito, con condiciones climáticas muy duras y sin ningún acondicionamiento para la vida. Dado la falta de servicios tuvieron inicialmente que apoyarse, muchas veces en situaciones de desventaja y de manera penosa, en los vecinos que se encontraban en las partes más bajas para cubrir sus necesidades. De esto cuentan los fundadores:

“Ha sido invasión, primera gente que vino fue de Ate, de Vitarte, en camiones, esta zona era desierto. Trabajadores de Huancayo y Apurímac que trabajaban y necesitaban casa [...] Era un terreno austero, corría viento, lluvia, sol, muchos se fueron y nosotros quedamos.” (Vecina del Parque Tahuantinsuyo, fundadora que aloja artistas)

“Antes, los caminos solo podía caminar uno, los camiones nos dejaban a dos cuadras, a lomo teníamos que cargar el agua, cemento, ladrillo, todo lo que se necesita para la construcción. [...] los de antes hemos luchado bastante, con decirle que el agua la traemos del reservorio de Piérola, íbamos a lavar la ropa, traer ropa mojada al hombro, ha sido una etapa difícil para los pobladores de esta parte. No solo el agua, la luz [...] la traíamos de Progreso, nos comprábamos cables, y los poníamos rodeando el cerro y nos cobraban un abuso. [...] Y el silo lo hacíamos detrás de las casas, en el cerro, no teníamos desagüe.” (Vecino fundador del A. H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

En estas condiciones extremas y en ausencia de un Estado que las pudiera revertir, los vecinos acordaron que si querían cubrir estas necesidades colectivas tendrían que precisamente organizarse y recurrir a la colectividad – pues no había manera que trabajo de semejante magnitud se pudiera afrontar individualmente. De esta manera, este estado inicial de unión al que se alude más que una causa, sería un reflejo de esa necesidad de organización si es que no su consecuencia. En otras palabras, estas formas de trabajo colectivo fueron las condiciones para el desarrollo de vínculos de solidaridad entre los vecinos que no deben pensarse como ideales sino inmersos en pugnas, rencillas y chismes que son propios de la vida de barrio y se pueden encontrar hasta el día de hoy.

Con respecto a la relación entre los vecinos se comenta:

“Los vecinos han cambiado, algunos para bien, otros para mal. Antes cuando yo vivía [acá] los vecinos eran problemáticos, hacían problemas de nada, pero ahora los veo que han cambiado bastante, en la realidad, hay que ver las cosas para hablar [...] he visto que algunos han cambiado para bien.” (Dirigente vecinal que participa y apoya FITECA)

“No creo que los vecinos estén contentos con el barrio, en vez de que haya unión se pelean [...] Después de una discusión los vecinos van a la reunión y ya no quieren organizarse y se debilita un poco.” (Vecino Estudiante universitario de San Gabriel, participa y apoya FITECA)

Si fueron las condiciones extremas las que activaron estas formas de organización, es de esperarse que los vecinos se asocien para trabajar con menos frecuencia una vez estas hayan sido superadas o cuando la tarea propuesta – usualmente por el dirigente – no sea considerada crucial para su vida. Asimismo, se debe tener en cuenta que, por un lado, con el paso de los años el Estado ha ganado protagonismo en el lugar – por ejemplo, en la construcción de muros y escaleras – y, por otro lado, las relaciones clientelares que se entablan con políticos han dado como resultado que los vecinos prefieren acudir a estos en primera instancia para resolver sus problemas antes de salir a hacerlo a través del trabajo colectivo. Finalmente, todos estos factores en mayor o menor medida han contribuido a que decaiga la organización vecinal y con esta la percepción de unión barrial.

Al respecto vecinos fundadores de dos asentamientos humanos comentan:

“Mayormente se espera que el gobierno central o la municipalidad ya se encargue del asfaltado, porque hay barrios marginales que la gente se organiza y ve por su asfaltado, pero como ya tienen servicios básicos esperan al gobierno.” (Vecino fundador del A. H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

“Difícil para que puedan organizarse, todo fácil quieren, todo regalado. Para algo tuyo tú trabajas pero acá la gente quiere todo fácil, regalado, vienen personas a regalar y la gente sale, pero cuando los dirigentes piden para que puedan trabajar, no sale la gente.” (Vecino del A. H. Saldaña, indiferente ante FITECA)

De esta manera, cuando los vecinos atribuyen los temas pendientes del barrio como la inseguridad y la infraestructura – asfaltado, muros de contención – a la falta de unión lo que están haciendo es aludir a un relato mítico – aquel estado utópico de unión inicial en el que se logró progresar y al que volviendo se solucionarán los problemas – para, de esta manera, darle sentido a la realidad actual, sin considerar que la causa del *desaceleramiento en el progreso* se pueda deber a la desactivación de la organización vecinal, siendo la desunión percibida solo un reflejo o una consecuencia de esta desactivación.

4.3 Barrio cultural y la canción del festival FITECA

La canción del festival resultó de una iniciativa en la que venía trabajando LGMM desde meses atrás. Lo que guió la tarea fue condensar en la letra de la canción los ideales de barrio que promueve la Comunidad FITECA en La Balanza, los que tienen por objetivo convertirlo en un *Barrio Cultural*. Finalmente, y ya con el festival a puertas, la letra quedó de la siguiente manera:

Mi barrio tiene su propia historia
Y mi vecino es un pata bacán,
La que organiza es mi tía Victoria,
¡Rica comida, suena el batán!

Y revaloran en su memoria
Aquellos ritmos que no se van,
Cada intercambio se siente piola,
Tan populoso como ese pan.

Hoy la esperanza
Se aprecia en colores, murales,
Gráficas, casas culturales,
El barrio avanza

Con la sonrisa
En La Balanza
Suba a la mototaxi,
Tenga confianza.

Y si te quedas sin el pasaje,
Vuela, corre y encamina
Tu aprendizaje.

Asentamiento humano
Dejo de sobrevivir.
¿Qué queremos?
Un barrio cultural
Que pueda construir.

La canción habla de las características de un utópico barrio de La Balanza que ha llegado a convertirse en el tan anhelado *Barrio Cultural*. En este barrio utópico los vecinos se reconocen migrantes – o descendientes de migrante – y tienen presente que parte de sus raíces está en las tradiciones de esos pueblos que alguna vez dejaron – ellos o sus padres – para venir a la ciudad. Pero también se saben miembros de un barrio popular donde la vida es *rica* – llena de comida, diversión y familia. Este es un barrio en el que los vecinos inspirados por su historia lo apropian, se conectan con la calle y se interesan por los asuntos públicos. Donde a pesar de tener asuntos domésticos que atender, los vecinos se organizan de manera alegre y voluntaria para perseguir objetivos colectivos. En este barrio, además, los vecinos reconocen el mérito de los otros y no les cuesta hablar bien de sus vecinos, se puede confiar en los otros, inclusive en el personaje más estigmatizado de la comunidad, el mototaxista, puesto que ya no representa peligro. En este barrio están presentes el arte y la cultura cuyo rol es ser la luz que le da esperanza y lo anima a avanzar. Así, el barrio ya no es un asentamiento humano que solo consigue sobrevivir el día a día sino un barrio que se construye con cultura, es decir, un barrio cultural.

La letra de esta canción es sumamente ilustrativa puesto que, al describir el *Barrio Cultural*, se resaltan aquellos atributos que la comunidad FITECA considera importantes en un barrio y sobre los que construye la imagen que tiene de La Balanza. Esta imagen, un tanto pesimista, enuncia que los vecinos no intervienen en los asuntos del barrio debido a que están en un estado de aletargamiento que es una combinación de apatía y resignación. Asume que esta apatía es producida por el hecho de no haber logrado desarrollarse como personas y terminado trabajando muchas horas en tareas tediosas para poder ganarse la vida. A su vez, considera que los vecinos se han resignado a vivir en el contexto de violencia del barrio y prefieren quedarse dentro de sus hogares en lugar de toparse en la calle con personas de mal vivir. En ambos casos esta imagen atribuye una renuncia al espacio público y a tomar responsabilidad sobre lo que sucede en este. Esta renuncia a la calle

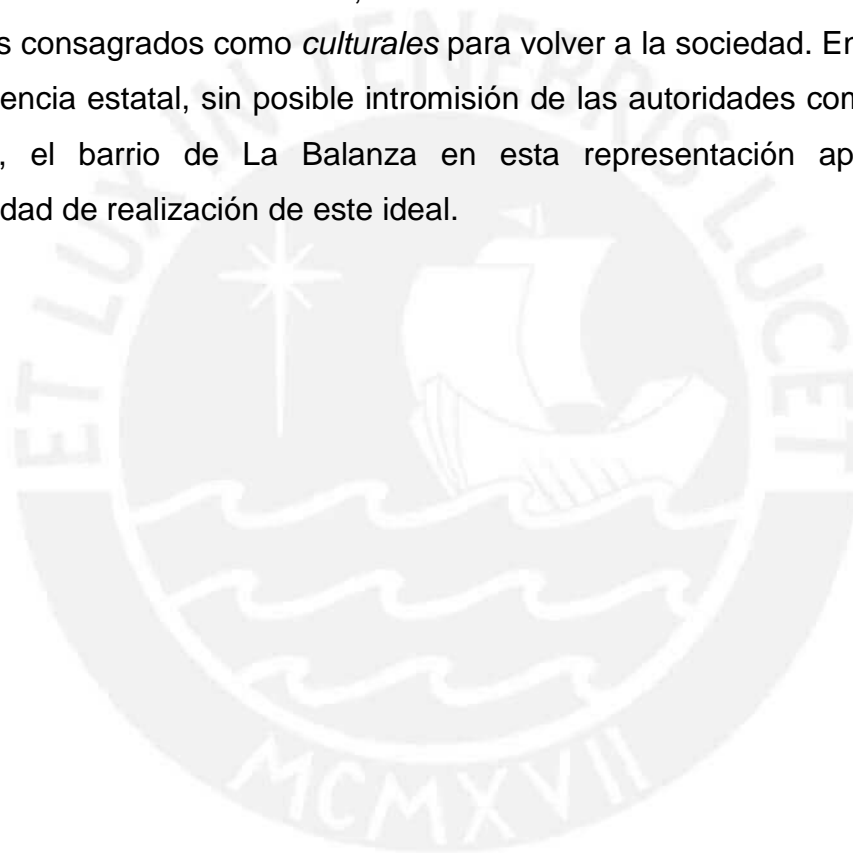
supone también una limitación para la organización barrial, se considera que es difícil que los vecinos se involucren colectiva y voluntariamente en las propuestas de los dirigentes y que si lo hacen es más porque hay dinero de por medio – en sanción o de regalo – que por convicción.

Otra dimensión que da forma a esta imagen es la que se refiere a las relaciones negativas que se entablan entre los vecinos, entre estas, el chisme se presenta como el mal que erosiona el tejido social en tanto siembra dudas con relación a la integridad moral del vecino y reduce la posibilidad de trabajar en conjunto. Otra relación presentada como dañina es la que entablan *los ahorados* – malhechores y futbolistas – con el espacio público, interacción en la que predomina el comportamiento violento y que termina excluyendo a otros vecinos – la mayoría – que no están dispuestos a relacionarse de esta manera.

Lo que FITECA realiza con esta caracterización del barrio es construir su objeto de intervención para poder dar justificación al proyecto que constituye su razón de ser. Así, lo que está en juego no es solo qué es el barrio sino también, en un nivel inmediato, lo que es FITECA y, en un nivel más abstracto, la concepción misma del arte. De esta manera, considerando a Ochoa (2003) cuando señala que las políticas culturales surgen en respuesta a vacíos éticos, la *apatía* para involucrarse en los asuntos públicos, la *falta de interés* para participar de manera activa y organizada en iniciativas locales en general y en las de FITECA en particular, permiten a la comunidad FITECA posicionarse como el ente que, a través de la cultura, le trae al barrio una luz de la esperanza que lo anima e inspira.

No obstante, según FITECA para lograr esta animación es necesario que en el barrio se den ciertas condiciones – que usualmente ubican en las partes altas de La Balanza. Para empezar, es necesario que en este barrio a intervenir haya cierto sentido de comunidad – en oposición a la vida atomizada de la ciudad; que los vecinos hayan superado niveles de vida precarios para que toda su energía no esté puesta en sobrevivir. Que el barrio tenga algunos

servicios básicos cubiertos y que las redes de organización vecinal que en el pasado sirvieron para este propósitos puedan ser (re) activadas. Todo esto nos lleva a la caracterización de un barrio en necesidad de ser motivado por FITECA pero a la vez en capacidad de involucrarse y aportar energía y recursos para lograr este objetivo. Asimismo, caracterizar al barrio es también definir el arte que se promueve en él. La manera en que la comunidad FITECA emplea el espacio público para sus intervenciones culturales obedece a una concepción del arte en la cual, la obra de arte debe salir de los espacios y círculos consagrados como *culturales* para volver a la sociedad. En un contexto de ausencia estatal, sin posible intromisión de las autoridades competentes en cultura, el barrio de La Balanza en esta representación aparece como posibilidad de realización de este ideal.



5. LAS IMÁGENES DE LA CULTURA

5.1 El Festival FITECA

Este año por tratarse de su décimo quinta edición se decidió realizar el festival FITECA durante diez días, en lugar de los siete habituales. Al igual que en años anteriores, el festival se realizó en dos locaciones: primero en el barrio de La Balanza por siete días y luego en el barrio de El Carmen por dos días, dejando entre ambos un día para poder hacer el traslado de escenario de un barrio al otro. El festival en La Balanza tuvo dos lugares de presentación: la loza deportiva del parque Tahuantinsuyo y el local del grupo de Teatro LGMM situado a una cuadra de distancia. Otros dos puntos importantes fueron el comedor San Martín del Once ubicado inmediatamente al lado de la loza deportiva y la oficina de LGMM que se encuentra en la casa de Jorge Rodríguez – a dos casas del local de LGMM – que funcionó como centro de operaciones para la planificación y ejecución de todas las actividades del festival. Mientras que los días de festival en el barrio de El Carmen se realizaron en la loza del complejo deportivo José Carlos Mariátegui.

5.1.1 Las actividades del festival

Inicialmente el nombre FITECA hacía referencia a un festival de teatro, luego la palabra *festival* fue cambiada por *fiesta* – de ahí que la comunidad FITECA se refiera al evento como *la FITECA* – y últimamente se estuvo considerando cambiar la palabra *teatro* por otra que represente más lo que sucede durante *la fiesta*. Lo cierto es que en el festival suceden cosas más allá

de la sola presentación de funciones de teatro, para este año se planificaron las siguientes actividades:

Se planificó que se realizaría un pasacalle inaugural por los asentamientos humanos de la parte alta del barrio en el cual participarían alrededor de 30 grupos nacionales e internacionales que congregaron a más de 350 artistas. Por otro lado, se programaron alrededor de 50 funciones entre teatro, danza y circo, con un despliegue de casi 400 artistas. Las funciones estarían divididas en dos grupos: aquellas que se realizarían en el espacio abierto del parque Tahuantinsuyo y las que se darían en la sala teatral del local de LGMM. Esto debido a que como es un festival en la calle, las obras a presentar deben ser lo suficientemente espectaculares para vencer los elementos distractores propios del espacio abierto y captar la atención del público, para esto usualmente se valen de elementos y técnicas que hacen más imponente la presencia del actor como zancos, banderas, varas, acrobacias. Las obras que no cumplen estos requisitos por una cuestión de diseño – porque no han sido creadas para el espacio abierto – tienen que ser necesariamente programadas para el local de teatro de LGMM, que es un espacio más íntimo en el cual estas obras funcionan mejor.

También se realizaron muestras de los procesos artísticos dirigidos por LGMM, así se presentó un extracto de una obra en construcción interpretada por los actores del grupo, de la misma manera se presentó un muestra de una obra realizada en el taller de teatro de los vecinos del barrio y finalmente se presentó – en horario estelar – una muestra realizada por los niños que habían continuado con el proceso de los talleres de verano. Dentro de la programación también se encontraron grupos de música con propuestas que incluían fusión de ritmos sobre todo rock, cumbia, huayno y ritmos afroperuanos además, algunas de ellas con instrumentos contruidos con materiales reciclados. Estos grupos estuvieron usualmente programados o bien al inicio para abrir o al final para cerrar las funciones. En forma paralela, se realizó el pintado de murales, que para este año se tenía propuesto llegar a pintar 100, no obstante, por

cuestiones de logística se llegó a 54 murales realizados por 50 colectivos formados por un aproximado de 80 artistas. Los puntos escogidos fueron instituciones educativas y espacios públicos a diferencia del año anterior en el que se centraron principalmente en paredes de viviendas. Los ejes temáticos escogidos previamente por la comunidad FITECA giraron en torno al *barrio cultural*, y el barrio y las nuevas generaciones.

Por otro lado, se planificó llevar a cabo actividades alternativas, en contraste con las típicas funciones de festival, con la intención de buscar otras maneras de interactuar con los vecinos del barrio. Con este propósito se planearon talleres abiertos a la comunidad los cuales serían dictados por los mismos artistas invitados según sus campos de especialidad. De esta manera se ofrecieron talleres permanentes de circo – malabares y telas –, de danzas tradicionales, de danzas modernas, de dramaturgia y de escultura por mencionar algunos. Otra actividad alternativa que buscaba fomentar esta relación fue el denominado *intercambio culinario*, en este los artistas tuvieron la oportunidad de preparar un plato tradicional de su país y compartirlo con las familias que los estaban alojando, para ello se realizó previamente la *bajada a los mercados* donde los artistas en comparsa pasearon por los mercados para por un lado, invitar a los vecinos a al festival y por el otro, solicitar a los puestos de abarrotes les donen los insumos necesarios para el intercambio culinario. Además, con la intención de descentralizar el festival se organizó una visita de una mañana a un barrio cercano con la finalidad de *activarlo*, es decir, animar a los vecinos a que participen más activamente del festival. Durante la actividad se realizaron números de circo en la calle, talleres, se pintaron murales en algunas casas y se compartió un almuerzo preparado por los vecinos.

Adicionalmente, se realizaron intervenciones espontáneas, es decir, que más que planeadas por la organización surgieron de iniciativas particulares de artistas y colectivos. Entre estas estuvo el *Estudio Ambulante de Fotografía* donde los vecinos podían tomarse un retrato familiar teniendo como fondo un lienzo pintado por una muralista. Asimismo, fotógrafos miembros y amigos de

la comunidad FITECA hicieron impresiones gigantes de sus fotografías en papel y con ayuda de algunos muralistas las pegaron en ciertos muros del barrio.

5.1.2 Los artistas del festival

Este año participaron en el festival 19 grupos de teatro, 13 grupos de danza, 9 grupos de circo, 8 grupos de música, 50 colectivos de muralistas y 30 grupos en el pasacalle, haciendo un aproximado de 750 artistas entre nacionales e internacionales que llegaron a Comas a *ofrendar* su arte. Dentro de los artistas nacionales estuvieron presente La Tarumba, Yuyachkani, Teatro del Milenio – más conocido como Kimbafá, por su obra que lleva ese nombre – cabe mencionar que estos han participado del festival en sus 15 ediciones. También participaron grupos de danza contemporánea, algunos provenientes de escuelas como la de la Universidad Católica o la Universidad de Lima así como de grupos independientes, también participaron grupos de danzas folclóricas como la danza de tijeras – hombres y mujeres – y danzas afroperuanas. A estos se sumó el colectivo de circo de comas Circomas con números de malabarismo principalmente. Con relación a los grupos internacionales, el país que envió más artistas fue Colombia – esto debido a que gracias a sus políticas de culturales, los artistas contaban con apoyo en los pasajes para participar en el festival – también se contó con la presencia de artistas de Chile y México. Por otro lado, debido a falta de financiamiento grupos de teatro de Argentina y Ecuador no lograron concretar su viaje. Asimismo se pintaron 54 murales que fueron realizados en su mayoría por muralistas nacionales – entre los más reconocidos los colectivos Brocha Gorda, Ruta Madre y Ramón Collar – no obstante también participaron muralistas internacionales, específicamente de Chile, Argentina.

5.1.3 El día de la inauguración

Como todos los años, el festival inicio el 1 de mayo, que esta vez cayó domingo. Un día antes se había realizado la fiesta central de las Cruces y como es tradición, muchos de los artistas y organizadores participaron en esta. El desayuno servido en el comedor Popular, sirvió para reanimarlos y terminar con la implementación de las tareas que habían prometido realizar.

Las actividades giraron en torno a dos zonas: el parque Tahuantinsuyo y la calle Miraflores donde están ubicados la oficina y la sala de teatro de LGMM. En la primera zona, dentro de la loza principal del parque, se estaban ultimando los detalles finales del escenario, las luces, el sonido y los elementos decorativos, a la par, se venían armando los toldos que servirían para los puestos de comida, y terminando de instalar las distintas exhibiciones que este año girarían en torno a la relación de los 15 años de FITECA en el Barrio. Por su parte, algunos grupos de teatro se encontraban reconociendo el espacio donde actuarían y ensayando para sus presentaciones y los muralistas que habían empezado a llegar días atrás, iban siendo conducidos a sus respectivos muros para empezar con sus pinturas. Asimismo, en el comedor se encontraban trabajando arduamente, ya que como se había dispuesto, ese día empezaría a preparar los alimentos para los artistas y organizadores – los días previos se había estado haciendo en la casa de Jorge Rodríguez – y se empezaría con nada menos que 500 raciones, el doble de lo que se cocinaría los otros días puesto que en la inauguración se realizaría el característico pasacalle que convoca a más de 30 grupos fuera de los que participarían en el festival. Mientras tanto en la otra zona de actividades, en la calle Miraflores, se venía terminando la instalación del escenario, las luces y el sonido para las funciones que se realizarían en la sala de teatro de LGMM, a su vez que en la oficina se coordinaba tanto el recojo de los artistas como la producción de bolsos para venta y las comunicaciones por redes sociales.

El almuerzo transcurrió en el comedor Popular según lo planeado y después de este, ya con el escenario terminado, empezó la animación del evento. En esta la comisión encargada invitaba a los vecinos por los altavoces a asistir al evento informándoles acerca de los grupos de teatro que se presentarían esa tarde. Los artistas nacionales que tendrían funciones ese día y los que participarían del pasacalle inaugural habían empezado a llegar al barrio a partir del mediodía y, tras el almuerzo, ya estaban empezados a alistar sus vestuarios e instrumentos musicales. Lo mismo sucedía con la prensa y los fotógrafos amigos de la organización que empezaban a instalarse y realizar las primeras tomas de los artistas en los alrededores.

Alrededor de las 4 de la tarde se dio inicio al festival con el pasacalle inaugural, este tuvo como punto de partida y llegada el parque Tahuantinsuyo. El recorrido fue realizado por los asentamientos humanos de la parte alta del barrio por una comparsa de varias cuabras de largo. En esta, artistas en vestuarios coloridos acompañados por bandas de percusión y seguida por niños animaban las calles e invitaban a los vecinos a asistir a las funciones. Ya de regreso en el parque, y con un lleno total en las graderías, los artistas fueron desfilando uno a uno por el escenario central. El desfile terminó con la presentación en simultáneo de varios grupos de batucada que, llenando el escenario, remecieron el barrio con más de 100 instrumentos tocados a la vez. Terminada la presentación de cada grupo y para dar por inaugurado oficialmente el festival, se realizó el *pago a la tierra* con la presencia de un chamán que ofició dicha ceremonia, en este estuvieron presentes los directores de los grupos de teatro invitados, la coordinación general de la organización y el alcalde.

Una vez terminada la ceremonia se dio inicio a las primeras funciones del festival. Para este día se programaron 6 presentaciones. De las cuales tres fueron obras de teatro, entre ellas una puesta en escena del grupo Yuyachkani; una pieza de danza tradicional colombiana; una función de circo ofrecida por tres egresados de la escuela profesional de circo de La Tarumba y un concierto

– no obstante debido a que el festival llevaba un leve retraso arrastrado del pasacalle y las presentaciones, el grupo de música no tuvo la cantidad de espectadores deseada pues los vecinos debido a la hora ya se habían empezado a retirar. La jornada artística con una obra de teatro en la sala de teatro de LGMM.

A la par con las presentaciones, en los alrededores, algunos vecinos habían habilitado sus puestos para vender comida y las patrullas de policía y serenazgo realizaban guardia para resguardar el evento. A la vez, desde la oficina se venía coordinando el traslado de regreso de los grupos que habían participado tanto en el pasacalle como en las funciones de teatro. Por su parte, el comedor había empezado a servir la cena desde las 8:00 pm y los artistas y organizadores se iban acercando según su disponibilidad. La noche acabó con una función en el salón de la gran marcha y una reunión de coordinación posterior en la que se hizo una evaluación del día con el fin de conocer cómo había sido el arranque del festival y en qué temas se tendría que mejorar en los próximos días.

5.1.4 Un día típico de festival

El día típico de festival empezaba alrededor de las 8:00 am cuando los artistas y organizadores empezaban a acercarse al comedor a tomar desayuno, intercambiar impresiones del día anterior y definir los detalles de las actividades para ese día. Después del desayuno empezaban los talleres y encuentros preparados para el intercambio entre artistas y vecinos, lamentablemente, por la hora temprana y falta de difusión – producto de que varios talleres fueron ofrecidos por los artistas extranjeros sobre la marcha – estos no contaron con mucha participación vecinal. Mientras tanto en la oficina se realizaban varias actividades en simultáneo. Los alimentos provenientes de la municipalidad eran recibidos y despachados al comedor; la comisión de venta, con ayuda de los muralistas en el diseño, confeccionaba los bolsos que iban a ser vendidos entre las funciones; los fotógrafos y el colectivo Somos Minka Audiovisual

preparaban las fotos y videos de las funciones y acontecimientos más resaltantes hasta el momento. Asimismo, la comisión encargada de las comunicaciones avisaba por redes sociales la programación del día y publicaba las mejores imágenes y videos de lo que iba del evento.

En el almuerzo – a excepción del día del *intercambio culinario* – se preparaban alrededor de 200 raciones destinadas a los organizadores, los muralistas y los artistas internacionales, ya que los artistas nacionales que tendrían función ese día no se hacían presente hasta entrada la tarde. Para estos últimos, la organización había dispuesto una comisión para que les diera la bienvenida al momento de su llegada, los presentara con la comunidad FITECA y les hiciera conocer los lugares importantes del festival como el comedor para la cena, el local de LGMM y el escenario principal. Después de almuerzo y con una gran cantidad de niños jugando en la loza del parque Tahuantinsuyo, los arquitectos y otros miembros de la comunidad FITECA realizaban ajustes al escenario, revisaban las exhibiciones ubicadas detrás de las graderías y preparaban las estructuras, escenografía y utilería según los requerimientos para aquel día. Por su parte los muralistas, continuaban con sus trabajos en las paredes del parque y de algunas instituciones educativas que habían cedido sus muros exteriores para ser pintados. Los fotógrafos, también se sumaron a alguna de las intervenciones en las paredes, pegando fotos gigantes en papel – pegotes – en algunos puntos del parque y algunas casas que habían estado de acuerdo en ofrecer sus paredes.

Alrededor de las 6:00 pm, tras una invitación a los vecinos por altavoz, se empezaba con las funciones del día, las que oscilaban entre cinco y siete. Si bien la naturaleza de las funciones presentadas tanto de teatro como de danza y circo podían diferir mucho entre una y otra. No era difícil identificar que las temáticas presentadas podían girar en torno a lo celebratorio, la demostración de destrezas, la presentación de situaciones oníricas, el relato de historias infantiles o la denuncia de problemas sociales. Es decir, los espectadores estaban expuestos a obras que iban desde la celebración hasta la denuncia

social – este último eje con temas tan fuertes como la memoria de los años en que se sufrió el terrorismo o la discriminación persistente en la sociedad peruana. Después de cada función la organización se tomaba un momento para cambiar la escenografía para la siguiente obra. Este lapso se presentaba como la oportunidad perfecta para compartir con los espectadores, en su mayoría vecinos, los principios y propósitos del festival y de la comunidad FITECA en el barrio. De esta manera, en estos momentos, la animación se centraba en resaltar por un lado cómo el festival era una ofrenda que hacían la organización y los artistas a la comunidad dado que era fruto de un trabajo voluntario prolongado y por otro lado, la manera en que La Balanza se estaba convirtiendo en un barrio con cultura y, por lo tanto, con valores. De la misma manera, se tomaba el momento de animación para agradecer a los auspiciadores que habían ofrecido su ayuda – en especial a la municipalidad de Comas – así como también para realizar la venta de bolsos, prendedores, polos y afiches con el nombre FITECA con el fin de conseguir fondos para los gastos diarios del evento.

Conforme iban avanzando las presentaciones el número de asistentes aumentaba hasta llegar a la función estelar cuando esta cantidad superaba los 1000 espectadores. Estos en su mayoría eran vecinos del barrio, aunque también se encontraban visitantes de fuera, a los propios artistas y los miembros de la organización. Del total de asistente al menos la mitad eran niños acompañados de su familia, estos ocupaban las graderías e inclusive el piso en los momentos de lleno total. Había también gran presencia de jóvenes que solían ubicarse en las zonas periféricas – al igual que los mototaxitas y conductores de colectivos - a una distancia que a pesar de ser estar fuera de las graderías les permitía mirar las funciones. Cabe mencionar que el alcalde de Comas, quien tenía un sitio reservado en primera fila, estuvo presente durante todos los días que duró el festival en La Balanza – no solo de espectador, sino que también cenó con los artistas y organizadores en el comedor popular y colaboró en la coordinación del transporte para los artistas y los materiales.

En los alrededores, lo más notorio era la alegre presencia de los niños que solos o acompañados de sus padres iban y venían de un lado para el otro. A este cuadro se sumaban algunos vecinos que, en coordinación con la comisión de la feria – pues era necesario inscribirse previamente para acceder a los espacios –, habían armado sus puestos de comida en los puntos de venta instalados por la organización. Completaban el paisaje el *Estudio Ambulante* al cual los vecinos se acercaban para tomarse una fitografía y las exhibiciones acerca del FITECA y el barrio que se habían instalado.

Para la noche, considerando que los artistas nacionales estarían presentes, el comedor preparaba alrededor de 300 raciones, 100 más que para el almuerzo. Sobre el final de la noche, y antes de pasar a la sala de teatro de LGMM para ver las últimas obras del día, los artistas y organizadores iban acercando poco a poco al comedor para recibir su cena. El día terminaba con las funciones en la sala de LGMM o con alguna reunión de coordinación posterior a estas en la oficina de LGMM en la que se evaluaba el curso del festival y se coordinaban los detalles de las acciones del día siguiente.

5.1.5 El día de la clausura en La Balanza

Por la magnitud e importancia adquirida en el barrio de La Balanza, el sábado 7 de mayo, día de la clausura en este lugar fue considerado como *la* clausura del festival – a pesar de que aún quedaban dos días más de funciones en el barrio de El Carmen. Para este día, además de las actividades de rutina – talleres, ensayos, ajuste de escenarios, etc. – se realizaron dos intervenciones: la primera fue una visita al Barrio de Piérola, ubicado a unas 15 cuadras de distancia, donde se compartió la mañana con los vecinos y, la segunda, el *Paseo de los Murales* en el que junto con los muralistas e invitados se hizo un recorrido por todos los lugares donde se había *muralizado* – incluyendo los murales pintados en los festivales anteriores – con el fin de

observar los trabajos realizados y agradecer a los vecinos por haber ofrecido sus muros para tal intervención.

Ya en la tarde el festival prosiguió de manera similar a como lo había hecho en días anteriores. Las funciones empezaron a partir de las 6:00 pm y contaron con lleno total casi desde el inicio. A semejanza del día inaugural, para este día se habían reservado los espectáculos *fuertes*, siendo el de La Tarumba – realizado por los egresados de la escuela profesional de circo – quizás uno de los más esperados por los vecinos, adicionalmente se presentaron, dos agrupaciones de danza, una contemporánea y otra afroperuana, un grupo de teatro y dos grupos de música. Al final de la noche, tras la última función, se pidió a los miembros de la comunidad FITECA que habían integrado las distintas comisiones que pasaran al escenario para ser presentados a los vecinos y recibir un reconocimiento público por su labor en la organización del festival. Luego se realizó el juramento tradicional del cierre por el cual la organización se comprometía a realizar el FITECA 2017 mucho mejor que el presente y finalmente, al ritmo del último grupo de música, apareció una torta de cumpleaños gigante – específicamente de fiesta de quince años – simbolizando que se habían llegado al quinceañero, la organización al unísono apagó las velas y así se dio por culminado el festival FITECA 2016 en el barrio de La Balanza.

5.1.6 Los días de festival en el barrio de El Carmen

Para poder realizar los días de festival en el barrio de El Carmen hubo que trasladar parte de la estructura del escenario principal para armar una versión un poco más pequeña en el lugar donde se realizarían las funciones, que al igual que en las ediciones anteriores sería la loza deportiva del complejo José Carlos Mariátegui. El inconveniente surgió cuando la Municipalidad de Comas, a pesar de que se había comprometido con proveer el equipamiento de luces y sonido, se desentendió de esta responsabilidad y la organización tuvo que recurrir a los equipos que LGMM usa en su propia sala de teatro los cuales

no estaban diseñados para ser usados en el espacio abierto. Lo que la Municipalidad de Comas sí continuó facilitando fueron los vehículos para el traslado de un barrio al otro de las estructuras, alimentos e inclusive los mismos organizadores y artistas, así como también las patrullas de serenazgo para el resguardo del evento. Con todo esto, el octavo día – que coincidió con la celebración del día de la madre – se inició en El Carmen el armado del escenario bajo la supervisión del colectivo de arquitectos Urko Itinerante, tarea que no acabaría hasta momentos antes de iniciar las funciones del noveno día – el primero en El Carmen.

Para estos dos últimos días, siendo la oficina de LGMM en La Balanza el centro de operaciones de la organización, las actividades transcurrieron en ambos barrios. El desayuno y almuerzo eran servidos en la Balanza, pero ya no por el comedor popular sino en la oficina de LGMM, desde aquí se despachaban las raciones a las personas que estaban trabajando en El Carmen desde temprano. Al igual que los días anteriores, se programaron talleres a los que asistieron en su mayoría niños del lugar y luego tras un periodo de animación empezaban las funciones, las cuales fueron ofrecidas tanto por grupos que recién hacían su aparición en esa edición del festival – entre ellos un grupo de música afro peruana del barrio – como por otros, principalmente internacionales, que ya se habían presentado en la Balanza días antes.

Las funciones contaron con un lleno total de espectadores, los cuales, dadas las dimensiones de las graderías del complejo deportivo, oscilaban entre 200 y 300 personas, es importante señalar que el alcalde no estuvo presente ninguno de los días de festival en El Carmen. Asimismo, como se había hecho en días anteriores, la animación entre funciones estuvo centrada, además de en la venta de los productos FITECA, en resaltar la importancia de la cultura en el barrio haciendo un énfasis en las normas de convivencia y respeto hacia los otros – es preciso mencionar que a diferencia de La Balanza, en El Carmen la actitud de los espectadores por momentos interfería con el desarrollo de las

obras, lo cual podría tener relación con el hecho de que, a pesar de que el festival se ha llevado por los últimos 6 años, en este lugar la exposición al festival ha sido menor, solo uno o dos días por edición.

Una vez concluidas las funciones y tras haber recibido su cena en el comedor del complejo deportivo, los artistas y organizadores eran trasladados de vuelta a La Balanza por los vehículos de la Municipalidad de Comas. El último día además, se hizo un cierre similar al de La Balanza y se cortó un pastel de cumpleaños como símbolo de haber cumplido un año más de existencia. Finalmente, días después, se realizaron dos reuniones de coordinación en las cuales se realizó la evaluación de cómo se había realizado el festival.

5.2 Conociendo a los espectadores del festival en La Balanza

5.2.1 La familia anfitriona y la relación con lo foráneo

Uno de las razones de ser del festival – y de la interacción de la Comunidad FITECA con el barrio en general – es la construcción de relaciones con los vecinos, y dentro de estas, quizá una de las más intensas es la que entablan las familias del barrio con los artistas extranjeros que alojan voluntariamente – sin dinero de por medio – durante los días del festival. En esta interacción, las familias se vuelven un soporte importante para que los visitantes tengan una buena experiencia durante su estadía, haciendo de guías, llevándolos a conocer lugares, aconsejándolos e incluso auxiliándolos en caso de algún incidente desafortunado. Por su lado, los huéspedes suelen ser buenas compañías llenos de historias y anécdotas de sus países y sus viajes. No es fuera de lo común que el día de la partida se realicen fiestas emotivas y que mantengan correspondencia en el tiempo.

Pero esta forma de relacionarse con los extranjeros no es exclusiva de las familias que los hospedan, sino que se extiende al barrio que en general

tiene una actitud positiva con relación a su presencia; no obstante, no se puede decir lo mismo con otras personas – no artistas, no extranjeros – que de una u otra manera dan a parar al el barrio. Lo claro es que existe una ambivalencia en la relación del barrio con lo foráneo, que se manifiesta en los juicios y el trato que los vecinos dan a las personas que llegan y a las que se van del barrio. Por un lado, se considera que un vecino que se va del barrio lo hace porque tiene la *oportunidad*, situación que no a todos se les presenta, y ahora vive en un *lugar mejor* – más seguro, con más infraestructura, con más posibilidades para progresar – este *lugar mejor* generalmente está ubicado en los distritos tradicionales de Lima o en el extranjero. Por otro lado, se considera que el que llega al barrio a vivir, probablemente procede de un *lugar peor* – un barrio marginal o una provincia – donde existen otras costumbres que podrían resultar peligrosas para el barrio. Este foráneo sufre de una falta de educación que no le permite organizarse ni criar de manera adecuada a sus hijos, los cuales, sin alguien que los oriente, terminan yendo por la mala vida.

Al respecto señalan vecinos que han vivido la mayor parte de sus vidas en el barrio:

“Ya muchas personas de acá se han ido, los hijos van quedando y con la dificultad para alquilar una casa y la mayoría son obreros, y no tienen plata para irse, y ya pues se quedan acá y tienen que estar contentos.” (Vecino fundador de del parque Tahuantinsuyo, no participa pero apoya FITECA)

“[El asentamiento humano] San Gabriel es con gente provinciana mayormente, han hecho su vida acá, mayormente se han ido, han tenido la oportunidad de conseguir en otro sitio y se han ido, han pasado sus terrenos, han venido gente nueva que hasta la actualidad están viviendo.” (Vecino fundador de A. H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

“Yo creo que siempre ha existido [la delincuencia] pero no era tan tan, no se faltaba tanto el respeto, ahora ves a niños que ya están con las drogas [...] la misma crianza y vienen nuevas generaciones [...] también empezó a emigrar gente de otros sitios, ya no solamente los fundadores, gente con otras costumbres.” (Vecina del parque Tahuantinsuyo que aloja a artistas)

La otra cara de la moneda es la persona que llega al barrio solo de visita, como los artistas extranjeros que llegan para el festival. La presencia de estos – y en menor medida la de los colectivos que forman la Comunidad FITECA y la de los espectadores foráneos que asisten a las funciones – es leída bajo el discurso del turismo, en el cual se considera que la presencia del turista trae beneficios para la localidad aunque no se pueda explicar bien por qué. Esta imagen del visitante como turista, se complementa con el estereotipo que el vecino del barrio ha ido construyendo con el paso de los años acerca de lo que es una persona proveniente de FITECA. Según este, las personas de FITECA son reconocibles, en primer lugar, porque lucen distinto, tanto en el fenotipo – considerados *más altos y bien parecidos* – como en la manera considerada extravagante de vestir, peinarse y llevar los accesorios. En segundo lugar, se considera que se diferencian de los locales en la forma en que hablan y se comportan, así según este estereotipo, las personas de FITECA son más educadas pues *saben tratar* a las personas. Finalmente, esta imagen se completa con la idea de que sus intenciones en el barrio son buenas – ofrecer algo al barrio sin pedir nada a cambio – lo que las hace personas confiables. Con relación a este aspecto, los vecinos declaran:

“Es algo contento que me siento, porque vienen personas de otros lados a ver nuestra zona, a vernos a nosotros, es más importancia, porque es como dicen, es algo turístico porque vienen turistas a vernos a nosotros y los vecinos también. Es una semana que estás ahí con la emoción, que vienen personas de otros lados a ver nuestro barrio, ya tú tratas de dar buena imagen, apoyar a la gente extranjera, ayudarla. [...] Tal vez comas se puede volver un lugar turístico donde vengan turistas a visitarnos de tantas casas dibujadas [casas con murales], que vengan los turistas a tomar foto, mira qué bonita esta la cuadra por acá, bastante dibujos, comienzan a pasearse, caminar” (Joven vecino futbolista que participó en los talleres cuando niño)

“[...] antes venía gente de afuera [...] venía gente de Monterrico, de La Molina, de Magdalena, y decían pucha qué bonito [...] para mí es una pena que ahora FITECA está organizando el FITECA para los señores de [el asentamiento humano] Madrigal, ¿por qué?, porque los de madrigal [...] mayormente son gente provinciana que todavía no se ha hecho a la vida limeña, gente

que todavía habla quechua, esa gente es como una manadita y se sienta, esa gente baja a reírse y ya, no baja a decir hoy aprendí algo. Antes venía gente de afuera, entonces nosotros nos sentíamos mira han venido de tal sitio, ha venido el periodismo, muchas veces portadas [de periódicos] con las casas de fulano, y era bonito.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, no participa y se opone a FITECA)

“[Los de FITECA] si vienen de afuera no son como el común de acá, tienen otro estilo de vestimenta, tienen un trato más amable con el vecino, hay vecinos acá que no te saludan, en cambio el que viene a integrar FITECA al menos esos días trata de integrarse esos días al menos con el saludo.” (Vecina profesional que ya no participa en FITECA pero apoya)

Esta manera de entender a los artistas foráneos de FITECA como turistas que vienen con buenas intenciones, genera un sentido de orgullo y gratitud en los vecinos del barrio. Orgullo porque se considera que los turistas siempre visitan lugares *atractivos* y, si llegan a La Balanza, significa que este barrio de alguna manera lo es. De esta manera, su presencia genera que la imagen que los propios vecinos tienen acerca de su barrio cambie positivamente. Gratitud porque si en general el turista, por su misma condición de turista, es percibido de traer beneficios, los artistas de FITECA tienen el añadido de que vienen a hacer algo bueno por el barrio. A la vez, los vecinos entienden que esta situación de encuentro les exige posicionarse como los representantes del barrio – y del país – y mostrar los valores propios de su pueblo que identifican como solidaridad, hospitalidad, calidez, amabilidad, entre otros. A este respecto los vecinos comentan:

“[...] por lo general la gente los trata bien [a los de FITECA] porque la gente sabe que hacen un arte y no cobran y es como una manera de tratarlo bien, de recompensa invitarle una gaseosa, una comida, porque no te están cobrando, es para decirle que te estamos apoyando y que tu arte vale.” (Vecino Estudiante universitario de San Gabriel, participa y apoya FITECA)

“Para nosotros era novedad, ver gente extranjera, nosotros tan pobres, ¿si son pobres como nosotros, aceptarán? No tuvimos el reparo de ellos son gringos y van a entrar en nuestra casa. [...] De repente la imagen del lugar ha cambiado porque vemos como extranjeros vienen a nuestra casa pobre y les sirve de algo, [...] ellos no se fijan en la pobreza, ellos aceptan.” (Vecina fundadora del parque Tahuantinsuyo que aloja artistas)

Pero no solo el identificado como turista es el único tipo de visitante que llega al barrio debido a FITECA. Dada la magnitud del evento, no es inusual que la prensa se haga presente durante los días de festival y entreviste a los vecinos en sus hogares, tampoco es extraño que estudiantes tanto de nivel secundario como superior se acerquen a los vecinos con preguntas acerca de cómo es ser parte de FITECA. Esta visibilidad que adquieren los vecinos producto de su relación con el festival contribuye también a cambiar la imagen que estos tienen acerca de su barrio. Con relación a este punto, una familia que hospedó artistas por varios años comenta:

“Gracias a FITECA es conocido este sector. Porque antes La Balanza, ¿dónde queda? Ah, bueno, la parte negativa. Pero desde que llega FITECA y sale en los medios la gente dice oye en tu zona se ha llevado a cabo el FITECA, comentarios de afuera, de mi centro de trabajo saben, preguntan, les digo que ahí vivo, quieren saber cómo es, les digo que es bonito, los invito [...] Nos hemos hecho conocido, en Lima, en provincia, nos han visto en todos lados.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, que aloja artistas)

“También los colegios que están por acá cerca que se han involucrados, porque venían a las casa donde se han alojado artistas y nos entrevistaban y nos tomaban fotos, como tarea del colegio.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, que aloja artistas)

De lo ya mencionado se desprende que una de las características más resaltantes de comunidad FITECA es su capacidad para generar encuentros y congregar bajo el ideal de la cultura a artistas, a vecinos, al sector privado y público y organismos internacionales. El barrio de La Balanza ha sido el escenario de estos encuentros sobre los que los vecinos han ido definiendo

con el pasar de los años los términos de su relación con lo foráneo y construyendo la imagen misma del barrio. Así se tiene que, por un lado, la presencia del extranjero – como es leído cualquier visitante relacionado a FITECA – es un motivo de orgullo para los vecinos. Más aún, ser aceptados por ellos es una manera de mejorar la autoestima del barrio en tanto se empieza a mirar a si mismo bajo una óptica más positiva. Por otro lado, esta relación ha producido una respuesta en los vecinos basada en amabilidad y hospitalidad hacia los visitantes, valores que en su *puesta en escena* a través de los años han ido construyendo una imagen del barrio opuesta a aquella estigmatizada en la que se le presenta violenta y peligrosa. Encontramos así que las intervenciones de la comunidad FITECA en el barrio se han ido constituyendo en el espacio de posibilidad en el cual el barrio puede imaginarse distinto.

5.2.2 El vecino (in)culto y la *culturización del barrio*

Para muchos de los vecinos el festival fue el primer contacto con el teatro y la danza, sea porque antes no lo tenían pensado como una opción de entretenimiento o porque si lo tenían, este tipo de espectáculos solía ser lejano tanto por una cuestión económica – el precio de las entradas – como por una cuestión geográfica – los lugares donde se ofrecen estas funciones suelen ser salas de teatro ubicadas en los distritos *tradicionales* de Lima -. De esta manera, declaran que tuvieron la oportunidad de asistir gracias a que la Comunidad FITECA les trajo el festival y lo hizo de manera gratuita. Sin embargo, reconocen que al inicio no entendían las obras o les parecía cosa de tontos, se aburrían y, finalmente, se retiraban. Dicha situación fue cambiando con el tiempo hasta llegar al punto en el que empezaron a disfrutar con los espectáculos presentados.

Aquí cabe mencionar que la primera asociación que los vecinos hacen a FITECA es con el arte y la cultura. Por un lado, la Comunidad FITECA es entendida como un ente portador de cultura, y a la vez, operador de la misma

puesto que facilita su llegada al barrio a través de obras de arte. Este hecho remite una vez más a la concepción ambivalente de la pertenencia de la Comunidad FITECA al barrio, pues siendo considerada ajena, en tanto sus miembros son vistos como foráneos que llegan *con su arte*, también es vista como una institución cultural local que trae artistas de afuera para que ofrezcan cultura al barrio. En ambos casos, lo importante de notar es que la cultura es entendida como algo externo que llega al barrio. En este punto, un vecino señala:

“Lo primero [que se me viene a la mente cuando escucho FITECA] es cultura, arte [...] yo pienso que [los de la Comunidad FITECA] hacen esto para sembrar un poco en cada persona y demostrar que si existe la cultura por acá. [...] Cuando dices cultura acá yo creo que la gente piensa nada porque no saben mucho o no les enseñan mucho de esto.” (Vecino Estudiante universitario del A. H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

Asimismo, cuando los vecinos indican que al inicio no entendían o se aburrían con los espectáculos pero ahora los disfrutan, evidencian que se ha desarrollado un gusto particular hacia el arte, una *culturización* en sus propios términos, que les permite apreciar con otros ojos las obras que se presentan y los murales que se pintan. Más aún, consideran que ahora que son capaces de ver estos con más detenimiento pueden reconocer que, además de ser entretenidos o atractivos, las obras y pinturas buscan transmitir un mensaje que *te hace reflexionar*. Una manifestación de esta *educación* que afirman haber adquirido es que a diferencia del barrio de El Carmen donde la relación con FITECA es menor, los vecinos de la Balanza guardan un mayor respeto por los artistas en escena. Esto se puede ver claramente en la reacción que pueden tener ambos barrios ante una misma obra, mientras que en La Balanza una escena impactante puede ser vista en relativo silencio – en la calle nunca hay silencio total – en El Carmen los artistas pueden ser hostigados realizando la misma acción.

Por otro lado, también se puede identificar que si se considera que para *acceder* a (los significados de) la cultura es necesaria una *educación* – que se obtiene por exposición reiterada a obras de arte – entonces la concepción de cultura que predomina es aquella ilustrada que posiciona las obras artísticas como núcleo de una *alta cultura*. Esto se pone de manifiesto cuando el vecino siempre asume la responsabilidad por el fracaso de la obra de arte en conmoerlo, sin abrirse a la posibilidad de que se aburríó con la obra, no porque no la pudo entender, sino porque la obra no estaba bien lograda. Un factor que alimenta esta culpa podría estar en la manera en que es anunciado el festival – y las obras de arte en general – por la Comunidad FITECA, la cual en su intención de emocionar a los vecinos para lograr su involucramiento, les menciona que las obras que llegan son de gran calidad con artistas *muy finos* que vienen de afuera para entregar lo mejor de su arte. Algunos vecinos cuentan cómo fue su experiencia inicial con FITECA:

“Yo no conectaba muy bien con el teatro, no estaba familiarizado, me costaba entender, como había números que me aburrían, no entendía no me conectaba. Pero había otros grupos que su actuar era más familiar, más cercano a nuestros medios [...] como han pasado 15 años hemos comprendido y aprendido mucho de teatro [...] antes por el mismo lugar donde estamos viviendo los recursos escasos eran muy escasos y no teníamos oportunidad para ir a una sala de teatro, pero ya cuando ellos vienen por acá es cuando nosotros nos compenetramos más.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, que aloja artistas)

“Hay otros que no les gusta, se presenta arte y se aburren se van porque uno no sabe qué es el arte, [...] yo varias veces me aburrí y me fui, bajaba por gusto a la FITECA, no le prestaba atención a los números, me aburría y me daba sueño, no entendía, este año estaba bonito” (futbolista joven que participa y apoya a FITECA)

Asimismo, esta idea de *culturización* del barrio ha encontrado un lugar en la narrativa de progreso barrial que comparten – a excepción de aquellos asentamientos humanos más recientes ubicados en las partes más altas donde

recién se están obteniendo los servicios elementales – en general en los asentamientos humanos que componen el barrio de La Balanza. Según este relato hay un punto inicial, el momento de la llegada, cuando no encontraron nada más que cerro y tierra. Luego con su propio esfuerzo levantaron casas, calles, escaleras y muros, y consiguieron servicios como el agua, el desagüe y la luz. Aprendieron a organizarse en el camino, y a saber cómo hablar con las autoridades y cómo reclamar sus derechos al Estado. A este relato de mejora se le suman otros momentos de mejoría como la desaparición del pandillaje y cuando los vecinos, antes desempleados, empezaron a conseguir empleo; y sus hijos y nietos, a cursar estudios superiores.

A esta narrativa de progreso, se le suma también la aparición de FITECA a quien se le atribuye haber traído el *Arte* al barrio y haberlo convertido en un barrio con *Cultura*, la cual puede ser percibida en los murales visibles en muchas paredes del barrio, los talleres de arte y las funciones de teatro. Esta narrativa se presenta en algunos momentos como una línea ascendente donde el punto más alto es la incorporación de la cultura, y en otros como una serie de situaciones que confluyen – la cultura entre estas – para hacer el barrio mejor. Sea como fuere, es claro que en ambos casos FITECA y, por lo tanto, la cultura han sido incorporadas en la narrativa de progreso barrial.

En las siguientes líneas, vecinos exponen su punto acerca de cómo consideran que el barrio ha progresado y su relación con la cultura:

“El que viene todos los años ya ve que están progresando, pienso porque cada año va cambiando su hogar ya va levantando un poquito más de lo que estaba, esta con triplay, ya el próximo año vienen los de FITECA y ya con ladrillo, o la calle de repente mejor, antes no había ese muro, ahora ya hay ese muro, las pinturas que han pintado [los de FITECA] que están bonitos, se llevaran esa imagen que estamos culturizándonos más. [...] ¿Qué quiere decir culturizándonos? que aprendemos más, que aprendemos cosas y tenemos que salir de lo que somos, de repente somos cerrados, por ejemplo yo en mi ignorancia no quiero salir de lo que soy pero ya con el tiempo como tus hijos van creciendo ya tienes que ir

cambiando porque toda la vida no vas a sr ignorante, [...] todo el tiempo no vas a no saber leer porque los hijos ya van aprendiendo, entonces te van civilizando a ti.” (Vecina del A. H. Madrigal, participa y apoya al FITECA)

“El arte que se practica acá, es bueno porque culturiza a la gente, de la manera como lo hace FITECA al aire libre, el beneficio es que a nadie le cuesta un sol el ver teatro, claro que se da una vez al año, por lo menos, en otros lugares no tienen, me parece bien [...] [Culturiza porque] cada país realiza distintos tipos de teatro, el solo hecho de compartir con la gente que viene de otras culturas, otros tipos de conocimiento. [...] La gente va y mira y es algo que les causa risa y si esta bonito aplaude, tú ves hasta donde puedes ver, pero más allá de esa cortina, que es la parte netamente cultural no lo ve, la gente hoy ve y mañana no se acuerda, y la idea no es esa, la idea es que cambien su forma de ser, y que eso les permita ser distintos como persona.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, no participa y se opone a FITECA)

“Si ya no hubiera FITECA el barrio seguiría igual pero nos estancaríamos, FITECA nos alimenta, enseña a nuestros hijos. [...] Con FITECA cada año que está mejor, estamos mejor, progresamos. [...] se aprende mejor que los libros. [...] Cultura, hemos aprendido de arte.” (Vecina del parque Tahuantinsuyo que aloja a artistas)

Así como existe la percepción de que el barrio ha ascendido por una línea de progreso en la cual el arte pertenece – o contribuye a llegar – al estadio más alto, también está presente la idea de que existe una línea de progreso cultural que cuenta con distintos estadios en los que los vecinos se encuentran ubicados según ciertos atributos como el grado en que han estado expuestos al arte, el nivel de instrucción que tienen y, en menor medida, el lugar de proveniencia y hace cuánto tiempo llegaron al barrio. Dos vecinos que recibieron formación superior dan sus ideas al respecto:

“Yo también cuando era niño no sabía qué era cultura pero uno va yendo a estudios superiores, ya vas sabiendo [...] a mí sí me gusto [la idea de pintar un mural en su casa], a mí siempre me ha gustado lo de la cultura, y sé qué son [los dibujos], no son demonios como dice mi mama [perteneciente a la iglesia evangélica]. [...] Yo llegué de la universidad y vi que ya estaban comenzando a pintar [...] me agarró por sorpresa, mi mama

nunca había querido, [...] ahora ha cambiado su forma de pensar. Yo creo que es así porque mi mamá no ha estudiado, es su ignorancia pensar que esas cosas son demonios y ya le he explicado y ya me dijo que para la próxima hacemos como yo quiero.” (Vecino Estudiante universitario del A. H. San Gabriel, participa y apoya FITECA)

“Hay gente que no está preparada y piensan como ese día que escuche en el FITECA, tonterías pintan, tonterías presentan. Podría ser el mismo nivel que tienen de preparación. [...] Pienso que sí [que los que están más educados pueden entenderlo mejor] realmente es así, porque uno ha leído más, tienes otro punto de vista que ellos, porque incluso hay gente analfabeta que no ha ido al colegio, su reacción va a ser diferente siempre.” (Vecina profesional que ya no participa en FITECA pero apoya)

Según esta visión en el punto más bajo se encuentran los *ignorantes*, categoría que agruparía a personas llegadas al barrio en migraciones recientes así como a los que no terminaron la escuela. A estos se les atribuye una incapacidad para relacionarse profundamente con el arte, de modo que al ser expuestos a los murales y las obras de teatro, solo *les causa risa* y si *está bonito aplauden* pero no entienden *lo que está más allá*. En el siguiente nivel se encontrarían los vecinos de la parte consolidada, la denominada pampa de La Balanza, a quienes se les atribuye, al haber pasado por un proceso de *educación* producto de la exposición a las obras traídas por FITECA, comprender el arte en su *complejidad* y desentrañar sus mensajes *ocultos*. Dentro de estos, se considera que los que han pasado por educación superior tienen un mayor entendimiento. En el estadio más alto se encontrarían los artistas del festival y la Comunidad FITECA – asociados al extranjero – y los visitantes que llegan por el Festival – asociados a distritos tradicionales – a los cuales se les atribuye ser poseedores de una mejor educación y por lo tanto portadores o grandes conocedores de la cultura.

De esto podemos observar que las diferencias económicas y sociales existentes al interior del barrio sirven de base para la construcción de representaciones que posicionan a los vecinos de la parte consolidada como

aquellos que han progresado, tienen valores y son educados en oposición a los que recién han llegado y son presentados como vecinos que están estancados, tienen tendencia al delito y no tienen educación. El componente cultural es incorporado a esta construcción algunas veces como un elemento más de diferencia – *además* de todo, unos entienden de cultura y otros no - y otras veces como el elemento que engloba y explica a los otros - si unos han progresado es porque tienen cultura y los que no lo han logrado es porque no la tienen. En este último caso, las desigualdades sociales son legitimadas al ser atribuidas a diferencias culturales (Reygadas, 2014; Shiner, 2004) - ellos son pobres porque son así – dejando de lado que estas desigualdades pueden ser producto de procesos históricos de exclusión tanto económicos como sociales.

5.2.3 La vecina con hijos en talleres y el arte como el buen camino

En las funciones del festival también encontramos a la vecina de los asentamientos humanos de la parte alta de La Balanza cuyos hijos participan – o han participado alguna vez – de los talleres de arte ofrecidos por la Comunidad FITECA. Como se mencionó anteriormente, uno de los colectivos principales, LGMM, en nombre de la Comunidad FITECA, realiza trabajo artístico con los niños como parte de sus intervenciones en el barrio. En los talleres que ofrecen gratuitamente, los niños aprenden a hacer acrobacias, a caminar en zancos, a hacer teatro, danza, música, artes plásticas. A ellos se suman colectivos como Somos Minka Audiovisual quienes realizan talleres de cortometrajes y Urko Itinerante con talleres de modelado en maquetas entre otros. A excepción de algunos padres que prefieren que sus hijos no participen por temor a que se hagan daño – temor justificado cuando aprenden a caminar en zancos – el sentir común de los vecinos es que los talleres – y en general las intervenciones de la Comunidad FITECA – en mayor o menor medida son positivas para los niños. De esto se desprende que siendo los niños a quienes más beneficia FITECA – ya que trabajar y producir algún cambio en los adultos

es visto con pesimismo – estos sean vistos como su sujeto *natural* de intervención. Esto se hizo evidente cuando los vecinos aceptaron apoyar en la organización del festival el año 2012 cuando el evento estuvo en riesgo por falta de recursos solo para evitar que los niños se *quedaran sin FITECA*.

No obstante, a pesar de que aparentemente las razones por las que se percibe este beneficio se asemejan, podemos encontrar ciertos matices. Por un lado, están quienes consideran que involucrar a los niños con el arte es positivo pues así los niños tienen algo en que distraerse y no se encuentran perdiendo el tiempo, peleándose entre ellos, viendo televisión o en jugando en Internet. Otras versiones consideran que es positivo pues es una manera de educar a los niños y evitar que se vayan por el mal camino, este mal camino que es representado por los vicios, el comportamiento delictivo y las *malas juntas*; y que es caracterizado en el barrio por el mototaxista a quien se le atribuye que habiendo sido un *chico bueno* pasó por el pandillaje y ahora – que esto ya no existe más en el barrio – trabaja haciendo taxi pero a la vez utiliza su vehículo para drogarse y robar. Por oposición, el otro camino sería el de la cultura, aquel mostrado por FITECA donde existen otros modelos ideales a seguir. Este camino presenta, en lugar del pandillero que pinta en las paredes al muralista que hace dibujos con mensajes, en lugar del mototaxista, al artista que es diestro con los zancos, que puede hacer acrobacias, puede actuar y sabe danzas. En suma, referentes que tienen otras maneras de relacionarse con el espacio público que son consideradas más saludables. Otras argumentaciones más elaboradas sostienen que el beneficio del contacto de los niños con FITECA es que canaliza su energía, estimula su imaginación y los inspira. En este contacto, los niños cambian de mentalidad y adquieren una nueva manera de ver las cosas que le abre una posibilidad para la realización personal. Dos vecinas que tuvieron a sus hijos en talleres comenta:

“me gustaba que estuviera ahí en lugar de estar con tantos pandillajes, al menos ahí se entretenía, ya no estaba que miraba los que tomaban en las esquinas.” (vecina del A. H. San Gabriel, participa en FITECA)

“Me parece bien [los talleres], está bien que trabajen para que los muchachos se mantengan ocupados y no pongan la mente a ocupar en otras cosas, sabe que la flojera, la desocupación es la madre de todos los vicios. [...] Pienso que es un ejemplo para los chicos que hay otros, aparte de las carreras [universitarias y técnicas] del común, hay otros medios que los niños podrían utilizar para su desenvolvimiento, desarrollo y bienestar.” (Vecina profesional que ya no participa en FITECA pero apoya)

Sin embargo, no se puede afirmar que la Comunidad FITECA tenga éxito en evitar que todos los niños acaben yendo por *el mal camino*. En la práctica sucede lo contrario, muchos de los niños que han participado en los talleres una vez llegada la adolescencia han caído en la delincuencia. Esta realidad, no tendría que extrañar si se considera que la delincuencia es un problema estructural generado por la convergencia de múltiples factores²¹ – que resultan de la combinación de situaciones, históricas, sociales y personales – los cuales una institución cultural que promueve un proyecto artístico, con esfuerzos aislado y escasos recursos, no tiene capacidad de revertir. A pesar de esto, los vecinos consideran que el arte – y por ende la cultura – sí tiene la potencialidad no solo de evitar que los niños se *desvíen* sino también de recuperar a los adolescentes *desviados*. A esta creencia le corresponde una demanda hacia la Comunidad FITECA para continuar el trabajo con los adolescentes, tarea que no puede ser asumida por LGMM ya que, además de ser miembros de la Comunidad FITECA, como grupo de teatro necesitan tiempo para realizar sus propias creaciones artísticas de manera que puedan mantenerse vigentes y subsistir. Esta falta de capacidad para trabajar con los jóvenes, algunas veces es sentida como un olvido de sus antiguos alumnos, una sensación de rechazo atribuido a que como se *desviaron* del *buen camino*, ya no se quiere trabajar con ellos. Un joven que fue antiguo tallerista cuenta su experiencia al respecto:

²¹ Según el plan nacional de seguridad ciudadana 2013 – 2018 elaborado por el Ministerio del Interior las causas identificadas para el alto nivel de violencia y delincuencia en el país se pueden agrupar en la deficiente calidad y cobertura del sistema policial, los escasos espacios públicos seguros como lugares de encuentro ciudadano, la deficiente calidad y acceso a los servicios de justicia, los factores de riesgo social que propician comportamientos delictivos, entre otros.

“Desde chiquito. Cuando tenía 13 años, participaba ahí, empezaba a usar zancos, a tocar la batería, paraba andando, con Jorge [Rodríguez], nos íbamos para otro lado. [...] Era bonito, una cosa que pasaba, no sentía vergüenza, paraba andando como payasito, estaba todo alegre, poco a poco ya vas creciendo y te vas palteando [...] a veces las mismas amistades [...] ya como el mismo barrio se va malogrando los chiquitos que ven el barrio ya se quieren torcer, ir para ese lado, dejan de interesarse en la cultura, en el arte, ¿cuántos chicos hay acá que son buenos, son dibujantes, saben tocar instrumentos?, pero las amistades que tiene, [...] ven los chicos que están fumando y también quieren imitar, comienzan a fumar cochinas y se van malogrando poco a poco.”(Joven vecino futbolista que participó en los talleres cuando niño)

Por su parte Jorge Rodríguez señala su visión acerca de la responsabilidad del grupo de teatro en este sentido:

“[La Comunidad] FITECA no es una dirigencia, lo nuestro es la cultura, traer ánimo, esperanza a la gente, somos animadores culturales, no asumimos dirigencias como caudillos, que los vecinos se organicen para buscar su bienestar. [...] Lo nuestro es el arte, si se cae La Gran Marcha se cae el FITECA, no podemos meternos con todo y zapatos, comprarnos el pleito, lo nuestro es la creación.” (Jorge Rodríguez, director LGMM, comunidad FITECA)

De esto se concluye que el trabajo que la Comunidad FITECA viene realizando desde hace muchos años con los niños del barrio es reconocido y valorado por los vecinos. Una de las valoraciones se debe a un sentido común que le atribuye a la cultura la potencialidad de conducir a los niños por un camino que es bueno en oposición al camino de los vicos y la delincuencia. No obstante, en la práctica hay factores estructurales que impiden que los niños al crecer se mantengan al margen de estos y que la comunidad FITECA no está en capacidad de contrarrestar.

5.2.4 El vecino de alrededor del parque y FITECA como suspensión de lo cotidiano

Uno de los personajes del barrio que quizá más experimente el festival – y no necesariamente por voluntad propia – es el vecino que vive en las calles que miran directamente al parque Tahuantinsuyo. Todos los años durante una semana puede ver desde su casa el escenario de más de 10 metros que se yergue en medio de la loza deportiva, las luces que se proyectan sobre este, los aristas que pintan murales en las paredes, puede oír sin salir a la calle la música que acompaña los espectáculos, la voz de los organizadores que invita a los vecinos a salir de sus casas y ver las obras. Día tras día es testigo de la incesante afluencia de gente, local y visitante, que llega para las funciones programadas esa noche, de los niños que juegan en las calles, de las señoras que salen a vender sus viandas. Lejos de entender las luces, el color y el sonido que llena el parque como una perturbación a la paz del barrio, este vecino lo ve como un momento para celebrar.

Esto nos lleva a otra visión de lo que los vecinos piensan del arte, en la cual este es pensado como una irrupción de otro mundo – uno más alegre – en lo cotidiano. Un mundo que permite por un breve periodo de tiempo que la gente se olvide del tedio y la rutina del trabajo y los asuntos domésticos. Esta percepción se pone de manifiesto cuando el festival acaba, cuando se va el pasacalle, cuando cesa la música y se desarma el escenario, y los vecinos concuerdan en que ahora que todo vuelve a la normalidad el barrio *queda triste*. Asimismo, este momento de cotidianeidad suspendida presenta las condiciones para que los vecinos se puedan encontrar compartiendo el mismo espacio y las mismas emociones. Considerando que en general los vecinos afirman que uno de los males que aqueja al barrio es la falta de unión, el arte, al proponer un momento de diversión en comunidad, se constituye en una oportunidad para reforzar el sentimiento de unión y pertenencia al barrio.

Dos vecinos que participan activamente del festival dan cuenta de esto:

“Cuando hacen Fiesta, cuando viene FITECA, o las fiestas de las cruces, veo que todos los vecinos se unen, estamos ahí compartiendo un teatro, matándonos de risa entre todo el mundo, este barrio es el único barrio del [kilometro] once que hacen ese festival de FITECA y ahí veo que podemos estar unidos todos los vecinos.” (Vecino joven futbolista que participa en talleres de niño)

“Anteriormente ha habido elementos negativos en nuestro sector que crearon esa imagen y bueno sí, nosotros hemos escuchado, [...] con el tiempo las cosas han ido cambiando poco apoco y para esos cambios FITECA ha tenido que ver, en el sentido de juntarnos, de romper ese hielo. Antes vivíamos aislados y en la calle nos saludamos nomas, ahora cuando sales ya hay más interacción, risas, ahora en nuestro sector hay más ambiente.” (Vecino del parque Tahuantinsuyo, que aloja artistas)

Para comprender la importancia de un espacio de este tipo en la vida del barrio se debe considerar que los vecinos recuerdan que en el pasado, antes de que se desate la violencia generalizada en el barrio, solían reunirse en clubes que representaban a cada cuadra para organizar actividades, juegos y competencias. Como sucede generalmente en los barrios, la calle era el escenario para estos encuentros. Sin embargo, según este recuerdo, el periodo de violencia alejó al vecino de la calle, hizo que los negocios atendieran a rejas cerradas y que las madres no permitieran a sus hijos jugar con otros niños para evitar contacto con familias de *mala reputación*, con lo que el vínculo entre los vecinos se fue debilitando poco a poco. En la actualidad, superado este periodo de violencia, los vecinos han retomado la calle nuevamente, no obstante, el poco tiempo libre dejado por el trabajo diario y la escasez de actividades y lugares de ocio en el barrio – más allá del deporte y la fiesta tradicional – no han permitido que se regeneren estos espacios y tiempos para disfrutar en familia.

En este contexto, el festival FITECA con los pasacalles multitudinarios y sus funciones espectaculares rompen con lo cotidiano a través de una propuesta de diversión *sana* y se presenta como una invitación a las familias a

salir a la calle y a retomar el espacio público en comunidad. Por un lado, si, como sugiere García Canclini (2009), vemos el festival como consumo cultural, y como tal como un proceso sociocultural, en el cual los bienes que se consumen – la experiencia del festival – cumplen la función de ordenar el flujo de eventos cotidianos y de configurar las relaciones con los otros, podemos reconocer la capacidad que estos consumos simbólicos tienen de proveer identidades colectivas en torno a las cuales se pueden generar sentidos de comunidad.

5.3 La construcción del barrio cultural

Terminado el festival se realizaron dos reuniones para evaluar cómo había salido el evento, para estas se convocó a todos los miembros de la comunidad FITECA para que den sus impresiones generales y a la vez expongan cómo había resultado el trabajo de sus comisiones. Más allá de los problemas técnicos y de planificación – los cuales fueron atribuidos a las condiciones precarias de trabajo y a la naturaleza voluntaria del mismo – las reuniones giraron en torno al involucramiento de los vecinos con el festival. En líneas generales, se percibía una satisfacción por haber tenido todos los días del evento en el momento estelar un lleno total de espectadores, esto fue leído como haberle ganado al horario estelar de los programas de televisión – figura retórica con la que se refieren a la idea de un sistema que a través de dispositivos mantiene pasivas a las personas y limita cualquier posibilidad de acción política –. Asimismo, se resaltaba el hecho de que hayan estado presentes los niños de los talleres de verano durante todo el festival y que inclusive hayan presentado una obra, lo cual era percibido como prueba de que si bien es complicado luchar contra este sistema, se pueden apreciar pequeños resultados considerados alentadores. No obstante, también había una percepción de que los vecinos podrían apropiarse más del festival y tener un rol más activo en la misma organización, esto se hizo especialmente claro los días de festival en el barrio de El Carmen, lugar donde la única intervención de la comunidad FITECA son los dos días de festival al año. Ante esto son

ilustrativas las declaraciones que hacen miembros de LGMM que dirigen los talleres de verano:

“Los Barrios culturales han dado más sus frutos, no es tan fácil, hay fuerzas opositoras muy fuertes en el barrio. Ha habido avance, nos ladran, eso es prueba. Ante eso hay que saber batallar.” (Jorge Rodríguez, director LGMM, comunidad FITECA)

“No forcemos [los resultados en El Carmen], no nos movamos con el espectáculo sino con la propuesta. Que los vecinos tengan la intención.” (Bryan Meza, actor de LGMM)

Esta declaración nos remite a una diferencia fundamental: si bien el festival es uno de los momentos más importantes para la comunidad FITECA, es solo parte de su propuesta y no *la* propuesta en sí. Detrás de esta afirmación está que la idea que debe guiar el accionar de la comunidad FITECA es la construcción del *Barrio Cultural*. Precisamente la segunda reunión de evaluación estuvo centrada en planificar el trabajo para lograr este objetivo. De este modo, se le pidió a los distintos colectivos presentes que propusieran cuales serían las acciones que emprenderían en el barrio a manera de proceso que culminaría con la llegada del festival del próximo año. El colectivo Urko Itinerante propuso continuar la construcción del anfiteatro en el asentamiento humano Madrigal, el colectivo Somos Minka Audiovisual propuso iniciar un proceso de cine comunitario en el barrio de El Carmen, asimismo un colectivo de muralistas propuso iniciar un proceso de murales comunitarios, mientras que LGMM continuaría con sus talleres de verano y CITIO, el colectivo de arquitectos, haría lo propio con su trabajo de remodelación del parque Tahuantinsuyo.

Cabe resaltar que si bien el ámbito de intervención puede variar de un colectivo a otro, el punto en común – que finalmente mantiene a la Comunidad FITECA unida y trabajando voluntariamente– es la idea que se tiene acerca de la relación entre arte y sociedad, y en última instancia la idea misma que se tiene del arte.

La imagen del artista que busca proyectar la Comunidad FITECA se construye en oposición a la idea que la misma Comunidad FITECA tiene acerca de las escuelas artísticas tradicionales. Según este punto de vista, en estas predomina una concepción ilustrada según la cual los artistas crean de manera aislada de la sociedad obras a ser exhibidas en salas de teatro y galerías a las cuales solo una elite puede acceder. En base a esta premisa, el artista que propone la Comunidad FITECA debe buscar democratizar el arte, es decir, sacarlo de este ámbito autónomo y conectarlo con la sociedad y el espacio público tanto durante el proceso creativo como al momento de su exhibición final.

Bajo esta perspectiva, la comunidad FITECA considera que el teatro, el mural, el cine deben recoger la realidad cotidiana del barrio – sea como inspiración o como proceso participativo – y tomar la loza deportiva, el muro de una pared, el local comunal, como lugar de intervención, de manera que el barrio se transforme en una sala de teatro, una galería, una sala de cine al aire libre. Una lógica similar siguen los arquitectos de los colectivos Urko Itinerante y CITIO quienes buscan habilitar espacios públicos alternativos a los tradicionales donde el barrio pueda desarrollar diversas actividades. Sus intervenciones de esta manera pretenden ser una invitación a los vecinos a apropiarse de la calle y darle nuevos sentidos a la manera de interactuar en el espacio con los otros vecinos²². Así, esta idea de un arte contextualizado en un ámbito social específico encierra, como señala Palacios (2009), la convicción de que la creatividad posee una gran fuerza de transformación social, por lo que los objetivos, por encima de los logros estéticos, se centran en el bienestar de la comunidad y a la vez, generar procesos que conduzcan a revertir situaciones sociales desfavorables. Finalmente, la potencia de FITECA como polo que atrae vecinos, organizaciones privadas, estatales, artistas y académicos radica esencialmente en su relación con el barrio de La Balanza y

²² <http://blog-citio.blogspot.pe/p/encuem.html>

en la potencialidad que este tiene, en el imaginario de estos, para la realización de dichos ideales.



CONCLUSIONES

La Comunidad FITECA se define a sí misma como un espacio abierto donde artistas, profesionales, académicos y vecinos se juntan voluntariamente bajo el ideal compartido de la cultura como valor fundamental para el desarrollo del barrio. El pilar que la sostiene es La Gran Marcha de Los Muñeques, grupo de teatro local que busca reivindicar la historia e identidad de su comunidad²³. Además, para el momento del trabajo de campo estaban presentes Somos Minka Audiovisual, agrupación comprometida con el desarrollo de cine comunitario, encargados de la realización de cortometrajes con los niños del barrio; Urko Itinerante y CITIO, dos colectivos de arquitectos interesados en habilitar espacios urbanos en el barrio para uso de los vecinos. Asimismo, estaban presentes fotógrafos y estudiantes universitarios que se encontraban realizando en el lugar algún tipo de actividad artística y académica respectivamente.

Entre las distintas intervenciones que realizan estos colectivos – todos bajo la rúbrica de FITECA – se encuentran tanto talleres de teatro y cine comunitario como distintas intervenciones urbanísticas, asimismo se realiza pintado de murales, funciones de teatro, conversatorios y la reconocida Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA). Esta última merece mención aparte ya que se trata de un festival que se ha venido realizando en el parque Tahuantinsuyo de manera ininterrumpida por 15 años, y que, con la participación voluntaria de un promedio de 700 artistas – actores, bailarines, músicos y muralistas entre otros – nacionales e internacionales y una afluencia diaria de aproximadamente mil espectadores, es uno de los eventos

²³ *La Gran Marcha Teatro* [página de Facebook]. <https://www.facebook.com/granmarcha.muneques>

autogestionados más grandes de Lima. Tanto así que si se pusiera en términos económicos, según estimaciones de la organización, el trabajo voluntario ofrecido por la comunidad FITECA, sumado al de los artistas y las instituciones estatales y privadas equivaldría aproximadamente a un cuarto de millón de dólares.

Cabe resaltar que si bien el ámbito de intervención puede variar de un colectivo a otro, lo que mantiene a la Comunidad FITECA unida y trabajando voluntariamente es la idea que comparten acerca de la relación entre arte y sociedad, y en última instancia la idea misma de lo que es el arte. Es así que, la imagen del artista que busca proyectar la Comunidad FITECA se construye en oposición a la idea que la misma Comunidad FITECA tiene acerca de las escuelas artísticas tradicionales. Según este punto de vista, en estas predomina una concepción ilustrada según la cual los artistas crean de manera aislada de la sociedad obras a ser exhibidas en salas de teatro y galerías a las cuales solo una elite puede acceder. En base a esta premisa, el artista que propone la Comunidad FITECA debe buscar democratizar el arte, es decir, sacarlo de este ámbito autónomo y conectarlo con la sociedad y el espacio público tanto durante el proceso creativo como al momento de su exhibición final.

Bajo esta perspectiva, la Comunidad FITECA considera que el teatro, el mural, el cine deben recoger la realidad cotidiana del barrio – sea como inspiración o como proceso participativo – y tomar la loza deportiva, el muro de una pared, el local comunal, como lugar de intervención, de manera que el barrio se transforme en una sala de teatro, una galería, una sala de cine al aire libre. Una lógica similar siguen los colectivos de arquitectos quienes buscan habilitar espacios públicos alternativos a los tradicionales donde los vecinos del barrio puedan interactuar de maneras distintas. La potencia que tiene la Comunidad FITECA como polo de atracción radica esencialmente en su relación con el barrio de La Balanza y en la potencialidad que este tiene, en el imaginario de estos colectivos, para la realización de estos ideales.

Sin embargo, más allá de las concepciones que la Comunidad FITECA pueda realizar acerca de sí, del arte y de su relación con el barrio resulta útil caracterizar a esta organización en relación a sus propósitos y lógica de operación en el contexto específico del barrio de la Balanza. Según estos criterios, encontramos que la Comunidad FITECA presenta una naturaleza ambigua en comparación con las instituciones con las que habitualmente interactúan los vecinos del barrio – empresa privada, Estado, dirigencias vecinales, ONG, entre otros – puesto que en la práctica actúa como todas estas organizaciones en mayor o menor medida. Así tenemos que, tal como hacen las instituciones privadas, gestiona sus recursos de manera privada y no rinde cuentas por su economía al barrio; tal como hace el Estado, asume la función de canalizar las demandas culturales – motivadas por ellos mismos – de los vecinos del barrio. Por otro lado, tenemos que tal como lo hacen las dirigencias formales, lidera opinión entre los vecinos y es una organización a la que se le busca para formar alianzas en la política barrial. Asimismo, trabaja de cerca con ONGs y a pesar de que no asume la responsabilidad de realizar transformaciones sociales, sus intervenciones han generado cambios – en general intangibles – en el barrio. Finalmente, su pertenencia al barrio también resulta ambigua puesto que, siendo una iniciativa que nace en el barrio y busca expandirse en este, muchas veces la magnitud de sus intervenciones excede su capacidad y exige la presencia de muchas personas externas.

Por otro lado, al pensar a la Comunidad FITECA en el contexto específico del barrio de La Balanza es inevitable reconocer, siguiendo a Kershaw (citado en Pompeu, 2008) cuando habla de grupos de arte comunitario, que siendo el barrio el punto de partida y llegada de su producción estética, sus intervenciones están talladas por la cultura y entramado social de este. En este sentido, podemos señalar, en primer lugar, que la gestión de recursos de la Comunidad FITECA está enmarcada en una tradición barrial de organización vecinal del distrito de Comas: la autogestión, de la cual el trabajo comunitario – faena – y la solicitud de apoyo a externos – por lo general

políticos – son sus elementos constitutivos. La comunidad FITECA recoge esta tradición y aplica las mismas formas organizativa y de gestión, así tenemos que recurre al trabajo voluntario de sus miembros a manera de faena e invita a participar a terceros – tanto amistades y artistas cercanos a la organización como instituciones públicas y privadas – bajo la misma modalidad, especialmente para la realización de actividades que requieren la movilización de gran cantidad de recursos materiales y humanos con los que no necesariamente cuenta. No obstante, busca romper con las formas clientelares de hacer política en el barrio, en tanto su acercamiento a los políticos no está supeditada a la capacidad de estos para movilizar recursos económicos y activar redes sociales, sino en tanto son autoridades competentes para intervenir en el ámbito cultural. Finalmente, esta manera de gestionar los recursos obliga a la Comunidad FITECA a negociar los términos de su interacción con los actores con los que entra en relación. Como resultado, la incertidumbre, propia de esta negociación, se convierte en una característica intrínseca sus interacciones.

En segundo lugar, estando sus intervenciones dirigidas al barrio, el despliegue de actividades de la comunidad FITECA, lejos de realizarse en un vacío social, se da dentro de una trama compleja de relaciones sociales que configuran el mundo social y político de La Balanza. Mundo en el cual distintos actores – vecinos, dirigentes, autoridades – con posiciones diferenciadas e intereses específicos buscan alcanzar, no sin tensiones, sus propósitos particulares. Esto se puede observar cuando las iniciativas artísticas y urbanísticas de la comunidad FITECA con su propuesta de relacionamiento en el espacio público a través del arte, lo familiar y lo festivo, entran en conflicto con las propuestas preexistentes basadas en el deporte, lo masculino y la violencia promovidas por otras instituciones tradicionales barriales como el club de fútbol local. Este conflicto que se manifiesta tanto en la regulación de comportamientos como en los proyectos – usualmente contrapuestos – impulsados por estas instituciones barriales, finalmente, llevan implícita la

disputa por el control de los significados y correspondientes usos del espacio público.

Que la Comunidad Fiteca tenga la capacidad de entrar a disputar los sentidos de espacios antes exclusivos para otros grupos y prácticas es prueba de que las intervenciones culturales que ha realizado de manera sostenida en el tiempo la han convertido en una institución tradicional y legítima en el barrio. Esto es claro al ver, por un lado, como una de sus mayores intervenciones, el festival FITECA, ha ganado un espacio en el calendario festivo local ubicándose a la par con otras fiestas tradicionales del barrio. Y por otro lado, como su presencia – que no se limita solo a los cortos pero intensos momentos del festival sino que permanece inscrita a través de los murales y edificaciones en el espacio – está asociada en el imaginario de los vecinos a ideas altamente valoradas como son la celebración, la cultura, el arte, la educación y el mejoramiento del barrio.

De esta manera, en un contexto de vacío institucional en el que el gobierno central y local no han sabido – ni se han interesado – por canalizar las demandas culturales del barrio – demandas que FITECA ha ido moldeando a través de los años – la Comunidad FITECA se ha constituido en la dirigencia cultural y ha entrado en negociación a la par con las otras dirigencias locales encargadas de canalizar otro tipo de demandas, como el Comedor Popular y Vaso de Leche lo hacen con las demandas de alimentación; el comité de seguridad vecinal, con las de seguridad y el club de fútbol, con las deportivas.

No obstante, si bien es evidente como el contexto específico barrial moldea el accionar de la comunidad FITECA, no se puede pasar por alto que esta organización también es partícipe de dinámicas globales que condicionan sus intervenciones. Para empezar, debemos partir de la idea que el trabajo gratuito de la Comunidad FITECA y su constante recurrir a otros actores sociales no se debe únicamente a una forma de gestión barrial heredada sino que, además, obedece a un contexto de precariedad – que comparte con la

mayoría de grupos de arte comunitario – que los obliga a proceder de esta manera para lograr sus objetivos. En este contexto además, se hace necesario optar por estrategias como formar parte de redes – institucionalizadas o no – para poder acceder a los conocimientos, oportunidades y apoyos económicos que puedan circular por estas. La Comunidad FITECA no es la excepción y participa, a través del grupo de teatro LGMM, de programas estatales de apoyo a iniciativas culturales así como también de otros circuitos que conectan organizaciones culturales que son impulsados desde la sociedad civil. Su pertenencia a estas redes le ha permitido conocer y postular a iniciativas privadas y concursos de financiamiento.

Es así que han hecho su aparición en el barrio de La Balanza organizaciones no gubernamentales (ONG) y empresas privadas que han contribuido en la implementación de distintas obras de infraestructura. Su presencia ha impactado de tal manera al barrio que en el imaginario de los vecinos toda obra que realiza la Comunidad FITECA y, en menor medida, el gobierno local y central, son atribuidas, bajo la etiqueta de ONG, a apoyos externos. Asimismo, esta asociación de ONG con obras de infraestructura y circulación de dinero ha generado tensiones en el barrio con relación al manejo de estos fondos – muchas veces inexistentes – y ha puesto en tela de juicio las responsabilidades que debe asumir con el barrio la Comunidad FITECA por ser *beneficiaria* de dichos recursos.

Se puede identificar en esta situación barrial como lo local es atravesado por una coyuntura a nivel mundial, en la cual, ante la retirada del Estado en sus funciones de promoción social (Ferguson, J. and Gupta, A. 2002), se empieza a reconocer que la cultura puede desempeñar un rol importante cubriendo este vacío. Este posicionamiento de la cultura como un campo desde el cual se puede revertir situaciones sociales de desventaja e injusticia hace que fundaciones internacionales y empresas privadas – estas últimas bajo la lógica de responsabilidad social empresarial – estén dispuestas a dirigir recursos para financiar proyectos de desarrollo basados en cultura (Yúdice, 2002). En este

escenario la Comunidad FITECA empieza a calzar en el modelo de iniciativa susceptible de apoyo financiero gracias a su posicionamiento como organización que busca, a través de acciones culturales, modificar problemáticas sociales presentes en su localidad.

Sin embargo, a pesar de esta creciente movilización de recursos desde entidades internacionales hacia iniciativas comunitarias locales, es importante mencionar, como señala Dávila (2012), que en el contexto neoliberal, no todos los agentes culturales son tratados de la misma manera, sino que se generan jerarquías que obedecen a cuán cerca a la esfera económica se encuentre su actividad. Así encontramos, por ejemplo, que el Estado tendrá mejor disponibilidad de asignar recursos²⁴ y legislar actividades culturales relacionadas al patrimonio arqueológico y turismo en detrimento de iniciativas de arte comunitario, dado que el primer tipo se considera que aporta más al crecimiento económico del país; por su parte, el sector privado – que en su gran mayoría no tiene incorporado el discurso de responsabilidad social y desarrollo a través de la cultura – buscará auspiciar aquellas iniciativas que considere sean capaces de generar mayores ganancias o dar mayor visibilidad a su marca como puede pasar con espectáculos con presencia de artistas mediáticos realizado en el centro de la ciudad en oposición a lo que puede pasar en un festival comunitario realizado en un barrio urbano marginal.

Sea a través de redes institucionales, circuitos impulsados desde la sociedad civil o acercándose directamente a *tocar puertas*, la comunidad FITECA ha logrado, para la implementación de sus intervenciones culturales, la articulación de distintos actores – artistas, vecinos, instituciones del Estado, ONGs, fundaciones internacionales, empresas privadas, entre otros –. No obstante, esta articulación no está libre de tensiones, sino que, por el contrario, se da a través de en un intenso proceso de negociaciones donde cada uno de

²⁴ Esto es evidente en la distribución presupuestal del ministerio de cultura que otorga mayores recursos económicos al sector Patrimonio Nacional (80%) mientras que el sector Interculturalidad (10%) y el de Industrias Culturales y Artes (10%) (Alfaro, 2016).

los actores participa con distintas expectativas con relación a los resultados del encuentro. Expectativas que, como señala Ochoa (2003), parten de lógicas y agendas culturales, políticas y sociales particulares.

Que en las iniciativas de la comunidad FITECA en el barrio de La Balanza participen múltiples actores con distintas posiciones de enunciación con respecto al campo cultural, nos lleva a reconocer, como señala Ochoa (2003) que las políticas culturales son formaciones discursivas que producen conocimiento y representaciones que construyen sujetos y espacios sociales. Esto nos obliga a abandonar toda pretensión de pensar las intervenciones de la Comunidad FITECA únicamente en términos de sus condicionamientos estructurales – relaciones sociales y medios materiales de producción – y considerar que como discurso tienen una dimensión performativa, es decir, son sobre todo acción y como tal realizan cambios sobre el estado de las cosas (Shi-Xu, 2005). En el caso particular de La Balanza, se puede observar cómo las intervenciones culturales de la Comunidad FITECA vienen operando sobre las imágenes que se construyen y circulan con relación al barrio y la cultura y, con esto, reelaborando la misma trama social que las soporta.

En primer lugar, dentro de las imágenes con relación al barrio que se construyen y circulan en La Balanza podemos encontrar la producida por la Comunidad FITECA que enuncia que los vecinos no intervienen en los asuntos del barrio debido a que están en un estado de aletargamiento que sería producto de, por un lado, no haber logrado realizarse como personas – en términos de ascenso social – y por otro lado, haberse resignado a vivir en un contexto de violencia barrial que los obliga a renunciar al espacio público. Además, este aletargamiento es entendido como una limitación para que los vecinos se organicen e involucren en las propuestas de los dirigentes. Otra dimensión que da forma a esta imagen se refiere a las relaciones negativas que se entablan, por un lado, entre los mismos vecinos – donde el chisme se presenta como el mal que erosiona el tejido social – y por otro lado, entre *los achorados* – malhechores y futbolistas – y el espacio público, interacción a la

que se le atribuye el predominio de un comportamiento violento que termina excluyendo a otros vecinos – la mayoría – que no están dispuestos a relacionarse de esta manera.

Siguiendo Ochoa (2003) cuando afirma que las políticas culturales se movilizan en respuesta a conflictos en torno a vacíos éticos, podemos reconocer que lo que la Comunidad FITECA realiza con esta caracterización del barrio no solo es construir sus sujetos de intervención sino que, además, posicionarse como el ente encargado de dirigir, a través del arte, su formación y convertirlos en sujetos más adecuados a las representaciones que tiene acerca de lo que debería ser un vecino de un *barrio con cultura*.

Por su parte, los vecinos construyen la imagen del barrio de La Balanza sobre dos ejes: la tranquilidad y la desunión. Con relación al primero, se considera que, en líneas generales, el barrio es tranquilo. Esta premisa les permite posicionar al crimen, cuando sucede, en otros que no pertenecen o han llegado en los últimos años al barrio – en referencia tanto a las personas que por compra o herencia ahora viven en las casas de los antiguos vecinos como a aquellos que se han establecido en las invasiones más recientes de las partes altas –. Este movimiento de depositar lo delictivo en estos otros puede ser interpretado como un mecanismo para limpiar la imagen estigmatizada del barrio que ha sido construida por terceros – sobre todo la prensa –.

El otro elemento constitutivo de esta imagen es la idea de desunión, la cual se vería reflejada en el momento actual de estancamiento que se considera que atraviesa el barrio. Momento que se compara con un pasado casi mitológico en el cual los vecinos eran unidos y lograron progresar y al que ya no se puede volver debido a una degradación – reflejada en falta de interés – de los vecinos para abordar colectivamente los asuntos públicos. Sin embargo, atribuir los temas pendientes del barrio como la inseguridad y la infraestructura – asfaltado, muros de contención – a la falta de unión es un esfuerzo por darle sentido a la realidad del barrio que deja escapar el hecho de

que la causa del *desaceleramiento en el progreso* se pueda deber a un proceso a escala mayor de desactivación de la organización vecinal, siendo la desunión percibida solo un reflejo o una consecuencia de esta desactivación.

En segundo lugar, las intervenciones de la Comunidad FITECA en el barrio han sido relacionadas por los vecinos a la celebración, la cultura, el arte y la educación. Estos valores al desplegarse de manera sostenida en el espacio público han generado nuevas asociaciones de significado entre lugares, usos y comportamientos – el parque Tahuantinsuyo, por ejemplo, se empieza a ver como un lugar donde no solo se pueden dar interacciones violentas sino que también interacciones familiares – esta situación que se puede entender como una reorganización del campo simbólico al interior del barrio, en términos de Ochoa (2003), finalmente, se ve reflejada en una disputa en torno al sentido de lo público.

Asimismo, producto de las intervenciones de la Comunidad Fiteca, el barrio de La Balanza ha sido el escenario de encuentros con artistas y visitantes sobre los que los vecinos han ido definiendo los términos de su relación con lo foráneo. Se encuentra, de esta manera, que la presencia del extranjero – como es leído cualquier visitante relacionado a FITECA – es un motivo de orgullo para los vecinos. Más aún, ser aceptados por ellos es una manera de mejorar la autoestima del barrio en tanto este se empieza a mirar a sí mismo bajo una óptica más positiva. Esta relación ha producido una respuesta en los vecinos basada en amabilidad y hospitalidad hacia los visitantes, valores que en su *puesta en escena* a través de los años han ido construyendo y, producto del impacto mediático en momentos como el festival, proyectando hacia afuera una imagen del barrio que busca contrarrestar a aquella estigmatizada en la que se le presenta violento y peligroso.

Por otro lado, en un contexto en el cual el barrio considera que la falta de unión es una limitación para la acción colectiva, el festival FITECA con sus

pasacalles multitudinarios y funciones espectaculares se percibe como una ruptura con lo cotidiano que invita a las familias a salir a la calle y a retomar el espacio público en comunidad. Si, como sugiere García Canclini (2009), vemos el festival como consumo cultural, y como tal, un proceso sociocultural en el cual los bienes que se consumen – la experiencia del festival – cumplen la función de ordenar el flujo de eventos cotidianos y de configurar las relaciones con los otros, podemos reconocer la capacidad que tiene dicho evento para proveer identidades colectivas en torno a las cuales se puede generar un sentido de comunidad en el barrio de La Balanza.

Lo expuesto nos lleva a reconocer que las intervenciones culturales de la comunidad FITECA se presentan como un momento de irrupción en la cotidianidad – un drama social en términos de Turner (1975) – donde, mediante una disputa en torno a sus elementos más significativos, el barrio es capaz de pensarse y reformularse a sí mismo en términos de sus valores y normas. Esta disputa puede entenderse como una zona de debate (Appadurai, 1995) en la cual por, medio del despliegue reiterado de formas discursivas espectaculares - el teatro, la danza, la música, el circo, y el urbanismo -, la Comunidad FITECA ha venido interviniendo las categorías de percepción y apreciación del mundo social (Bourdieu, 1988) de La Balanza y, en consecuencia, desestabilizando aquellos sentidos comunes que daban por naturales ciertos valores y comportamientos exhibidos en el espacio público. Así, las intervenciones de la comunidad FITECA se presentan como el espacio en el cual se negocia el sentido mismo de lo que significa ser un barrio y, en esta negociación, abre la posibilidad a que este se pueda imaginar de manera distinta.

No podemos pasar por alto que estas operaciones realizadas sobre las imágenes del barrio realizadas por el accionar de la Comunidad FITECA han generado una elaboración de relatos con relación a lo cultural por parte de los vecinos. Así podemos encontrar que, por los valores asociados a FITECA – celebración, arte y educación – la cultura es vista en el barrio como el *buen camino*. Esto se hace evidente con el reconocimiento que hacen los vecinos a

la Comunidad FITECA por el trabajo que viene realizando desde hace años con los niños del barrio. Dicha valoración se debe a un sentido común que le atribuye a la cultura la potencialidad de conducirlos por un camino que se presenta opuesto al de los vicios y la delincuencia, No obstante, la realidad del barrio muestra que, en la práctica, existen factores estructurales - que la comunidad FITECA no está en capacidad de contrarrestar - que impiden que los niños al crecer se mantengan al margen de estos.

Asimismo, atribuida a FITECA, la aparición de la cultura en el barrio – murales, talleres y funciones de teatro – ha sido incorporada a una narrativa de progreso en la cual, lo cultural por momentos aparece como el punto más alto, y en otros casos se presenta como uno de los factores que han confluído para hacer del barrio un lugar mejor. Resultado de este *acercamiento* de la cultura al barrio, se considera que los vecinos se han ido *culturizando* por lo que ahora se pueden relacionar de mejor manera con las obras de arte que van llegando al barrio. No obstante, en este relato de progreso cultural se tiene que no todos los vecinos pueden gozar a plenitud de esta relación con el arte puesto que no todos se encuentran en el mismo estadio cultural, sino, por el contrario, se considera que los vecinos participan de la cultura desde grados distintos que quedan determinados por su exposición al arte, el nivel de instrucción que tienen y, en menor medida, el lugar de proveniencia y hace cuánto tiempo llegaron al barrio.

Según esta visión en el punto más bajo se encuentran los *ignorantes*, categoría que agruparía a personas llegadas al barrio en migraciones recientes así como a los que no terminaron la escuela. A estos se les atribuye una incapacidad para relacionarse profundamente con el arte, de modo que al ser expuestos a los murales y las obras de teatro, solo ríen y les parece *bonito* pero no entienden *lo que está detrás*. En el siguiente nivel se encontrarían los vecinos de la parte consolidada, la denominada pampa de La Balanza, a quienes se les atribuye, al haber pasado por un proceso de *educación* mediante exposición a las obras traídas por FITECA, comprender el arte en su

complejidad y desentrañar sus mensajes *ocultos*. Dentro de estos, se considera que los que han pasado por educación superior tienen un mayor entendimiento. En el estadio más alto se encontrarían los artistas del festival y la Comunidad FITECA – asociados al extranjero – y los visitantes que llegan por el Festival – asociados a distritos tradicionales – a los cuales se les atribuye ser poseedores de una mejor educación y por lo tanto portadores o grandes conocedores de la cultura.

Esta categorización cultural de los vecinos pone de manifiesto, por un lado, que la cultura es entendida como un ente externo y elevado que llega al barrio y a la que se puede acceder solo a través de la educación. Lo que revela el predominio de una concepción ilustrada de cultura que posiciona las obras artísticas – en el sentido de *bellas artes* – como núcleo de una *alta cultura*. Por otro lado, tomando en cuenta que las diferencias económicas y sociales existentes al interior del barrio sirven de base para la construcción de representaciones que posicionan a los vecinos de la parte consolidada como aquellos que han progresado, tienen valores y son educados en oposición a los vecinos recién llegados que son presentados como estancados, con tendencia al delito y sin educación; resulta claro que el componente cultural es incorporado a esta construcción, algunas veces, como un elemento más de diferencia y, otras veces, como el elemento que engloba y explica a los otros. De esta manera, las desigualdades sociales, al ser atribuidas a diferencias culturales, son legitimadas (Reygadas, 2014; Shiner, 2004), dejando de lado que pueden ser producto de procesos históricos de exclusión tanto económicos y como sociales.

De todo lo expuesto anteriormente se puede afirmar que las intervenciones culturales de la comunidad FITECA poseen una dimensión simbólica y una dimensión económica (García Canclini, 2002) - o una política y una poética (Cánepa, 2006) - que se condicionan mutuamente. Es así que sus intervenciones, por un lado, deben ser concebidas como insertas en estructuras materiales – desplegadas sobre relaciones sociales que determinan

su producción estética —, y, por otro lado, se debe reconocer que, a través de la (re)elaboración simbólica de dichas estructuras, han ido transformando las prácticas e instituciones dedicadas a la estructuración de sentido en el barrio. (García Canclini, 2002)

Finalmente, es necesario pensar las intervenciones de agrupaciones culturales comunitarias como la Comunidad FITECA como políticas culturales específicas impulsadas desde la sociedad civil que más allá de la mera organización y orientación de lo simbólico – en términos de espectáculos y servicios culturales – dentro de un contexto social específico, pueden ser generadoras de movilizaciones simbólicas que acaban por tener repercusiones en campos que exceden el cultural y alcanzan los ámbitos políticos y sociales, y de esta manera, pueden llegar a constituir distintas realidades en su contexto concreto de intervención.



BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, S. (Octubre, 2016). *Taller introductorio a las políticas culturales*. La Colmena, Organización académica de estudiantes de Sociología, PUCP
- Beeman, W. O. (1993). *The Anthropology of Theater and Spectacle*, 369.
- Blau, J. R. (1988). *STUDY OF THE ARTS: A REAPPRAISAL*. *Annual Review of Sociology*, 14, 269.
- Blondet, C., & Trivelli, C. (2004). *Cucharas en alto : del asistencialismo al desarrollo local : fortaleciendo la participación de las mujeres*: IEP.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas* Barcelona: Gedisa.
- Breckenridge, C. A. *Consuming modernity : public culture in a South Asian world*: Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995.
- CAF BANCO DE DESARROLLO DE AMÉRICA LATINA
2015 *Proyecto N.º 26210*. **FITEKANTOPUS: Proyecto Urbano Estratégico Integral de los Barrios Culturales. Consulta 25 de noviembre de 2015.**
http://www.caf.com/media/3507052/iv_concurso_2doLugar_26210.pdf
- CAF BANCO DE DESARROLLO DE AMÉRICA LATINA
4 *Concurso de Desarrollo Urbano e Inclusión Social*. Consulta 25 de noviembre de 2015. <http://www.caf.com/es/desarrollourbano2015>
- CAF BANCO DE DESARROLLO DE AMÉRICA LATINA
2015 *Proyecto N.º 26270*. Proyecto La casa de los Muñeones.
Consulta 25 de noviembre de 2015.
http://www.caf.com/media/3507070/iv_concurso_2doLugar_26270.pdf
- Cánepa Koch, G. (2009). *Esfera pública y derechos culturales : la cultura como acción*. En: *Memoria: revista sobre cultura, democracia y derechos humanos*, (5), pp.27 -38
- Cánepa Koch, G. (2007). *La gestión cultural del patrimonio inmaterial*. En: *Coyuntura. Análisis Económico y social de actualidad*. Noviembre-diciembre, (3)15.
- Cánepa Koch, G., & Ulfe, M. E. (2006) *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*: Lima: CONCYTEC

- Cánepa, Gisela. (2006) *Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público*, en: *Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú*, Canepa y Ulfe Eds., CONCYTEC.
- Carpio, Paloma. (2014) Una Mirada al Perú desde el teatro y la comunidad, en *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro* Julio – Septiembre, 2014. Año 14, Num 58.
- Carpio, Paloma. (2015) *RESONAR LATINOAMERICANO DESDE UN CORAZÓN PERUANO: Una mirada reflexiva a los procesos de las políticas públicas de promoción de la CVC en el Perú*, en *Cultura Viva Comunitaria: Convivencia para el bien común*, Melguizo y Barrera Eds., San Salvador, El Salvador.
- CITIO (CIUDAD TRANSDICIPLINAR). Consultado 25 de noviembre de 2015. <http://blog-citio.blogspot.pe/2011/04/bienvenidos-al-fiteca-2011.html>
- Cohen, Jan (2005) *Local Acts: Community based performance in the United States*. New Brunswide: Rutgers.
- Cortés, G., & Vich, V. (2006). *Políticas culturales: ensayos críticos*: Lima : IEP : INC : OEI, 2006.
- Cortés, Guillermo (2006) *Tan cerca y Tan Lejos: Los vaivenes de las políticas culturales*, en *Políticas culturales: ensayos críticos*, Cortés, G., & Vich, V. Eds.,. Lima, IEP.
- Dávila, A. M. (2012). *Culture works: space, value, and mobility across the neoliberal America*: New York, N.Y. New York University Press 2012.
- Ferguson, J. and Gupta, A. (2002), *Spatializing States: Toward an Ethnography of Neoliberal Governmentality*. *American Ethnologist*, 29: 981–1002.
- Fuller, N. (2001). *Masculinidades : cambios y permanencias. Varones de Cuzco, Iquitos y Lima*. Lima PUCP. Fondo Editorial.
- García Canclini, N. (2002) *Culturas populares en el capitalismo*: México , D.F. : Grijalbo.
- García Canclini, N. (2009). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*: México, D.F. : Random House Mondadori, 2009 c1995.1a ed.
- Guss, D. M. *The festive state : race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*: Berkeley : University of California Press, 2000.

- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* / Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, editores. Bogotá: Envió Editores; Lima: IEP
- Hammersley, Martín y Paul Atkinson (2001). *Etnografía. Métodos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.
- La Gran Marcha Teatro* [página de Facebook].
Consulta 25 de noviembre de 2015
<https://www.facebook.com/granmarcha.munecones>
- Lavinas, Lena. (2014) La asistencia social en el siglo XXI, en *New Left Review*. Enero – Febrero. Num 84, pp. 7 – 48.
- LeCompte, Margaret y Jean J. Schensul. (1999). *Analyzing and Interpreting Ethnographic Data*. CA: Altamira Press.
- Luengo, María. (2006) Fundamentos y carencias de los estudios culturales: una revisión teórico-crítica del ámbito "popular culture". En: *Revista española de investigaciones sociológicas*, ISSN 0210-5233, Nº 115, 2006, págs. 101-134 <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2166201.pdf>
- Lumbreras, Guillermo (2006) *El papel del estado en el campo de la cultura*, en Políticas culturales: ensayos críticos, Cortés, G., & Vich, V. Eds.,. Lima, IEP.
- Mahon, M. (2008). The visible evidence of cultural producers. *La evidencia visible de los productores culturales.*, 27(52), 42-67.
- Malca Vargas, M. M. (2011). *La gente dice que somos teatro popular : referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana*: Lima Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Comunicaciones / Malcolm Manuel Malca Vargas.
- McGuigan, J. (2005), NEO-LIBERALISM, CULTURE AND POLICY. *International Journal of Cultural Policy*, 11(3), 229-241. doi:10.1080/10286630500411168
- MINISTERIO DE CULTURA DEL PERU
Puntos de Cultura. Consulta; 25 de noviembre de 2015
<http://puntosdecultura.pe/los-puntos>
- Mukerji, C., & Schudson, M. (1991). *Rethinking popular culture: Contemporary perspectives in cultural studies*. Berkeley: University of California Press.

MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA

Programa Cultura Viva Comunitaria. Consulta: 25 de noviembre de 2015.

www.limacultura.pe/promocion/cultura-viva

Nivón, E. (2006). Los contenidos de la política cultural *La política cultural: Temas, problemas y oportunidades* (pp. 111-133). México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Nivón, E. (2014). Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad *Diversidad cultural, desarrollo y cohesión social*. Lima: Ministerio de Cultura.

Ochoa Gautier, A. M. Entre los deseos y los derechos : un ensayo crítico sobre políticas culturales / A.M. Ochoa Gautier ; pról. de George Yúdice: Bogotá, Colombia : Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003.

Ochoa Gautier, A. M. (2002). Políticas culturales, academia y sociedad. In D. Mato (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: Clacso.

Palacios, Alfredo (2009), El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4: 197 – 211.

Pérez Rubio, A. N. A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. (20), 191-210.

Pompeo, Marcia (2008). *Teatro e Comunidade*, en: Cartografías do Ensino de Teatro: das idéias às práticas, FLORENTINO, Adilsom; TELLES, Narciso. Eds., Uberlandia: UDUFO.

Pyykkönen, M. (2012). UNESCO and cultural diversity: democratisation, commodification or governmentalisation of culture? *International Journal of Cultural Policy*, 18(5), 545-562. doi:10.1080/10286632.2012.718914

Reygadas, L. (2014). Equidad intercultural *Diversidad cultural, desarrollo y cohesión social*. Lima: Ministerio de Cultura.

Sánchez-Prieto, Juan María (2013) *Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner*, en: Giros narrativos e historias del saber, Oncina y Cantarino (coords.), Madrid: Plaza y Valdés, pp. 77-110.

Shi-Xu (2005) *A cultural Approach to Discourse*. UK: Palgrave and Macmillan.

Shiner, L. (2004). Artes educadas para las clases bien educadas *La invención*

del arte. Una historia cultural. Barcelona: Paidós.

St John, G. (2008). Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction. In G. St John (Ed.), *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*: Berghahn Books.

Traube, E. G. (1996). 'The Popular' in American Culture, 127.

Turner, V. (1975). *Dramas, fields, and metaphors : symbolic action in human society*. Ithaca. Cornell University Press.

Vuyk, K. (2010). The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art. *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 173-183. doi:10.1080/10286630903029641

Wang, L.-j. (2014). Cultural rights and citizenship in cultural policy: Taiwan and China. *International Journal of Cultural Policy*, 20(1), 21-39. doi:10.1080/10286632.2012.729823

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

Yúdice, George. (2010) "Derechos culturales". En: *Cultura y transformación social*. Quito: La razón inciert.

Yúdice, George (2012) "Innovación en la acción cultural". *La cultura en tiempos de desarrollo. Violencias contradicciones y alternativas*. Valencia: Universitat de Valencia.

Vich, Víctor (2014) "Desculturizar la cultura. Hacia una nueva generación de gestores culturales". En: *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XX.

Vich, Victor (2006) *Gestionar los Riesgos: Agencia y maniobra en la política cultural*, en *Políticas culturales: ensayos críticos*, Cortés, G., & Vich, V. Eds.,. Lima, IEP.

ANEXO1: MATRIZ DE PLANIFICACIÓN METODOLÓGICA

Objetivo general: Conocer cómo las intervenciones culturales de la comunidad FITECA en el barrio de La Balanza se asientan en y reconfiguran las relaciones sociales del barrio y a la vez cómo median las imágenes del barrio y las nociones de arte comunitario allí presentes.

Objetivos Específicos	Subtemas	Datos	Técnicas	Fuentes	Instrumento para el levantamiento de información
Identificar las manifestaciones de las prácticas artísticas impulsadas por el grupo de teatro en el barrio y las relaciones sociales y materiales que, a la vez que son reconfiguradas por estas, sirven de base para su producción	Manifestaciones de las prácticas artísticas comunitarias	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tipo de manifestación (Formato, elementos usados, artistas en escena, etc.) ➤ Lugar dónde se realizan, visibilidad ➤ En qué fechas se realizan ➤ Motivos de la realización (lugar, fecha, formato) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Observación ➤ Observación Participante semiestructurada ➤ Conversaciones Informales ➤ Entrevistas a profundidad semiestructuradas ➤ Trabajo de Archivo 	Primaria Secundaria	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Guía de observación semiestructurada ➤ Guía de entrevista semiestructurada
	Relaciones sociales y materiales sobre las que opera	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Actores sociales e instituciones presentes ➤ Prácticas de los actores sociales en torno al arte comunitario: objetivos, motivaciones y posturas ➤ Vínculos entre los actores sociales sobre las que opera el arte comunitario ➤ Instancias en las que opera (Festival, talleres, funciones) ➤ Condiciones materiales en las que se realiza 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Observación ➤ Observación Participante ➤ Conversaciones Informales ➤ Entrevistas semiestructuradas 	Primaria	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Guía de observación semiestructurada ➤ Guía de entrevista semiestructurada

Objetivos Específicos	Subtemas	Datos	Técnicas	Fuentes	Instrumento para el levantamiento de información
Identificar las nociones que se construyen y negocian en torno del arte comunitario a partir de la presencia de estas prácticas artísticas en el barrio.	Nociones que se construyen en torno al arte comunitario	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Ejes relevantes desde los actores sociales ➤ Nociones con relación a dichos ejes ➤ Valoraciones positiva, negativas, neutras 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Observación semiestructurada ➤ Entrevista a profundidad semiestructurada ➤ Conversaciones Informales 	Primaria	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Guía de observación semiestructurada ➤ Guía de entrevista semiestructurada
	Articulación, negociación y disputa de nociones en torno al arte comunitario	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Elementos y valoraciones sobre los cuales haya consenso o disputa 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Observación semiestructurada ➤ Entrevista a profundidad semiestructurada ➤ Conversaciones Informales 	Primaria	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Guía de observación semiestructurada ➤ Guía de entrevista semiestructurada
Analizar cómo estas prácticas artísticas median sobre las imágenes del barrio presentes en las narrativas de los distintos actores sociales en el barrio	Imágenes del barrio que se construyen a partir del arte comunitario	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Elementos constitutivos (particulares y compartidos) ➤ Características espaciales, sociales, valores, problemas, visión del barrio, zonificación 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Observación semiestructurada ➤ Entrevista a profundidad semiestructurada ➤ Conversaciones Informales 	Primaria	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Guía de observación semiestructurada ➤ Guía de entrevista semiestructurada
	Articulación, negociación y disputa de Imágenes del barrio	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Elementos y valoraciones sobre los cuales haya consenso o disputa 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Observación semiestructurada ➤ Entrevista a profundidad semiestructurada ➤ Conversaciones Informales 	Primaria	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Guía de observación semiestructurada ➤ Guía de entrevista semiestructurada

ANEXO 2: FUENTES DE INFORMACIÓN

Fuentes	Unidad	Nº	Tipo
Organizaciones presentes en el barrio	Comunidad FITECA	3	Colectivos
	Iglesia	2	Representantes
	Dirigencias vecinales A.A.H.H.	3	Dirigentes
	Comedor Popular	1	Miembro
	Vaso de Leche	1	Miembro
	Comité de Parque	3	Miembros
	Club de fútbol	1	Miembro
Vecinos	Perteneciente a organización que sí participa en las actividades organizadas por FITECA y tiene una actitud positiva hacia dichas prácticas.	2	Vecinos
	No perteneciente a ninguna organización que sí participa en las actividades organizadas por FITECA y tiene una actitud positiva hacia dichas prácticas.	12	vecinos
	No perteneciente a ninguna organización que no participa en las actividades organizadas por FITECA pero tiene una actitud positiva hacia dichas prácticas.	3	vecinos
	No perteneciente a ninguna organización que sí participa en las actividades organizadas por FITECA pero tiene una actitud indiferente hacia dichas prácticas	3	vecinos
	No perteneciente a ninguna organización que no participa en las actividades organizadas FITECA y tiene una actitud negativa hacia dichas prácticas	6	vecinos
Documentos escritos	Instituciones que realicen trabajo de desarrollo	2	Proyectos
	Comunidad FITECA		Archivos
	Entrevistas realizadas por otros investigadores	2	Transcripciones



ANEXO3: VISTA AÉREA BARRIO DE LA BALANZA



Foto: Archivo CITIO - Proyecto Fitekantropus