

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**CONSTRUYENDO NUESTRO PROPIO ESPACIO DE VIDA:  
DINÁMICAS DE LOS GRUPOS CULTURALES ARENA Y ESTERAS Y LA GRAN  
MARCHA DE LOS MUÑECONES COMO APOORTE A LA CONSTRUCCIÓN DE LA  
CIUDAD**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
ANTROPOLOGÍA**

**AUTOR**

**CÉSAR FEDERICO FLORES UNZAGA**

**ASESORA**

**GISELA ELVIRA CANEPA KOCH**

**NOVIEMBRE, 2019**

## RESUMEN

La presente investigación de tesis explora las dinámicas culturales de los grupos Arena y Esteras y La Gran Marcha de los Muñeones y su aporte en la construcción de la ciudad de Lima. Ambas agrupaciones, fundadas a comienzos de la década de 1990, hacen parte de dos procesos sociales y culturales de larga data; por un lado, la migración masiva hacia los centros urbanos del Perú producida especialmente desde la década de 1950, y por otro lado, la corriente del teatro de grupo y teatro popular que tuvo su momento de mayor apogeo en Perú y en América Latina en las décadas de 1970 y 1980. En esa intercepción se forjan estas agrupaciones culturales asentadas en los “nuevos” distritos de la capital peruana, en Villa El Salvador (Lima Sur) y en Comas (Lima Norte). Esta investigación hace un acercamiento a las características culturales, sociales y espaciales en las que crecen ambos grupos, y cómo éstas influyen en el sentido de misión que explica su propia existencia y la corresponsabilidad que sienten con los barrios o comunidades en donde están asentados. Esta conexión con el territorio se materializa en un conjunto de herramientas -dentro de su quehacer-, examinadas en esta tesis, con las que ambos grupos culturales contribuyen a la construcción de la ciudad. El estudio que realizo incluye un período de análisis que se prolonga desde la fundación de ambas agrupaciones y sus antecedentes hasta el año 2014 en que efectúo mi trabajo de campo.

## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
Resumen	ii
Índice	iii
Lista de fotos	vii
Lista de tablas	x
Lista de figuras	xi
Lista de mapas	xii
Introducción	1
Metodología	6
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>MOTIVACIONES PARA CONSTRUIR LA CIUDAD</b>	<b>10</b>
1.1. Varios tipos de ciudad en Lima	10
1.1.1. La ciudad al revés	11
1.1.2. La ciudad imaginada	12
1.1.3. Proceso inacabado	13
1.1.4. Carga de memoria	14
1.1.5. La ciudad fragmentada	16
1.2. La evolución de la organización colectiva en barrios de invasión	18
1.3. El arte como pretexto	25

## **CAPÍTULO II**

### **LOS LARGOS PROCESOS DE LA CIUDAD Y DEL ARTE QUE LOS INFLUENCIARON** 27

- 2.1. Macroproceso: influencia de la ciudad 27
  - 2.1.1. La convivencia inicial del migrante o etapa naciente de la organización en la experiencia de AyE y LGMM 32
  - 2.1.2. El declive o etapa moribunda de la organización en la experiencia de AyE y LGMM 47
- 2.2. Macroproceso: influencia del arte 56
  - 2.2.1. Teatro de grupo y teatro popular en el Perú 56
  - 2.2.2. El arte en el proceso de conformación de una nueva ciudad policéntrica 63
  - 2.2.3. La proyección del arte de AyE y LGMM en debates más recientes 66

## **CAPÍTULO III**

### **CARACTERÍSTICAS SOBRE SU ESTRATEGIA DE OCUPACIÓN DEL ESPACIO Y ESTRUCTURA ORGANIZATIVA** 74

- 3.1. Organización histórica del territorio 81
- 3.2. Agenda de actividades y características organizativas 88

## **CAPÍTULO IV**

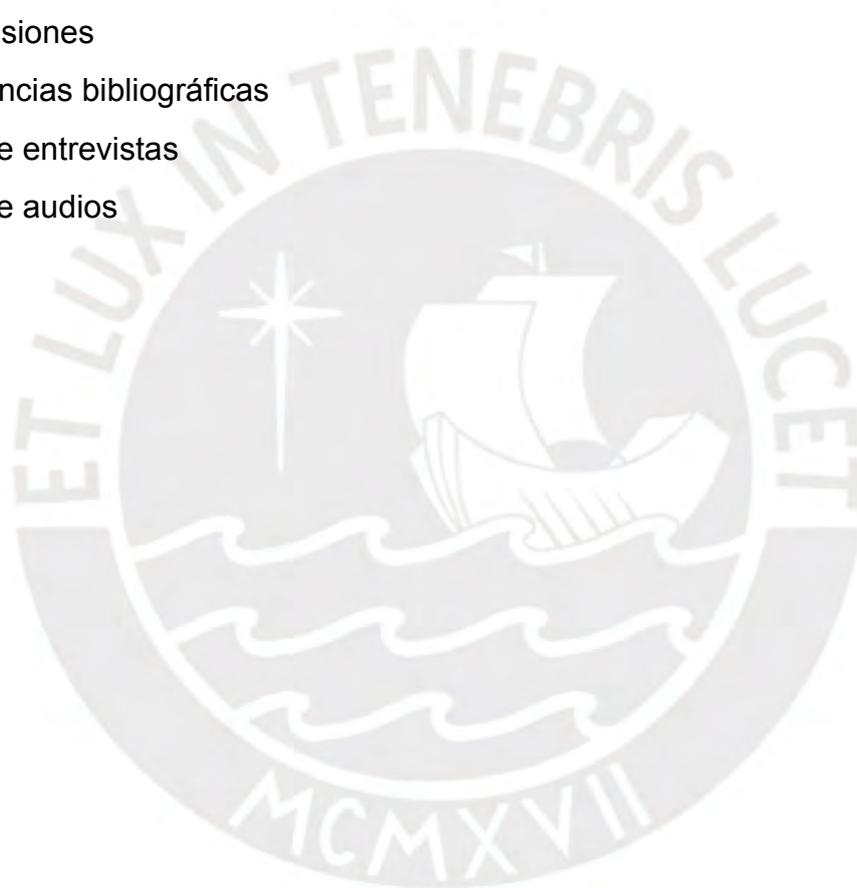
### **HERRAMIENTAS EN EL “CÓMO CONSTRUIMOS LA CIUDAD”** 103

- 4.1. Herramientas endógenas 104
  - 4.1.1. Herramienta 1: el local institucional 104
    - A) Influencias desde fuera de la casa 106
    - B) Influencias desde dentro de la casa 113
  - 4.1.2. Herramienta 2: el lenguaje artístico teatral 121
    - A) El lenguaje teatral de LGMM 122

B)	El lenguaje teatral de AyE	129
C)	Dramaturgia de AyE y LGMM como influencia en el colectivo barrial o comunal	138
4.1.3.	Herramienta 3: la pedagogía	140
A)	Metodologías pedagógicas desde la convivencia	142
B)	Metodologías pedagógicas desde la formación artística	149
C)	Nuevos sujetos y la educación formal en cuestión	152
4.1.4.	Herramienta 4: los servicios sociales	159
A)	Tipos de servicios sociales para el barrio ofrecidos por AyE y LGMM	161
A.1.	Servicios dirigidos directamente por AyE y LGMM	162
A.2.	Servicios organizados de manera articulada o no dirigidos directamente	164
B)	La animación como objetivo del servicio social	165
4.2.	Herramientas endógenas – exógenas	181
4.2.1.	Herramienta 5: los colaboradores	181
A)	Colaboradores que se integran	182
B)	Colaboradores que se complementan	184
C)	Aspectos adicionales en la colaboración	199
4.3.	Herramientas exógenas	202
4.3.1.	Herramienta 6: las políticas públicas	202
A)	El encuentro con el programa de cultura viva comunitaria y puntos de cultura	204
B)	Debates y definiciones en el diseño de la política pública	222

**CAPÍTULO V**

<b>SOSTENIBILIDAD O ¿PUEDO CONTINUAR CONSTRUYENDO LA CIUDAD?</b>	226
5.1. Accionar como procesos	226
5.2. Los recursos económicos	236
Conclusiones	241
Referencias bibliográficas	247
Lista de entrevistas	251
Lista de audios	253



## ÍNDICE DE FOTOS

Fotos 1 al 4: Fundación y primeros pueblos jóvenes del distrito de Comas.....	39
Fotos 5 y 6: Fundación y primeros pueblos jóvenes del distrito de Villa El Salvador.....	44
Foto 7: Portada de semanario cultural del diario el Trome, para Lima norte, con integrante de LGMM (del 10 al 16 de setiembre del 2014).....	65
Foto 8: Zanquero de colores sobre los arenales, documental sobre Arena y Esteras, Reymeyker, 1993.....	84
Foto 9: Talleres de manualidades durante ‘invasiones’ a grupos vecinales, documental sobre Arena y Esteras, Reymeyker, 1993.....	84
Foto 10: Agenda de actividades de Arena y Esteras - Agosto 2014.....	89
Foto 11: Agenda de actividades de Arena y Esteras - Setiembre 2014.....	90
Foto 12: Agenda de actividades de La Gran Marcha de los Muñeones - Agosto 2014.....	95
Foto 13: Lista de asistencia de integrantes de La Gran Marcha de los Muñeones – Julio 2014.....	96
Fotos 14, 15, 16 y 17: Anotaciones de trabajo plástico a personajes de La Gran Marcha de los Muñeones.....	99
Fotos 18 y 19: Anotaciones de trabajo sobre actividades de Arena y Esteras.....	100
Foto 20: Fachada principal de local de Arena y Esteras.....	105
Foto 21: Fachada del local de La Gran Marcha de los Muñeones.....	105
Foto 22 y 23: Ensayo de La Gran Marcha de los Muñeones en el parque Tawantinsuyo.....	109
Foto 24: Mural en fachada alterna de local de Arena y Esteras.....	112
Foto 25: Sala de ensayos de La Gran Marcha de los Muñeones.....	117
Foto 26: Afiches de festivales en las escaleras de Arena y Esteras.....	119
Foto 27: Los Peceros.....	127
Foto 28: La familia principal campesina y urbana, indígena y afro en Los Muñeones.....	127
Foto 29: El Punto Inmobile.....	129

Foto 30: Arenas de Villa.....	133
Foto 31: A la vera del camino.....	134
Foto 32: Leyendas y Malabares.....	137
Foto 33: Clase de gimnasia en Arena y Esteras (posterior al taller de Arena Stage).....	145
Foto 34: Trabajo en arcilla y fibra de vidrio en La Gran Marcha de los Muñecons.....	146
Foto 35: Ensayo actoral en La Gran Marcha de los Muñecons.....	151
Foto 36: Juego de sombras espontáneo de integrantes de Arena y Esteras.....	156
Foto 37: Lista de actividades ofrecidas por Arena y Esteras en su casa cultural.....	163
Foto 38: Pasacalle inicial de edición del FITECA.....	170
Foto 39: Pasacalle de la jornada de invasión del Festicirco, 2014.....	170
Foto 40: Pintado murales con la participación de niños y niñas, Festicirco 2014.....	172
Foto 41: Fiesta de las cruces en el barrio La Balanza, 2009.....	175
Foto 42: Estrado de presentaciones del FITECA, 2015.....	176
Fotos 43 y 44: Muestra final de 'tablas de mujer' en Arena y Esteras.....	178
Foto 45: Colaboradora en la oficina de trabajo de Arena y Esteras.....	184
Foto 46: Afiche del Festicirco, 2014.....	186
Foto 47: Afiche de festival Fuego en el 23 (grupo vecinal 23), 2014.....	189
Foto 48: Logo del proyecto Fitekantropus, CITIO.....	193
Foto 49: Paseo de la Cultura, proyecto Fitekantropus, CITIO.....	194
Foto 50: Edificio del nuevo comedor popular en La Balanza, 2017, CITIO.....	195
Foto 51: Trabajo voluntario para la construcción del nuevo comedor popular en La Balanza, 2014.....	196
Foto 52, 53 y 54: Muralizaciones en el parque Tawantinsuyo, La Balanza, 2014.....	197
Foto 55: Afiche del 1er Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, La Paz, 2013.....	209

Foto 56: Mascara y logo del programa de Cultura Viva Comunitaria de la MML, 2013.....	218
Foto 57: Infografía del grupo 1, taller del proyecto sobre arte y derechos humanos, agosto 2013.....	228
Foto 58: Infografía del grupo 4, taller del proyecto sobre arte y derechos humanos, agosto 2013.....	230
Foto 59: Afiche de la edición 13 del FITECA, año 2014.....	233
Foto 60: Afiche de la edición 14 del FITECA, año 2015.....	234



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Herramientas para la construcción de la ciudad.....	4
Tabla 2: Definiciones de conceptos de ciudad en Lima.....	11
Tabla 3: Tipos de organizaciones de invasión.....	24
Tabla 4: Tipos de actividades que desarrollan AyE y LGMM.....	76
Tabla 5: Factores que determinan el tipo de intervención en el espacio de AyE y LGMM.....	80
Tabla 6: Programación XIII FITECA 2014.....	167
Tabla 7: Procesos de CVC activos/consolidados y nuevos en América Latina, 2013.....	209



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Etapas en la evolución de una organización de invasión.....	20
Figura 2: Tipos de intervenciones en el espacio de AyE y LGMM.....	79
Figura 3: Tipos de colaboradores identificados.....	182



## ÍNDICE DE MAPAS

Mapa 1: Expansión espacial de la ciudad de Lima entre 1940 y 2005.....	30
Mapa 2: Mapa de Villa El Salvador.....	44
Mapa 3: Usos y apropiaciones del parque Tawantinsuyo, barrio La Balanza en Comas .....	54
Mapa 4: Asociaciones culturales en grupos vecinales aledaños a Arena y Esteras.....	188



## INTRODUCCIÓN

Arena y Esteras (en adelante AyE) y La Gran Marcha de los Muñeones (en adelante LGMM) son dos agrupaciones culturales, fundadas en vecindarios formados por invasión, que presentan una diversidad de ejes de trabajo: un repertorio artístico amplio, proyectos sociales, labores pedagógicas, organización barrial, entre otros. Estos ejes de trabajo responden a largos procesos históricos que se remontan, incluso, desde antes de la conformación de estos grupos en la década de 1990. Por un lado, la migración masiva hacia los centros urbanos del Perú producida especialmente desde la década de 1950 y, por otro lado, la corriente del teatro de grupo y teatro popular que tuvo su momento de mayor apogeo en Perú y en América Latina en las décadas de 1970 y 1980. En esa intercepción se forjan estas agrupaciones culturales asentadas en los “nuevos” distritos de la capital peruana, en Villa El Salvador (Lima Sur) y en Comas (Lima Norte).

Se debe mencionar que AyE y LGMM han recibido el Premio Nacional de Cultura en los años 2012 y 2018, respectivamente.

Esta investigación hace un acercamiento a las características culturales, sociales y espaciales en las que crecen ambos grupos, y cómo éstas influyen en el sentido de misión que explica su propia existencia y la corresponsabilidad que sienten con los barrios o comunidades en donde están asentados.

La vivencia personal en los integrantes de AyE y LGMM confluyeron, por un lado, hacia lo colectivo o comunitario y, por otro lado, hacia el territorio. Y a pesar de los cambios en el contexto nacional y global, en sus casi tres décadas de actividad ambas agrupaciones culturales siempre han mantenido su interés hacia estos dos tipos de confluencias bajo una apuesta de trabajo en procesos a largo plazo<sup>1</sup>. Desde la perspectiva de esta investigación estos grupos culturales

---

<sup>1</sup> Esta actitud y recorrido se condice con los hallazgos del estudio sobre “el apego por el barrio y sentido de comunidad en el Perú” del Instituto de Opinión Pública (2018) que señala que existen

se consolidan como organizaciones de base e instituciones representativas en sus barrios o comunidades.

La identificación superlativa con el territorio por parte de estas agrupaciones culturales me puso el reto de tener que abordar estos casos de estudio desde un marco teórico que me permitiese incorporar esta característica particular. Este acercamiento de análisis es uno de los principales aportes de esta tesis, y junto a un exhaustivo y detallado trabajo etnográfico, me han permitido entender y validar el sentido de misión de ambas agrupaciones y las herramientas que utilizan para darle continuidad al proyecto histórico de construcción -material e inmaterial- del espacio que fundaron sus padres

La presente investigación concentra sus preguntas de estudio en los siguientes dos objetivos:

- Comprender la naturaleza institucional y territorial, en evolución permanente, de estas agrupaciones culturales.
- Conocer el aporte inmaterial y material que realizan estas agrupaciones en la construcción de la ciudad a partir de sus herramientas de trabajo.

Los enfoques teóricos que utilizo para responder a estos objetivos de investigación se basan en los trabajos de Vera (2014) y Dosh (2010). Estos permiten comprender las características motivacionales de AyE y LGMM –que repercuten en su evolución posterior-, las cuales nacen en el “entorno” en el que crecen ambos grupos culturales. Ambos enfoques teóricos toman como elementos transversales a la organización social y al territorio, insignias de las dinámicas de trabajo que han desarrollado ambas agrupaciones. De este modo, han desarrollado herramientas de trabajo que buscan impactar a un sujeto colectivo que denominan *barrio*, en el caso de LGMM, o *comunidad*, en el caso de AyE.

---

mayores niveles de confianza hacia las personas del barrio o la localidad que hacia las personas en general, debido al vínculo emocional luego de una larga vivencia compartida.

La proyección de AyE y LGMM como aporte a la construcción de la ciudad se produce así a partir de un trabajo intensivo en estos espacios. Este trabajo busca asentar modelos de convivencia con una connotación hacia lo colectivo, es decir, a partir de la generación de una mayor proximidad en las relaciones interpersonales en el espacio, lo que en cierto modo entra en competencia con las dinámicas individuales que moviliza la ciudad metropolitana.

El trabajo de Vera, a partir de la arquitectura social, se basó en una labor de ocho años de observación y acompañamiento a los procesos sociales del barrio La Balanza en Comas, en donde está asentado el local institucional y el trabajo de LGMM. Su trabajo me permite hacer una vinculación entre las características sociales y urbanas en las que crecen este tipo de grupos culturales y la influencia de éstas en sus dinámicas de trabajo.

Por su parte, el trabajo de Dosh, que investiga las estrategias de organizaciones de invasión y su evolución como un proceso de asentamiento y tipos de convivencia, me ha ayudado problematizar el sentido de existencia o misión de estas agrupaciones culturales.

Un hallazgo clave, que he verificado en los casos de AyE y LGMM, es que la animación es el principal vehículo que utilizan estas agrupaciones para reconectar internamente al barrio con sus diferentes actores y motivarlo a tomar de manera conjunta nuevas decisiones y acciones sobre el futuro del espacio. Las actividades artísticas se constituyen como una de las formas de animación más recurrentes de AyE y LGMM, aunque sólo actúan como un canal para atender sus objetivos. Por ello, el análisis sobre el quehacer artístico de AyE y LGMM es desarrollado especialmente en las secciones en las que se abordan las herramientas como aporte a la construcción de la ciudad que utilizan ambas agrupaciones, tal como sucede con el lenguaje artístico teatral.

## SOBRE EL DESARROLLO ANALÍTICO DE LA INVESTIGACIÓN

En los capítulos del I, II y III se explora acerca de la naturaleza institucional y territorial de AyE y LGMM, a partir de un análisis de las motivaciones que guían

su trabajo, los macroprocesos desde la ciudad y desde el arte que han experimentado, y su quehacer actual desde una línea territorial y organizativa. Con ello se busca abordar la primera pregunta u objetivo de investigación planteado previamente.

Posteriormente, en relación a la segunda pregunta u objetivo de investigación, se analiza las diferentes herramientas que estas agrupaciones utilizan. Las herramientas de trabajo de AyE y LGMM, identificadas en esta investigación, abordan los diversos canales materiales e inmateriales utilizados históricamente por estas agrupaciones como aporte a la construcción de sus barrios o comunidades, lo que forma parte central de su apuesta institucional.

Estas herramientas, presentadas en el capítulo IV, están agrupadas bajo tres categorías de acuerdo al origen interno o externo del sujeto individual o colectivo que impulsa la iniciativa implementada. Pueden ser herramientas *endógenas* cuando nacen como iniciativa de los propios grupos culturales comprendidos en este estudio (AyE y LGMM), herramientas *exógenas* cuando nacen como iniciativa exclusiva de sujetos externos a estas agrupaciones culturales y herramientas *endógenas-exógenas* cuando nacen como una iniciativa compartida entre estas agrupaciones culturales y sujetos externos (ver tabla 1).

Tabla 1  
Herramientas para la construcción de la ciudad.

1. Herramientas endógenas <ul style="list-style-type: none"> <li>a. El local de trabajo</li> <li>b. El lenguaje artístico teatral</li> <li>c. La pedagogía</li> <li>d. Los servicios sociales</li> </ul>
2. Herramientas endógenas – exógenas <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Colaboradores</li> </ul>
3. Herramientas exógenas <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Políticas públicas</li> </ul>

Elaboración: propia.

A continuación, se sigue con el capítulo V sobre la sostenibilidad institucional de estas agrupaciones, es decir, su capacidad para seguir construyendo la ciudad a futuro. Finalmente, se presentan las conclusiones del estudio.



## METODOLOGÍA

El estudio que realizo incluye un período de análisis que se prolonga desde la fundación de ambas agrupaciones y sus antecedentes hasta el año 2014 en que realizo mi trabajo de campo.

Para la realización de esta tesis se ha utilizado un enfoque de análisis cualitativo a partir del recojo de información primaria (entrevistas, observación, páginas web y archivos institucionales de AyE y LGMM) e información secundaria (investigaciones especializadas, artículos periodísticos, programas de televisión y documentales, páginas webs, redes sociales, asistencia a encuentros y seminarios sobre políticas culturales).

Este estudio utiliza, asimismo, el enfoque etnográfico en tanto se acompañan las actividades programadas y vida cotidiana de AyE y LGMM a través de la observación participante y de entrevistas con actores directos e indirectos. La abundante información recopilada en el trabajo de campo y en la revisión de fuentes secundarias ha permitido desarrollar una descripción densa de la naturaleza institucional de AyE y LGMM, lo que se expresa en la estructura o índice de esta investigación.

El trabajo de campo transcurrió del 19 de junio al 22 de noviembre del 2014. Durante ese período realicé trece visitas al local institucional de AyE y once visitas al local institucional de LGMM, así como a sus entornos urbanos. AyE se ubica el distrito de Villa El Salvador (Sector 3 Grupo 24, Mz. E, Lt. 20 - a la altura del Parque Zonal Huáscar, cerca al óvalo Las Palomas) y LGMM en el distrito de Comas (Av. Miraflores 2650 km. 11 – en el barrio de la balanza). Desde el distrito de Magdalena del Mar, en donde vivo, me tomó dos horas el traslado hasta el local de AyE y hora y media hasta el local de LGMM. Para llegar a ambos destinos utilicé casi siempre el servicio de buses del metropolitano, y sólo en el caso de Villa El Salvador en algunas ocasiones utilicé el tren eléctrico en combinación con medios de transporte locales. Durante la década del 2000

cuando tuve mis primeros acercamientos con la escena cultural de estos distritos no existían estas opciones de transporte, lo que en términos simbólicos expresa los cambios que se viene produciendo en los barrios de esta parte de la ciudad.

Metodológicamente se han incluido dos casos de estudio en esta investigación con el fin de identificar los contrastes que han seguido AyE y LGMM como aporte a la construcción de la ciudad, y de esta manera, tener una comprensión más completa respecto a las preguntas que guían este estudio. Por ejemplo, se ha podido identificar que la estrategia territorial (o movimiento en el territorio) de estas agrupaciones está influida por las dinámicas sociales históricas de los distritos en donde están asentadas, así como por las capacidades organizacionales y dimensión de las intervenciones de estos grupos. Al respecto, es importante mencionar que AyE y LGMM son dos grupos culturales emblemáticos. En los últimos diez años, típicamente había escuchado que, dentro de la diversidad de agrupaciones culturales nacidas en contextos de barrios de invasión, los cuatro grupos con mayor historial e institucionalidad en el país eran La Gran Marcha de los Muñeques, Arena y Esteras, Vichama Teatro y Cijad, todos ubicados en Lima, el primero en el distrito de Comas y los tres siguientes en el distrito de Villa El Salvador. AyE y LGMM obtienen el Premio Nacional de Cultura, otorgado por el Ministerio de Cultura, en el 2012 y 2018, respectivamente.

La comparación como recurso de análisis está presente a lo largo de todas las secciones de esta investigación. Cabe resaltar, no obstante, que las experiencias de AyE y LGMM han permitido atender con distinto énfasis las necesidades de análisis de cada capítulo o sección. Esto debido a las particularidades de cada grupo cultural y el tipo de información a la que se tuvo acceso durante el trabajo de campo.

El poder reconstruir las dinámicas de Arena y Esteras y La Gran Marcha de los Muñeques de cara a las preguntas que guían esta investigación ha implicado un ejercicio exploratorio y de reconstrucción de la realidad a partir de *retazos* vivenciales y de elementos que fui uniendo. Por ejemplo, esto se observa en los

distintos planos temporales de las dinámicas que tuve que ir analizando. Por un lado, los denominados macroprocesos en los que introduzco de manera histórica –para entender el presente- las influencias del arte y de la ciudad en ambos grupos, especialmente, en relación al movimiento del teatro popular y de grupo y al fenómeno de la migración a Lima; o por otro lado, ya ubicado en mi trabajo de campo durante el 2014, los planos temporales de trabajo de AyE y LGMM más acotados que identifiqué en su agenda anual preestablecida, agenda mensual preestablecida, actividades diarias rutinarias, agenda “coyuntural” o actividades no previstas (que incluye a aquellas del grupo y otras promovidas por la presencia espontánea de visitantes). Al respecto, debo señalar que mi trabajo de campo abarcó el segundo semestre del 2014, por lo que he podido asistir directamente una fracción de las actividades dentro de la agenda anual preestablecida (que incluye festivales y talleres). Cuando no he podido coincidir con algunas fechas de esta agenda anual, he tenido que reconstruir sus dinámicas de trabajo a partir de entrevistas, archivos y fuentes secundarias.

Con el fin de problematizar las preguntas que guían la presente investigación se ha buscado dilucidar, de manera activa, los mensajes y tensiones confrontadas en los elementos materiales e inmateriales que iba recogiendo. Una de las estrategias ha consistido en triangular las fuentes de información a partir de entrevistas con diferentes actores y expertos. Asimismo, he buscado intensificar y diversificar las fuentes de información utilizadas a partir de registros electrónicos como el Facebook y el Blogspot de AyE y LGMM y de varios activistas culturales vinculados, y he participado reiteradamente en espacios de debate sobre cultura y arte en el Perú durante el 2014 tales como el Encuentro Nacional de Cultura o el III Seminario Internacional de Cultura Viva Comunitaria, he revisado páginas web especializadas estatales<sup>2</sup> y no estatales y me he inscrito en dos cursos sobre gestión cultural en la Universidad Antonio Ruíz de Montoya en ese período. También he utilizado reportajes televisivos, documentales y

---

<sup>2</sup> Tales como [www.puntoscultura.pe](http://www.puntoscultura.pe) o [www.limacultura.pe](http://www.limacultura.pe) (esta última actualmente no se encuentra en línea).

artículos en la prensa escrita que enmarcan algunos de los debates actuales en el ámbito cultural y social del país.

La presente investigación cuenta con un registro de audios de 35 entrevistas directas y 55 testimonios provenientes de presentaciones públicas. También cuenta un registro fotográfico propio realizado a través de los procesos de observación y participación en las actividades de estos grupos.

Por último, varias de las fuentes y hallazgos en relación a este estudio también se basan en una exploración personal. Ésta está vinculada, por un lado, a un *viaje por la ciudad*, en este caso Lima, en la que he vivido al menos 35 años, y que me ha puesto en contacto con distintos elementos y personas, y por otro lado, a mi propia condición de ciudadano limeño y peruano que interactúa diariamente con fuentes de información, de manera espontánea, como programas de televisión, periódicos, revistas, entre otros.

## CAPÍTULO I MOTIVACIONES PARA CONSTRUIR LA CIUDAD

Estas agrupaciones culturales han desarrollado herramientas de trabajo que buscan impactar a un sujeto colectivo que denominan *barrio*, en el caso de LGMM, o *comunidad*, en el caso de AyE. La proyección de AyE y LGMM como aporte a la construcción a la ciudad se produce así a partir de un trabajo intensivo en estos espacios. Sin embargo, ¿qué los ha motivado a generar un aporte a la construcción de la ciudad dentro de estos espacios?

A continuación, presento los enfoques teóricos de Vera (2014) y Dosh (2010) que permiten comprender las características motivacionales de AyE y LGMM en relación a su “entorno”, y que explican precisamente su sentido de existencia institucional en relación al grupo humano con el que crecieron.

### 1.1. VARIOS TIPOS DE CIUDAD EN LIMA

Vera (2014) formó parte del colectivo de arquitectos CITIO, este último trabajó ininterrumpidamente entre los años 2008 y 2016 en el barrio La Balanza a partir de proyectos arquitectónicos en espacios públicos. El trabajo de CITIO, del cual he sido testigo casi desde sus inicios, ha sido ampliamente participativo. Asimismo, su proximidad a este espacio le ha permitido a Vera desarrollar varios conceptos teóricos que buscan explicar las características sociales y urbanas de cómo estos grupos humanos, asentados a partir de invasiones, se apropian de la ciudad.

Vera destaca cinco conceptos que son medulares para entender las motivaciones y dinámicas de trabajo en el tiempo de agrupaciones como AyE y LGMM.

### 1.1.1. LA CIUDAD AL REVÉS

La *ciudad al revés* es un concepto planteado por Vera que coloca antagónicamente a dos modelos desde los cuales se ha construido la ciudad de Lima. Estos modelos se han experimentado, de manera paralela, desde el siglo XX en adelante. Vera señala que los arquitectos han sido educados en y para la ciudad “formal”<sup>3</sup>, en donde se construye y luego se habita lo construido. Sin embargo, la evolución urbana histórica de Lima demuestra una situación inversa (*al revés*): se habita un terreno sobre el que no hay “nada” y luego se empieza a construir. Este segundo modelo corresponde típicamente a los fenómenos de invasión de tierra, los cuales explican gran parte del crecimiento urbano de Lima a partir de la década de 1950. Este segundo modelo corresponde al de la llamada ciudad “informal”, cuya construcción forma parte de un proceso mucho más largo, temporalmente hablando, y complejo. De hecho, involucra a varias generaciones hasta que se concluye con la construcción del espacio urbano.

Tabla 2  
Definiciones de conceptos de ciudad en Lima.

<p>i. Ciudad “formal”: construir → habitar</p> <p>Esta ciudad primero se construye, es decir, se edifican viviendas, y luego se habita. No es un espacio inventado por sus pobladores, sino un espacio en el que uno recibe todo “listo”, bajo un orden urbanístico e institucional pre establecido.</p>
<p>ii. Ciudad “informal”: habitar → construir</p> <p>Esta ciudad primero se invade y se habita y luego se construye. Se ocupa inicialmente a través de invasiones de tierras, en donde las casas no existen, hay que construir pequeñas casas de materiales muy simples, en un solo día, para ocupar el espacio. En estos espacios no existe delimitación o planeamiento urbanístico. El Estado y las instituciones “formales” no están presentes. A partir de ahí, <i>todo se inventa</i>. Se inventa el trazo de las calles, el tipo de viviendas, a las instituciones que generan un orden orgánico propio, entre otros.</p>

Fuente: Javier Vera (2014), Colectivo CITIO.

<sup>3</sup> Aunque esta limitación no sólo incluye a esta profesión.

La ciudad que “se habita y luego se construye” es la ciudad en la que han crecido AyE y LGMM, característica que tiene crucial relevancia en las motivaciones de estos grupos. Este dato no es menor, ya que existen distintas maneras de accionar de los grupos culturales con su entorno, por ejemplo, si comparamos a AyE y LGMM con un centro cultural de la ciudad que primero “se construye y luego se habita”, tal como sucede con el Centro Cultural de la PUCP ubicado en el distrito de San Isidro.

La comprensión y asimilación de uno y otro modelo de ciudad tiene repercusión en las políticas públicas y lineamientos urbanísticos establecidos por el Estado. Vera señala, por ejemplo, que cuando se pide una licencia de construcción para una vivienda normalmente es otorgada por dos años, requisito que no guarda relación con la ciudad informal originada por invasión, con tiempos de construcción de viviendas que en muchos casos sobrepasan los 20 años o incluso más. Para Vera esto es absurdo “estas familias tendrían que sacar al menos 8 licencias para terminar su casa, en otras palabras, este marco legal está hecho para otro tipo de ciudad”. Estas discordancias se pueden observar, aunque con menores matices, en las políticas públicas culturales diseñadas para este tipo de agrupaciones culturales (como se verá el capítulo IV, sección 4.3.).

#### 1.1.2. LA CIUDAD IMAGINADA

La ciudad informal nace de un espacio en el que inicialmente no existe “nada” más que tierra o arena (característico de la geografía costera del Perú) y este tipo de ciudad típicamente ha sido negada por las instituciones del Estado. Ambas características han llevado a que sus habitantes hayan tenido que imaginarse cómo querían vivir, sin una planificación previa.

La imaginación ha pasado a ser, así, uno de los conductores principales de los largos procesos de transformación y convivencia en asentamientos formados por invasión. Por ello, a la ciudad informal o la ciudad que primero se habita y luego se construye se le podría definir como una *ciudad imaginada*. Vera comenta que históricamente ha existido un ejercicio de planificación participativa en la que la población va reafirmando un imaginario organizado del espacio y que va

construyendo a través de sus reuniones y otros procesos colectivos. Así señala que a uno de le dicen ‘Ahí está la canchita, el local comunal, el anfiteatro’ y uno se responde ‘¿Qué dices?, si no hay nada’. De hecho, añade que quizás algún día la casa o la obra en el espacio público estarán construidos completamente, pero en el imaginario ya está ahí, ya existe.

Al haber sido habitados bajo un ejercicio constante de imaginación, de acuerdo a Vera estos espacios concentran potencialidades creativas y organizativas por parte de sus habitantes para confrontar su realidad, dos características que han trascendido a las propias dinámicas de trabajo de AyE y LGMM. La creatividad como valor se expresa con facilidad en el ámbito de las prácticas artísticas, sin embargo, también se incorpora en otras herramientas utilizadas por AyE y LGMM para la construcción de su entorno.

### 1.1.3. PROCESO INACABADO

Luego de la invasión se inicia un largo proceso de construcción del vecindario que en la mayoría de casos puede tomar muchas décadas. Al respecto, Vera sostiene que siempre que uno se acerca a un asentamiento urbano de este tipo se encontrará frente a un *proceso inacabado*. En el caso del barrio La Balanza, fundado a comienzos de la década de 1960, y en donde creció el fundador de LGMM, uno observa aún, por ejemplo, numerosas pistas sin asfaltar, inexistencia de veredas, de áreas verdes o de paraderos señalizados, y otras carencias materiales similares (“se trata de proyectos que nunca se acaban”, señala Vera).

Los asentamientos formados por invasión en Lima en la mayoría de los casos se mantienen en un estado de incompletitud respecto a distintas necesidades materiales e inmateriales. Esta observación de Vera explica por qué el vecindario mantendría un margen motivacional para la acción.

Esta propuesta coincide con el análisis teórico de Dosh, presentado más adelante, el cual estudia los retos pendientes en todo asentamiento formado por invasión como base para congregarse a los vecinos (o al menos intentar reunirlos). Frente a este proceso inacabado, AyE y LGMM han asumido como uno de sus

objetivos instituciones centrales el *animar* al barrio o comunidad con la intención de reavivar las dinámicas colectivas, que en los primeros años de vida de sus asentamientos les permitieron a estas poblaciones resolver las diversas necesidades básicas que enfrentaban.

Esta corresponsabilidad de AyE y LGMM con los barrios o comunidades en donde están asentados está influida por una carga de memoria bastante alta en relación a las vivencias que experimentaron los integrantes de estos grupos, especialmente, sus directores que habitan estos distritos prácticamente desde que fueron creados.

El proceso inacabado como característica de estos espacios urbanos facilita la continuidad de un estado de colisión y pugna entre aquel modelo de vida colectivo, motivado por grupos como AyE y LGMM, y las transformaciones permanentes en la gran urbe que penetran a los ámbitos locales.

#### 1.1.4. CARGA DE MEMORIA

Estos lugares o tipos de ciudad que primero se habitan y luego se construyen, señala Vera, albergan una carga de memoria bastante alta: “es diferente que uno llegue a un edificio que ya está construido y lo empiece a dotar de historias sobre la base de lo que la construcción te permite, en comparación con un lugar que uno lo has visto crecer, en el que inicialmente sólo había tierra y una pocas líneas pintadas en el suelo para empezar a delimitar el espacio”. En relación a la infraestructura del barrio, por ejemplo, la gente empieza a jugar fútbol sin que haya “cancha” y no desde que ésta ya está construida, lo que significa que las transformaciones de este espacio no sólo están acompañadas de modificaciones y acumulaciones físicas sino también vivenciales a partir del uso inventivo del mismo a lo largo del tiempo.

Algunas vivencias históricas por su contenido simbólico también guardan importante relevancia. En relación a AyE y LGMM esto se observa en las vivencias en la etapa fundacional de estos asentamientos y, especialmente, las dinámicas de colaboración y luchas colectivas que experimentaron en ese

período. Arturo, director de AyE, de hecho, compartió un relato bastante especial -presentado más adelante- del primer día que llegó con su mamá a Villa El Salvador y cómo se activaron inmediatamente redes de solidaridad para instalar una construcción sencilla dónde dormir y tener alimentación.

AyE y LGMM están inundados de símbolos -dispersos- que evocan el origen de sus barrios y sus distritos y las acciones épicas que realizaron sus habitantes para empezar a construirlos. Estos símbolos uno los puede observar en sus repertorios artísticos, en sus locales instituciones, en sus trabajos en el barrio, en sus discursos, etc... Esta reconstrucción y actualización del pasado está construido a partir retazos culturales que de acuerdo a Feldman (2009) constituyen *sitios de la memoria*. En su estudio sobre el proceso de reconstrucción de la identidad grupal afroperuana ella lo define de la siguiente manera: "... erigieron 'sitios de la memoria' en la forma de canon de canciones y danzas estilizadas para sala de conciertos, creando historias olvidadas a partir de retazos y de escasa documentación" <sup>4</sup>. En los casos de AyE y LGMM el rescate simbólico del pasado se proyecta en un ejercicio de animación del colectivo (barrio o comunidad) con el fin de que éste accione e intervenga nuevamente en el futuro de su territorio (auto-construido), en tanto que se trata de un camino aún inacabado. Este renacer como intención provocada, que es transmitido, por ejemplo, en algunas obras teatrales de LGMM como Lucha de Gigantes, siempre está conectado a una carga muy grande de símbolos sobre vivencias pasadas, y especialmente, alrededor de una memoria de la acción colectiva.

#### 1.1.5. LA CIUDAD FRAGMENTADA

Lima es una ciudad hecha a partir fragmentos colindantes y en ocasiones entrecruzados, con características multidimensionales distintas y fuertes

---

<sup>4</sup> Feldman (2009) analiza el proceso de reconstrucción y difusión de la identidad grupal afroperuana, conducido por sus propios descendientes, que se inicia en la década de 1950. La autora hace un recorrido analítico que abarca varias décadas y que reúne casos emblemáticos de agrupaciones, intérpretes, compositores y estudiosos de la expresión artística afroperuana. Concluye que este ejercicio de reencuentro con una identidad propia se alimenta de retazos culturales dispersos y remanentes de la diáspora afroperuana.

contrastes entre sí. Un primer tipo de fragmentación se produce a partir de la división política y administrativa de la ciudad. Lima cuenta con 43 alcaldías distritales superpuestas a una alcaldía metropolitana<sup>5</sup>, cada una de ellas con autonomías. Asimismo, está separada administrativamente del Callao a pesar de estar físicamente integradas, lo que perjudica una mejor conexión del transporte urbano, entre otros.

La ciudad de Lima, sin embargo, también está dividida a través de distancias materiales e inmateriales que impactan en los tipos de ciudadanía que se construyen. A lo largo de la ciudad se observa una gran heterogeneidad en las características físicas de las viviendas y habilitaciones urbanas de carácter público, influida por las condiciones socioeconómicas diferenciadas de cada distrito. Asimismo, se pueden vivenciar grandes distancias de carácter más bien subjetivo. Al respecto, Vera señala, por ejemplo, que en muchos medios de comunicación televisivos los conductores y reporteros de programas informativos han solido diferenciar a los vecinos de uno u otro distrito a partir de categorizaciones subjetivas. En los casos de los distritos de Lima centro (aquella parte de la ciudad con mayor antigüedad) a sus habitantes se los refiere como “vecinos de Miraflores, Jesús María, etc.”, en cambio en los casos de distritos de las *nuevas Limas* (aquellas surgidas en parte por fenómenos de invasión) a sus habitantes se los refiere en muchas ocasiones como “pobladores de Comas, San Juan de Lurigancho, etc.”. El ser considerado como vecino o no origina una connotación distinta de reconocimiento sobre la condición o estatus de ciudadanía inmaterial.

Actualmente, Lima se va consolidando como una ciudad policéntrica (Lima centro, norte, sur y este) y la fragmentación en la ciudad va mostrando distintos procesos de construcción de ciudadanía, en alguna medida en pugna o antagónica. En el caso de las nuevas Limas, por un lado, se mantiene una permanente necesidad de reconocimiento ciudadano que se traduce en determinados símbolos -como el empezar a ser vecino (de Lima) y ya no sólo

---

<sup>5</sup> A su vez autoridad municipal del cercado de Lima.

poblador- y que se remonta a la búsqueda de aceptación del migrante que llega a la ciudad. Sin embargo, también se viene produciendo y afianzando una mayor autodeterminación en la construcción de una identidad más localizada en cada una de estas nuevas Limas. Por ejemplo, en Lima norte se han venido consolidando un polo comercial y educativo (especialmente, en la educación superior) absolutamente independiente de las dinámicas de Lima centro. No obstante, junto a esta mayor autodeterminación ciudadana en las nuevas Limas, también se van perdiendo los vínculos de identificación cultural de las nuevas generaciones con los lugares de donde migraron sus padres o abuelos. En ambos procesos, el del reconocimiento y autodeterminación ciudadana, AyE y LGMM, en Lima sur y Lima norte, respectivamente, buscan jugar un rol activo. Esto se observa, por ejemplo, en la definición de una agenda cultural en cada zona de la Lima policéntrica.

Estas dinámicas de fragmentación social también se observan al interior de los mismos barrios o distritos en donde se ubican AyE y LGMM. Las organizaciones de base de estos barrios continuamente se encuentran en disputa, ya que mantienen intereses distintos, asimismo, su capacidad para congregarse a los vecinos alrededor de un objetivo colectivo en muchos casos es débil. AyE y LGMM buscan revertir, con mayor o menor éxito, este tipo de deterioros en la articulación de organizaciones y vecinos en el barrio o comunidad. De hecho, en el caso del Festival Internacional de Teatro de Calles Abiertas (FITECA), organizado por LGMM, uno de sus principales logros, es que luego de 18 ediciones<sup>6</sup> ha permitido una mayor comunicación y colaboración, más allá del festival, entre algunas organizaciones de base y vecinos del barrio La Balanza. Si bien esta tarea no es sencilla, la búsqueda de una mayor articulación es prioritaria para AyE y LGMM, ya que sin ella no es posible relanzar las dinámicas de colaboración y trabajo colectivo, consideradas como un valor en sí mismas por estas agrupaciones para continuar la construcción de sus barrios o comunidades.

---

<sup>6</sup> Al 2019.

## 1.2. LA EVOLUCIÓN DE LA ORGANIZACIÓN COLECTIVA EN BARRIOS DE INVASIÓN

Entre los años 2001 y 2005, Dosh (2010) analizó en Lima y Quito las estrategias de las organizaciones de invasión en su lucha por la titularidad de la tierra y servicios básicos, luego de que éstas formaran asentamientos urbanos informales. Típicamente el núcleo de estas organizaciones lo constituyen la asamblea vecinal -integrada por todos los vecinos del asentamiento- y la junta directiva vecinal (elegida cada dos años por la asamblea). Esta estructura organizativa concentra la mayor parte de esfuerzos colectivos en los primeros años de vida del asentamiento. Asimismo, existe la convicción de que para el logro de los primeros objetivos planteados por esta organización (como la titularidad de la tierra y servicios básicos, aunque no exclusivamente) es indispensable la participación de la mayor parte de vecinos del asentamiento. Conforme avanzan los años aparecen nuevas organizaciones de base en el mismo asentamiento, no obstante, en la mayoría de los casos delimitan su ámbito de acción hacia funciones más específicas y grupos humanos más reducidos.

Dosh reconstruye teóricamente el ciclo de vida de una organización de invasión y realiza una tipología de las organizaciones de invasión de acuerdo a sus estrategias preferentes para conducir un asentamiento. Estas categorizaciones responden al análisis de procesos de larga data en varios asentamientos formados por invasión. Para los objetivos de mi estudio de tesis resulta útil identificar en qué categorías se ubican las organizaciones que guiaron a los asentamientos en donde crecieron y están establecidos AyE y LGMM. Esto, a su vez, permite comprender algunas características clave del entorno social en el que viven actualmente estas agrupaciones culturales y el rol que asumen frente a estos contextos.

De acuerdo a Dosh una organización formada por invasión tiene una evolución o ciclo de vida que puede atravesar las siguientes etapas:

1. *Naciente* (la organización de invasión ocupa el espacio, pero se mantiene en riesgo de desalojo).

2-A *Derrotada* (la organización es desalojada, aunque puede recuperarse y volver a intentarlo).

2-B. *Madura* (el desalojo no es una amenaza, suele tener ya un reconocimiento municipal; la organización está dedicada a la adquisición de servicios y la seguridad sobre la propiedad de la tierra).

3-A. *Moribunda* (la seguridad sobre la propiedad de la tierra conduce a la disminución de la participación y el estancamiento de la agenda de servicios; la organización está “muriendo”, pero nunca puede desaparecer por completo).

3-B. *Consolidada* (la seguridad sobre la propiedad de la tierra está establecida sin comprometer la longevidad de la organización; la organización continúa persiguiendo los objetivos de la comunidad).

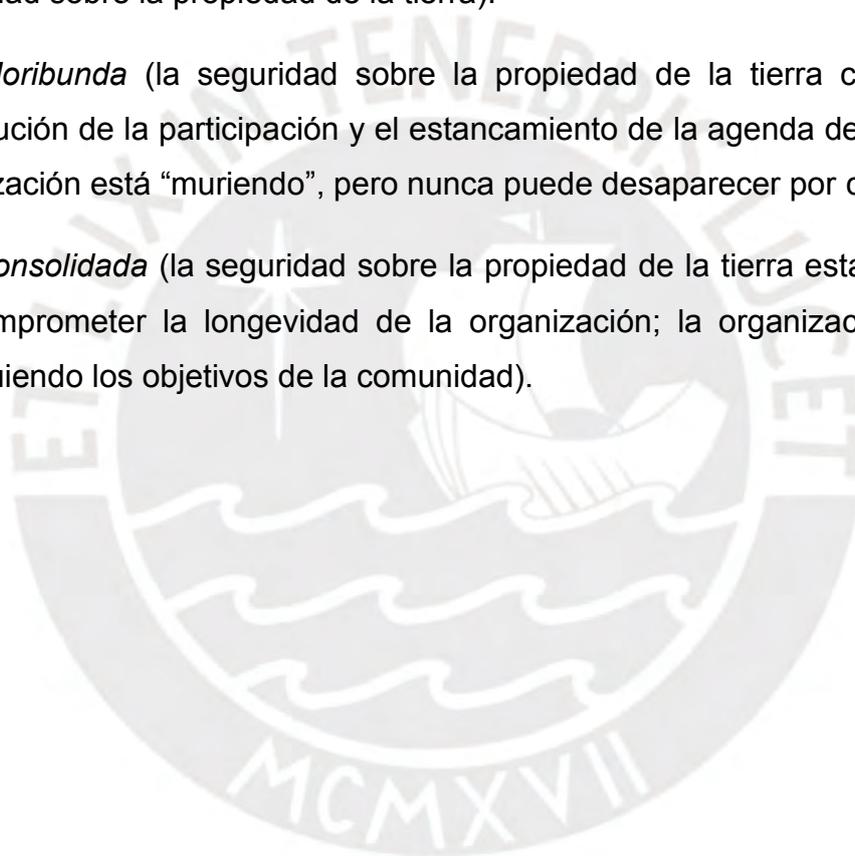
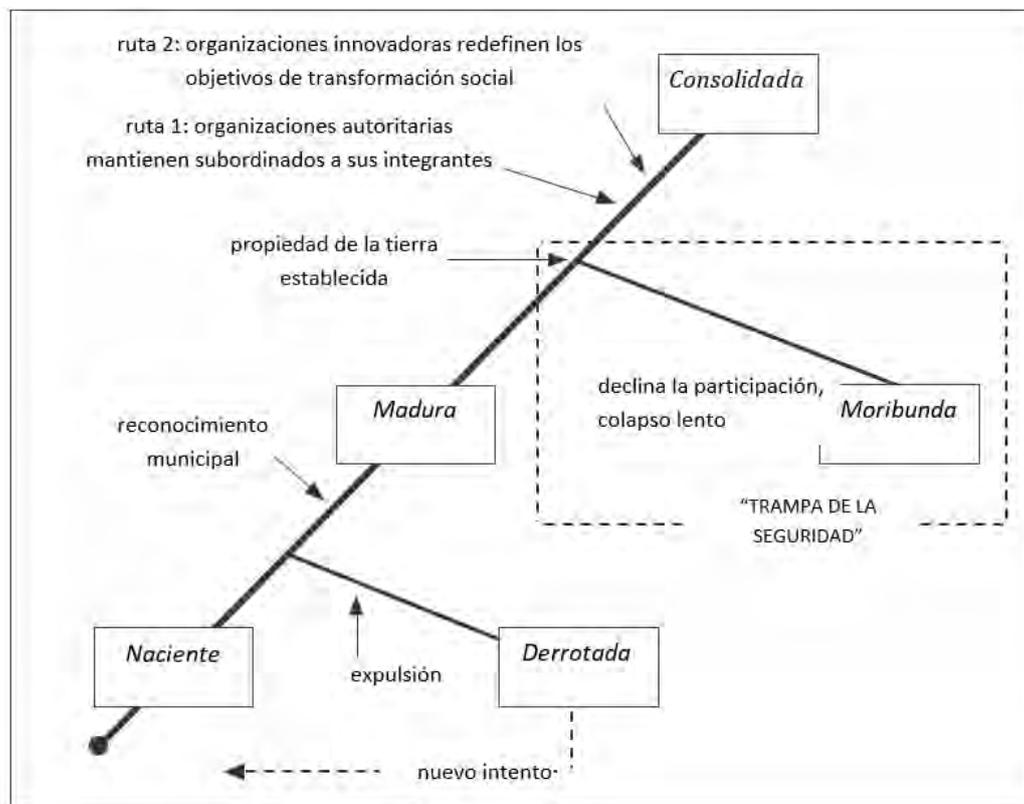


Figura 1  
Etapas en la evolución de una organización de invasión.



Fuente: Dosh (2010)

Inicialmente, la organización de invasión ocupa el territorio que corresponde a una etapa naciente. Si no es expulsada (o derrotada), puede alcanzar una etapa de madurez que incluye el reconocimiento municipal, con lo que el riesgo de expulsión disminuye. En esta etapa, la organización de invasión y sus integrantes (que son todos vecinos del nuevo asentamiento) se enfocan en objetivos materiales como la adquisición de servicios y la titularidad de los terrenos ocupados. Una vez obtenido el título de propiedad de la tierra, la organización comúnmente ingresa a una etapa moribunda, con un claro y acelerado declive de la participación vecinal en la organización "madre" del asentamiento, es decir, en la asamblea vecinal que legitima a su vez a la junta directiva vecinal. Este colapso de la organización es producido típicamente por la seguridad que adquieren los antiguos invasores sobre la propiedad tierra, proceso que Dosh

define como *trampa de la seguridad*. No sólo se reduce la participación, sino que también se abandonan varios de objetivos iniciales de la organización como la obtención de servicios básicos adicionales. Asimismo, al perderse nítidamente la posibilidad de operar articuladamente, se reduce la capacidad de impacto (la “fuerza”) de las iniciativas remanentes en el vecindario. Frente a ello, las únicas organizaciones que ha logrado mantener al colectivo de vecinos articulado en el tiempo (entrar a una etapa de consolidación de acuerdo a Dosh) son o aquellas que han sido conducidas por regímenes autoritarios (que mantienen la unión a través de la coerción) o aquellas que han sido reinventadas en sus objetivos de trabajo y han transformado su sentido de misión dentro del vecindario. A estas últimas Dosh las tipifica como organizaciones innovadoras, en las que el logro de la articulación colectiva no necesariamente está conducido ya por la organización de invasión en su forma clásica (asamblea y junta directiva vecinal), sino que la congregación vecinal puede tomar distintas formas de organización e iniciativas.

Los integrantes más antiguos de AyE y LGMM, directores de ambos grupos, provienen de experiencias de toda una vida creciendo en organizaciones de invasión. Estas organizaciones condujeron las principales acciones de los primeros años de existencia de estos vecindarios -que precisamente fundaron sus padres- en etapas que podrían considerarse como nacientes y, posteriormente, maduras en el ciclo de vida de la organización. Actualmente los barrios y distritos en donde se asientan AyE y LGMM cuentan con organizaciones de invasión (asambleas y directivas vecinales) que han experimentado la trampa de la seguridad descrita por Dosh. Han obtenido mayoritariamente títulos de propiedad sobre la tierra y, con ello, han ingresado a una etapa moribunda de la organización. Como ya se señaló, esta última etapa se caracteriza por una caída abrupta en la participación vecinal y una enorme debilidad de todo tipo de articulación de lo colectivo. Arturo, fundador y director de AyE, me contaba durante el trabajo de campo que recientemente había ido a las reuniones de la asamblea vecinal con su hijo adolescente, y éste último se

sorprendió debido a que la participación era mínima y asistían principalmente antiguos dirigentes de edad avanzada.

A pesar de ello, es importante resaltar que si uno visita distintos barrios fundados por invasión en Lima se encontrará siempre con un número importante de organizaciones de base, sin embargo, ello no significa que estas organizaciones permitan o sean funcionales a la congregación de todos los vecinos. Al respecto, Arturo señaló que en barrios de este tipo las personas están habituadas a una estructura de organizaciones de base que siempre han estado presentes (comedor popular, vaso de leche, etc.), sin embargo, desde hace años esto no significa que exista una articulación o trabajo colectivo en el conjunto del vecindario, lo que ratifica el estado moribundo del conjunto de la organización vecinal. Cabe destacar que dentro de este ecosistema de actores establecidos en los barrios, AyE y LGMM se proyectan desde adentro y hacia afuera de sus locales institucionales como una organización de base adicional en el paisaje social y urbano del vecindario.

La etapa moribunda de la antigua organización vecinal constituye parte central del contexto en el que AyE y LGMM desarrollan su trabajo. Es importante notar que ambos grupos, de manera separada, han señalado que, entre sus objetivos institucionales, lo que buscan principalmente es *animar* a su barrio o comunidad, en dirección de retomar el sentido de lo colectivo en función de los retos presentes y futuros (imaginando y construyendo colectivamente el espacio). En el ciclo de vida sugerido por Dosh esto significaría ayudar a través de la animación para que el barrio o comunidad tenga el impulso para transitar de una organización en etapa moribunda hacia una organización en etapa consolidada. Esta narrativa era constante, directa o indirectamente, en las conversaciones que tuve con los directores de ambos grupos.

Autores como Kleymeyer (1994) han destacado las potencialidades de la acción cultural como vehículo en el desarrollo de base. El aprovechamiento de lo que denomina 'energía cultural' permite, entre otros, el fortalecimiento de la identidad

colectiva, la organización social y la comunidad, apoya en la enseñanza y la concientización y sirve como recurso de creatividad e innovación.

En cuanto a las estrategias preferentes para conducir y congregarse a un asentamiento, Dosh identifica tres tipos de organizaciones de invasión: vieja guardia, siguiente generación e innovadora. Es interesante resaltar las diferencias entre aquellas organizaciones más clásicas (de vieja guardia y siguiente generación) y aquellas categorizadas como innovadoras. En el caso de las primeras, por ejemplo, éstas buscan articular al colectivo de vecinos sólo a partir de objetivos materiales. Asimismo, sus rasgos de identidad tienen una perspectiva que transita desde lo pragmático hasta el sentido de derechos, pero siempre desde objetivos materiales. Las organizaciones innovadoras, en cambio, no sólo incorporan objetivos materiales sino también activistas, mientras que sus rasgos de identidad alcanzan una perspectiva de sentido de misión (no sólo de derechos). Este último tipo de organización está formada típicamente por integrantes más jóvenes, y en cuanto a rasgos de repertorio recurren a estrategias flexibles, un uso más intensivo de la tecnología y rechazan el uso de la violencia.

AyE y LGMM no buscan reemplazar a la organización matriz que típicamente ha congregado al barrio en sus primeros años de formación, sin embargo, frente a una etapa moribunda de la organización vecinal en su propio entorno, ambas agrupaciones han buscado motivar (animar) la articulación del colectivo.

Coincidentemente, los rasgos de identidad y de repertorio de estas agrupaciones culturales, en su rol de organización (vecinal) de base, coinciden en gran parte con las características de las organizaciones innovadoras descritas por Dosh. En efecto, AyE y LGMM, como rasgo de identidad, se han asentado institucionalmente en el marco de un *sentido de misión* con el asentamiento urbano en donde crecieron, orientado hacia objetivos materiales e inmateriales. Asimismo, su trabajo en el barrio o comunidad, en comparación a otras organizaciones de base, apela más intensivamente al uso de tácticas nuevas y más flexibles de relacionamiento y logro de objetivos en el entorno, por ejemplo,

a través de intervenciones artísticas reinventadas, articulaciones con colaboradores externos, o mediante el uso intensivo de la tecnología del internet con recursos como Facebook y blogspot (utilizados casi diariamente).

Tabla 3  
Tipos de organizaciones de invasión.

		Tipo de organización		
		Vieja Guardia	Siguiente Generación	Innovadora
Rasgos de identidad	Perspectiva	Pragmática	Sentido de derecho	Sentido de misión
	Objetivos	Material	Material	Material y activista
	Experiencia de liderazgo	Veterano	Novato	Novato
	“Lema”	“Ganar algo, perder algo.”	“Tendremos éxito.”	“Debemos ser diferentes o fracasaremos.”
Rasgos de repertorio	Flexibilidad estratégica	Rígida	Flexible	Flexible
	Tácticas	Vieja	Vieja	Nueva
	Uso de violencia	Sí	Sólo defensa propia	No
	Uso de tecnología	No	Raro	Sí

Fuente: Dosh (2010)

En resumen, sería imposible comprender institucionalmente a AyE y LGMM, así como las herramientas artísticas y no artísticas que utilizan en su relacionamiento con su entorno y la ciudad (elementos que son desarrollados en los siguientes capítulos), sin el entendimiento de los elementos motivacionales descritos por Vera y Dosh.

### 1.3. EL ARTE COMO PRETEXTO

En AyE y LGMM se ha producido una especie de simbiosis de las experiencias sociales y artísticas que acumularon sus integrantes a lo largo del tiempo, y esta integración y complementación se mantiene hasta la actualidad.

Por ejemplo, un hallazgo interesante de esta investigación es que los integrantes de ambas agrupaciones vivieron posiblemente su primera gran experiencia de animación en las parroquias de sus barrios, en tiempos del *boom* de la teoría de la liberación en las décadas de 1970 y 1980, es decir, antes de que se creara AyE y LGMM. Al igual que las actuales agrupaciones culturales, estas parroquias tenían un sentido de misión<sup>7</sup>, tenían estrategias de trabajo flexibles y creativas (que incluían el acercamiento a la música y al teatro) y albergaban un sentimiento colectivo de familia. Este mismo sentimiento de familia, por ejemplo, también se arraiga a partir de la experiencia de convivencia y creación colectiva teatral que se conserva hasta el día de hoy en AyE y LGMM (Malca, 2011). El concepto de “familia teatral” es una herencia del movimiento de teatro de grupo -cuyo apogeo se produjo también en las décadas de 1970 y 1980- en el que participaron los integrantes más antiguos de estas agrupaciones, sin embargo, este concepto además se entrecruza con varios elementos de una memoria de la acción colectiva social que son traídos a una acción (o convivencia) presente. Estas conjunciones entre lo social y lo artístico en la experiencia de AyE y LGMM aparecen en varias secciones de esta investigación.

En relación al campo de lo artístico, en la presente tesis me he centrado en dilucidar la funcionalidad de la práctica artística, que promueven ambas agrupaciones, frente al sentido de misión que establecen hacia lo que definen como su barrio o comunidad. Asimismo, cabe reiterar que lo artístico en el marco de este estudio se suma al listado de herramientas de trabajo que utilizan estas agrupaciones como aporte a la construcción de la ciudad, y si bien intercepta a

---

<sup>7</sup> La teoría de la liberación enfatizaba la preocupación social por los pobres y la liberación política de los pueblos oprimidos.

varias de las herramientas identificadas no constituye el único vehículo de acción con su entorno.

La funcionalidad del arte en los casos de AyE y LGMM se dilucida en la siguiente pregunta cuando entrevistaba a Vera: “¿cuál es el aporte de la arquitectura al barrio La Balanza?”. Su respuesta fue que “la arquitectura era una provocación, al igual que el arte”. La provocación por medio del arte para generar una reacción en el otro o los otros, o, dicho de otro modo, el arte como pretexto para la provocación, es un ejercicio que he podido observar y contrastar en las diferentes herramientas que utilizan AyE y LGMM como a aporte a la construcción de la ciudad.

## CAPÍTULO II LOS LARGOS PROCESOS DE LA CIUDAD Y DEL ARTE QUE LOS INFLUENCIARON

### 2.1. MACROPROCESO: INFLUENCIA DE LA CIUDAD

Los distritos en donde se asientan AyE y LGMM han experimentado un largo proceso de cambios. Inicialmente, en los primeros años luego de su fundación eran considerados la periferia de Lima, o los conos de Lima. Posteriormente, luego de varias décadas de crecimiento pasaron a formar parte de una ciudad policéntrica constituida por cuatro grandes bloques: Lima centro, Lima norte, Lima sur y Lima este. Estas diferentes centralidades fueron consideradas, por ejemplo, para el Plan de Desarrollo Metropolitano de Lima y Callao para el 2035 (PLAM 35) elaborado por la anterior gestión municipal de Lima Metropolitana 2010-2014<sup>8</sup>.

Uno de los encuentros fortuitos dentro de mi propio viaje vivencial por la ciudad fue observar la entrevista a Mikael Winström en el programa televisivo Buenas Noches<sup>9</sup> en agosto del 2014. Winström es director del documental *Tempestad en los Andes*<sup>10</sup>, que se estrenaba en ese momento en el Festival de Cine de Lima. En la entrevista contó que había venido a Lima como voluntario en la década de 1970, en donde trabajó un año, y luego inició una labor como reportero independiente en la zona andina, en época de tomas de tierras por campesinos y de la Reforma Agraria. Desde entonces visitó al Perú reiteradas veces hasta el presente. Frente a este dato, al conductor del programa televisivo le interesó hacerle la siguiente pregunta al director del documental considerando su mirada externa y prolongada en el tiempo: “¿Y cómo ves al Perú? ¿Cómo ha cambiado en estas décadas?”. A continuación, presento un fragmento de su respuesta.

---

<sup>8</sup> En colaboración con otras instituciones como el PNUD y ONU HABITAT.

<sup>9</sup> Buenas Noches se emitía en ATV+ y era dirigido por Augusto Álvarez Rodrich.

<sup>10</sup> El documental *Tempestad en los Andes* acompaña las reflexiones y preguntas de dos jóvenes cuyos familiares se vieron involucrados (directamente o indirectamente) en el conflicto de la violencia política en el Perú durante los años 1981-2000.

*Conductor: Tu mirada es la de una persona de Suecia y además yo siempre admiro la capacidad de gente inteligente que viene desde fuera porque te ayuda a ver cosas que a veces uno no las ve, ..., te hacen ver cosas. Cómo ha cambiado el país en estos 40 años desde que viniste el 74 hasta que ahora...*

*Documentalista: “Enormemente, y de eso se podría hablar cualquier cantidad de horas ... porque yo, por ejemplo, siempre hago referencia a lo que si uno lee estadísticas y uno estudia teóricamente lo que ha sido el desarrollo de un país, prácticamente ‘no existía población peruana’. Pero si tú entras a esta realidad y tú la sigues y visitas con frecuencia este país tú ves que Lima, por ejemplo, es una ciudad que se ha construido de ladrillo a ladrillo, y no hablamos de las partes interiores de la ciudad, sino de la gran mayoría, con un esfuerzo enorme, sin casi ninguna intervención del Estado. Es increíble de ver esta construcción.*

*Conductor: ahí estás hablando, por ejemplo, de San Juan de Lurigancho y zonas como esas, que es cierto, donde se han construido las cosas con un ahorro muy fuerte...*

*Documentalista: Es una inversión increíble.”*

(Audio 3: entrevista de Augusto Álvarez Rodrich a Mikael Winström, del 11 agosto del 2014)

En un tiempo reciente en el que se ha venido destacando al boom de la gastronomía peruana o al milagro económico que se experimentó el país en los últimos quince años, esta respuesta de Winström desenfocaba a estas narrativas más coyunturales. Desde mi mirada, esta respuesta la sentía no sólo bastante sincera, sino muy cercana a la realidad. Posiblemente, la principal obra de infraestructura y la más notoria transformación social de toda la historia republicana del país estén sintetizadas en la nueva configuración de la ciudad de Lima; una nueva ciudad y una nueva sociedad impulsados por la fuerte migración que se inicia en la década de 1950. Al respecto, Winström señala que si uno se encuentra con la realidad peruana puede observar que esta población mayoritaria “ocultada” (‘no existía población peruana’, percepción que tuvo la primera vez que visitó el país) ha sido, en realidad, el motor de los principales cambios.

Es interesante notar que el reconocimiento de una ciudad como legado o patrimonio de la humanidad se produce principalmente en función de categorías

temporales como su antigüedad, y sólo se considera a la ciudad contemporánea dentro de esta categoría, si sus estructuras corresponden a “obras maestras” de la arquitectura o urbanística formal. En Brasil se produce este último fenómeno a partir de la construcción de su nueva capital, Brasilia, entre 1956 y 1960, y que forma parte del patrimonio de la humanidad por Unesco<sup>11</sup>. En Brasil su capital fue construida como parte de un proyecto urbanístico del Estado, mientras que en Perú la gran mayoría de su capital, como señala Winström, se ha construido ladrillo a ladrillo con un esfuerzo enorme [de su población] sin casi ninguna intervención del Estado. Esta comparación retoma el concepto planteado por Vera al diferenciar una ciudad que primero se construye y luego se habita (Brasilia) y otra que primero se habita y luego se construye (la nueva Lima), y además con distintos criterios de valoración (ciudad formal e informal y también a nivel de patrimonio).

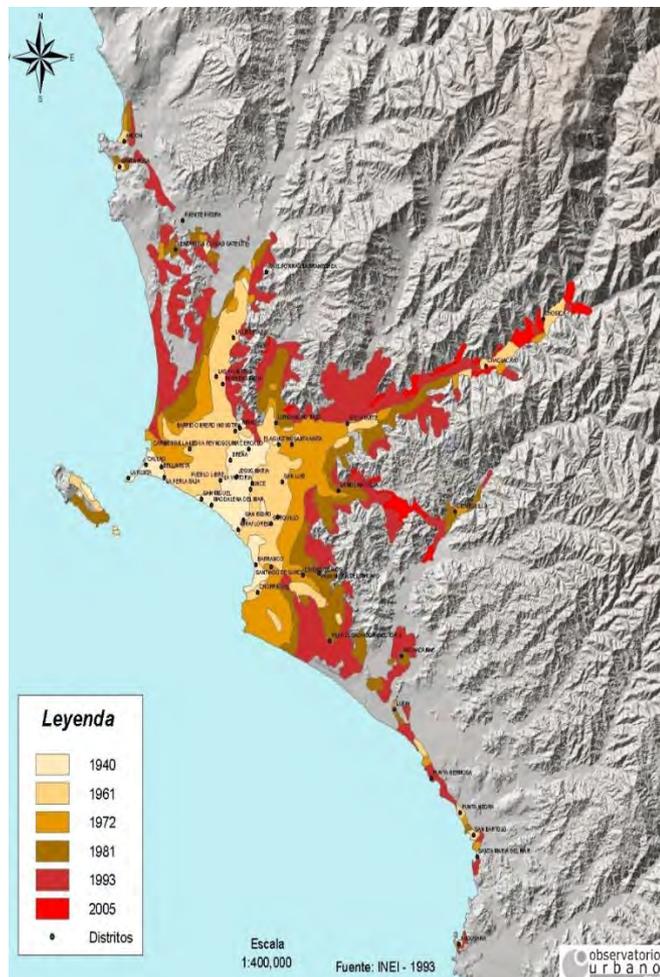
El fuerte crecimiento de la población y los procesos migratorios durante la segunda mitad del siglo XX le dio un fuerte impulso al estudio de la antropología urbana en Perú, de hecho, entre 1940 y 1981 la población de Lima se incrementó hasta siete veces, pasando de 645 mil a 4.608 mil habitantes. Esta corriente de la antropología empezaría a analizar, especialmente, en las décadas de 1970 y 1980, los orígenes de la migración y los procesos que se iban construyendo en las urbes<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Brasilia, capital brasileña, es la única ciudad del mundo construida en el siglo XX a la cual se le ha adjudicado el rango de Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad por la Unesco (ocurrió en 1987).

<sup>12</sup> Desde la última década, luego de este primer auge migratorio largo hacia las grandes ciudades, se vienen consolidando polos de migración hacia ciudades intermedias al interior del país, tanto en el ámbito regional, provincial y local (Panfichi: 2015). Un dato importante es que la migración vigente ya no se concentra necesariamente hacia la zona costera como sucedía anteriormente, sino también hacia lugares de zonas andinas y amazónicas en donde se producen nuevos *boom* de actividades económicas.

Mapa 1  
Expansión espacial de la ciudad de Lima entre 1940 y 2005.



Fuente: Observatorio Urbano.

El migrante trae consigo e intensifica el debate sobre el “otro” Perú, el país no oficial, mencionado indirectamente por Winström en la entrevista. A la ciudad no sólo llegan nuevas personas, sino también nuevas formas de organización -en muchos casos autogestionarias- y nuevas costumbres. Todas estas se asientan de manera paralela al llamado Perú oficial, entre ellas, se asienta una propia y nueva lógica de concebir una ciudad (descrita por Vera).

Este fenómeno migratorio rebasa las posibilidades de control y conducción del Estado, lo cual es definido por Matos Mar (2004) como el *desborde popular*. Al Estado lo trasciende o traspasa un sujeto que es el Perú mismo conformado por

grupos múltiples y de rasgos culturales diversos, muchos de ellos marginados. Matos Mar lo representa de la siguiente manera:

“(corresponde al Perú ) del campesinado y la masa urbana, de las asociaciones de vecinos, los cabildos tradicionales, las rondas y los varayoc; de los talleres clandestinos, los ambulantes y las economías de trueque, de reciprocidad y de mera subsistencia; de los cultos a los cerros, la espera de Inkari y la devoción a las santas y beatas no canonizadas; el Perú que conserva, adapta y fusiona innumerables tradiciones locales y regionales; bilingüe, analfabeto y a veces monolingüe quechua, aimara o amazónico.” (Matos Mar 2004: 97)

El encuentro antropológico con el migrante busca comprender, en un primer momento, la formación de las nuevas barriadas partir de invasiones ilegales de tierras (estas son llamadas pueblos jóvenes o asentamientos humanos), a continuación, sus modalidades de organización interna (Degregori, Blondet y Lynch: 1986; Golte y Adams: 1987) y construcción de redes de filiación y colaboración (Altamirano: 1982 y 1984), principalmente. Posteriormente, ya en la década de 1990 se empieza a transitar -con más notoriedad- hacia el estudio de las nuevas formas de ciudadanía y formas culturales que se iban construyendo en la ciudad luego de varias décadas de migración. Estos estudios son abordados por varias disciplinas académicas. Uno de estos acercamientos (aún vigente) es el del emprendedurismo empresarial del migrante (Adams y Valdivia: 1991); el fenómeno de la *cultura chicha* como fusión de la cultura del migrante con elementos culturales de la urbe peruana y del mundo global, en donde destaca el caso de la música chicha o cumbia peruana (Romero: 2007); la aparición de nuevos sujetos urbanos como los “cómicos ambulantes” (Vich: 2010), o las representaciones religiosas provincianas asentadas y celebradas ahora en la urbe como mecanismo de diferenciación del migrante, pero a la vez de reconocimiento e ingreso a la ciudad como mecanismo de afirmación ciudadana (Cánepa: 2006), entre varios otros temas.

El entorno de la migración y los cambios materiales e inmateriales que ha experimentado la ciudad enmarcan el quehacer que han ido desarrollando

diversas agrupaciones culturales fundadas en barrios y distritos formados por invasión, entre ellas, ha impactado al trabajo de AyE y LGMM. Ambas son organizaciones, cuyos integrantes albergan un acumulado de experiencias que reflejan las continuidades y mutaciones de cómo los limeños, nacidos de la migración, se han ido asentando e imaginando la ciudad a la que llegaron.

Analizar el largo proceso de la migración en la vivencia de los integrantes de AyE y LGMM es clave para comprender la naturaleza institucional de estas agrupaciones, especialmente, el sentido de misión que construyeron, así como para entender varias de sus dinámicas de trabajo actuales, entre ellas, aquellas que buscan generar un aporte en la construcción de la ciudad.

A partir del testimonio y archivos de ambas agrupaciones se recrea y analiza a continuación dos momentos importantes en el ciclo de vida de la organización barrial o comunal de los espacios en donde crecieron AyE y LGMM. El primer momento corresponde a la convivencia inicial del migrante, que de acuerdo a Dosh corresponde a la etapa naciente e incluso madura de la organización de acuerdo a su tipología. El segundo momento, más reciente, corresponde al declive de la organización y participación vecinal (etapa moribunda de la organización).

#### 2.1.1. LA CONVIVENCIA INICIAL DEL MIGRANTE O ETAPA NACIENTE DE LA ORGANIZACIÓN EN LA EXPERIENCIA DE AYE Y LGMM

Los fundadores de estos grupos culturales nacieron o crecieron desde muy jóvenes en asentamientos formados por invasión. Esta característica los ha dotado de una carga de memoria intensa y visible en la mayor parte de sus acciones. Asimismo, son estos mismos barrios y distritos formados por invasión, el escenario en el que AyE y LGMM nacen, evolucionan y accionan.

Explorar los orígenes de estos barrios desde el recuerdo de los directores de ambos grupos, me ha permitido comprender los valores y dinámicas que han adoptado AyE y LGMM hasta nuestros días, tales como el concepto de familia ampliada, el trabajo colectivo o la convivencia creativa. Este tipo de elementos

están presentes en sus vidas desde mucho antes de formalizarse como agrupaciones culturales a comienzos de la década de 1990, incluso, en algunos casos desde el mismo día que llegaron a sus distritos en plena invasión.

Uno de los relatos más íntimos que experimenté durante el trabajo de campo fue el testimonio de Arturo, director de AyE, Me contó cómo fue su primer encuentro con su barrio y cómo empezaría a gestarse “todo” en este espacio. Esta vivencia descrita por Arturo trae consigo imágenes bastante simbólicas.

*“(Era 1971) Yo vine acá cuando tenía entre 6 y 7 años, vinimos en uno de esos carros antiguos, viejos, yo vine atrás en un carro de mudanzas. Éramos mi madre y yo, hijo único, madre soltera, teníamos pocas cosas, es lo que recuerdo, un ropero, una cama, unas cajas, una mesa, y cuando hemos venido lo primero que he visto yo,..., yo he abierto la puerta del ropero [estuvo adentro del armario durante todo el viaje] -no había espacio adelante, sólo estaba mi madre y un ayudante- y cuando he abierto he visto todo amarillo, casitas de esteras, en este sector eran muy pocas, y pura arena, puro desierto, en el grupo 18 había unas cuantas casas más.*

*Cuando salgo del carro era la tarde, era puro desierto, el camión nos dejó cerca, vino muy despacio desinflando la llanta por la arena, los vecinos se pusieron alrededor de mi madre, se conocieron y nos invitaron algo caliente, eso es lo que recuerdo y un grupo de vecinos empezaron a hacer la casita con mi mamá, empezaron a hacer un hueco en la arena para los palos [columnas] y las esteras que había comprado mi madre. El primer día no pusieron el techo, solo un plástico, dormimos dentro del cuartito. [...]” (Entrevista 1: Arturo, director de AyE. 10 de julio del 2014)*

Desde el mismo día que llegada Arturo al recientemente invadido territorio de Villa El Salvador experimenta varias actitudes humanas que forman parte de las motivaciones de AyE. Especialmente, el sentimiento de corresponsabilidad por el colectivo y el mismo trabajo colectivo como herramienta para resolver los problemas o retos del vecindario. Él y su madre, recién llegados, reciben la atención de sus vecinos quienes les invitan ‘algo caliente’ para comer y les ayudan (activan) en la construcción rápida de una vivienda provisional para que duerman ese mismo día porque ya ‘era la tarde’.

Arturo también experimenta un choque visual cuando sale del armario, en el que había permanecido encerrado durante todo el viaje hacia Villa El Salvador. Señala ‘cuando he abierto he visto todo amarillo, casitas de esteras, en este

sector eran muy pocas, y pura arena, puro desierto'. Luego de salir de Lima centro, en donde su familia había sido desalojada de su anterior vivienda, Arturo, de 6 o 7 años, entra a otra dimensión de la ciudad al abrir la puerta del armario. Si bien el nombre de su actual agrupación cultural, Arena y Esteras, nace de manera fortuita cuando un grupo de amigos postula a un concurso teatral a comienzos de la década de 1990, lo cierto es que este nombre recoge varias de las imágenes (impactantes) que él y otros fundadores experimentaron al llegar a Villa El Salvador. El primer día que Arturo llegó a su distrito tiene algo que ver con la identidad (y semántica) de AyE.

La vivencia fundacional de Villa El Salvador se transmite también a través de otras experiencias colectivas que Arturo describe a continuación.

*“Las lomas eran limpiecitas (sin nada). Con el tiempo yo notaba la enorme distancia, íbamos a traer agua, los niños, desde el primer sector. Había una manguera, camiones de agua, pero no llegaban tan al fondo. Con nuestros baldes, con esos en los que ahora ponen aceitunas, trajimos agua, mujeres, niños, y a comer juntos porque no había mercado, en la casa de alguien, en algún lugar. Todos los vecinos estaban armando las casitas, comían juntos y traían el agua, te organizas alrededor de eso. [...]*

*El pescado y el camote eran lo básico. Camote como cancha que comíamos con los perros. Y todos recuerdan que todos iban a la playa, todos los antiguos recuerdan. No era un mar de “gente” (como para bañarse). Salían en la mañanita y regresaban en la tarde, porque quemaba, por Lomo de Corvina. Pasaban la primera loma y ya no veías el pueblito (pueblo joven) y pasabas la segunda loma y ya estabas en la playa. Irse para allá era madrugar para llegar. Los vecinos más viejos iban a San Pedro porque era más comercial o sacaban mejor pescado. Nosotros íbamos más a Conchán. [...]*

*Todas las noches, nosotros comíamos en la casa del vecino, de madera porque era la casa más abrigada, la más amplia, y el vecino tenía la costumbre de contar cuentos. [...]* (Entrevista 1: Arturo, director de AyE. 10 de julio del 2014)

Más allá de los objetivos materiales que necesitaban resolver los invasores, al interior del nuevo vecindario se iban tejiendo distintas relaciones de apoyo mutuo y trabajo colectivo. En esos primeros años, por ejemplo, tuvieron que organizarse grupalmente para provisionarse de agua y alimentación. Esto sólo se podía resolver de manera colectiva, en el primer caso, a través del traslado de baldes

con agua desde los sectores de Villa El Salvador que estaban más cercanos a Lima centro y, en el segundo caso, a través de la pesca en faenas grupales en la cercana playa de Conchán. En aquella época se hacían ollas comunes y la dieta diaria era de pescado y camote. También se iban construyendo relaciones de confianza y colaboración, de manera particular, con algunos vecinos como aquel en donde Arturo y su familia cenaban cada noche porque tenía una casa más abrigadora -además les contaba cuentos-. Estas vivencias fueron configurando en los vecinos una identificación hacia el trabajo colectivo, así como un sentimiento de pertenencia a una familia ampliada.

Tal como señala Vera, en los espacios formados por invasión (la ciudad que primera se habita y luego se construye) existe una carga de memoria bastante alta. Uno empieza a dotar de historias a aquel lugar que uno mismo ha visto crecer. Así la transformación de la ciudad, en la vivencia de Arturo, no sólo se trata de una construcción física, sino de una construcción de la memoria y la vida en el espacio. Alrededor de la llegada del servicio de luz Arturo relató lo siguiente:

*“Y cuando comenzó la luz, todavía había muchas esteras, muchas esteras. No recuerdo yo casa de ladrillo. Yo todavía jugaba con los chicos. Y fue rápido. Yo recuerdo que jugaban fútbol, vóley y de repente prendieron la radio. Claro hubo gritos por todos lados.*

*Hubo una gran diferencia. Recuerdo que antes que llegue la luz, el primer, segundo día que mi mamá se fue a trabajar. Uno de esos días vino tarde y se bajó en el ovalo ahí. Tuvo que venir caminando y por inercia dice que caminó para este lado, para al grupo 24, pero no habrá calculado bien y se pasó y era pura pampa. Se perdió. Y ella empezó a gritar y yo empecé a gritar [Arturo estaba en su casa], y yo empezaba a escuchar, y entre sus gritos y mis gritos, nos encontramos. Entonces, cuando vino la luz, todos empezaron a recordar cosas. [...]”* (Entrevista 1: Arturo, director de AyE. 10 de julio del 2014)

La representación del presente y del futuro en el territorio -en el marco de aquel proceso inacabado reseñado por Vera, que nace con la invasión- siempre está conectada a una carga muy grande de recuerdos de cómo empezaron a construir y transformar sus distritos dentro de ámbitos de convivencia. Esto sucede en los casos de AyE y LGMM, a cuyos recuerdos le otorgan un valor íntimo relacionado a lo colectivo. Este pensamiento alrededor de una convivencia mayor es siempre

un puente que viene desde el pasado y que forma parte de la identidad presente de estas agrupaciones culturales.

El relato posterior de Arturo describe en varios pasajes el avance de los objetivos y transformaciones materiales en su vecindario, en concordancia con el contexto que guía el ciclo de vida de organizaciones de invasión descrito por Dosh. Conforme avanza cronológicamente en sus recuerdos, Arturo hace pausas y enumera los objetos e imágenes que resumen los principales cambios materiales en el asentamiento en distintas fases. A partir de estas enumeraciones Arturo enfatiza tres momentos.

Primer momento: "... Mis recuerdos del primer día son esos, la tarde, construyeron la casa, las esteras, la puerta y el techo de plástico...".

Segunda momento: "... Esta transformación de una casita amarillita, en donde no había nada, era puro desierto a ir ampliando su casita, las piletas, las asambleas y el ripio y el Bancharo Rossi...".

Tercera momento: "... Las ferreterías, el carro, la luz, el agua y las casitas que iban cambiando [en ladrillo]. El ripio era permanentemente, cada vez había más ripio...".

Estos tres momentos todavía corresponden a las etapas nacientes y maduras de una organización tipificadas por Dosh. No obstante, los detalles descritos son el reflejo de la tendencia del avance de la ciudad -a veces más lento, a veces más rápido- sobre las dinámicas del barrio. Un ejemplo de ello se observa en la provisión de alimentos. La necesidad de organizar faenas grupales de pesca para alimentarse por medio de ollas comunes obedecía, por un lado, a la precariedad económica de los recientes invasores, pero también estaba relacionado a las dificultades para aprovisionarse de alimentos desde Lima. Arturo vivía en el tercer sector de Villa El Salvador, el más alejado, y para traer alimentos tenían que caminar todo el segundo y primer sector del nuevo distrito. Conforme pasa el tiempo se van asentando en el distrito las pistas afirmadas y el transporte urbano (llega la primera línea de buses Bancharo Rossi) y,

posteriormente, aparecen los servicios de luz y agua. Arturo describe que con estos servicios públicos instalados las tienditas locales se empiezan a aprovisionar cada vez mejor, asimismo, ya en la década de 1980 se construye un edificio exclusivo para el mercado local a pocas cuadras de su casa. Arturo señala que 'antes del agua las tiendas no abastecían muchas cosas'. Con los servicios básicos se acerca a ellos la ciudad formal y llega el mercado y se van modificando las formas de organización, intercambio y relaciones entre vecinos.

Se va produciendo una transición de estructuras de organización autogestionarias (se pescaba y cocinaba juntos) a estructuras individualistas de relacionamiento (adquisición monetaria de bienes sólo a través en mercados minoristas y mayoristas).

Es interesante notar también como empieza cambiar el paisaje con el que Arturo había crecido desde su llegada al distrito. Señala que luego de la llegada de la luz y el agua vino la época del auge de la construcción, pero esta vez, con ladrillos y cemento. A partir de entonces el color amarillo (aquel que visualizó Arturo al abrir la puerta del armario al llegar a Villa El Salvador) empezaría a ceder paso a otros colores. Arturo señala que en ese momento del barrio 'el ambiente ya había cambiado'.

En el caso de Jorge, fundador y director de LGMM, él llega a la zona de La Libertad<sup>13</sup> en 1961 (la primera parte en invadirse en Comas). Su familia había llegado desde la región de Apurímac cuando apenas tenía pocos meses de nacido. Precisamente, al año siguiente de su llegada a la zona de La Libertad se funda el distrito de Comas, aunque las invasiones ya habían empezado desde 1959. Actualmente, La Libertad es la zona más antigua del distrito y es donde se ubica el edificio municipal.

Los padres de Jorge compraron el terreno a una persona por una máquina de tejer, es decir, a través de un intercambio de bienes (el señor que invadió tenía

---

<sup>13</sup> La Libertad se ubica en a la altura del kilómetro 11 de la Av. Túpac Amaru. Se encuentra de sur a norte en el margen derecho de esta avenida en medio de una quebrada ascendente rodeada de una cadena montañosa.

un terreno en otro lugar y no podía estar en ambos lados). Desde entonces, Jorge y su familia han vivido ininterrumpidamente en esta parte de Comas, específicamente, en el barrio de La Balanza, y la historia personal de Jorge coincide temporalmente con prácticamente toda la historia del distrito. Cuando me contaba este relato le comenté ‘tú has nacido con el distrito’ y él me respondió ‘por eso es que quizás me aferro (a este lugar)’.

Al igual que en Villa El Salvador, los vecinos de La Libertad en Comas tuvieron un largo proceso de luchas de varias décadas para obtener los servicios básicos y la titularidad de la tierra. Según señala Jorge, en la década de 1970, durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, adquieren la titularidad del terreno a través del programa estatal SINAMOS<sup>14</sup>, asimismo, llegan los servicios de luz y agua. Recién en la década de 1990 son pavimentadas las principales pistas. Otra demanda que se mantuvo activa durante todo este tiempo fue el acceso al transporte público. Hasta hace pocos años no ingresaba ningún bus a La Libertad y los vecinos utilizaban habitualmente los llamados “lanchones”, autos de gran tamaño -elaborados en las décadas de 1950 y 1960- que transportaban hasta 7 personas bajo la modalidad de taxis colectivos<sup>15</sup>. Recién a partir del 2011 se soluciona este requerimiento con el ingreso de una ruta alimentadora del servicio de transporte público del Metropolitano<sup>16</sup>. Un paradero de este servicio de buses se ubica junto al parque Tawantinsuyo a sólo 30 metros de la casa de Jorge y el local de LGMM.

---

<sup>14</sup> Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social.

<sup>15</sup> Contaban con una ruta fija desde la Av. Túpac Amaru hasta el barrio La Balanza en las partes altas de la quebrada.

<sup>16</sup> Desde la estación final del Metropolitano en Lima norte, estación Naranjal, se toma el bus alimentador en el que aparece como destino final ‘calle Puno’.

Fotos 1 al 4  
Fundación y primeros pueblos jóvenes del distrito de Comas<sup>17</sup>.



---

<sup>17</sup> Los primeros pueblos jóvenes del distrito fueron La Libertad, Señor de Los Milagros y El Carmen.



Fuente (fotos 1 al 4): Archivo de LGMM. Exposición de fotos, presentada en el FITECA, recolectas entre los vecinos del barrio La Balanza.

Los barrios de Comas y Villa El Salvador, en donde se asientan AyE y LGMM, han pasado mayormente por las mismas etapas en el ciclo de vida de una organización de invasión definida por Dosh. Han transitado por una etapa naciente y madura y posteriormente han ingresado a una etapa moribunda de la organización, luego del logro de servicios básicos y la titularidad de la tierra. Sin embargo, existen algunas diferencias importantes en la historia organizacional y urbanística de Comas y Villa el Salvador que han influido en las dinámicas de trabajo propias de LGMM y AyE.

Un primer elemento que diferencia a ambos distritos es el año en que nacen, es decir, el año en que se produce la invasión fundacional. En cada caso los nuevos asentamientos estuvieron expuestos a diferentes factores sociales y políticos por los que atravesaba el país en ese momento. Las primeras invasiones en Comas se producen en 1959 y en Villa el Salvador en 1971. En términos políticos, en 1959 la izquierda política en el Perú no tenía aún la influencia que alcanzaría en las décadas siguientes. Es recién a partir de Revolución Cubana que empieza un proceso de afianzamiento y apogeo de diversos grupos de izquierda en América Latina. En 1971, se venían produciendo profundos cambios sociales y económicos en el país debido a las reformas del gobierno de Velasco. Asimismo la izquierda peruana estaba más consolidada tanto política como organizativamente. De este modo, en el caso de Villa EL Salvador los movimientos de izquierda coparticipan activamente en el proceso de construcción y planificación del distrito. No en vano, Villa El Salvador, a diferencia de otros distritos nacidos por invasión, se guía por un modelo de planificación urbanística que lo divide en sectores reservados para distintos usos del espacio (que incluye zonas residenciales, industriales, agrícolas, recreacionales, educativas, etc.). Otra característica singular es que cada sector en Villa El Salvador está conformado por numerosos grupos residenciales estructurados de manera uniforme urbanísticamente hablando (el mapa de Villa El Salvador se visualiza como un damero de bloques cuadrangulares). Este grado de apoyo y participación de la izquierda estuvo ausente en la experiencia de formación de Comas, tal como lo confirma Jorge:

*“Villa El Salvador es una ciudad más planificada desde los intelectuales de izquierda. Acá fue por necesidad pura, la gente simplemente vino a invadir. Allá estaba planificado, participaron las ONG. Acá no, todo fue autogestionario. La ayuda internacional ayudó mucho allá. Acá la gente aprendió a hacerlo sola. No hay agua, pide agua, no hay pista y vereda, piden pista y vereda. Ahora vienen los choros, (entonces) ahora se organizan la seguridad (entre los ciudadanos).”* (Entrevista 2: Jorge, director de LGMM. 23 de julio del 2014)

Es interesante notar que Jorge señala que Villa El Salvador tuvo un mayor apoyo de la cooperación. Esto se produjo tanto a través de las ONG como de

organismos internacionales, cuya presencia aparece reseñada en varios relatos de AyE y en fuentes bibliográficas secundarias sobre la historia del distrito. Este mayor contacto con instituciones de cooperación en las primeras generaciones de vecinos de Villa El Salvador impactó también en el tipo de relacionamiento que iban construyendo las organizaciones de base locales con agentes externos para potenciar el alcance de su trabajo. En el caso de AyE, ya en la década de 1990 cuando se funda el grupo participan en algunos proyectos financiados sea por la cooperación, el Estado o la parroquia local. De estos proyectos, posiblemente los más significativos fueron, por un lado, el fondo concursable de la parroquia que les permitió poner un pequeño negocio de alquiler de equipos de sonido y, por otro lado, el trabajo de muralizaciones de centros de salud financiado por el ministerio del sector que les permitió tener recursos para comprar posteriormente el terreno para su local institucional. Se observa claramente una mayor capacidad de AyE, en comparación de LGMM, de valerse de estas rutas de apoyo a través de proyectos externos con el fin de ampliar su gama de acción en el territorio. De hecho, cuando estuve realizando mi trabajo de campo AyE había concluido recientemente un proyecto denominado *Tablas de Mujer* con el que acompañaban a mujeres en situación vulnerable, y más bien, en ese momento comenzaba un siguiente proyecto para trabajar con colectivos de jóvenes sobre el tema de arte y derechos humanos. El primero de estos proyectos fue financiado por la cooperación internacional y el segundo por una ONG peruana.

Villa El Salvador ha tenido, en general, una trama organizacional e interinstitucional más articulada. En efecto, este distrito es famoso por haber tenido históricamente un tejido social bastante dinámico y articulado a partir de organizaciones sociales que trabajaban en el ámbito de todo el distrito, tales como la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador (CUAVES) o el Centro de Comunicación Popular. En el caso de la CUAVES, por ejemplo, ésta permitía interconectar a las justas directivas vecinales y demás organizaciones de base ubicadas de los numerosos grupos residenciales de Villa El Salvador. En el proceso de formación inicial del distrito también hubo una intensa

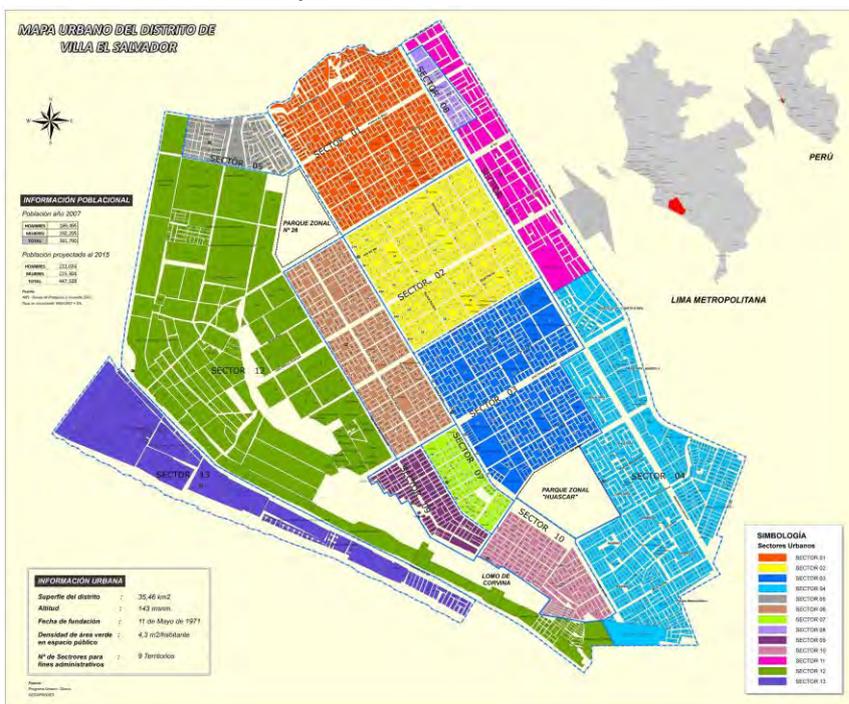
comunicación y colaboración de los actores locales con las oficinas municipales y otras instituciones estatales. Este alto grado de articulación y la visualización de los retos del distrito desde una esfera distrital fueron características centrales en la vida cotidiana de Villa El Salvador, especialmente, en las décadas de 1970 y 1980 (ya que posteriormente disminuye). Todo esto formó parte de las vivencias previas de los fundadores de AyE y se traslada a las dinámicas de trabajo de su agrupación cultural una vez formada. De hecho, una repercusión clave en la naturaleza institucional de AyE -traído de este proceso histórico- es que cuando sus directores señalan que su trabajo se produce de cara a la comunidad se refieren a un radio o espacio de acción más distrital que a uno barrial.

En cuanto al diseño urbanístico de Villa El Salvador es interesante notar que el modelo habitacional de cada grupo residencial<sup>18</sup> responde a un modelo de convivencia que mira hacia adentro. Cada grupo residencial en su parte central cuenta con un parque principal en donde se asientan típicamente las organizaciones de base e instituciones estatales principales que rigen la vida de ese colectivo urbano. Ahí se encuentran, por ejemplo, el local comunal, el comedor popular, el PRONOEI, entre otros. Esa mirada hacia el centro, apoyada por la urbanística, señala Ana Sofía (fundadora de AyE) tiene un sentido pedagógico, ya que se invita desde ese núcleo a que la gente trabaje comunalmente, comparta y aprenda. Como estructura física, el grupo residencial se convierte en una familia extendida que abraza a sus miembros hacia su interior. Esta lógica de convivencia se mantuvo, a partir de una fuerte participación, sobre todo durante las primeras décadas de existencia del distrito, pero se fue diluyendo progresivamente con pocas excepciones.

---

<sup>18</sup> Cada grupo residencial tiene una extensión cuadrangular y está conformado por 384 lotes y un parque al centro.

Mapa 2  
Mapa de Villa El Salvador



Fuente: <http://observatoriourbano.org.pe/project/mapa-urbano-de-ves/>

Fotos 5 y 6  
Fundación y primeros pueblos jóvenes del distrito de Villa El Salvador





Fuente (fotos 5 y 6): <http://www.amigosdevilla.it>

Por su parte, la ocupación de la zona de La Libertad en Comas se produce a comienzos de la década de 1960 en un momento en el que, dentro de la evolución de la ciudad, las invasiones aún eran minoritarias respecto a lo que representaba Lima centro y, asimismo, en un momento en el que el migrante era visto de manera más agresiva como un sujeto ajeno. A diferencia de Villa El Salvador, Comas no nació acompañado de políticas o iniciativas públicas o privadas que le dieran soporte y facilitasen su asentamiento. En una ciudad que nos los quiere recibir, experimentan un escenario de violencia social que es interiorizado y replicado intensamente en su vida cotidiana. La espiral de violencia la experimenta Jorge desde muy niño y relata que creció en un barrio muy violento (La Balanza) con permanentes enfrentamientos en donde literalmente el más fuerte se imponía sobre el más débil. Y añade Jorge que, como él no era el más fuerte (más bien era algo “débil”) se retrajo al interior de su casa. Sólo años más tarde conoce un grupo de amigos que se reunían en la parroquia, y ahí se produce un reencuentro con lo colectivo y con un espacio de animación social y personal. En ese espacio hacían música y teatro, leían libros sobre doctrinas sociales y participaba de conversaciones larguísimas. De alguna forma, este espacio lo saca del encierro y lo vuelve a poner en comunicación con

los demás, lo que se transmite como un esfuerzo central, hasta el día de hoy, en el trabajo de LGMM, por ejemplo, a partir de la organización del Festival Internacional de Teatro en Calles Abiertas conocido como FITECA. Por medio de este último se busca animar al barrio y, sobre todo, reavivar la comunicación.

La comunicación es trascendental para Jorge y éste señala que con los años poco a poco se viene logrando una mejor capacidad para conversar entre vecinos, partiendo de un ejercicio -aparentemente minúsculo- como es la práctica permanente del *saludo*. En efecto, durante el trabajo de campo fui testigo, en varias ocasiones, de este ejercicio de comunicación básico por parte de los integrantes de LGMM al interior del vecindario. Por ejemplo, cuando realizaba las entrevistas a Bryan o Alonso fuera del local de LGMM se interrumpía a cada momento la conversación debido a los saludos con vecinos que iban pasando en distintos momentos. En el caso de lo Bryan se produjeron hasta ocho saludos con vecinos mientras conversábamos y, en efecto, la reacción de Bryan al acto del saludo era bastante clara y expresaba respeto -además mostraba una sonrisa en cada ocasión-. Esta misma exposición al ejercicio del saludo recíproco me sucedía cada vez que caminaba con Jorge por su barrio.

La lógica del *achorado* (Medina, 2001) transita por la ciudad de Lima y se implantó sin dificultades en el barrio La Balanza en Comas. Con los años esto debilitó las posibilidades de lograr una mejor articulación vecinal y continuar con nuevos propósitos colectivos trascendentes, más allá de los objetivos materiales. La necesidad de revertir esta situación, en el caso de LGMM, se concentra en un esfuerzo de trabajo enfocado en buena medida en el espacio del barrio -en donde está asentado este grupo cultural- y no a nivel distrital como sucede en AyE, lo que responde en ambos casos a sus propias historias barriales y distritales.

Los distritos de Comas y Villa El Salvador tuvieron características distintas como punto de partida, reflejadas en las primeras fases de sus procesos sociales y

urbanos. Estos procesos fundacionales de sus distritos, como ya se señaló, han influido en las dinámicas de trabajo por las que han apostado AyE y LGMM.

Actualmente, luego de varias décadas desde su fundación estos distritos se han integrado o han sido absorbidos cada vez más nítidamente por las dinámicas de la gran urbe (la ciudad metropolitana), y con ello se observan modos de convivencia y problemáticas cada vez más homogéneas, tales como la criminalidad, el declive de la participación en las organizaciones vecinales, entre otros.

### 2.1.2. EL DECLIVE O ETAPA MORIBUNDA DE LA ORGANIZACIÓN EN LA EXPERIENCIA DE AYE Y LGMM

Las transformaciones en la ciudad de Lima en estas últimas décadas no sólo han sido urbanas, sino también sociales. Arturo relata a un tipo de organización barrial en 1971 durante los primeros días de Villa El Salvador ('Todos los vecinos estaban armando las casitas, comían juntos y traían el agua, te organizas alrededor de eso') que es muy diferente a lo que observé en el 2014 durante mi trabajo de campo. De acuerdo al ciclo de vida de una organización de invasión, una vez que las necesidades básicas en el asentamiento están resueltas, típicamente cae la participación de los vecinos notoriamente y la organización entra a una etapa moribunda.

Aunque varias de las organizaciones de base dentro del vecindario formado por invasión no desaparecen (tales como el vaso de leche, comedor popular, entre otros), comúnmente no consiguen generar nuevamente una agenda que integre y organice a los vecinos alrededor de objetivos comunes en una escala mayor. Arturo señala que los vecinos están acostumbrados a una estructura de organizaciones de base en el vecindario -más pequeñas-, no obstante, éstas funcionan aisladamente. Esta fragmentación de las organizaciones sociales no sólo sucede en el grupo residencial de Arturo, sino también en el caso del barrio La Balanza en Comas, el cual ha sido estudiado ampliamente por Vera.

El declive de la participación y de las capacidades de articulación en las organizaciones forma parte de un proceso de varias décadas, el cual es ejemplificado por Arturo con bastante detalle a partir del caso de Villa El Salvador:

*“(en los 70s) En lo que yo sí me metí. Fui a la movilización del agua o de la luz, fueron varias. Las primeras caminábamos desde Villa El Salvador hasta el pozo de Sedapal<sup>19</sup> que estaba en Villa María, luego entrábamos en carro hasta Lima. La primera me llevaron asustado, la segunda caminé con mi palito y mi bandera, la tercera fue hasta el palacio de gobierno (en el cercado de Lima), fue contra la dictadura. Esa movilización fue contra Morales Bermúdez, la recuerdo un montón, mi recuerdo es de casi llegar hasta palacio de gobierno, y las tanquetas, los caballos. Cuando habíamos regresado, veíamos a Villa María, con un poquito más de avances y cuando llegábamos al tercer sector (en Villa El Salvador), asu madre, veíamos las casitas, el polvo, la arena...”*

*Yo creo que la organización se mantuvo para el agua y la luz, recuerdo luego pequeños conatos de lucha para educación, por los colegios. [...].*

*Y recuerdo antes de entrar a secundaria, el local de la CUAVES. Todo el mundo iba a ver las conclusiones de las reuniones, había muchas tareas, comisiones. CUAVES significa, Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador. Cuando mi mamá vino a poner su casita en el primer sector coordinó con una oficina del gobierno que se llamó SINAMOS. Cuando estábamos ya en el tercer sector, la coordinación con SINAMOS se fue aletargando y distanciando, y coordinábamos entonces con los dirigentes de la CUAVES; toda la documentación, todas nuestras cosas las coordinábamos con la CUAVES; todo eso fue un proceso larguísimo.*

*[En ese momento le pregunté a Arturo ‘¿qué pasó con todo eso?’]*

*Imagínate que yo salgo de secundaria el 83, y ya tenía pensado ir a trabajar, ir a estudiar y me doy un tiempo. Yo me enfrasco en un pequeño conato de discusiones con un grupo que iba a la parroquia, porque el cura saca a la gente de las parroquias por un problema de restructuración eclesial -ahí la gente hacía música, teatro-, la teoría de la liberación ya estaba cuestionada. Este espacio tenía mucho que ver con la organización, con los trabajos de base, con las postas de salud. [...] Y [entonces] ahí nos vamos al Centro de Comunicación Popular (CCP), ahí entablo una relación y conozco su historia. Nos dan tareas a todos, de ir a las asambleas de noche, íbamos a hacer música, a estar como animadores, había también en el CCP talleres de danza, de audiovisuales y otros. Ahí entro en conciencia de la magnitud de lo que era la CUAVES. [...] Yo encontraba muy natural las asambleas, los trabajos comunales,*

---

<sup>19</sup> Servicio de Agua Potable y Alcantarillado de Lima – Sedapal S.A.

*movilizarse, creces en eso y es normal, era un acto natural [...] Entonces el CCP nos manda y vemos que somos bastantes, yo creo que el periodo del 83 era la fuerza de la organización popular, las asambleas de la CUAVES era enorme, y conozco a los partidos políticos [...] se vivió mucho el debate entre la CUAVES y el distrito. Entonces el debate era rico 'Si es mejor ser autogestionario en el distrito o tener una relación con el Estado'. Todos esos debates habían, sobre el proceso del parque industrial, y la federación,...*

*Yo creo que hasta el 90 hubo una etapa gloriosa de los dirigentes, de la participación, de la asamblea, de la CUAVES. [...] No tengo en mi cabeza como fue el pequeño deterioro de la organización. Creo que el deterioro más grande que yo he vivido, como proceso irreversible, fue el de los partidos políticos. [...].*

*Cuando sucede la muerte de María Elena, yo estoy mirando de nuevo a Lima, era 1991 y fue porque necesitaba economía y yo ya había crecido. Y regreso porque matan a María Elena. Tenía un grupo de amigos (en Villa El Salvador) y ahí recién me confronto con el problema de desorganización. Yo iba donde unos dos dirigentes, y claro que había mucho miedo, pero también había una población que ya no giraba en torno a las asambleas, ya menos, menos adrenalina, menos carga, menor emoción. Ahora, yo sí me enfrento porque fuimos de PRONOEI en PRONOEI (con el grupo de amigos que formarían luego AyE) juntando, llevando los zancos, lo que has visto, y juntar a los padres, era asuuu! los padres salían y las madres salían detrás de los niños, pero eran más madres, ahí veo el problema de la organización. Me quejo, pucha madre, no entiendo, ¿qué pasa?, hay que seguir dándole al asunto". (Entrevista 35: Arturo, director de AyE. 12 de octubre del 2014)*

En este relato Arturo identifica varias etapas en las capacidades y dinámicas organizativas del distrito de Villa El Salvador. En la primera etapa, coincidente con la etapa naciente y madura de la organización de invasión, destacan las luchas sociales por servicios básicos como la luz, el agua y la educación. Asimismo, las organizaciones de Villa El Salvador se movilizan en la búsqueda de un retorno a la democracia en la década de 1970. Tal como señala era etapa en que él 'encontraba muy natural las asambleas, los trabajos comunales, movilizarse, creces en eso y es normal, era un acto natural'.

Acompañado a esto se producen en Arturo las primeras salidas hacia organizaciones "inter barriales" dentro del distrito. El primer contacto con este

tipo de organizaciones fue la parroquia de su sector en tiempos de la teoría de la liberación (Villa EL Salvador cuenta con tres grandes sectores residenciales, cada uno con su propia parroquia). La mayoría de integrantes fundadores de AyE y LGMM pasaron por las parroquias durante esos años. De alguna forma, con esta experiencia establecen un primer contacto con un tipo de organización que Dosh define como innovadora, es decir, con un rasgo identitario que se mueve alrededor del sentido de misión y que cuenta con estrategias flexibles. Adicionalmente, estaba basada en patrones de animación y de conformación de una familia extendida, elementos que serían incorporados en el trabajo de AyE y LGMM una vez constituidos. Con la reestructuración del espacio parroquial debido al cuestionamiento de la teoría de la liberación, Arturo y otros amigos migran hacia el Centro de Comunicación Popular, y a partir de éste, a la CUAVES, que articulaba a la mayoría de grupos vecinales y organizaciones de base del distrito. Arturo toma conciencia de la magnitud del rol que juega la CUAVES en Villa El Salvador en un período que el describe como el de 'la fuerza de la organización popular'.

A comienzos de las década de 1990, luego de un período corto fuera de Villa El Salvador, Arturo regresa al distrito como reacción a la muerte de María Elena Moyano (líderesa social icónica de Villa El Salvador y del país), quien había sido asesinada por Sendero Luminoso. Ahí se encuentra con escenario de ruptura de la organización -de atomización de las organizaciones sociales y articulaciones débiles-, lo que coincide además con un derrumbe previo de la izquierda política peruana que había influido bastante en los procesos sociales y urbanos del distrito. La reacción de Arturo y de otros amigos fue revertir esta situación y empiezan a 'activar' -como ellos lo llaman- en distintos grupos residenciales. Esto implicaba hacer un trabajo de animación, lo que realizaron inicialmente a través de intervenciones artísticas en los PRONOEI del distrito. Estas invasiones artísticas en los territorios facilitaban nuevos impulsos sociales, por ejemplo, ayudaban a motivar a los vecinos y les servía para entrar en contacto y enlazar la comunicación entre dirigentes.

Estos intentos, en la línea de sostener la articulación social histórica de Villa El Salvador, se prosiguieron durante la vida institucional de AyE. A pesar de estos esfuerzos, esta agrupación fue testigo de un proceso que han denominado sus integrantes como de una “desorganización” creciente. Esto se vio reflejado de manera concreta, por ejemplo, en las mayores dificultades que tuvo AyE para organizar en Villa El Salvador algunos eventos relacionados al movimiento de teatro nacional debido a la menor interrelación y fuerza de los actores sociales del distrito.

*“En el 2001 hago un evento con todos los grupos independientes nacionales de teatro. Y siento que la organización aún me apoya, las madres, el comedor me dieron la comida, el APEMIVES<sup>20</sup> me dieron los toldos, los profesores me prestaron el colegio, las colchonetas, las coordinadoras juveniles se organizaron para dar los colchones, recuerdo unos carros, unos transportistas, que por los dirigentes me dieron para traer a los grupos presentes de Lima, el municipio venía y preguntaba cómo van las cosas, era un evento importante, era nacional. Es el taller nacional para actores. Es como la muestra nacional pero es el taller nacional del movimiento de teatro independiente. [...], y la organización y la gente que conocen a Arena y Esteras nos apoyan.*

*El 2006 -ya teníamos la casita (el local del grupo)- hago una segunda reunión en Arena y Esteras, y no recibo el apoyo ni del comedor ni de otra gente, pero lo paso por alto porque ya teníamos la casita, y nos acomodamos.*

*En el 2009, organizo la muestra nacional de teatro en Villa El Salvador, pido ayuda al municipio, y hay un problema ahí muy fuerte, político, políticamente deciden no apoyar. Busco a las organizaciones políticas y de mujeres, de profesores, juveniles, aceptan, pero no tiene fuerza, no logran, no vienen y me quedo solo, se queda sola Arena y Esteras organizando. Tuvo muchos problemas, y ahí es un velorio, estamos velando un muerto [refiriéndose a la organización a nivel del distrito]”. (Entrevista 35: Arturo, director de AyE. 12 de octubre del 2014)*

Para Arturo un momento de fuerte de desorganización (‘así de terrible’, señala) fue el 2006 y el velorio de la organización fue el 2009. Conforme avanza la década del 2000, AyE experimenta una serie de fracasos para articular a los diferentes actores sociales locales cuando tiene frente a sí retos mayores, entre

---

<sup>20</sup> APEMIVES, ubicada en Villa El Salvador, es la Central de Asociaciones Empresariales y Empresarios de la Micro y Pequeña Empresa del Cono Sur.

ellos, la organización de la Muestra Nacional de Teatro llevada a cabo en el distrito de Villa El Salvador en el 2009. El tipo de articulaciones históricas que abarcaba a todo el distrito en espacios como la CUAVES no se repetiría nuevamente.

La falta de fuerza o la propia ausencia de las organizaciones frente a posibles objetivos comunes estuvieron influidas por un ingrediente adicional que irrumpe en el contexto general de la década de 1990. La sociedad a nivel global experimenta profundos cambios, por un lado, a partir de la introducción de nuevas tecnologías que alteran fuertemente las dinámicas de comunicación y, por otro lado, la globalización acelera los procesos sociales y políticos en muchos países –los vuelve más vertiginosos-. Para Arturo estos efectos, de manera combinada, producen especialmente una brecha generacional en Villa El Salvador. Esto dificulta la posibilidad de construir puentes entre aquellas dinámicas históricas del distrito (transmitida a través de los dirigentes más antiguos) y este nuevo contexto. En lo político, las lógicas neoliberales se fortalecen en el mundo y motivan una revaloración del individualismo frente a lo comunitario. Arturo describe este nuevo contexto y su impacto en la organización social de Villa El Salvador de la siguiente manera:

*“Había un deterioro de la organización. En los 90s después de muerte de María Elena [Moyano] empieza a haber un fuerte sisma. Hay una gran responsabilidad de partidos políticos de izquierda en la organización, aciertos y muchos errores, [...]”*

*Y todo el contexto que vino después, el fenómeno de la globalización, lo virtual acentuó mucho el hueco generacional ¡¡ y con una velocidad!! Si bien había crisis (organizacional), este mundo virtual, la globalización acentuó mucho, mucho, mucho ese hueco, lo profundizó, lo hizo más solitario, con mayor eco, si ya había un hueco lo hizo más grande, enorme. De un hueco chico tú puedes construir un puente, pero de un hueco demasiado grande, ya es demasiado. Y además se desarrolló ese hueco en poco tiempo, no nos dio respiro, queríamos lecturas y no habían lecturas, ni núcleos, ni instituciones que nos dieran una determinada manera, una lógica. Eso fue pasando creo”. (Entrevista 26: Arturo, director de AyE. 2 de octubre del 2014).*

A partir de varios testimonios recogidos en esta investigación -y también más allá de ésta- se puede concluir que durante las década de 1990 hubo un fuerte

debilitamiento de las organizaciones y manifestaciones colectivas en el país en distintos ámbitos.

Todavía uno observa a distintas organizaciones sociales de base en barrios que fueron fundados por invasión, sin embargo, la mayoría de ellas trabajan aisladamente, tal como señala Arturo. Asimismo, sus motivaciones no giran alrededor de convocar a la totalidad del barrio. La fragmentación de las organizaciones sociales se produce también en el barrio La Balanza en donde está asentada LGMM. El panorama que uno observa al llegar a este barrio confirma a una organización vecinal (asamblea y directiva vecinal) en estado moribundo, de acuerdo a la tipología de Dosh, que se visualiza en la baja convocatoria de integrantes del barrio; asimismo, varias organizaciones de base 'menores' se encuentran desarticuladas y en algunos casos enfrentadas.

Bajo el concepto de ciudad fragmentada, por ejemplo, Vera hace un ejercicio sobre los diferentes usos y apropiaciones del parque Tawantinsuyo en el barrio la Balanza. En el siguiente mapa del parque cada color explica un tipo distinto de uso del espacio comúnmente ocupado (apropiado) y dirigido por un actor único. En una de las esquinas del parque (en color púrpura y lila) están ubicados el comedor popular y el vaso de leche, los cuales habitualmente mantienen una relación distante ('no pueden ni verse', señala Vera). La loza deportiva más grande (en color plomo) la administra un club deportivo local que se ha apropiado de este espacio luego de tomar la directiva del Comité del Parque. Típicamente no dejan que otras actores decidan sobre el uso de esta parte del parque, e incluso, no dejan que el resto de vecinos lo use cuando alquilan la loza principal a terceros (para los integrantes del barrio se ha construido una segunda loza más pequeña -en color amarillo-). Por su parte, el colegio (en color celeste) abarca diversos espacios que no los usan en su integridad. También existe una zona del parque con vegetación (en color verde) que es administrada por tres viejitos que la cuidan, pero que tampoco permiten que nadie la pueda usar (está bordeado con cercos y púas).

Para Vera todos estos pedacitos se vuelven espacios semi-privados que le pertenecen a cada uno de estos actores locales -varios de ellos organizaciones sociales de base-, en donde estos no son capaces de tener un espacio público para todos. Al respecto, Vera señala que en los talleres para diseñar participativamente un proyecto urbanístico común en el barrio, le preguntó a cada uno de estos actores ‘¿qué harían para mejorar el parque?’ y las respuestas iban en la línea de ‘encerrarse más, fragmentarse más’. Por ejemplo, cuándo le consultó a los viejitos de la zona con vegetación estos proponían poner un muro en esa parte, o los deportistas, ponerles mallas y reflectores a la zona deportiva. Es decir, no surgía ninguna propuesta que comprenda y beneficie al conjunto, a todos los vecinos.

### Mapa 3

Usos y apropiaciones del parque Tawantinsuyo, barrio La Balanza en Comas.



Fuente: Archivo del colectivo CITIO.

El trabajo de AyE y LGMM, territorialmente hablando, es motivado en el caso del primer grupo de cara a la comunidad y en el caso del segundo grupo de cara al barrio (con el fin de conformar barrios culturales). En ambos el reto de la articulación del colectivo los confronta con el declive y la fragmentación de la organización en el vecindario, que se contrapone a las características originales de estos antiguos asentamientos formados por invasión y a la mimetización cada vez mayor de estos espacios con los rasgos de la gran urbe.

Frente a este contexto, AyE y LGMM han buscado distintas rutas para revertir esta falta de articulación o colaboración a partir de la aplicación de herramientas propias de trabajo con el fin de generar un aporte en la construcción de la ciudad y sus modelos de convivencia.

AyE y LGMM podrían catalogarse como organizaciones de base innovadoras, de acuerdo a las características descritas por Dosh, ya que son conducidas por un sentido de misión, activismo, estrategias flexibles, uso de la tecnología, entre otros rasgos de este tipo de organización. Esta versatilidad en el accionar de estas agrupaciones se debe, en parte, a los estímulos y capacidades adquiridas a partir de una larga participación en movimientos artísticos, como el del teatro popular, teatro de grupo y otros; que se conjuga con el ejercicio continuo de creatividad social en sus barrios (correspondiente a la 'ciudad imaginada' de Vera).

## 2.2. MACROPROCESO: INFLUENCIA DEL ARTE

Las dinámicas de trabajo de AyE y LGMM, además de incorporar los componentes de la organización social y lo territorial de sus distritos, también están claramente arraigadas en la práctica del arte, especialmente, del teatro. Este vehículo de trabajo lo utilizan desde la propia formación de estas agrupaciones a comienzos de la década de 1990 y es una de sus herramientas principales de animación socio cultural en sus barrios y comunidades urbanas.

Así, junto al macroproceso de la influencia de la ciudad -en transformación-, es importante comprender también las particularidades del macroproceso del arte en la experiencia de los fundadores de AyE y LGMM y la influencia que ha tenido en el desarrollo de en ambas agrupaciones.

Esta vivencia o contacto artístico se inicia desde la década de 1980, en cierto modo, a partir del movimiento del teatro popular y del teatro de grupo en el Perú y, posteriormente, va adquiriendo nuevos contenidos y formas hasta nuestros días.

### 2.2.1. TEATRO DE GRUPO Y TEATRO POPULAR EN EL PERÚ

Existen diversos autores que examinan el recorrido del teatro de grupo y teatro popular en el Perú, entre ellos, destacan Oleszkiewicz (1995) con *Teatro Popular Peruano: del precolombino al siglo XX*, Rubio (2001) con *Notas sobre teatro y Balta* (2001) con *Historia General del Teatro en el Perú*. Estos textos recogen la influencia que tuvieron estas corrientes teatrales en el Perú y también explican las nociones teóricas que las motivaron y que provenían, principalmente, del teatro del oprimido de Augusto Boal, del teatro pobre de Jerzy Grotowski o del teatro antropológico y tercer teatro de Eugenio Barba.

Más recientemente Malca (2011) en *La gente dice que somos teatro popular* evalúa las continuidades de estas corrientes a partir de análisis de estructura y funcionamiento de nueve grupos de teatro<sup>21</sup>. A pesar de ciertas rupturas, se

---

<sup>21</sup> El estudio de Malca toma como eje de análisis la práctica teatral.

mantienen las influencias de ambas corrientes en varios conceptos de trabajo como, por ejemplo, el de “familia teatral” que sintetiza el trabajo colectivo y de convivencia de estos grupos artísticos, en décadas pasadas y hoy en día.

Históricamente, el contexto social y político en América Latina cambia rotundamente con la Revolución Cubana en 1959. Aparecen diversas guerrillas en todo el sub-continente y esta actitud contestataria se traslada a diferentes áreas de la vida, entre ellas, al teatro. Este nuevo contexto provoca lo que Rubio (1990), director de Yuyachkani<sup>22</sup>, cataloga como “insurgencia teatral latinoamericana”, en la que una de sus características es que el teatro sale de las salas tradicionales y se esparce por calles, plazas, barrios, comunidades rurales, y demás espacios públicos del quehacer ciudadano.

En este nuevo período nacen diversas agrupaciones teatrales que estarían reunidas mayormente (aunque no en su totalidad) dentro de lo que posteriormente se llamaría *teatro popular*, una expresión que en un sentido más amplio lo que buscaba era construir un teatro *propio* de acorde a la naturaleza de las expresiones e historias nacidas en esta parte del continente. Rubio describe esta motivación teatral de la siguiente manera:

*“Sabemos que mucho tenemos todavía que descubrir de nosotros mismos. Mantenemos aún una imagen rota y desarticulada de lo que es nuestro propio rostro. Antes que aprender, tenemos que descubrir lo que somos como pueblo, como nación, como continente. De allí que la vía del teatro latinoamericano no puede ser vista a partir de los valores del teatro europeo, sino de una atenta mirada a la propia realidad presente y a la historia”.* (Rubio 2001: 26)

En el caso peruano, en 1968 se produce el golpe militar de Juan Velasco lo que origina una serie de transformaciones sociales sin precedentes en el país, tales como la reforma agraria, la expropiación de numerosas empresas privadas, entre otros. En paralelo, los movimientos sociales reivindicatorios (entre ellos, por el acceso a la tierra, mejores condiciones laborales, etc.) se habían fortalecido y la izquierda política había tomado un mayor protagonismo. Asimismo, el contexto

---

<sup>22</sup> Grupo de teatro peruano emblemático, fundado en 1971 y con actividad hasta el presente. Ver: <http://www.yuyachkani.org/>

de dictadura militar cuestionaba con mayor entusiasmo cuál debía ser el rumbo de la nación peruana. Las manifestaciones que surgen desde el teatro peruano frente a este escenario son el preámbulo, en términos artísticos, de las vivencias que experimentarían los futuros integrantes de AyE y LGMM ya en la década de 1980.

Rubio reseña esta aparición y formación de un nuevo teatro en el Perú a partir de distintos hitos desde mediados de la década de 1960:

*“Este período de reordenamiento de las fuerzas sociales se deja sentir en el teatro, remarcando con una práctica nueva su valor crítico y cuestionador del sistema social imperante. Si quisiéramos señalar referencias concretas de este momento, tendríamos que señalar necesariamente al teatro campesino dirigido por Víctor Zavala, dramaturgo y director que tiene el mérito de llevar por primera vez al escenario la problemática del campesinado pobre de nuestro país. Algunas de sus obras como ‘El cargador’, estrenada en Huamanga en 1965, alcanzaron gran difusión a través de muchas presentaciones en diferentes partes del país, tanto por el teatro campesino como por otros grupos que la llevaron por diferentes comunidades y pueblos del Perú.*

*El llamado ‘teatro de sala’ tiene a nuestro parecer su expresión más alta en la recordada puesta de ‘Marat-Sade’, por el grupo Histrión. El ‘teatro de la calle’ surge con la salida a la plaza San Martín en noviembre de 1968, del mismo Jorge Acuña; provisto de una tiza para marcar el espacio, un pequeño banco y algo de maquillaje crea un nuevo espacio para el teatro, convirtiéndose en un pionero de un movimiento, que se generaliza primero en la plaza San Martín y luego en muchas plazas del país. Son célebres de este momento las ya clásicas pantomimas creadas por Acuña como ‘La sopita del pobre’ y ‘La confesión’. Posteriormente aparece el grupo Cuatrotablas con su recordado ‘Oye’, y Yuyachkani con su creación colectiva ‘Puño de cobre’. Obra que da testimonio de la lucha de los mineros por la nacionalización de la Compañía Cerro de Pasco Corporation.” (Rubio 2001: 29-30)*

De este listado de grupos señalado por Rubio, dos agrupaciones son fundamentales en el desarrollo del *nuevo teatro peruano*: Yuyachkani y Cuatrotablas, las mismas que han llegado a tener algún grado de influencia directa o indirecta en las propuestas teatrales de Arena y Esteras y La Gran Marcha de los Muñeques. Yuyachkani y Cuatrotablas destacan porque alcanzan niveles de elaboración escénica bastante complejos y porque

simbolizan la punta de lanza de dos vertientes o lenguajes escénicos que marcan este movimiento.

Yuyachkani busca afirmar su expresión teatral usando como lenguaje las realidades propias del país, sus costumbres, sus formas estéticas más arraigadas y problemáticas locales. Un ejemplo de ello es que en los orígenes del grupo durante los 70s, éste se introduce en la investigación y comprensión de la vida de los campesinos y obreros metalúrgicos. De ahí nace la obra *Puños de Cobre* sobre la huelga de quince sindicatos de la Cerro de Pasco Corporation. Otra obra es *Allpa Rayku* estrenada en 1978 representada y enriquecida en las zonas campesinas de Lambayeque. Esta corriente se asienta en la definición de teatro popular de Augusto Boal como un teatro con una perspectiva transformadora del pueblo, en la que sus destinatarios pueden ser los sectores populares así como las clases medias o altas con un carácter crítico. Lo cierto es que como lenguaje teatral se utilizan las tradiciones locales, sus danzas, músicas, personajes, sucesos relevantes, entre otras particularidades del lugar y de su historia. Es un lenguaje teatral que no rechaza las formas preexistentes, sino que las revalora con un sentido de pertenencia y las proyecta dentro de una nueva construcción.

Cuatrotablas por su parte busca nuevos lenguajes, nuevos códigos de expresión teatral, y sus temáticas, aunque contestatarias desde una perspectiva social y política, tenían como horizonte la llamada universalidad y abstracción de las formas, es decir, poseían un menor arraigo a las formas costumbristas de un territorio y tiempo. Por ejemplo, en la obra *Oye* de 1972 Balta (2001: 238) señala: “siguiendo las enseñanzas de Brecht, el grupo utiliza la técnica del teatro circular y la participación del público otorgando a la acción escénica una visión didáctica de la historia”. Si en la década de 1970 había la frase “las reformas son reformas, no revolución”, Ricardo Santa Cruz, ex integrante de Cuatro Tablas y responsable de formación actoral de LGMM -durante el trabajo de campo- añade lo siguiente “no puede haber revolución utilizando los mismos lenguajes o códigos, una nueva sociedad requiere de nuevos lenguajes” (Entrevista 3, del 5 de agosto del 2014).

Estos dos tipos de lenguajes, como mencioné, tiene efectos distintos en AyE y LGMM. Yuyachkani había tenido un acercamiento con Villa El Salvador, entre otros, a partir del dictado de talleres teatrales. De hecho, a finales de la década de 1980 algunos de los futuros integrantes de AyE participarían en un taller de Yuyachkani dictado en el local de la CUAVES. Por su parte Jorge, durante la segunda mitad de la década de 1980 forma parte del grupo teatral Raíces, cuyo director era Ricardo Santa Cruz, ex integrante de Cuatro Tablas. Raíces practicaba el teatro de calle y además traía la escuela del lenguaje simbólico practicado previamente por Santa Cruz, dos características que se expresan también en el teatro escénico de LGMM. Así, mientras en AyE están más presentes los códigos de comunicación basados en las costumbres y en LGMM sin abandonar los rasgos locales se desarrollan nuevos lenguajes de expresión a través de la plástica y el movimiento. El punto común en que ambos grupos expresan un contenido social y político en su obra teatral.

Eugenio Barba, director del *Odin Teatret*, mencionó en 1988: “Hoy en este planeta no hay ningún país donde el aprendizaje tenga puntos de partida tan coherentes con los principios de la antropología teatral que llevan a una codificación personal. El Perú es el único país donde existe esto” (Rubio 2001: 63). Cuando Barba, renombrado director de teatro a escala internacional, realiza esta afirmación en 1988, varios de los futuros fundadores (y actuales directores) de AyE y LGMM, ya se encontraban inmersos en un proceso de formación dentro de las corrientes del teatro popular y teatro de grupo.

En el caso de Arturo (director de AyE) había participado intensamente en el Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador y a través de éste en la Muestras Nacionales de Teatro. En el caso de Jorge (director de LGMM), luego de una experiencia corta en la escuela de teatro de la PUCP (TUC), decide más bien ingresar a una comuna teatral en la que precisamente nace la primera versión de La Gran Marcha, y posteriormente, se incorpora al grupo Raíces. Los aprendizajes y vivencias acumuladas en la década de 1980 dentro del movimiento teatral marcan el horizonte del propio trabajo teatral que inicia más adelante AyE y LGMM, con características que se mantienen hasta la actualidad.

El Perú como epicentro del teatro popular y teatro de grupo entra en crisis con el inicio de la década de 1990. Durante esa década se producen varios cambios. Por un lado, la crisis de estos movimientos teatrales conlleva al debilitamiento de la Muestra Nacional de Teatro. Al comenzar la década de 1990 esta muestra llevaba ya 14 ediciones y había sido el espacio de congregación natural del movimiento teatral de aquellos años. Si bien este declive merece una investigación aparte, durante las entrevistas que realicé aparecieron algunas pistas como: a) la penetración de Sendero Luminoso en los movimientos artísticos –conforme avanzaba la década de 1980- promoviendo confrontaciones internas y la desintegración del gremio teatral, b) ya entrada la década de 1990, el repliegue de algunos líderes y agrupaciones icónicas que solventaban la muestra, y c) el contexto general coercitivo originado por el gobierno autoritario de Alberto Fujimori que debilitó sistemáticamente los movimientos sociales, políticos y culturales en el país.

A finales de la década de 1990 empieza a darse una reorientación de los esfuerzos de estos grupos teatrales. Si antes la Muestra Nacional actuaba bajo una lógica de gremio u organización central del movimiento teatral, luego de la crisis descrita en esa década, la articulación se empieza a dar más bien a partir del trabajo de estas agrupaciones en los barrios y distritos en donde están asentados, es decir, bajo un enfoque territorial (ya no gremial). Así, alrededor de la localización espacial de estos grupos se producen sus focos de resistencia e influencia cultural. Poco a poco aparecen nuevos festivales territorializados, cada uno en un barrio diferente, hasta proliferar un número importante de estos, en el caso de Lima ubicados en distintas partes de la ciudad. Uno de estos festivales embrionarios fue precisamente el FITECA en La Balanza en Comas, promovido por LGMM, el cual desde sus inicios fue bastante influyente y empezó a ser replicado en otros territorios distritales y barriales por otras agrupaciones y en sus propias versiones locales. Esta transición de un movimiento gremial a otro territorial se refleja anecdóticamente en el caso de LGMM, ya que mientras que en 1998 organiza la Muestra Nacional de Teatro en Comas, ésta experiencia le sirve de base organizativa poco después para desarrollar la primera edición del

FITECA en el 2001, festival centrado específicamente en atender al barrio La Balanza. EL FITECA se realiza a partir de un trabajo de articulación barrial interno y colaborativo con otros grupos artísticos y colaboradores externos.

AyE también tuvo un contacto con las Muestras Nacionales de Teatro. En la década de 1980 Arturo asistió a varios de estos encuentros cuando formaba parte del Centro de Comunicación Popular. Asimismo, en 1994 cuando AyE estaba recientemente formado participa por primera vez en la Muestra Nacional de Teatro y queda entre los finalistas con su obra *La carreta de los sueños*. A pesar de esta vinculación cercana de AyE con las Muestras de Teatro, el grupo se institucionaliza a partir de sus intervenciones territoriales en distintos barrios de Villa El Salvador y desde su local de trabajo en donde ofrece una oferta amplia de procesos formativos, presentaciones y festivales (como el Festicirco, Arte y Memoria, y Canto y Arena). A diferencia de LGMM, no obstante, AyE todavía mantiene, en paralelo a este repertorio, un contacto permanente con las Muestras Nacionales, a pesar que este tipo organización del teatro en el Perú se encuentra debilitada (sobre todo desde la década del 2000). AyE ha organizado los Talleres Nacionales de Teatro del 2001 y 2006, espacio destinado para la formación de actores, y la Muestra Nacional de Teatro del 2009 realizada en Villa El Salvador. Como ya se mencionó en la sección anterior, la organización de esta última tuvo con enormes dificultades debido al declive de la organización social en el distrito.

AyE y LGMM expresan un sentido de continuidad, aunque expresado con distintos matices, de los movimientos del teatro popular y teatro de grupo que tuvieron su mayor auge en décadas pasadas. Ambas agrupaciones han priorizado claramente la intervención artística en sus barrios o comunidades, lo que expresa esta transición del *gremio* al *territorio* en la escena del teatro popular y teatro de grupo presente en estos días.

### 2.2.2. EL ARTE EN EL PROCESO DE CONFORMACIÓN DE UNA NUEVA CIUDAD POLICÉNTRICA

El arte a través del teatro, y de otras índoles, que expresan AyE y LGMM realiza un ejercicio constante de memoria de la acción colectiva. Con ello buscan la construcción de una identidad colectiva vigente alrededor de aquellos elementos que les permitieron impulsar al nuevo barrio formado luego de un proceso inicial de invasión. Elementos como, por ejemplo, la convivencia y trabajo grupal de los vecinos para la sobrevivencia y superación colectiva o las luchas sociales por servicios básicos.

En la esfera del teatro, AyE y LGMM han recurrido a la construcción de sitios de memoria. En el caso de AyE, por ejemplo, se ha reconstruido la historia de Villa El Salvador en la obra *Arenas de Villa*. Esta tiene la particularidad de ser actualizada y dotada de nuevas historias con cada nueva generación de actores que ingresan a esta agrupación cultural. En el caso de LGMM el tema de la migración como origen del barrio está claramente presente en la caracterización de los principales personajes de sus obras. Los muñecons, por ejemplo, tienen como protagonistas a Tomas y Pascuala, él afroperuano (obrero fabril) y ella indígena (migrante campesina), ambos se reúnen en este nuevo barrio fundado por invasión y forman una familia. Este esfuerzo por traer al presente determinados valores del pasado busca realzar aquellos valores de la organización colectiva que permitieron grandes logros en las décadas fundacionales de estos distritos. Estas dinámicas construcción de sitios de memoria entran en competencia con diversas influencias de la ciudad metropolitana, con el declive actual de la organización vecinal y con una desvinculación cada vez más notoria de los jóvenes con las etapas fundacionales del barrio y los lugares de origen de sus padres y abuelos.

Un segundo nivel acción en la construcción de identidades culturales, se disputa en el escenario de la ciudad policéntrica (más allá de la escena barrial). Ambos grupos se desenvuelven dentro de una ciudad que ya no es emergente y que ha

conformado, más bien, una ciudad policéntrica con cuatro núcleos: Lima centro, Lima norte, Lima sur y Lima este.

Durante el trabajo de campo pude observar algunas dinámicas a través del arte en la cual ambos grupos juegan un rol importante en la construcción de las identidades de las nuevas Limas, cada vez más autónomas en diversos aspectos<sup>23</sup>. Por ejemplo, una de las novedades con las que me encontré (sorpresivamente) era que el diario el Trome tenía un suplemento cultural y de entretenimiento específico para Lima norte que se divulgaba semanalmente. Precisamente, me enteré de ello un día que el director de LGMM me mostró la portada de uno de estos suplementos en la que aparecía uno de los integrantes del grupo, Bryan (se trataba de un ejemplar muy reciente).

De este modo, las acciones artísticas de AyE y LGMM contribuyen también al ejercicio de construcción de una ciudadanía contemporánea, pero a una escala mayor. Los *ideales* con los que crecieron estos barrios y estas agrupaciones culturales se encuentran ahora frente a un distrito como Villa El Salvador con 400 mil habitantes o Comas con 520 mil habitantes<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> En Lima norte, por ejemplo, viene apareciendo durante los últimos años un “cluster” de universidades que satisfacen la demanda de educación superior en esa parte de la ciudad.

<sup>24</sup> Al 2017.

Foto 7

Portada de semanario cultural del diario el Trome, para Lima norte, con integrante de LGMM (del 10 al 16 de setiembre del 2014).



Fuente: archivo de LGMM.

El ejercicio de construcción de ciudadanía pasa por disputas entre culturas dominantes y lo que políticamente podríamos llamar como culturas subalternas. La ciudad y el país efectivamente han cambiado y hoy en día hablar de lo emergente, como un fenómeno de “aparición” de estas nuevas Limas deja de tener rigor. Muchas de las construcciones físicas y simbólicas, como los conos o las periferias que produjeron las migraciones, en realidad son parte de una historia de Lima que concluyó aproximadamente hace 30 años atrás (las grandes migraciones se inician hacia le década de 1950 y llegan hasta la década de

1980). Es decir, la ciudad ya *emergió*<sup>25</sup>. Desconociendo esta condición, la palabra emergente sigue manteniendo un estado de pugna simbólica entre instituciones directrices u oficiales frente aquella realidad que ahora es permanente y que está consolidada en los patrones de convivencia urbanos de la mayor parte de la ciudad.

Hace diez años tuve oportunidad de conocer el proceso de creación de la Red de Asociaciones Culturales Emergentes (RACE), un espacio de articulación de agrupaciones culturales que intentó ser promovido en un inicio por el Centro Cultural de España en Lima. Esta red tuvo actividad entre 2008 y 2010. En relación al nombre de esta red, lo emergente no tenía lugar, ya que muchos grupos que la integraban tenían al menos quince años de existencia en ese momento, de hecho, participaban LGMM y otros grupos antiguos como Vichama de Villa El Salvador. Estos grupos culturales tenían varios años más de existencia que algunos centros culturales de Lima centro, los cuales no eran considerados como emergentes.

### 2.2.3. LA PROYECCIÓN DEL ARTE DE AYE Y LGMM EN DEBATES MÁS RECIENTES

Además de las presentaciones teatrales y la formación del elenco artístico principal, AyE y LGMM aplican un fuerte componente pedagógico a través del arte y otros recursos de convivencia, especialmente, en niños, niñas y jóvenes de su entorno barrial y distritos en donde están asentados. Ambas agrupaciones plantean modelos pedagógicos alternativos, que han sistematizado, como parte de un proceso de construcción de ciudadanía al que le dedican bastante esfuerzo institucional. De hecho, los modelos pedagógicos que plantean entran en competencia con otros procesos de socialización en la ciudad.

Las vivencias de los niños, niñas y jóvenes en el espacio barrial o comunal urbano conllevan a procesos de formación y socialización. La educación que reciben estos sujetos jóvenes, de este modo, no se limita a la escuela formal o a

---

<sup>25</sup> Lo emergente, según la Real Academia de la Lengua Española es algo que nace, que sale, que constituye el principio de otra cosa (quizás nueva).

lo ocurrido en sus propios hogares, sino que se extiende a otros referentes educativos (que habitan) en el espacio tales como las calles, zonas recreativas públicas, locales de organizaciones sociales de base, iglesias, etc.

Los grupos culturales, y específicamente, sus locales institucionales (reconocidos, en algunos casos, como centros culturales) constituyen uno de esos espacios pedagógicos que coexisten en el barrio o la comunidad, los cuales entran en competencia con otras maneras de entender la convivencia. De hecho, en ocasiones pueden ser vistos como escuelas “paralelas” ya que algunos jóvenes asisten a estos locales casi todas las tardes luego de asistir a la escuela formal en las mañanas. Esta proyección pedagógica, artística y social, frente al territorio es muy común en las agrupaciones culturales ubicadas en asentamientos formados por invasión a lo largo de la ciudad de Lima.

Desde la década del 2000, estas agrupaciones culturales también se han ido adecuando a algunos elementos provenientes de la doctrina de la gestión cultural para organizar su trabajo, aunque ciertamente ello ha sucedido muy parcialmente. Diversas entidades internacionales, estatales, universidades o empresas, así como colectivos de artistas y activistas culturales, han ido promoviendo cada vez más a la gestión cultural como paradigma de trabajo en la organización de cualquier actividad artística. Sin embargo, las maneras de entender la acción cultural o artística desde la gestión cultural no siempre encajan con el desarrollo histórico del arte tal como se ha venido organizando y expresando por distintos grupos humanos y espacios territoriales.

Por ejemplo, luego de revisar la presente investigación uno podrá identificar que AyE y LGMM han desarrollado una intervención artística y social bastante diferente a la que desarrollan muchos centros culturales de la llamada ciudad formal o Lima centro. Esta diferencia, entre uno de sus orígenes principales, parte de la práctica constante de AyE y LGMM de intervenir el espacio urbano y generar iniciativas de creatividad dirigidas a construir y consolidar una ciudad imaginada.

Existe una tendencia global por homogeneizar el abordaje organizacional de la actividad artística. Sin embargo, al sistematizar las actividades de AyE y LGMM pude constatar que los prototipos de trabajo de estas dos agrupaciones no siempre son comparables o adaptables a los esquemas de organización e intervención artística planteados en numerosas publicaciones y manuales para la gestión artística cultural o la administración de centros culturales<sup>26</sup>. En efecto, cuando le pregunté a Ana Sofía -encargada del área pedagógica de AyE- si habían aplicado algunas enseñanzas de la gestión cultural que habían recibido en varias capacitaciones, contestó que *“se habían aplicado sólo algunas herramientas, ya que muchos de sus elementos no funcionan en un contexto de barrio”*.

Varias de las prácticas del área de la gestión cultural provienen de modelos de administración empresarial y gestión de proyectos. Por ejemplo, Bertrán y Manito (2009) para seleccionar un conjunto de casos de buenas prácticas (e innovadoras) en cultura y educación en ciudades colombianas tomaron los criterios de innovación, transversalidad<sup>27</sup>, efectividad<sup>28</sup>, factibilidad<sup>29</sup>, ejemplaridad y transferibilidad<sup>30</sup>, y en términos de gestión, los criterios de corresponsabilidad, sostenibilidad, planificación y uso de indicadores de evaluación e impacto. Sin embargo, es importante complejizar este enfoque ya que la gestión cultural, por un lado, no se limita a un elemento técnico de producción, sino es también un asunto cultural y político, y por otro lado, no sólo administra repertorios culturales, sino además los constituye (Cánepa 2007: 7).

---

<sup>26</sup> Durante la investigación pude verificar una tendencia en entidades públicas relacionadas al sector cultura de promover la gestión cultural, sea a través de cursos como en el programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura del Perú como de publicaciones como en *Conceptos y experiencias de la Gestión Cultural* del Ministerio de Cultura Español (<http://es.calameo.com/read/000075335052cdc537aa3>).

<sup>27</sup> La transversalidad significa, en este caso, la capacidad de vincular a varios ámbitos del binomio cultura y desarrollo (temas sociales, urbanísticos, etc.).

<sup>28</sup> La efectividad significa, en este caso, el logro de objetivos planteados e impacto positivo en los beneficiarios.

<sup>29</sup> La factibilidad significa, en este caso, la adecuación de los recursos a la propuesta de solución del problema.

<sup>30</sup> La transferibilidad significa, en este caso, la transferencia de la experiencia a otros lugares o contextos.

Grupos culturales como AyE y LGMM, y otros similares, nacen en el contexto de la ciudad *al revés*, lo que repercute directamente en la organización y trabajo artístico y social que desarrollarán estas agrupaciones. De hecho, bajo el enfoque de Vera sobre los dos modelos de ciudad, habitar → construir o construir → habitar, se puede comparar la naturaleza operativa de un centro cultural o agrupación de Lima centro en relación a otra agrupación o centro cultural nacido en las nuevas Limas. Por ejemplo, mientras el local del Centro Cultural de la PUCP en el distrito de San Isidro no estuviese construido o *completo*, éste no podría empezar a funcionar (o ser habitado)<sup>31</sup>. En este caso, su oferta de actividades culturales está condicionada a la habilitación y uso de sus instalaciones, además de un adecuado equipamiento. Su agenda incluye puestas teatro, danza, música, proyección de cine, exposiciones de arte, conferencias y cursos de capacitación<sup>32</sup>. Por su parte, ¿cuándo se originan las actividades artístico culturales de AyE y LGMM? En ambos casos su institucionalidad no requirió de un edificio, presupuesto previo o subvención económica, sino que nació del intercambio permanente de sus integrantes con los vecinos y las organizaciones sociales del barrio y el distrito. Este nacimiento es incluso anterior a la fundación de los mismos grupos, e incluso a todo contacto con el arte, ya que se basa en dinámicas de trabajo y valores de colaboración colectiva y de ocupación y transformación del espacio. Originalmente sin un edificio propio o casa cultural que los albergue, la calle y los espacios públicos se vuelven fundamentales en el trabajo que estas agrupaciones realizan. Desde el enfoque de Vera, se ratifica en estas agrupaciones la lógica de trabajo de habitar para luego construir en el espacio (habitar → construir), incluso hasta llegar a construir a la propia edificación que alberga al grupo y funciona como centro cultural.

Otro de los influjos externos que han influido en la actividad artística de AyE y LGMM ha sido el movimiento de cultura viva comunitaria (C/C), que empieza a configurarse en América Latina hacia la segunda mitad de la década del 2000, y

---

<sup>31</sup> El Centro Cultural de la PUCP es creado en 1994.

<sup>32</sup> Ver <https://www.centroculturalpucp.com/ccpucp.html>.

se traslada al Perú en la forma de un movimiento de sociedad civil y de políticas públicas impulsadas por el Estado.

La articulación desde sociedad civil en Perú para consolidar al movimiento de C/C ha sido bastante débil, en contraste con las políticas públicas implementadas. De hecho, el crecimiento sostenido del presupuesto público en el Perú, especialmente, desde finales de la década del 2000, ha ido ampliando progresivamente el número y tamaño de programas y subvenciones dentro del sector cultura, proceso que ha sido más notorio desde la creación del Ministerio de Cultura en el 2010.

Durante el trabajo de campo para esta investigación, estuvieron activos el programa Cultural Viva Comunitaria desde la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima Metropolitana (en la gestión municipal 2011-2014) y el programa Puntos de Cultura desde el Ministerio de Cultura (que aún está vigente). Ambas dependencias estatales buscaron empoderar directa e indirectamente a un conjunto de agrupaciones culturales, como AyE y LGMM, con el objetivo (común en ambos programas) de promover una mayor incidencia social desde el arte. Ello motivó que incluyera a las políticas públicas como una de las herramientas (aunque exógena) que utilizan AyE y LGMM en su aporte a la construcción de la ciudad.

La concepción de estos programas tiene antecedentes en la creación del programa estatal Puntos Cultura de Brasil y el movimiento latinoamericano Plataforma Puente de Cultura Viva Comunitaria. Para el diseño de estas políticas en Perú se produjeron diversos debates en los que participaron funcionarios del Estado, artistas, activistas y gestores culturales tanto en Lima como en otras ciudades del país. A través de entrevistas con diversos actores que participaron en la etapa de formulación de estos programas tuve conocimiento que hubo posiciones “encontradas” durante la definición previa de estas políticas públicas. Para algunos era importante que estas políticas apoyaran a grupos culturales que estuviesen enmarcados dentro de un territorio como condición, mientras que para otros participantes lo importante era la activación de procesos artísticos y

sociales transversales a distintos espacios. Para estos últimos tampoco había necesidad de estar afincado dentro de un territorio por un tiempo largo o permanentemente, sino sólo durante el tiempo específico de la intervención artística. También había discrepancia sobre si sólo debían ser beneficiarios de estas políticas las agrupaciones culturales que se habían consolidado como organizaciones sociales de base en territorios, o si debían ingresar también a la lista de beneficiarios las ONG u asociaciones civiles con fines artístico culturales.

Estas políticas públicas ponían por primera vez dentro del plano de lo “oficial” a un sector de artistas que comúnmente no habían tenido un reconocimiento del Estado peruano y, que lo tanto, no habían recibido apoyos económicos sostenidos en el tiempo desde algún programa gubernamental. Sin embargo, también constituía una intervención que no llegaba a abarcar a todos los artistas y a todas las manifestaciones culturales urbanas y rurales, nativas y mestizas, ancestrales y contemporáneas de nuestro país, y especialmente, a las diversas formas en las que cada artista decide relacionarse con los otros sujetos y su entorno. La cultura viva comunitaria se mantiene como un concepto muy amplio, pero a la vez restringido en su interpretación práctica. En tal sentido, cabe preguntarse aún hoy si la definición de estas políticas públicas culturales responde a procesos de construcción de ciudadanía más amplios y representativos.

Actualmente es común que muchos apoyos gubernamentales y privados a la cultura estén acompañados entre sus requisitos por el binomio de la *cultura* y *desarrollo*, hecho que se constituye como otro elemento de influencias externa hacia estos grupos. Por ejemplo, se promueve actividades culturales o artísticas que tengan indicadores de impacto medibles, es decir, se vuelve un requisito la medición del desarrollo. Ello lleva a que algunas manifestaciones artísticas como la música ancestral no sean incluidas en estos programas de ayuda económica gubernamental si es que sólo se ofrecen como un espectáculo o compartir musical y no de otra forma socialmente más dirigida como el dictado de clases de música para niños, niñas y jóvenes. Esto puede resultar contradictorio, pues el contacto con un tipo de expresión cultural como la música ancestral tiene

repercusiones sociales “más invisibles”, en donde su campo de acción gira en torno a las definiciones de la identidad y repercusiones en términos de valoraciones y hábitos. De hecho, en un país con un alto nivel de discriminación este tipo de expresión artística es una herramienta para crear “puentes” entre ciudadanos. Sin embargo, el efecto de un espectáculo o compartir musical es menos cuantificable o verificable y, por lo tanto, se obliga indirectamente al grupo a adoptar otros formatos de transmisión cultural al momento de ofrecer su arte para participar en un programa gubernamental de apoyos financieros o logísticos. Maccari define al binomio cultura y desarrollo (2012: 46) como herramienta central del proceso de legitimación para la conceptualización y conformación de sociedades, de lo que se desprende que la legitimación de una política pública vinculada al campo del desarrollo debe partir de una capacidad para comprender al acto cultural como generador amplio de dinámicas visibles e invisibles propias.

Así como en el plano urbano, se puede decir que hoy en día tanto Comas como Villa El Salvador se encuentran mucho más integrados o absorbidos por las dinámicas de la ciudad metropolitana de Lima, en el plano del arte los cambios sobre procesos y conceptualizaciones también son evidentes. Por ejemplo, en décadas pasadas, se solía hablar de arte popular y educación popular como lenguajes culturales y mecanismos de aprendizaje que permitían nuevas concepciones de ciudadanía. Si bien estos conceptos todavía son evocados, actualmente las agrupaciones como AyE y LGMM definen sus quehaceres con un sentido más autónomo. Estas agrupaciones buscan constantemente modelos de convivencia y aprendizaje colectivo en sus barrios, tomando en consideración a sus propios procesos culturales y espaciales. De hecho, como ya se mencionó AyE define todas sus acciones (incluidas las artísticas) *de cara a la comunidad* y LGMM aspira a la construcción de un *barrio cultural*, de este modo, ambas agrupaciones dejan de lado otro tipo de conceptualizaciones externas sean éstas contemporáneas o previas.

Por último, uno de los hallazgos que me resultó muy interesante fue entender que AyE y LGMM proyectan su quehacer cultural y social como parte de un largo

proceso en el tiempo. De hecho sus estrategias y actividades artísticas están pensadas como procesos y no como eventos puntuales o aislados, tal como puede suceder desde otros intérpretes del arte. Esta apuesta histórica por los procesos, que se sustenta en sus propias vivencias en organizaciones y vecindarios formados por invasión, presenta mayores dificultades de sostenerse en el contexto social actual por factores como la inmediatez en las nuevas generaciones o los altos costos de vida en Lima lo que pone en situación de vulnerabilidad la autogestión de estos grupos.

A pesar de estas dificultades, ambas agrupaciones han logrado apoyarse en un bagaje de relaciones barriales e institucionales y reconocimientos diversos a sus propias trayectorias, lo que operativamente y motivacionalmente les ayuda a continuar con su trabajo. Por ejemplo, luego de mi acercamiento a ambas agrupaciones, considero que el mayor impulso que han obtenido luego de obtener el Premio Nacional de Cultura, en el caso de AyE en el 2012 y en el caso de LGMM en el 2018<sup>33</sup>, es de tipo motivacional –en contextos no siempre favorables-, de hecho, en varias ocasiones se hacía notoria la necesidad de reconocimiento por parte de sus directores a todo el trabajo cultural y social que habían realizado por décadas.

---

<sup>33</sup> Desde el 2012 el Ministerio de Cultura ha relanzado el Premio Nacional de Cultura, el cual se entrega en tres categorías: a) Premio Nacional a la Trayectoria, b) Premio Nacional al Talento Creativo y c) Premio Nacional a las Buenas Prácticas Culturales. AyE y LGMM han obtenido el premio en la tercera de estas categorías que da “reconocimiento a una entidad pública o privada, de alcance nacional, regional o local, cuya práctica -en la gestión cultural e impulso del arte y la cultura, de forma concreta-, pueda servir de ejemplo para otras colectividades”.

### CAPÍTULO III CARACTERÍSTICAS SOBRE SU ESTRATEGIA DE OCUPACIÓN DEL ESPACIO Y ESTRUCTURA ORGANIZATIVA

Durante cinco meses en el 2014 acompañé casi semanalmente las actividades de AyE y LGMM, lo que me permitió conocer cómo organizaban su trabajo y qué estrategias desencadenaban en términos de ocupación del espacio.

En el caso de AyE su equipo principal lo constituía alrededor de doce personas con distintos grados de responsabilidad y liderazgo. A esto se le sumaba un grupo mediano de jóvenes, entre 10 a 15, que asistían regularmente a su programa de formación Escuela Rodante. En el equipo principal estaban tres de los fundadores de AyE, que en ese momento ocupaban respectivamente la dirección institucional (Arturo), la dirección pedagógica (Ana Sofía) y el tercero colaboraba en actividades específicas como músico (Quique). Arturo y Ana Sofía, además son esposos, una situación que es frecuente en varias agrupaciones culturales. Luego de ellos en el equipo venía una siguiente generación con dos jóvenes, entre 20 y 25 años, formados en AyE, que coparticipaban con mayor responsabilidad junto a los directores en la organización de las actividades del grupo. De hecho, una de ellas estaba encargada de la recepción y organización de los pedidos de presentaciones artísticas que recibía AyE. Una siguiente generación la comprendía dos integrantes más jóvenes y uno de mayor edad, entre 16 y 25 años, que lideraban varios de los talleres de formación al contar con una mayor experiencia en disciplinas como gimnasia, acrobacia, malabares, teatro, etc. Finalmente, era frecuente la presencia de un grupo de alumnos que asistía regularmente a la Escuela Rodante.

Durante el período que asistí al local de AyE, estuve habituado a la presencia de dos colaboradores, una de ellas ayudaba cada semana en tareas de contabilidad y formulación de proyectos (Daniela) y el otro (Darío) acudía más esporádicamente sea a ensayos musicales o acompañando a Quique en

presentaciones públicas de música. Asimismo, diariamente también trabajaban dos señoras en Cuna Arenitas, guardería que había iniciado AyE en su local institucional poco tiempo atrás a mi trabajo de campo.

Como se verá más adelante, AyE, a diferencia de LGMM logra consolidar un equipo principal de trabajo más estable y numeroso, lo que le permite diversificar sus actividades y responsabilidades dentro del grupo.

En el caso de LGMM, su equipo principal estaba liderado por Jorge, fundador y director de la agrupación. También por Paty, que se encargaba de las labores administrativas, entre ellas, la búsqueda de presentaciones. Jorge y Paty son esposos. Ella se integra al grupo en 1994 luego de cuatro años de fundado. La tercera persona en antigüedad es Tito quien apoya en las labores de dramaturgia y formación actoral (se une al grupo a finales de la década de 1990). Tito, a pedido de Jorge, diseña el Festival Internacional de Calles Abierta (FITECA) en su primera edición. La presencia de integrantes jóvenes en el local de LGMM varía bastante, sobre todo entre aquellos con mayor experiencia, debido a la irregularidad en la generación de ingresos económicos del grupo. Durante el 2014 me encontré con un grupo de cinco integrantes con mediana experiencia, de entre 20 y 30 años. Ellos tenían mayores habilidades artísticas y pedagógicas desarrolladas que otros integrantes más jóvenes y sólo uno de ellos asistía regularmente al local de LGMM durante el trabajo de campo que realicé. Adicionalmente, en esos meses había tres chicos de menor edad (dos de ellos eran primos) que estaban en sus últimos años de colegio, y que asistían todos los días en las tardes al local de LGMM ya que estaban iniciando su proceso de formación actoral. Por último, un año atrás previo a mi trabajo de campo, en el 2013, se incorporó al equipo Ricardo Santa Cruz, quien realizaba la conducción diaria del trabajo de formación actoral. Ricardo, antiguo miembro de Cuatro Tablas, fue director de Jorge cuando estuvo en el grupo Raíces en la década de 1980. Este cargo, de conducción en formación teatral, no era habitual en LGMM y sólo se pudo mantener hasta el 2018.

Los tipos de actividades que desarrollan AyE y LGMM se pueden asociar en ejes similares tales como construcción y presentación de obras teatrales, festivales, formación, trabajo social, proyectos externos y articulación con otros actores (ver tabla 4). No obstante, en cada agrupación estos ejes tienen características distintas de acuerdo a la prioridad institucional que los directores le han impreso dentro de su trabajo.

En el presente capítulo se analizará cómo estos tipos de actividades son distribuidas en la agenda regular de AyE y LGMM desde un enfoque de ocupación del espacio y estrategia organizacional.

Tabla 4  
Tipos de actividades que desarrollan AyE y LGMM

<b>Arena y Esteras</b>	<b>La Gran Marcha de los Muñeones</b>
Construcción y presentación de obras teatrales	Construcción y presentación de obras teatrales
Festivales: (3 festivales de dimensión mediana) -Festicirco (descentralizado en el distrito) -Arte y Memoria -Canto y Arena	Festivales: (1 festival de dimensión grande) -Festival Internacional de Calles Abiertas -FITECA- (intensivo en el barrio La Balanza)
Formación: -Ensayos del equipo -Escuela Rodante (permanente todo el año: convocatoria en Villa El Salvador y Lima sur)	Formación: -Ensayos del equipo -Talleres de verano (en convenio con la municipalidad de Comas)

-Talleres de verano (en su propio local: convocatoria amplia en Villa El Salvador y Lima sur)	
-Trabajo social	-Trabajo social (intensivo en el barrio La Balanza)
-Proyectos externos (obtenidos regularmente)	-Proyectos externos (obtenidos ocasionalmente)
-Articulación con otros actores (intensiva y permanente durante el año)	-Articulación con otros actores (intensiva para la organización del FITECA)

Elaboración: propia.

Las intervenciones de AyE y LGMM en el espacio o territorio se han producido de dos maneras diferentes.

En el caso de AyE sus intervenciones consideran un territorio ampliado. Su trabajo abarca todo el distrito de Villa El Salvador y, en algunos casos, Lima Sur. La palabra “abarcar” implica en este caso generar conexiones permanentes con distintos puntos del territorio. Por su parte, en el caso de LGMM, su centro de intervención se centra en un territorio barrial, específicamente, en el barrio La Balanza, en donde se ubica el local del grupo. Es cierto que el Festival Internacional de Calles Abiertas (FITECA) ubicado en el barrio La Balanza atrae a gente de toda la ciudad de Lima, no obstante, su realización dura una semana, en mayo, por lo cual no se puede afirmar que el grupo tenga una interacción permanente con otros territorios, por ejemplo, con todo el distrito de Comas o

Lima Norte durante todo el año<sup>34</sup>. La temporalidad de la intervención y, concretamente, su permanencia a lo largo del tiempo también juega un rol para asegurar un diálogo permanente con el territorio.

Las intervenciones de AyE en el espacio las he definido como *intervenciones satélites*. A pesar de contar con un local adecuadamente equipado continúan con la larga tradición del grupo de interactuar con el distrito de Villa El Salvador en su conjunto, principalmente<sup>35</sup>. Estas intervenciones satélites permiten la mayor presencia e interconexión de influencias de AyE en un territorio ampliado, y son explicadas en buena parte por la manera cómo se ha organizado en términos sociales y urbanos el distrito de Villa El Salvador.

Considerando la dinámica en el espacio que construye LGMM a ésta la he definido como *intervención remolino*, que se explica en que todos los esfuerzos del propio grupo y la articulación con otras agrupaciones artísticas, colaboradores diversos y actores sociales está enfocada en fortalecer el trabajo que el grupo realiza específicamente en el barrio La Balanza. Sin lugar a dudas, ha sido preponderante el impacto e influencia del FITECA en este tipo de intervención remolino, especialmente, por la dimensión o tamaño de este festival. En cada una de sus ediciones en mayo llegan a este barrio más de 60 grupos artísticos, asimismo, la propia existencia del festival ha sido una fuerza magnética que ha ido atrayendo a diversos colaboradores y ha propiciado la creación de la Comunidad FITECA, en la que en su momento participaron colectivos emblemáticos de Lima como el colectivo CITIO y el colectivo El Colectivo, conformados por estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería y de la Escuela de Bellas Artes, respectivamente. Por ejemplo, estos colectivos posteriores a su encuentro inicial con el FITECA

---

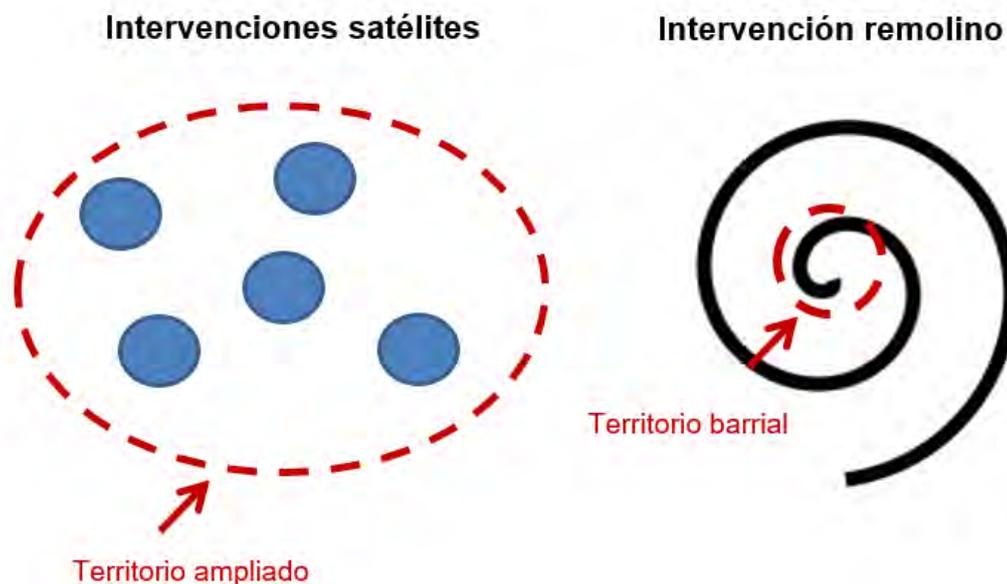
<sup>34</sup> En algunos momentos, LGMM también ha trabajado con los asentamientos humanos formados recientemente en las laderas de la quebrada que bordean el barrio La Balanza. También en las últimas ediciones del FITECA, ha buscado tener réplicas de este festival. Esto ha sucedido especialmente en el barrio El Carmen, también en Comas, aunque esta intervención se produce por un período corto de pocos días en mayo.

<sup>35</sup> Su influencia activa, en cierto modo, abarca a otros distritos de Lima sur. Un indicador de ello es que el público que asistente a sus presentaciones y talleres también provienen de distritos como Villa María del Triunfo o San Juan de Miraflores.

generaron nuevas propuestas de intervención en el mismo barrio La Balanza como la creación de un paseo de la cultura o la muralización del parque. Esta lógica de ir atrayendo nuevos actores desde todas partes de la ciudad (y más allá) es permanente y ha ido fortaleciendo y posicionando a LGMM en el barrio a través de acciones de cooperación y reciprocidad. De este modo, bajo un tipo de intervención remolino LGMM ha buscado enfocar su energía hacia un punto focal (o centro del remolino) que es el barrio La Balanza, y en suma, todos estos esfuerzos se orientan en la tarea de construir lo que Jorge Rodríguez, director de LGMM, ha denominado como *barrio cultural*. En efecto, si uno mira el afiche del FITECA edición 2014, el lema es precisamente: “12 años construyendo el barrio cultural”.

Figura 2

Tipos de intervenciones en el espacio de AyE y LGMM



Elaboración: propia.

He podido distinguir tres factores que han influido en este comportamiento de intervención del espacio por parte de AyE y LGMM, en primer lugar, la organización histórica del territorio distrital desde un punto de vista tanto social como urbano, y en segundo lugar, la capacidad de gestión de ambas

agrupaciones, así como la dimensión o tamaño de la intervención que ha sido priorizada por estas agrupaciones.

Tabla 5

Factores que determinan el tipo de intervención en el espacio de AyE y LGMM

<p><b>ARENA y ESTERAS</b></p>  <p>TERRITORIO AMPLIADO (Villa El Salvador y Lima Sur)</p>  <p>INTERVENCIONES satélites</p>	<p><b>LA GRAN MARCHA DE LOS MUÑECONES</b></p>  <p>TERRITORIO BARRIAL (La Balanza)</p>  <p>INTERVENCIÓN remolino (efecto FITECA)</p>
<p>Factores:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Organización histórica del territorio.</li> <li>-Capacidad de gestión.</li> <li>-Dimensión de la intervención priorizada.</li> </ul>	

Elaboración: propia.

### 3.1. ORGANIZACIÓN HISTÓRICA DEL TERRITORIO

La organización histórica de Villa El Salvador y Comas, en términos sociales y urbanos, es clave para comprender las dinámicas de trabajo de estas agrupaciones en el espacio.

En el caso de Villa El Salvador, la invasión repentina de miles de pobladores en esta zona de arenales en 1971 conformó inicialmente tres grandes sectores vecinales (sector 1, 2 y 3), los cuales a su vez estaban conformados por numerosos grupos residenciales (al menos 75 en total). Como se presentó en el capítulo II, si uno ve el mapa de Villa El Salvador, cada grupo residencial tiene dimensiones similares y visto desde arriba tiene la figura de una gran cuadrícula o damero. Cada grupo residencial, a su vez, está conformado por 384 lotes y, en principio, es relativamente autónomo del resto de grupos residenciales, es decir, tiene su propia dirigencia vecinal, organizaciones de base, e incluso, programas estatales.

A pesar de esta organización urbana aparentemente segmentada, estos sectores y grupos residenciales a lo largo de la historia del Villa El Salvador estuvieron más bien articulados a través de instancias organizacionales mayores que trabajaban a nivel distrital. Por ejemplo, la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador (CUAVES) asesoraba y hacía un seguimiento a todos los nuevos grupos residenciales y asentamientos formados por invasión en sus procesos de constitución y desarrollo o el Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador promovía la actividad artística vinculada al desarrollo social y político de todo el distrito. Comentaba Arturo, de AyE, que al Centro de Comunicación Popular acudían pobladores de todo el distrito y, además de los talleres, funcionaba como un lugar de debate; posteriormente, luego de reunirse, los integrantes de este Centro partían hacia cada uno de los grupos residenciales para animar los procesos sociales y organizativos de estos último, entre otros, realizando actividades artísticas en las reuniones de las juntas directivas y asambleas de vecinos. Esta vivencia

representa una primera experiencia de incidencia social y política a través de intervenciones satélites y articuladoras dentro del distrito.

Los fundadores de AyE han vivido estas dinámicas distritales desde antes de la creación del grupo, especialmente en las décadas de 1970 y 1980 cuando esta articulación estuvo en su mayor apogeo. En sus primeras décadas de existencia, “lo común” en Villa El Salvador era trabajar pensando un desarrollo mayor e integral ubicado en una visión de distrito. De hecho, la capacidad de fijar objetivos distritales se materializa en la propia concepción del distrito, el cual fue absolutamente planificado con zonas residenciales, recreacionales, productivas, educativas, agrícolas, etc.

Como también se señaló, otro de los espacios de confluencia fueron las tres parroquias que atendían a cada uno de los tres sectores de Villa El Salvador, respectivamente. Cada una de estas parroquias permitía la integración e interacción de diferentes grupos residenciales del sector. Arturo cuenta que aquel período estuvo muy influido por la teoría de la liberación y a la parroquia se asistía prácticamente “en familia”, y asistía gente de todo el sector.

Específicamente, en el caso de AyE, luego del *shock* que significó la muerte de María Elena Moyano, surge una necesidad en sus integrantes de animar a los diferentes barrios, y de esta forma, motivar nuevamente al distrito de Villa El Salvador en su conjunto. Todos los habitantes de este distrito estaban fuertemente golpeados en sus ánimos después de este magnicidio. AyE aprovecha el contacto con los PRONOEI<sup>36</sup> ubicados en los diferentes grupos residenciales e interviene en estos a través de su formato pedagógico *Escuela Rodante* (intervenciones también calificadas como invasiones, pero esta vez de otra naturaleza). Además del trabajo artístico y pedagógico que realizaban con niños, niñas y jóvenes, aprovechaban cada visita a los grupos residenciales para conversar con los dirigentes y comunicarles sobre diversas actividades y citaciones en el ámbito social y político del distrito. El nacimiento oficial de AyE se produce con la construcción de una obra teatral, pero también a partir de tipo

---

<sup>36</sup> Programa no escolarizado de educación inicial (PRONOEI).

de intervenciones satélites a lo largo del distrito, en las que buscaban animar a las personas y procesos sociales de Villa El Salvador.

En una de mis visitas al local de AyE, se realizaba un taller con jóvenes de varias partes del Perú como parte de un proyecto sobre arte y derechos humanos, y se presentó un video de un documentalista chileno que visitó al grupo en 1993 y retrató precisamente estas intervenciones en los PRONOEI y grupos residenciales. Según me contaba Ana Sofía, de AyE, estas intervenciones tenían un fuerte componente de animación, empezando por los trajes multicolores que usaban y resaltaban en el homogéneo amarillo del desierto y las esteras (imagen bastante simbólica y característica de Villa El Salvador). Añadiría además que se trataba de un proceso de activación de aquella organización distrital que hasta poco antes, en la década previa, había logrado tantas victorias para el colectivo general del distrito. Este video del documentalista realmente me impresionó y a continuación comparto un breve relato propio de esas imágenes.

*“En una camioneta antigua llevaban un equipo de sonido y algunos instrumentos para una presentación a manera de invasión del espacio. Llegan al lugar, se ponen ropas de clown con rasgos de población urbana y también migrante campesina, y sobre zancos recorren el barrio, aún compuesto por esteras y caminos de tierra mayormente. Llaman así la atención, tocan pitos, se perifonea con un parlante desde el auto y llegan los niños, a veces acompañados de sus mamás. Se forma un gran círculo con el público asistente. Se produce un show que utiliza mucho el humor, suenan las risas, y al final se realizan pequeños talleres con los niños. Por ejemplo, de confección de títeres con materiales muy sencillos; normalmente, es un dibujo en papel, recortado, al cual se le pegan bolitas de colores para dibujar algunas partes del cuerpo, y se le hacen algunos orificios para introducir los dedos o pies imaginarios.”*

Foto 8

Zanquero de colores sobre los arenales, documental sobre Arena y Esteras, Reymeyker, 1993



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Foto 9

Talleres de manualidades durante 'invasiones' a grupos vecinales, documental sobre Arena y Esteras, Reymeyker, 1993



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Esta manera de irrumpir en los PRONOEI y grupos residenciales sorpresivamente (sin que muchos de sus habitantes tengan conocimiento previo de ello) fue acuñada por AyE como la *invasión*, en este caso de tipo artístico y social, pero igualmente aludiendo a un espacio ocupado. En efecto, las escenas del video documental de 1993 aluden a esta primera etapa de invasiones culturales promovida por este grupo. Esta dinámica, con la que empezó AyE, surgía de la necesidad de llevar su propuesta artística y social a diferentes partes del distrito, pero también influye en esta dinámica el hecho que aún no tenían un local institucional, es decir, una casa propia para trabajar.

Posteriormente, en 1997, AyE consigue comprar un terreno e inicia el proyecto de ir construyendo poco a poco su local o casa cultural, sin embargo, el concepto de *invadir barrios* e intervenirlos de manera aleatoria, continúa hasta hoy. Esta invasión se incorpora en los diferentes festivales y actividades del AyE. Por ejemplo, la invasión se incorpora anualmente como la actividad de cierre del FESTICIRCO, el principal festival que organiza el grupo<sup>37</sup>. A diferencia del FITECA que cada año se organiza en el mismo lugar, en el barrio La Balanza, con cada edición anual del FESTICIRCO se elige un lugar diferente para la invasión. Arturo me comentaba que cada año se elegía un lugar diferente y que, en cierto modo, no había una razón para ello. Se había vuelto simplemente parte de una tradición continua. También comentaba que en algún momento se cuestionaron si debían realizar la invasión en el mismo lugar cada año para poder ir teniendo mayor incidencia en una zona específica. A pesar de esta reflexión constante en el tiempo, AyE continúa con la dinámica de intervenciones territorialmente múltiples, y en la programación del Festicirco esta ocupación del territorio al final del festival aparece con el nombre de “La gran invasión”.

En el caso de LGMM a lo largo de los años ha centrado su trabajo en un punto focal, en su local institucional y alrededores dentro del mismo barrio La Balanza

---

<sup>37</sup> El FESTICIRCO, además de la invasión, incluye intercambios artísticos, talleres y presentaciones tanto en el local de AyE como en varios colegios del distrito. El FESTICIRCO en su conjunto dura en promedio dos semanas.

(distrito de Comas). Ahí creció el director fundador del grupo, Jorge Rodríguez, y ahí se encuentra la oficina de coordinación y lugar de ensayo del elenco teatral.

En cuanto al proceso histórico y organizacional de Comas no existe mucha literatura escrita, a diferencia de Villa El Salvador. Sin embargo, algunos datos recogidos por entrevistas y acceso a relatos históricos breves permiten identificar varias diferencias en relación al proceso de Villa El Salvador. Lo primero es que Comas se ha ido invadiendo por etapas y no en bloque como sucedió en Villa El Salvador. La invasión principal del distrito de Villa El Salvador, la que creo sus tres sectores principales, se produjo en un mismo año, 1971, dándole al distrito una “constitución” de conjunto<sup>38</sup>. Comas se empezó a poblar varias décadas antes, a partir de 1958, a través de un primer grupo de invasiones que ocuparon las laderas de los cerros con pequeñas casas de esteras que alzaban la bandera peruana. Casi una década después se organizan las invasiones de las partes bajas, que formaban parte de la hacienda Pampa de Collique<sup>39</sup>. Una zona absolutamente plana, en aquel entonces agrícola. Esta primera característica de Comas entre la zona alta, la más antigua, en la que se ubica incluso el local municipal, y la zona baja, que por su ubicación recibió más rápido los servicios básicos, carreteras, transporte público, marcó una diferencia en el desarrollo del distrito fragmentado en dos partes (divididos geográficamente por la avenida Túpac Amaru). De hecho, para varios de los entrevistados la zona baja es donde viven los ‘pitucos’ de Comas<sup>40</sup>.

En el caso de Comas se tiene a un distrito en el que aparentemente coexisten dos historias, identidades y niveles socio-económicos diferentes. Estos elementos han marcado una gran barrera en la posibilidad de generar una articulación orgánica de todo el distrito. Adicionalmente, a diferencia de Villa El Salvador en donde la CUAVES agrupaba a numerosos grupos vecinales, en

---

<sup>38</sup> Villa El Salvador han continuado teniendo invasiones de la década de 1990 en adelante, tal como ha sucedido en la zona de Lomo de Corvina (Dosh: 2010), sin embargo, el tamaño de estas invasiones ha sido marginal en comparación con la invasión principal de 1971.

<sup>39</sup> Los barrios que ya existían previo a esta segunda ola de invasiones en Comas, estaban ubicados en los cerros y eran La Merced, Santa Rosa, Clorinda Málaga, La Libertad, Uchumayo, Señor de los Milagros y El Carmen.

<sup>40</sup> Aunque también ciertamente también viven familias con carencias económicas.

Comas las invasiones se fueron produciendo y posicionando en el espacio con intervalos de tiempo más prolongados y las capacidades de articulación y coordinación entre asentamientos humanos fue menor.

En el caso del barrio La Balanza (y presumiblemente también en otros barrios de Comas) hubo un elemento central que marcaba la vida de sus habitantes: la supervivencia en un entorno de violencia y de *achoramiento*. Jorge Rodríguez, director de LGMM, ha mencionado en reiteradas entrevistas y conversaciones esta realidad con la que creció y a la que tuvo que resistir y enfrentar. Jorge nació en 1961 y recién nacido llegó a La Balanza en Comas, año que coincide con la fundación del distrito. Jorge relata que creció en una atmósfera en la que primaba “la ley de la selva”, sobrevivía el más fuerte, y el medio utilizado para ello era la violencia. Para él este hilo conductual de socialización extremadamente agresivo ha pervivido históricamente, y sólo en los últimos años se ha ido aminorando lentamente, entre otros factores, debido a la labor artística y social que se realiza en el barrio, entre las que destaca el FITECA. Señala que este trabajo genera diálogos, relaciones, y permite algo muy básico para la buena convivencia vecinal: empezar por saludarnos.

En general, el distrito de Comas parece haber tenido redes de cooperación bastante más débiles que en Villa El Salvador, tanto internas como externas. Sobre este último punto, por ejemplo, Jorge señala que Comas, a diferencia de Villa El Salvador, no tuvo el apoyo de las ONG, cooperación internacional, universidades o el acompañamiento cercano de la izquierda. Internamente, los pobladores de Comas tuvieron un choque con una ciudad que era agresiva *per sé* con “el migrante”, violencia que se asentó luego en cada barrio. Asimismo, tampoco se planificó ningún tipo alternativa de desarrollo para estos nuevos asentamientos marginales o pueblos jóvenes, a diferencia del proceso de planificación ocurrido en Villa El Salvador que incluía zonificaciones para el trabajo industrial, agrícola, etc. Esta evolución de Comas de alguna forma más traumática y menos articulada habría influido en la apuesta emocional de LGMM por concentrar su trabajo en La Balanza, empezando por animar una comunicación colectiva que era inexistente o agresiva en su núcleo espacial más

cercano. Es una apuesta por recuperar y rehacer un hogar “herido” y poder proyectarlo hacia un futuro más amigable y en convivencia. Como señaló Jorge textualmente “mi barrio es mi patria”, y en efecto, ese es el peso que le da LGMM a su trabajo territorialmente hablando.

Como ya se mencionó, la punta de lanza de este esfuerzo de animación barrial que realiza la LGMM es el FITECA en La Balanza, al que asisten 2,000 personas diariamente durante cinco días.

### 3.2. AGENDA DE ACTIVIDADES Y CARACTERÍSTICAS ORGANIZATIVAS

La observación de algunos elementos físicos que ayudaban a AyE y LGMM a organizar su agenda de trabajo y actividades cotidianas me ayudó bastante a reflexionar sobre las características organizativas de cada agrupación. Elementos tales como los papelógrafos en donde iban definiendo (escribiendo) de manera dinámica sus agendas de trabajo mensual me permitieron entender y concluir qué tipos de actividades han priorizado y cuáles son los retos organizativos que se desencadenan y asumen a partir de dichas decisiones. También destaco la ubicación de estos elementos al interior de sus locales institucionales, es decir, en qué habitación se encuentran, ya que este detalle tiene un sentido no casual en las prioridades de trabajo de cada agrupación. A continuación desarrollo estos hallazgos y coloco en contraste las características organizativas de cada agrupación.

Durante mi trabajo de campo, cuando llegaba al local de AyE, el lugar donde siempre podía encontrar al menos a un integrante del grupo era en la oficina principal de tipo administrativa. La oficina era -por así decirlo- el lugar “comodín” para poder iniciar el contacto con los integrantes del grupo en cada una de mis visitas. Al ingresar a su oficina por la puerta, la mirada me llevaba a la pared de enfrente en donde estaba pegado un papelógrafo con la agenda mensual del grupo. Era una de las primeras imágenes con las que uno se encontraba cara a

cara en la oficina y me llamaba la atención, pues en cada visita se iba actualizando e iban apareciendo nuevas actividades escritas.

La agenda de trabajo mensual de AyE estaba diseñada de tal forma que se podía identificar las actividades día por día. Algunas de estas actividades estaban preestablecidas por compromisos acordados en meses anteriores, mientras que otras actividades se iban definiendo semana a semana o día a día. Es decir, se trataba de una agenda mensual dinámica, que se iba llenando poco a poco como mencioné, y en la que iban apareciendo distintos tipos de letras y de plumones y colores que reflejaban una interacción cotidiana amplia de varios de los integrantes del grupo al momento de completarla.

Mi trabajo de campo se desarrolló durante el segundo semestre del 2014, y en agosto y setiembre fue cuando tuve un mayor acompañamiento a las actividades cotidianas de AyE. En esos meses pude registrar con mayor detalle esta dinámica del llenado de su agenda mensual de trabajo.

Foto 10

Agenda de actividades de Arena y Esteras - Agosto 2014

	Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
						1	2
	CREA - HUAYNA	FUNCIÓN FERIA	PLATAFORMA CVC (AAA / 5:00)				
	3	4	5	6	7	8	9
	11:00am RITUAL CERRO SAN CRISTOBAL		REUNIÓN THH		10am Plunoi Crea (Hoscar)	DEMOSTRACIÓN EN RED JONEN CVC	7:30pm FUNCIONES DE LOS MDC • FUNCIÓN JOTA
	CREA - HUAYNA		REUNIÓN CVC - LIMA - 5:00 Kitambo	13	14	15	TALLER "EL BUEN VIVIR" 3:00pm
	10	11	12				16
	CREA - HUAYNA						DIAKONIA
	17	18	19	20	21	22	23
	CAMINATA THH DIAKONIA CREA - HUAYNA						Escuela Rodante La Sembrar (Crea) • Párvula
	24	25	26	27	28	29	30

Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Foto 11

Agenda de actividades de Arena y Esteras - Setiembre 2014

	Domingo ☺	Lunes ☺	Martes ☺	Miércoles ☺	Jueves ☺	Viernes ☺	Sábado... ☺
31	Taller Brasil 7-9pm 3:30 Plena Casa Mala <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Brasil 7-9pm Plena Parroquia Serpate <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Brasil 7-9pm Plena Parroquia Serpate <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Brasil 7-9pm Plena Parroquia Serpate <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Brasil 7-9pm Plena Parroquia Serpate <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Brasil 7-9pm Plena Parroquia Serpate <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Nutrición Casitas 10am 3pm Esc. Rodante
7	Taller con B <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller con B <b>CREA-HUAYNA</b>	Plena Parroquia Serpate Humor - 9:30 <b>CREA-HUAYNA</b>	CUMPLE MEUNA:8 - 6:00pm - Vigilia Huascar - Vigilia Anagnanari <b>CREA-HUAYNA</b>	NIUEO-DYACODO - 6:10pm - Vigilia Anagnanari <b>CREA-HUAYNA</b>	Cumple Cristófer <b>CREA-HUAYNA</b>	3pm Esc. Rodante
14	FESTIVAL Activo Anagnanari Buena Esperanza <b>CREA-HUAYNA</b>	FESTIVAL Activo Anagnanari Buena Esperanza <b>CREA-HUAYNA</b>	FESTIVAL Activo Anagnanari Buena Esperanza <b>CREA-HUAYNA</b>	FESTIVAL Activo Anagnanari Buena Esperanza <b>CREA-HUAYNA</b>	FESTIVAL Activo Anagnanari Buena Esperanza <b>CREA-HUAYNA</b>	FESTIVAL Activo Anagnanari Buena Esperanza <b>CREA-HUAYNA</b>	FESTIVAL Activo Anagnanari Buena Esperanza <b>CREA-HUAYNA</b>
21	2pm Función CVC-Lima MOU <b>CREA-HUAYNA</b>	2pm Reunión en Casa Dueña: Buena Esp. <b>CREA-HUAYNA</b>	CUMPLE ACTIVO SO!!! <b>CREA-HUAYNA</b>	Buena Esp. Taller Moni-Elms: 10:00am - 5:00pm del Movimiento al Relato (Moni-Elms) <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Moni-Elms 10-2 pm CONGRESO CVC-LIMA <b>CREA-HUAYNA</b>	Congreso: Arey y Estibas 8:00 am. REDES <b>CREA-HUAYNA</b>	3pm Esc. Rodante
28	Basucalle Patatama CVC - <b>CREA-HUAYNA</b>	Buena Esp. <b>CREA-HUAYNA</b>	Buena Esp. <b>CREA-HUAYNA</b>	Función Vichama <b>CREA-HUAYNA</b>	Función Vichama <b>CREA-HUAYNA</b>	Taller Moni-Elms 2-6 pm <b>CREA-HUAYNA</b>	3pm Esc. Rodante

Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

La primera sorpresa que tuve sobre esta agenda fue el irme encontrado con una gran cantidad y diversidad de actividades ejecutadas por AyE cada mes. Esta multiplicidad reflejaba a su vez las prioridades e interacciones que AyE había desarrollado. Al analizar los contenidos de la agenda se identificaba una programación constante de trabajo (cada domingo) en el CREA<sup>41</sup> Huayna Cápac de Villa El Salvador (tanto en agosto y setiembre); éste formaba parte de los talleres y presentaciones en los parques zonales contratados por el programa de Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Otra de las actividades que expresan una regularidad en la agenda mensual es la Escuela Rodante, que es el espacio de formación que sostiene AyE desde la década de 1990 ofrecido abiertamente a su comunidad ampliada (aparece programado en

<sup>41</sup> Centros de cultura, recreación y educación ambiental (CREA).

el último sábado de agosto y todos los sábados de setiembre). El resto de actividades están distribuidas de manera más irregular en la agenda.

Los tipos de actividades registrados expresan los distintos intereses de AyE. De manera esquemática, estos ya fueron presentados en la tabla 4 al inicio de este capítulo. En la agenda aparecen, por un lado, diversas iniciativas de formación. Además de la Escuela Rodante que es ofrecida a la comunidad, los mismos integrantes de AyE participan en numerosos talleres, en agosto se registra un taller sobre el concepto del Buen Vivir y otro sobre nutrición para la iniciativa Cuna Arenitas, ambos conducidos por colaboradores externos, mientras que en setiembre se registran dos talleres, uno de intercambio con artistas brasileños (dura cinco tardes) y otro denominado del movimiento al teatro (de tres días de duración).

Otro eje de trabajo que se ve reflejado en la agenda son los proyectos externos. En este rubro se encuentran los acuerdos de trabajo realizados con el programa de Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad Metropolitana de Lima, especialmente, los talleres y presentaciones públicas. Como se verá en la sección 4.3. del siguiente capítulo, este tipo de proyecto se enmarcaba dentro de una política pública promovida por el Estado (en este caso, el gobierno provincial de Lima) que es una de las formas en la que estas agrupaciones culturales amplían sus aportes en la construcción de la ciudad. Otro proyecto registrado en ambos meses es uno sobre arte y derechos humanos<sup>42</sup> promovido por la agencia de cooperación Diakonía y la ONG Aprodeh; en la agenda se observan varias reuniones de coordinación, un taller central de dos días en setiembre en el que participan grupos y colectivos culturales beneficiarios del proyecto y reuniones de seguimiento posterior al taller (por ejemplo, la reunión en Casa Duende en Villa María del Triunfo). Tuve oportunidad de asistir al taller principal de este proyecto -registrado en la agenda- en el que acudieron agrupaciones y colectivos de varias partes del país.

---

<sup>42</sup> El nombre completo del proyecto era “arte y diálogo intercultural e inter-generacional por la memoria de los derechos humanos y la diversidad en el Perú”.

Un siguiente eje con bastante dinamismo son las iniciativas de articulación con otros actores y la participación en redes, que en el caso de AyE se produce tanto a nivel del distrito en Villa El Salvador, como a nivel de la ciudad y colectivos más amplios. Estas interacciones se ven reflejadas en diferentes tipos de actividades. A nivel de Villa EL Salvador se registraron en esos dos meses varias interacciones distribuidas de manera dispersa, por ejemplo, en agosto AyE participó en una demostración conducida por la Red Joven Sur y en un festival organizado en un grupo vecinal colindante (“función Jota”), en setiembre participarían en el taller del movimiento al relato y asistirían a una función en Vichama. A nivel de la ciudad, AyE participaba en el Programa de Cultura Viva Comunitaria impulsado por la Municipalidad Metropolitana de Lima y en la Plataforma de Cultura Viva Comunitaria que constituye el espacio de articulación liderado por sociedad civil. El programa de CVC de la municipalidad si bien incluía la contratación de las agrupaciones culturales para talleres y presentaciones públicas también fomentaba la articulación de los grupos beneficiarios. Por ejemplo, en setiembre este programa realizaba el III Seminario Internacional de Cultura Viva Comunitaria en donde participa Arturo como expositor en una de sus sesiones descentralizadas, precisamente en Villa EL Salvador en el centro parroquial Oscar Romero (“Ponencia de Arturo ‘Cultura y DDHH’”). Por su parte, posterior a este seminario se iba a organizar –también en setiembre- el II Congreso de la Plataforma de CVC, en donde AyE tuvo bastante liderazgo. De hecho, el último viernes de setiembre se realizaba en el local de AyE una de las sesiones de este Congreso dedicado al tema las redes culturales, a la que tuve oportunidad de asistir (al igual que al Seminario Internacional de CVC). En setiembre también se registra la participación de AyE en un espacio de articulación más amplio. Arturo es invitado a ser jurado en el XXI Festival Escolar de Teatro “Túpac Amaru” (FESTTA 2014) en Ayacucho (asistió por cuatro días), espacio de articulación teatral que forma parte de la herencia –y de alguna forma continuidad- del movimiento del teatro popular y teatro de grupo, que estuvieron en boga hasta la década de 1980. Asimismo, en la agenda también aparecen interacciones aisladas como la invitación que realiza la Tarumba para que integrantes de AyE asistan a una de sus funciones en

Chorrillos (esta invitación también fue hecha a los integrantes de LGMM). En general, AyE mantiene una relación en la práctica *activa* con numerosos actores del ámbito de la cultura y que repercute en distintos tipos de actividades. Algunas de éstas últimas se enmarcan en el campo de la colaboración, herramienta muy utilizada por este tipo de agrupaciones culturales en los procesos de construcción de la ciudad (como se verá en la sección 4.2. del siguiente capítulo).

Es importante hacer notar que la sostenibilidad en el tiempo de estas agrupaciones también se basa en los recursos económicos que logran generar, lo que está incorporado en la agenda de AyE. Además de los talleres en el CREA Huayna Cápac y presentaciones públicas (se contabilizan dos de éstas) financiados por el Programa de CVC, en agosto se registran dos presentaciones privadas (en una feria y un centro comercial en Los Olivos). Asimismo, las actividades del proyecto sobre arte y derechos humanos se desarrollaban en el marco de un convenio con una agencia de cooperación y una ONG que le permitía un ingreso económico a AyE. Como señalaba Ana Sofía, sin estos ingresos no le sería posible a AyE mantener el otro conjunto de actividades que no cuentan con financiamiento como, por ejemplo, la Escuela Rodante.

Una última característica que identifiqué en la agenda es que también incluye aspectos de las relaciones interpersonales dentro del grupo. En la agenda aparecían los cumpleaños de tres integrantes del grupo (Melina, Arturo y Christofer) durante esos dos meses. Desde mi perspectiva este dato refleja una característica de AyE en relación al tipo de convivencia en la agrupación. A partir de mis visitas pude verificar que había una presencia más permanente de todo el conjunto de integrantes en su local de trabajo –casi todos los días de la semana durante los dos meses—. Digamos que no tiene lógica poner el nombre de la persona que va tener cumpleaños si es que no va a estar presente para celebrárselo. En el caso de LGMM, uno podía observar una presencia permanente del director del grupo, la encargada de la parte administrativa, el profesor de dramaturgia y los integrantes más jóvenes (aquellos que iniciaban su preparación actuarial). Entre los integrantes de mayor experiencia y trayectoria en el grupo, aquellos que superaban los 20 años de edad, había una presencia

intermitente - restringida a visitas puntuales- y con ausencias que podían prologarse durante varias semanas. Esta intermitencia se debía a que la agrupación no contaba con recursos económicos suficientes para retener a personas que ya estaban en edad de iniciar caminos propios, generalmente, fuera de la casa de sus padres y, en ocasiones, con la responsabilidad de sostener a una familia.

En el caso de AyE había varias actividades rutinarias en las dinámicas internas del grupo que no eran incluidas en la agenda. Por ejemplo, los horarios y días de los ensayos del grupo, las reuniones de coordinación interna o las labores de limpieza del local. Se trata de actividades ya automatizadas en la institución y que por lo general no requieren de una supervisión; estas corresponden al funcionamiento organizacional más básico de AyE.

En las visitas que realicé a LGMM durante el trabajo de campo, el que he denominado lugar “comodín” en donde podía encontrar a algún integrante del grupo e iniciar el contacto era la sala de ensayo. En comparación a otras zonas, como la oficina, en la sala de ensayo la probabilidad de encontrar a una o varias personas era alta. Generalmente se encontraban ahí o en áreas colindantes (cuartos de almacenes) realizando trabajos plásticos de resanación o construcción de los muñecos.

Precisamente en una de las columnas de la sala de ensayo encontré dos papelógrafos, el primero con la agenda de trabajo de agosto y el segundo con la lista de asistencia de sus integrantes de julio. En ese momento, LGMM se preparaba para una gira artística que comenzaba la cuarta semana de agosto (2014) y requería programar una serie de actividades de preparación, entre ellas, las vacunas para poder ingresar a Brasil, trabajos plásticos con los muñecos, ensayos, pasadas generales y función de presentación en el barrio previo al viaje. También se incluía las fechas de salida y retorno, así como los días de ensayos y presentaciones en Brasil.

Debajo del papelógrafo con la agenda de trabajo de agosto estaba pegada en la columna la lista de asistencia de los integrantes del grupo. Como pude verificar

en esta lista (así como presencialmente durante el trabajo de campo), la presencia de los miembros de LGMM en su local institucional se incrementaba previa a una gira y posteriormente a ella decaía, especialmente por parte de aquellos integrantes de mayor experiencia que debían volver a buscar chances laborales (económicas) fuera del grupo. La gira al extranjero era un incentivo excepcional -no sucede más que una vez al año generalmente- que podía revertir temporalmente la baja participación crónica de los integrantes de mayor experiencia. La existencia de una lista de asistencia –algo que no tenía AyE– precisamente destaca el problema de esta presencia intermitente de algunos de sus integrantes y en ella se podía contrastar más bien la presencia ininterrumpida de los más jóvenes (en efecto, en la lista Flor y Ricardo, que aún estaban en el colegio, asistieron todos los días).

Foto 12

Agenda de actividades de La Gran Marcha de los Muñeones - Agosto 2014

AGOSTO 2014						
LUNES	MARTES	Miércoles	Jueves	VIERNES	Sábado	Domingo
				VACUNAS	2	3
4 FIN DE LA PLÁSTICA	5 ENSAYOS	6 ENSAYOS	7 ÚLTIMOS	8	9	10
11	12 PASADAS	13 GENERALES	14	15 FUNCIÓN EN BARRIO	16	17 SALIDA BRASIL
18 B	19 R ENSAYO GRANDE	20 A ENSAYO GRANDE	21 S FUNCIÓN	22 I FUNCIÓN	23 L FUNCIÓN	24 FUNCIÓN
25	26 Regreso PERÚ	27	28	29	30	

Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Foto 13

Lista de asistencia de integrantes de La Gran Marcha de los Muñecones – Julio 2014

JULIO		Mar 01	Mier 02	Juev 03	Vier 04	Sab 05	Lun 07	Mar 08	Mier 09	Juev 10	Vier 11	Sab 12	Lun 14	Mar 15	Mier 16	Juev 17	Vier 18	Sab 19	Lun 21	Mar 22	Mier 23	Juev 24	Vier 25	Sab 26	Lun 28	Mar 29	Mier 30	Juev 31
NENA		✓			✓			✓	✓						✓	✓	✓			✓	✓							
ALONSO		✓			✓			✓	✓	✓					✓	✓	✓			✓	✓							
ZAIDA		✓			✓			F	✓	✓	✓				✓	✓	✓			✓	✓							
MARIA CRISTINA		✓			✓			✓	✓	✓	✓				F	✓	✓			✓	✓							
FLOR		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
RICARDO		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
MOISÉS																	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
BRYAN																	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
MIGUEL				✓					✓	✓					✓	✓	✓			✓	✓							
CRISTEL				✓	✓			✓	✓	✓					✓	✓	✓			✓	✓							
SOFÍA				✓											✓	✓	✓			✓	✓							
TITO		✓	✓	✓			✓			✓	✓				✓	✓	✓			✓	✓							

Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Ambos papelógrafos, la agenda mensual y la lista de asistencia, se descontinuaron a partir de setiembre, lo que coincidía con el menor dinamismo en la actividad del grupo y menor asistencia de sus integrantes.

Otro aspecto clave es que en la agenda de trabajo mensual de agosto no se incluyeron otras actividades del grupo más allá de lo concerniente a la gira a Brasil. Tampoco se creó una agenda mensual para los siguientes meses a pesar que sucedieron algunas actividades destacables para el grupo como dos presentaciones privadas (una en Mistura y otra en un colegio en Pisco), una jornada dominical de trabajo comunitario –a la que asistí- para avanzar en la construcción del nuevo comedor popular en el barrio La Balanza o algunas actividades puntuales de representación interinstitucional.

Esta característica en el tipo de planificación está relacionada a ciertas prioridades que pude observar en el quehacer del grupo mientras realizaba mi trabajo de campo. Básicamente, siempre vi a su director e integrantes concentrados en una labor de creación artística, especialmente, en las labores de diseño y trabajo permanente en la plástica de los personajes de las obras (muñeques) y en las labores de formación actoral de nuevos integrantes. Eventualmente, cuando se lograba convocar a un grupo mayor de integrantes se realizaban ensayos en la loza deportiva del barrio (se hacía en un espacio abierto debido a la dimensión de los muñeques). Todas las demás actividades del grupo quedaban en un segundo plano. Esta dinámica corresponde a una priorización voluntaria de LGMM, pero también se explica por las limitaciones organizativas para diversificar sus actividades de manera intensiva y permanente.

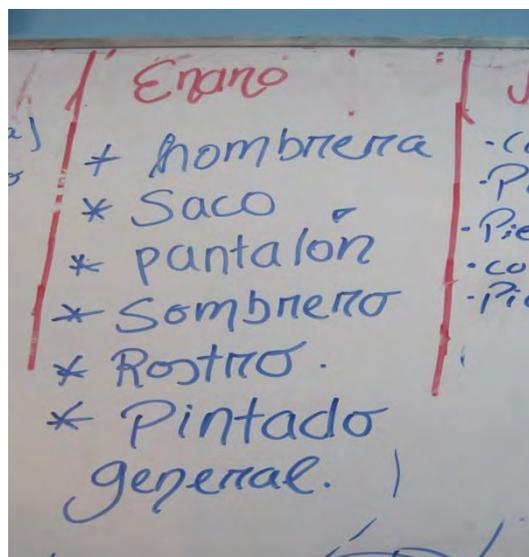
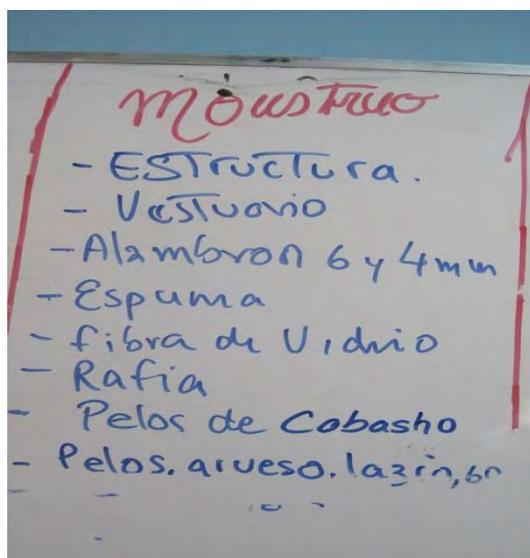
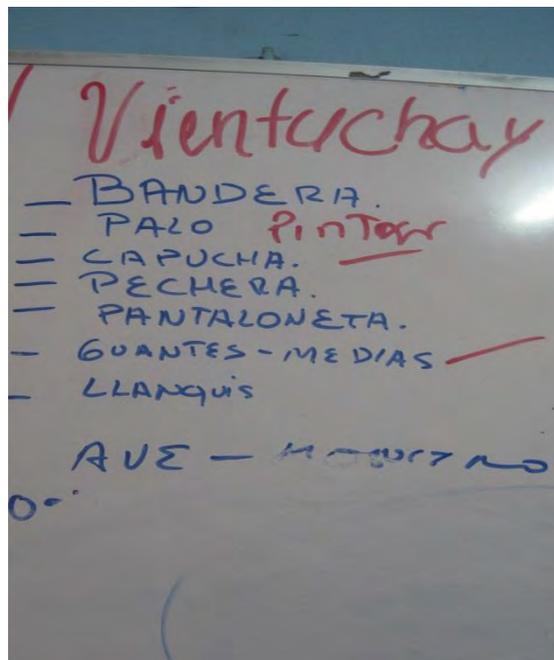
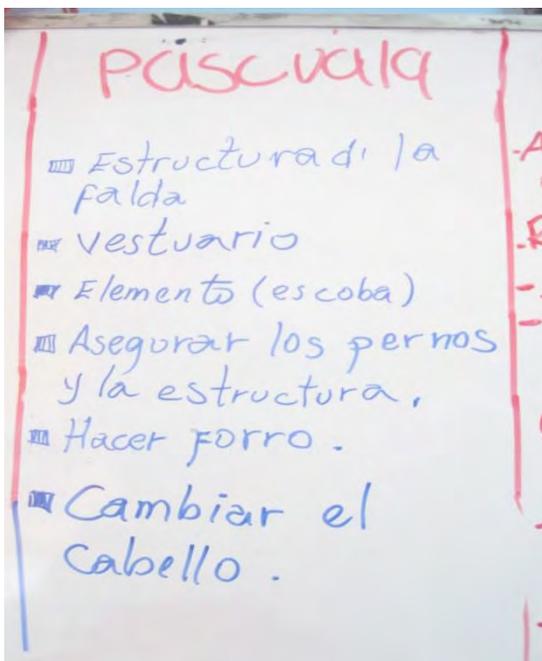
Al respecto, uno de las conceptualizaciones que plantea esta investigación es que LGMM vive en una especie de “dictadura de la plástica”, ya que en al menos un 70% de su tiempo sus integrantes se dedican a esta actividad como lo pude verificar. Estos grandes muñecos son la base de su identidad artística y los proyecta hacia el mundo como su principal distintivo grupal, no en vano la palabra “muñeques” se establece en el mismo nombre del grupo.

La oficina principal de LGMM, que es el espacio de planificación natural de cualquier organización, sirve precisamente para eso: para recordar a sus integrantes esta preponderancia de la plástica. En una pizarra acrílica, en su oficina principal, estaban escritas las tareas de resanación que había que hacer a cada uno de los muñeques, entre ellos, a personajes como la Pascuala, el “Monstruo”, Vientuchay o el Enano (ver fotos 14 al 17). Se debía asegurar las estructuras, retocar el pintado, revisar el vestuario y los elementos accesorios, cambiar el cabello, resanar con fibra de vidrio, incorporar espumas, etc., y cada actor se hacía responsable de realizar los trabajos plásticos para su propio personaje o muñecón.

Junto con la plástica, el segundo eje de acción de LGMM es la organización del FITECA que le toma cerca de medio año. Este festival se realiza en mayo de cada año, y su organización se inicia a finales del año previo. Para ello se convoca a numerosos colaboradores externos, tales como vecinos, artísticas y activistas. Este período no lo pude acompañar íntegramente dentro de mi trabajo de campo, pero a partir de entrevistas y visitas a varias ediciones del FITECA (desde finales de la década del 2000) he podido constatar que la dedicación de LGMM a este proceso de organización se intensifica, en realidad, conforme se acerca el mes de mayo.

Fotos 14, 15, 16 y 17

Anotaciones de trabajo plástico a personajes de La Gran Marcha de los Muñecones



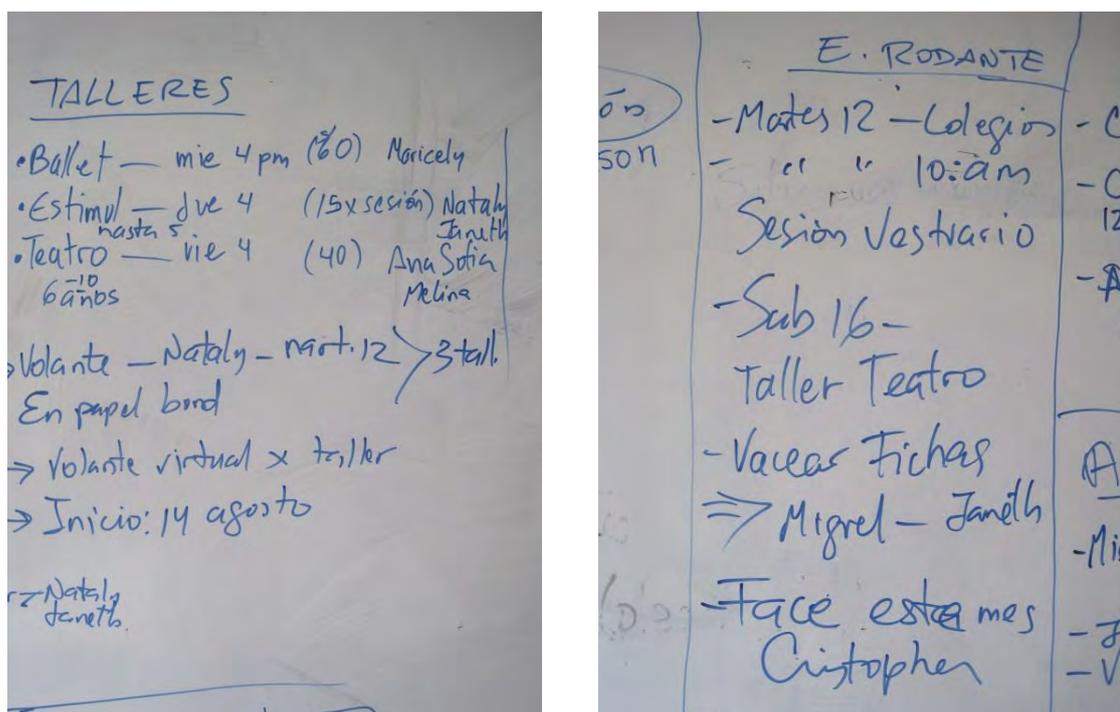
Fuente (fotos 14 al 17): archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

AyE también utilizaba una pizarra acrílica para profundizar (detallar) en los componentes de organización de las distintas actividades que aparecen en el

papelógrafo de su agenda mensual. Esta pizarra acrílica está ubicada en un cuarto contiguo a la oficina principal, equipada con sillas y mesas para el dictado de clases o talleres. En ese cuarto, en una de mis visitas pude visualizar estas anotaciones más específicas y que estaban referidas a componentes en la organización de los talleres, escuela rodante, proyecto con Diakonía (agencia de cooperación), cuna arenitas y recordatorios actividades clave de la agenda mensual. Estas anotaciones incluían aspectos temáticos, definición de responsables y fechas, convocatorias, cartas, acompañamientos, programación de visitas, difusión, elaboración de cartas, etc.

Fotos 18 y 19

Anotaciones de trabajo sobre actividades de Arena y Esteras



Fuente (foto 18 y 19): archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

De este modo, en estas pizarras acrílicas mientras que LGMM profundizaba en los detalles de sus tareas para los trabajos plásticos con los muñecos, AyE le daba mayor atención a los detalles para la organización de sus distintas

actividades. En cada caso, estas priorizaciones ocupaban parte significativa en el día a día de sus integrantes.

La decisión de AyE de trabajar en base a un número amplio de actividades y en un espacio territorial ampliado (intervenciones satélites), mientras que en la LGMM de focalizarse en dos líneas de acción principales y en un espacio territorial específico (intervención remolino), está influenciada por el quehacer social colectivo histórico de sus distritos, pero también se debe a otros factores que he definido como la capacidad de gestión y la dimensión de la intervención priorizada.

En cuanto a la capacidad de gestión, AyE casi desde sus inicios adquirió ciertas rutinas en su organización interna que lo ayudaron a incorporar nuevas actividades. Primero, lograron un mayor grado de formalización institucional. Esto se remonta a la década de 1990 cuando luego de ganar un concurso socio-empresarial promovido por la parroquia local pudieron abrir un pequeño negocio de alquiler de videos y equipos de sonidos para eventos, lo que los llevó a sacar su propio registro único de contribuyente (RUC) ante SUNAT y llevar una contabilidad básica. Y segundo, en Villa El Salvador existía una tradición fuerte de trabajo social de las ONG y agencias de cooperación, de este modo, sus habitantes estuvieron muy vinculados a la generación de proyectos, así AyE desde la década de 1990 postuló a diversos proyectos que lo ayudaron a consolidarse grupalmente (ampliar su radio de trabajo, mejorar su infraestructura, sostener a un número mayor de integrantes, etc.).

Durante el trabajo de campo en el 2014, la oficina principal de AyE tenía dos computadoras que pude observarlas en operación casi diariamente, una de ellas para la planificación de actividades y la otra para la contabilidad. Esta última tarea era realizada con el apoyo de una colaboradora externa, y en general podía observarse hasta tres personas dedicadas a la parte administrativa o de planificación en algún momento del día. En el caso de LGMM, no ha habido este nivel de especialización en la gestión de actividades, y además, sólo existe una sola persona dedicada a la búsqueda de nuevas oportunidades de trabajo para

el grupo. De hecho, como parte de una decisión premeditada institucional la mayoría de sus integrantes dedican la mayor parte de su tiempo al trabajo plástico de los muñeques. Además de la plástica, el segundo eje de acción de LGMM es la organización del FITECA, lo que requiere que se convoques distintos comités de trabajo compuesto por voluntarios desde finales de cada año hasta mayo del siguiente año cuando se realiza el festival. No obstante, esta convocatoria de colaboradores externos tradicionalmente sólo ha ampliado las capacidades de gestión de LGMM hacia un punto focalizado que es la organización del FITECA en La Balanza -aunque en los últimos años se ha podido replicar el festival en uno o dos localidades adicionales-.

En AyE, estas capacidades de gestión adquiridas en varias décadas, así como la configuración de grupos de trabajo diarios más numerosos para las labores de organización y planificación, le han permitido precisamente atraer numerosas actividades hacia la vida cotidiana del grupo. Esto se refleja en sus agendas mensuales antes mostradas y en una intervención en el espacio de tipo satélites en un territorio ampliado.

El otro factor junto a las capacidades de gestión de ambos grupos es la decisión institucional respecto a la dimensión de la intervención priorizada. La mayor parte de las actividades de AyE son de pequeña o mediana escala, mientras que la actividad central de LGMM, el FITECA, es de gran escala y ocupa seis meses de trabajo del grupo junto a colaboradores externos. Esta decisión institucional es determinante, ya que si AyE decidiera realizar una actividad de dicha magnitud, a pesar de sus capacidades de gestión, tendría menos margen de acción para dedicarse a múltiples actividades y en territorios más dispersos. Por el contrato, la dedicación de los integrantes de LGMM se vuelve casi exclusiva a la organización del FITECA conforme se acerca el mes de mayo cuando se da inicio al festival.

#### CAPÍTULO IV HERRAMIENTAS EN EL “CÓMO CONSTRUIMOS LA CIUDAD”

En el presente capítulo se analiza las diferentes herramientas que AyE y LGMM utilizan para generar un aporte material e inmaterial en la construcción de la ciudad, enfocado en el espacio urbano que denominan como barrio (que corresponde a un espacio focalizado) o comunidad (que corresponde a un espacio ampliado).

Estas herramientas las he agrupado bajo tres categorías de acuerdo al origen interno o externo del sujeto individual o colectivo que impulsa la iniciativa implementada. Pueden ser herramientas *endógenas* cuando nacen como iniciativa de los propios grupos culturales comprendidos en este estudio (AyE y LGMM), herramientas *exógenas* cuando nacen como iniciativa exclusiva de sujetos externos a estas agrupaciones culturales y herramientas *endógenas-exógenas* cuando nacen como una iniciativa compartida entre estas agrupaciones culturales y sujetos externos. Para el presente análisis en total he identificado seis herramientas agrupadas dentro de estas tres categorías.

Como parte del desarrollo de cada herramienta, problematizo los alcances que éstas tienen sobre el espacio urbano (barrio o comunidad) al que buscan influir, así como las funciones que desempeñan en relación a los objetivos de trabajo de estas agrupaciones culturales.

## 4.1. HERRAMIENTAS ENDÓGENAS

### 4.1.1. HERRAMIENTA 1: EL LOCAL INSTITUCIONAL

Las casas o locales institucionales de AyE y LGMM son dos estructuras físicas que forman parte del gran plano urbano de Lima Metropolitana<sup>43</sup>. En tal sentido, constituyen un primer nivel de *materialización* del aporte de AyE y LGMM a la construcción de la ciudad.

Estos locales también representan un elemento de inserción territorial de estos grupos culturales en el mundo de las interacciones de los vecinos y actores principales del barrio. En la lógica de las agrupaciones culturales como organizaciones de base en el barrio (basado en Dosh), sus locales proveen de una fachada o primer rostro visible de estos grupos tal como lo hacen también los locales del comedor popular, vaso de leche y otras organizaciones e instituciones dentro de este espacio. De hecho, para la inclusión de estas agrupaciones culturales dentro del programa municipal de Cultura Viva Comunitaria tuvieron que ser reconocidas como organizaciones sociales de base de participación vecinal dentro de la ordenanza municipal n° 1762 del año 2013.

En general, se suele simplificar el rol de estas casas como un lugar de operaciones para estos grupos, sin embargo, su principal aporte en la construcción de la ciudad es que generan varias influencias tanto para los que las observan desde fuera (la experimentan desde fuera) y para los que las habitan desde adentro (la experimentan desde adentro).

---

<sup>43</sup> La ciudad está compuesta por numerosas estructuras físicas como casas, edificios, pistas, veredas, parques, fábricas, centros comerciales, etc.

Foto 20  
Fachada principal de local de Arena y Esteras



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Foto 21  
Fachada del local de La Gran Marcha de los Muñecos



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

## A) INFLUENCIAS DESDE FUERA DE LA CASA

En relación a los distintas simbolizaciones que se viven en el barrio los locales de AyE y LGMM representan un punto de referencia respecto a las actividades y dinámicas públicas que realizan estas agrupaciones. Cuando LGMM organiza los domingos comunitarios en las calles de La Balanza o cuando desarrolla sus ensayos teatrales en el parque Tawantinsuyo, el punto focal (o atención) de los vecinos se dirige también hacia el local de LGMM, porque de ahí provienen (se gestan) estas iniciativas. Algo similar me sucedió cuando le pregunté a un grupo de jóvenes en mi primer día de campo ‘¿En dónde queda AyE?’ y me señalaron un edificio alto en el grupo vecinal adyacente. La casa tiene un importante grado de centralidad en la identificación de estos grupos.

Otra situación en la que se produce el fenómeno de la “geo referenciación”, y por ende, la visibilización del grupo cultural es en el campo de la interacción y articulación de los actores en el barrio. Esta articulación se produce entre distintos colectivos de vecinos con identidades propias, y expresiones materiales e inmateriales específicas. Por ejemplo, en la organización del FITECA interactúan y se movilizan de manera colaborativa los siguientes actores del barrio: LGMM, el comedor popular, el comité del parque<sup>44</sup>, los vecinos (hospedando a los artistas foráneos) y en ocasiones el municipio. Cuando uno transita dentro del mapa espacial y físico del FITECA, se puede imaginar dentro de una gran feria en la que cada uno de estos actores tiene su propio “stand” (o local) con una función y expresión propia. Cuando asistí al FITECA en el 2008 podía sentarme en el gran estrado del parque para observar las presentaciones artísticas o transitar hacia el local del comedor popular en donde se exponía la maqueta del paseo de la cultura (diseñado participativamente por CITIO y los vecinos) o podía ir al local de LGMM en donde se desarrollaban presentaciones de menor escala y se realizaban las coordinaciones generales del festival. En todos estos casos, la expresión misma de la articulación está relacionada a la

---

<sup>44</sup> La relación entre el comité del parque Tawantinsuyo y la comunidad FITECA se deterioró cuando en la directiva de la primera se elige a un grupo de interés que priorizaba al alquiler de la loza deportiva para la práctica y campeonatos de fútbol.

interconexión y trabajo conjunto de los respectivos locales operativos de cada uno de estos colectivos de vecinos.

Así como sucede con la articulación, el fenómeno de la fragmentación también conlleva a una geo referenciación de los actores en disputa o tensión dentro del territorio, tal como expone Vera en relación a los distintos actores que cohabitan en el parque Tawantinsuyo (ver capítulo II).

La influencia de la casa o local de estas agrupaciones culturales también se relaciona con su ubicación o distancia respecto al parque central. En muchos barrios formados por invasión el parque central constituye una especie de “plaza mayor”, ya que alrededor del éste se ubican distintos actores con sus respectivos locales institucionales que son o han sido clave en el desarrollo del vecindario, por ejemplo, se suele encontrar el local comunal para las reuniones de la directiva y asamblea de vecinos, el comedor popular, el PRONOEI, entre otros.

El camino del paradero del bus a la casa de AyE no atraviesa en ningún punto al parque central del grupo vecinal. De hecho, de las 13 veces que asistí al local de AyE durante el trabajo de campo, sólo en una ocasión pude ver el parque de su grupo vecinal cuando de manera ocasional tuve la necesidad de buscar una tienda. Por su parte, de las 11 veces que asistí al local de LGMM durante el campo en todas las ocasiones pude ver el parque Tawantinsuyo del barrio La Balanza, sea cuando caminada del paradero del bus (ubicado junto al parque) hasta el local del grupo o sea cuando atravesaba el mismo parque con los miembros del grupo. En efecto, cuando se analizan los mapas de ambos vecindarios se observa que el local de AyE no tiene un acceso directo al parque central, sino que éste se encuentra en una calle paralela, a diferencia del local de LGMM ubicado en una calle que desemboca directamente al parque y a sólo 15 metros del mismo.

El parque central, en cierto modo, es el espacio natural que confronta a estas agrupaciones culturales más directamente con los demás actores del barrio. Así, en el caso de AyE he observado una menor interacción con los demás actores de su mismo grupo vecinal, y en parte, ello está influido por la incapacidad de

confrontarlos visualmente en la cotidianeidad del día a día. La ubicación de la casa de LGMM, por su parte, confrontaba al grupo más directamente con los demás actores de su barrio, lo que permitía observar una mayor cantidad de interacciones “activas”, tanto positivas (articulaciones) como negativas (conflictividades).

Además de la ubicación de los locales, las estrategias de trabajo de AyE y LGMM tienen repercusión en la acumulación de capital social en sus barrios. Como se señaló en el capítulo anterior, LGMM ha orientado su intervención por una de tipo *remolino*, en la que concentra la mayor parte de sus esfuerzos en actividades y alianzas dirigidas a influir únicamente en el barrio La Balanza (su barrio). Se trata de una dinámica permanente por atraer diversas iniciativas culturales hacia este barrio, por ello, la semejanza con un remolino. Por su parte, AyE ha orientado su intervención por una de tipo *satélites*, en la que distribuye sus esfuerzos en actividades y alianzas en distintos barrios -o núcleos espaciales de intervención- a largo de un territorio ampliado como el distrito de Villa El Salvador y Lima Sur. Estos espacios de acción en el distrito, ciertamente, son satélites en referencia a su local principal. En cuanto a la organización de festivales públicos, por ejemplo, LGMM ha organizado el FITECA cada año en el mismo lugar en el parque Tawantinsuyo del barrio La Balanza, mientras que AyE cierra el festival Festicirco en el parque central de un grupo vecinal distinto cada año (con la llamada “invasión” en la que decenas de artistas intervienen este espacio y realizan diversas presentaciones).

Por otro lado, ser observador en el barrio desde fuera de los locales de AyE y LGMM es ser testigo de las prolongaciones que nacen de estas casas a través de estímulos en el espacio público de común convivencia. En el trabajo de campo, por ejemplo, pude participar en uno de los ensayos de la obra *Lucha de Gigantes*, desarrollada durante cuatro horas en el mismo parque Tawantinsuyo. Por el gran tamaño de los muñecones (de hasta 3 metros de alto) y por el número alto de personajes (hasta doce), los ensayos requieren de una amplia superficie para ejecutarse. Diversos vecinos (adultos y niños) que usaban el parque en ese momento también eran testigos de este ensayo (o “espectáculo”) que forma parte

de su vivencia cotidiana. Asimismo, varios integrantes de LGMM han participado activamente en las jornadas de voluntariado para la construcción del nuevo local del comedor popular, ahora convertido en un espacio multiusos para el barrio<sup>45</sup>. El proyecto fue impulsado por CITIO en coordinación con las señoras responsables del comedor, aunque el contacto entre ellos nace del FITECA promovido por LGMM. Varias de estas iniciativas en el barrio, dentro percepción de los vecinos, provienen del impulso del grupo cultural LGMM, siendo uno de sus rostros más visibles su local de trabajo (en el mapa mental de cada vecino del barrio).

#### Foto 22 y 23

Ensayo de La Gran Marcha de los Muñecos en el parque Tawantinsuyo



---

<sup>45</sup> Ahora incluye también una sala de reuniones, y una biblioteca y sala de estudios, además de la cocina y el comedor.



Fuente (foto 22 y 23): archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Estos estímulos en muchos casos están orientados a promover iniciativas de convivencia que buscan entrelazar las relaciones humanas en el barrio, sea entre vecinos o entre las colectividades existentes. En el caso de LGMM, una práctica recurrente es el saludo. Este acto simbólico y sutil, señala Jorge, busca ir tejiendo conexiones, por un lado, entre LGMM y los vecinos, y por otro lado, ir construyendo relaciones básicas de respeto en un barrio con una historia de confrontación violenta. Cada saludo es un ejercicio de reconocimiento y de apertura -poco a poco- hacia un diálogo largamente ausente. La práctica del saludo la constaté en mis paseos por La Balanza con Jorge cada vez que se nos cruzaba algún vecino (el saludo venía acompañado de una buena sonrisa) y también cuando entrevisté a Bryan y Alonso en la puerta del local de LGMM

(ninguna persona que pasaba por enfrente de la casa quedaba “desatendida” del saludo).

La idea de provocar (al otro) a través del arte o la arquitectura, tal como señala Vera, también sucede con el saludo. Este acto ritual, que es parte de culturas ancestrales y contemporáneas, se lleva a cabo de distintas formas a lo largo del mundo. Cuando visité Tailandia en el 2017, uno de las vivencias que más me llamaron la atención fue la emanación de solemnidad y respeto que transmitía (al menos a mis sentidos) el acto del saludo. Este se realizaba con las dos palmas de las manos juntas y una breve inclinación e impulso firme del cuerpo hacia adelante.

Las casas de AyE y LGMM generan imágenes disruptivas en el barrio –lo que configura otro tipo de prolongaciones-. La mayoría del resto de casas en el vecindario normalmente están pintadas de un solo color. Las casas de AyE y LGMM, más bien, están pintadas de varios colores y presentan diferentes figuras dibujadas en sus paredes exteriores (e interiores).

En una de las fachadas de la casa de AyE -en la fachada alterna y más nueva de su local- se observan, por ejemplo, un pintura de un grupo de mujeres con los brazos en alto, una de ellas con un cartel con la frase “20 años de rebeldía” (que alude al número de años de trabajo de AyE al momento de pintarse el mural), otra sostiene una bandera en donde está escrito “Por el derecho a la sonrisa” (ver foto 24). Las mujeres están agrupadas asemejando una manifestación o protesta con el trasfondo de las dunas de arena de los inicios de Villa el Salvador. Me llamó la atención además que algunas de estas mujeres dibujadas tuvieran pelos multicolores (amarillo, rojo, celeste, naranja, verde y morado) como elemento disruptivo al color amarillo del arenal, tal como lo hiciera AyE en sus primeras intervenciones en Villa El Salvador con zanqueros de múltiples colores.

En el caso de la casa de LGMM, sus paredes exteriores y rejas están pintadas de cuatro colores (naranja, celeste, azul oscuro y rojo) con una combinación estética singular. El celeste del primer piso invade parte del segundo piso, el azul oscuro bordea con delineados ondeantes a todas las ventanas de la casa, a su

vez, estas últimas tienen rejas que están pintadas de rojo y una de ellas tiene el diseño del rostro de un búho con ojos bastante sobresalientes (ver foto 21). Otro aspecto que llama la atención es el estado de pulcritud de las paredes de la casa de LGMM; con esto último, señala Jorge busca transmitir expresamente un mensaje de respeto al resto del vecindario. Asimismo, señala que dentro del vecindario se busca enseñar con el ejemplo, pues la transformación parte de uno mismo (y la fachada de la casa es uno de esos ejemplos -simbólicos- a transmitir). Las paredes de la casa de LGMM están bastante limpias y absolutamente pintadas en contraste con las paredes de varias casas vecinas con pinturas deterioradas o aún sin pintar.

Foto 24

Mural en fachada alterna de local de Arena y Esteras



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

En el caso de las muralizaciones, en el barrio también existe una especie de prolongación de estímulos desde el local de LGMM. Los murales empiezan a aparecer dentro del paisaje urbano en la misma casa del grupo cultural y en sus alrededores, y desde ahí, se han ido asentando en distintas paredes en dirección

hacia el parque<sup>46</sup> y especialmente en este último, en donde se encuentran la mayor parte de ellos. ¿Cuál es la proyección de los murales dentro del paisaje visual del barrio? Para el observador este conjunto de imágenes pueden significar un estímulo de quiebre y de novedad, tanto en términos visuales o paisajísticos como en términos de los contenidos que expresan. Esta disruptiva de colores y dibujos en las paredes, sin embargo, también simbolizan una pugna constante de las distintas formas de autodefinirse y expresarse de los actores - en competencia- en la cotidianidad del barrio.

## B) INFLUENCIAS DESDE DENTRO DE LA CASA

Es distinta la vivencia de quien observa los locales de AyE y LGMM, desde fuera, y sus proyecciones en el espacio público, en comparación a la vivencia de quien ingresa a estos locales y participa diariamente de sus dinámicas internas.

Entrar a las casas de AyE y LGMM constituye ingresar a un modelo de convivencia. Esto sucede a partir de la construcción de procesos artísticos y pedagógicos al interior de estos locales institucionales que experimentan, especialmente, los integrantes de estos grupos. Este modelo de convivencia interno es proyectado posteriormente hacia el barrio y la ciudad, tal como lo señalan los directores de AyE y LGMM al describir los modelos pedagógicos que han desarrollado estos grupos (que se presenta en la sección 4.1.3. de este capítulo).

Este conjunto de estímulos externos e internos, hacia afuera y hacia adentro del propio local institucional, contribuyen a que a estas agrupaciones dentro del barrio o comunidad se las identifique como actores con 'personería' (identidad) y ubicación propia. Dentro del paisaje urbano del barrio existen varios actores con estas características (personería y ubicación propia). Por ejemplo, el comedor popular, el cual posee su propio local, activa también una dinámica tanto externa como interna en relación al barrio. Externamente, se proyecta como una organización de base que provee un servicio social al barrio al ofrecer

---

<sup>46</sup> En la calle que conecta al local de LGMM con el parque.

alimentos cocinados a un precio subvencionado. Mientras que internamente, promueve una cultura de trabajo autogestionario y funciona como una red de protección y apoyo, especialmente, entre mujeres<sup>47</sup>. Esta comparación que realizo con el comedor popular se puede generalizar a otros casos e indica que al interior de estas organizaciones y sus locales se construyen y comparten distintas pedagogías de cara a un entorno social mayor.

Como se verá en la sección 4.1.4., en AyE y LGMM su principal objetivo es animar al barrio o comunidad, lo cual se materializa a partir de distintas actividades regulares. Estas actividades de animación al colectivo –como proyección externa– constituyen servicios sociales, tal como el comedor popular también ofrece su propio servicio social al colectivo a partir de la venta de comida subvencionada. Como parte de la proyección interna se aplican los distintos modelos de pedagogía desarrollados por estos grupos, como la *pedagogía del afecto*, en la que los integrantes de AyE y LGMM se constituyen así mismos como una gran familia que expresa un primer nivel de compromiso hacia lo colectivo, o como la creación de nuevos lenguajes para la sociedad a partir de la enseñanza y experimentación de disciplinas artísticas.

Las vivencias que te ofrece AyE y LGMM dentro de sus locales están modeladas, asimismo, por la estructura de los espacios interiores de estas edificaciones y las dinámicas que ésta facilita y delimita. Estos espacios, asimismo, están habitados por variados accesorios con un alto carácter simbólico y de contenido que también influyen en la vivencia de los integrantes de estos grupos y de sus visitantes.

La estructura física de la casa de AyE está compuesta por dos edificaciones de tres pisos (cada una con una salida propia y ubicada en calles paralelas) y en medio de ellas un teatro o gran sala de ensayo que integra y comunica a estas dos edificaciones. Al interior, el edificio más antiguo está compuesto, en el primer piso, por un hall de recepción con distintos afiches sobre el trabajo de AyE y por

---

<sup>47</sup> Cuando realicé mi trabajo de campo, la mayoría de integrantes del comedor popular en La Balanza eran mujeres y sólo había un hombre.

los baños, en el segundo piso, por la oficina de coordinación principal y un aula de enseñanza con sillas y mesas usualmente utilizada para clases de manualidades y talleres diversos (por ejemplo, ahí se realizó un taller del proyecto sobre derechos humanos e intervenciones artísticas) así como para reuniones de coordinación con integrantes del grupo, y en el tercer piso, un aula para la enseñanza de danzas y un comedor y cocina. El edificio más nuevo está compuesto, en el primer piso, por un hall en el que se presentan exposiciones organizadas por AyE (durante mi visita pude ver colgadas en sus paredes las obras artísticas del proyecto *tablas de mujer*), en el segundo piso, por una habitación amplia habilitada para la guardería infantil llamada *cuna arenitas*, y en el tercer piso, un espacio que era utilizado para dar hospedaje a los artistas visitantes (este fue el único espacio del local de AyE que no llegué a conocer personalmente). La estructura central que une ambos edificios es una gran sala de ensayo que sirve además de teatro, pues tiene una estructura de graderías (a partir de estructuras metálicas y largas tablas de madera). Esta sala de ensayos y de presentaciones tiene un techo de tres pisos de alto que me llamó la atención. Todas las estructuras de estas edificaciones están construidas a base de ladrillo y cemento.

La casa de LGMM, por su parte, está compuesta por una edificación principal con varios ambientes, y una siguiente a pocos metros en donde se encuentra la oficina de coordinación principal de LGMM -que en realidad se trata de la casa de los papas de Jorge, fundador del grupo-. El edificio principal de LGMM está compuesto por una gran sala de ensayo que es utilizada especialmente para los ensayos de formación actoral y también periódicamente para trabajos manuales de construcción y resanación de muñecones. Durante el trabajo de campo observé que en las partes laterales de esta sala se hacían constantemente trabajos de construcción de moldes de arcilla y de estructuras con fibra de vidrio o se sostenía con sogas y se suspendía en el aire a un muñecón de gran tamaño para su resanación. Esta gran sala está construida por grandes paredes de esteras que se elevan hasta tres pisos, sostenidas por columnas metálicas. La imposibilidad de construir una estructura más sólida –que permita, entre otros,

una mayor protección de los integrantes frente al frío y llovizna del invierno- se debe a las limitaciones económicas del grupo. Esta gran sala hecha de esteras es realmente impactante y visualmente motiva un reencuentro con la memoria viva del barrio, ya que éste fue formado por una invasión con numerosas casas de esteras (ver foto 25). Junto a la sala de ensayo hay dos baños y también dos habitaciones medianas que sirven como depósitos de los muñeques. Éstas últimas están construidas de ladrillo y cemento. Una de las habitaciones (almacén “multiusos”) es habitada y transitada activamente por los integrantes de LGMM, porque en ella se realizan periódicamente trabajos de resanación de los muñeques, e igualmente, porque en ésta se producen apropiaciones personales del espacio como la mini biblioteca promovida por Bryan (uno de los miembros de LGMM), o porque ésta conecta a una tercera habitación más pequeña en donde hay una sola cama para artistas visitantes o integrantes de LGMM que deciden quedarse a dormir en el local.

A dos casas de distancia (subiendo la calle), está la casa de los papás de Jorge, en donde este vive éste con su familia. Al ingresar, muy cerca a la puerta de entrada, hay una habitación que funciona como la oficina de coordinaciones principal de LGMM. Del resto de ambientes de la casa de Jorge, en ocasiones (y sólo temporalmente), se utilizan la sala y el comedor para las labores manuales de resanación y construcción de muñeques, aunque claramente estos no forman parte del local institucional de LGMM. Similarmente, el local de AyE se ubica frente a la casa de la mamá de Arturo, en donde él también vive con su familia, aunque en este caso ésta no es utilizada comúnmente para las actividades internas del grupo (aunque sí recibe muchas visitas). Es interesante notar que los locales institucionales de AyE y LGMM se encuentran a menos de 15 metros de las casas de los padres de alguno de los fundadores principales de estos grupos (actualmente directores), es decir, a pocos metros del lugar en donde sus padres pusieron su primera casa de esteras al ocupar este territorio por primera vez mediante una invasión.

Foto 25  
Sala de ensayos de La Gran Marcha de los Muñecones



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Entre los meses de julio a noviembre del 2014, cuando realicé el trabajo de campo, los espacios más utilizados en el caso de AyE eran la oficina de coordinaciones (ubicada en el segundo piso) y la gran sala de ensayo central, la cual era utilizada casi diariamente para ensayos de distintas disciplinas artísticas<sup>48</sup>. En esta última se solían observar entrenamiento de gimnasia, acrobacia, malabares, teatro, entre otros, además de sesiones de actividades más institucionalizadas como la Escuela Rodante. Por estos dos espacios pasaban la mayoría de integrantes de AyE en algún momento del día. En el caso de LGMM el espacio más utilizado era la gran sala de ensayo del edificio principal, en donde se realizaban casi a diario ensayos para la formación de actores jóvenes y trabajos manuales con los muñecones. También importantes,

---

<sup>48</sup> Mi trabajo de campo no incluyó el período de vacaciones de enero a marzo, durante el cual aumenta la oferta de talleres para niños y jóvenes., y el uso del espacio puede modificarse.

aunque con un menor nivel de congregación, eran la oficina de coordinaciones y el cuarto de almacén “multiusos”.

En estos diversos ambientes de los locales de AyE y LGMM se producen distintas dinámicas con el objetivo de construir colectividades. Así, el intercambiar, como elemento de convivencia, es una característica común dentro de estas casas. Uno observa diariamente el intercambio de conocimientos, risas, ilusiones, romances y otras vivencias relacionadas a la amistad. Otra práctica frecuente de convivencia es el compartir. Esto se materializa, por ejemplo, durante el almuerzo, lonche o cena cuando en diversas ocasiones se comparten los alimentos. En la caso de AyE esto sucede en el comedor ubicado en el tercer piso, mientras que en el caso de LGMM ocurre en la casa de Jorge cuando ocasionalmente se preparan alimentos en su cocina para el grupo. Estos elementos de convivencia uno los puede observar de manera integrada en los modelos pedagógicos que han desarrollado estos grupos. Uno de estos modelos de aprendizaje, conceptualizado por AyE, tiene el nombre de *la escalera* y consiste en que los integrantes con más años de experiencia o capacidades en el grupo transmiten sus conocimientos y adquieren la responsabilidad en el guiado y protección de los más jóvenes. Como mencioné anteriormente, la construcción y consolidación de este primer círculo de familia extendida (o gran familia) expresa un primer nivel de compromiso con lo colectivo, el cual posteriormente también es transmitido hacia el barrio o la comunidad.

Además de las dinámicas que te permite experimentar la propia estructura o espacio interior de los locales de AyE y LGMM, asimismo, existen distintos accesorios u objetos que habitan estas casas que originan una comunicación intensa con el observador. Para quien camina por dentro de estos locales esto se produce a partir de los mensajes simbólicos y de contenido que estos objetos te transmiten.

Por ejemplo, así como los murales podían “partir” de la casa hacia el espacio público (en el caso de LGMM hacia el parque), estos murales también se introducen y propagan en diferentes ambientes interiores de estas casas. Estas

imágenes internas comúnmente están relacionadas al recorrido histórico de estos grupos y de sus distritos, de este modo, las casas de AyE y LGMM se manifiestan en sí mismos como sitios de memoria desde la perspectiva de Feldman. Uno también puede observar afiches enmarcados de cada una de las ediciones de sus principales festivales. De hecho, en la oficina de coordinación de LGMM están los afiches de todas las ediciones del FITECA, mientras que en las paredes de la larga escalera de tres pisos de uno de los edificios de AyE uno observa los afiches de las ediciones de los festivales Festicirco, Arte y Memoria, y Canto y Arena. Esta conexión con la memoria también se materializa en los archivos institucionales en físico que poseen ambas agrupaciones y que están ubicados dentro o cerca de las oficinas de coordinación. De estos, lo que más me llamó la atención fue la recopilación de fotos antiguas del barrio que poseía en su archivo LGMM (la mayoría de las décadas de 1950 y 1960 cuando se iniciaba la invasión de esta zona). Estas fotos fueron provistas por los mismos vecinos con el fin de que se expusieran en una de las ediciones del FITECA.

Foto 26

Afiches de festivales en las escaleras de Arena y Esteras



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Durante el desarrollo de esta tesis, y como parte de mi propio viaje vivencial por la ciudad de Lima, asistí a un cumpleaños en donde conocí a dos artistas plásticos. En la conversación con ellos me contaron de la experiencia de un proyecto cultural, en un país vecino, en el que se les preguntaba a personas cualesquiera ‘¿Cuál es tu arte?’. Las respuestas muchas veces correspondían a actividades cotidianas que no necesariamente estaban relacionadas a alguna práctica artística. Mediante el proyecto las personas iban reconociéndose en sus propias manifestaciones culturales y éste luego les ayudaba a desarrollarlas (más). El proyecto en mención desestructuraba las disciplinas típicas del arte, reconocidas como tal públicamente, y más bien, les otorgaba un valor a las personas para que éstas aborden sus propias formas de construcción y expresión de *lenguajes* definidos por ellos mismos como arte.

Una de las cualidades y consecuencias de la observación y visita de los locales de AyE y LGMM es que te permite ir percibiendo los tipos de artes que se han ido construyendo (y que se viven) desde estos grupos. Las expresiones artísticas cohabitan y se impregnan en muchas de las habitaciones y materialidades de estos espacios. Frente a la pregunta ‘¿Cuál es tu arte?’, desde mi aproximación a estos grupos culturales he percibido una transformación y conjunción de elementos artísticos identitarios de varias procedencias, del campo –como lugar de origen del migrante–, del antiguo barrio periférico, de manifestaciones artísticas globales y de los propios ingredientes creativos (“de autor”) del grupo cultural, todo ello mezclado.

En general, mi impresión es que las manifestaciones artísticas de estos grupos culturales y otros similares en los barrios de Lima han evolucionado bajo la lógica señalada en el manifiesto antropófago de Oswald De Andrade, en la cual la propia identidad se construye a partir de la deglutación de otras identidades y su fusión con las identidades originales<sup>49</sup>. La expresión teatral, los malabares o los murales (o grafitis) en ambos grupos son una muestra parcial de ello.

---

<sup>49</sup> El manifiesto antropófago constituye una de las bases antropológicas en el Brasil para explicar el desarrollo de la cultura brasileña (ver: <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>). Tuve la

Quizás por ello percibía en varias de mis visitas que los vecinos, en donde se asientan AyE y LGMM, estaban en parte motivados o estimulados por estas imágenes disruptivas en el barrio, y en parte dentro de un proceso de comprensión y complementación -todavía en camino- de estos nuevos lenguajes y símbolos. Es que posiblemente las casas de AyE y LGMM –al compararse con las hileras de casas del vecindario- tengan precisamente un efecto sensorial de motivación y extrañeza -en pugna- en parte de los vecinos.

Lo cierto es que como señalaba Vera, desde su perspectiva el arte así como la arquitectura funcionan básicamente como una provocación en los vecinos del barrio. De hecho, en relación a las obras de dramaturgia, para Jorge, de LGMM, lo importante no es que el público observador -en la calle- entienda perfectamente la historia que guía la obra, sino que ellos creen su propia interpretación- Este argumento de Jorge se desprendió ante la pregunta de ‘qué podía entender la gente de una obra como El Punto Inmobile, en el que grandes estructuras de fierro circulan por la calle, acompañadas de antorchas con fuego y diálogos poéticos’.

#### 4.1.2. HERRAMIENTA 2: EL LENGUAJE ARTÍSTICO TEATRAL

Una de las formas de provocar nuevas percepciones, sensaciones y pensamientos en la ciudad es cuando espectadores o transeúntes asisten – voluntaria o involuntariamente- a una manifestación artística.

Esta es una de las herramientas de transformación de la ciudad que han desarrollado a lo largo de su historia AyE y LGMM. Estas agrupaciones buscan que quienes habitan la ciudad entren en contacto con sus obras teatrales y ensayos, cursos y talleres, intervenciones artísticas en espacios públicos como sus festivales, entre otros.

---

oportunidad de conocer sobre este manifiesto cuando llevé el curso de Antropología en el Brasil en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2011, primer semestre).

De este conjunto de actividades artísticas, el trabajo de dramaturgia que han desarrollado AyE y LGMM tiene importantes connotaciones institucionales. Primeramente, destaca en tanto es una de las actividades artísticas que convocó a los integrantes fundadores de ambos grupos. Y aunque no fue la única fuerza que los aglutinó en sus inicios, ya que también los motivaban los propósitos sociales y políticos de compromiso con su entorno o el ímpetu de jóvenes buscando andar “en mancha”, la práctica de la dramaturgia encajó bastante bien con necesidad que tenían de comunicar y relacionarse para lograr transformar sus barrios y distritos.

Además de la comunicación, como punto de partida, la dramaturgia de AyE y LGMM expresa también la creación de lenguajes propios, con un sentido social, a través de la *experimentación*. Esta aptitud la llevan consigo como herencia de los movimientos del teatro popular y teatro de grupo de la década de 1970 y 1980, ya que varios de los fundadores de estas agrupaciones pasaron por espacios de aprendizaje de estos movimientos.

A continuación, se presenta las características del proceso de creación de lenguajes propios a través del teatro en los casos de AyE y LGMM con un énfasis en las herencias que reciben, su autodefinición dentro del teatro, sus principales mensajes y obras y canales de comunicación. Posteriormente, esta sección concluye con la identificación de los propósitos instituciones y de aporte a la construcción de la ciudad a partir del tipo de teatro que ambas agrupaciones practican.

#### A) EL LENGUAJE TEATRAL DE LGMM

Antes del nacimiento en LGMM, Jorge había participado en varias experiencias teatrales. La primera se desarrolló en la primera mitad de la década de 1980 en el grupo La Gran Marcha (antecedente de LGMM), convocado por Juan Ayala y que estuvo conformado por sólo cuatro integrantes adicionales. Ellos formaron una especie de comuna o espacio de convivencia, se mudaron a una casa de esteras y desde ahí se capacitaban por las mañanas y salían por las tardes a presentar sus obras en las calles y, en ocasiones, entre los mismos vecinos del

asentamiento. Del dinero que recibían del público (pasaban el sombrero) podían comprar cosas mínimas de supervivencia.

No he podido obtener referentes en relación a la dramaturgia que exploró Jorge junto a La Gran Marcha (versión 1), pero sí he podido identificar algunas lecciones claves de tipo social que le quedaron de esa experiencia e influyeron posteriormente en LGMM tales como la reflexión social, el trabajo colectivo (o teatro de grupo), el teatro de calle, la vivencia del migrante, entre algunos de los principales.

El segundo capítulo teatral de Jorge es con el grupo Raíces, dirigido por Ricardo Santa Cruz. Al igual que la anterior experiencia, Raíces se basaba en el trabajo en la calle. Adicionalmente, este grupo le daba énfasis a la experimentación del lenguaje, especialmente, a la proyección de significados a través del cuerpo. Ricardo Santa Cruz venía del elenco y etapa inicial del grupo Cuatro Tablas, el cual había estado en la vanguardia de la experimentación del lenguaje teatral en Perú en la década de 1970.

Posiblemente estas dinámicas de experimentación del lenguaje y la necesidad de impactar en el público de la calle hayan originado en Jorge esta inclinación por la plástica: por los grandes personajes con un contenido simbólico y material propios y por la proyección de significados a partir de sus movimientos en el espacio. En muchas ocasiones, los muñecones no hablan, sino que proyectan una historia a partir del lenguaje de su plástica y del lenguaje de sus movimientos.

De acuerdo a las definiciones más formales o históricas, el teatro que realiza LGMM se puede categorizar como teatro de grupo y teatro popular. También puede incluirse una tercera definición, la del teatro de calle, ya que prácticamente todas las obras del grupo se realizan en espacios urbanos abiertos -en correlato con el gran tamaño de los personajes físicos, muñecos o estructuras que construyen-. La fascinación por la calle y un contacto directo con el público de “a pie” los llevó a incluir en el nombre de su principal festival artístico, el FITECA, la frase teatro de *calle* abiertas. Es decir, que el concepto de este festival está

claramente relacionado con la naturaleza del teatro que practica y promueve LGMM.

Es interesante escuchar la propia autodefinición de Jorge cuando le pregunté qué tipo de teatro realizan. Me respondió únicamente con la palabra: *teatro*. Creo que el principal mensaje detrás de esta respuesta es que el teatro de LGMM se encuentra dentro del gran repertorio de la dramaturgia, sin más ni menos valoración o subvaloración. De acuerdo a varios testimonios, hablar de teatro popular o teatro de grupo puede llevar –aunque no debería suceder- a connotaciones de poco profesionalismo o improvisación, es decir, a referirse a una especie de teatro subalterno. Estas respuestas e impresiones también han sido recogidas por Malca (2011) en su investigación, y en lo personal, me recordó a aquella subvaloración que existe hacia el folclore o la artesanía y la exclusión de éstas en el mundo de las bellas artes. Bajo este trasfondo, me parece que la respuesta de Jorge aspira a un teatro en el que ‘todos valemos por igual’.

Luego del contacto de varios años con la dramaturgia de LGMM, sea a través de presentaciones públicas en FITECA y otros espacios, mi impresión es que el propósito de su ejercicio teatral se resume en el concepto comunicacional de *lucha o batalla social*. Esto lo observo principalmente a través de los temas y personajes que se construyen en sus obras. Este ímpetu o propósito, de hecho, se refleja en el mismo nombre del grupo (tal como también sucede con el nombre de Arena y Esteras y su tipo de dramaturgia). La Gran Marcha de los Muñecones evoca a una marcha de guerreros o ciudadanos combatientes, grandes muñecos (muchas veces movilizados en fila dentro de sus obras) que ya en escena buscarán enfrentarse a las diversas injusticias de nuestra sociedad. Las marchas en el Perú tienen una connotación de protesta social o una connotación cívico-militar -cuando los soldados o escolares marchan en el aniversario patrio-. Sea uno u otro, se trata de imágenes del preámbulo o la ejecución de una batalla, que en el caso de LGMM se circunscribe a la defensa de los derechos y la protección del territorio o el mundo de uno o lo que es propio.

Los subtemas que he identificado en sus obras son los siguientes: relaciones de poder en la sociedad y crítica social, luchas en el barrio y nacimiento de un nuevo mundo e identidad del migrante.

Durante el trabajo de campo en LGMM puede ver los ensayos de *Lucha de gigantes*, una de las obras clásicas del grupo. Como descripción etnográfica de este acompañamiento, quisiera detenerme brevemente en los símbolos que observé detrás de esta obra. Los personajes principales son los muñeques, ellos son como he mencionado quienes aparecen en la mayor parte de sus obras. Durante la historia de *Lucha de gigantes* se encuentra la población con el personaje que quiere comprar el mundo y quiere comprar la vida de sus habitantes –a veces el huevo ocupa el lugar del mundo, pues representa el universo de la vida y del nacimiento-. El comprador del mundo es un personaje con trajes elegantes -usa ternos del siglo XIX- y representa posiblemente a un banquero o empresario, su fisonomía es grotesca y en conjunto denota en palabras gruesas a la figura de la codicia. El pueblo, por su parte, es la familia de costeños y andinos que se han unido en los barrios de la ciudad. Ante el rapto del mundo o del huevo viene como salvación la figura mítica de *Vientuchay*, la gran ave de colores de dos metros de alto, quien enfrenta al banquero o raptor. Finalmente, con la recuperación del mundo o el huevo vuelve a renacer la vida, este desenlace origina el nuevo nacimiento.

En conversaciones con Tito, me confirmó que estas historias, recurrentes en LGMM, tienen un punto en común con las *pastorelas* de México, en las que el demonio es derrotado por el arcángel San Miguel en el marco del nacimiento del niño Jesús. En las *pastorelas* se articulan la representación de la batalla y el nacimiento, y en el caso de LGMM, este ciclo del conflicto y la vida trasciende al mundo que viven las propias personas.

Otro de los subtemas que se ven materializados en sus obras son las luchas en el escenario del barrio. En una de sus últimas obras, *Los pecerros* se conjugan dos elementos que habitan notoriamente en la cotidianidad del barrio, los perros de la calle y los cerros de las quebradas de Comas (ver foto 27). Los perros son

habitantes ciudadanos y casi ciudadanos –con mucha autonomía en las calles- en todos los barrios formados por invasión en todo el Perú; por su parte, la zona de Camino a la Libertad –la parte más antigua de Comas- en donde se ubica el barrio de La Balanza y trabaja LGMM está en medio de una imponente quebrada que acompaña gran parte de la visualidad de quien transita por esos territorios. Los cerros, al igual que la arena en el mismo nombre de Arena y Esteras, simbolizan el asentamiento geográfico que utilizaron los migrantes al establecerse en la ciudad de Lima, y que formó parte importante del panorama visual mientras empezaban a construir sus propios barrios. Esta conjunción del escenario geográfico, urbano y social se interioriza en la construcción de los pecerros, personajes míticos, montados en zancos, que libran batallas -como en Lucha de gigantes- por un mejor porvenir.

La identidad del migrante, como subtema, es transversal en muchas de sus obras y está materializada en la construcción de los personajes, principalmente, los grandes muñeques. Como ya hemos mencionado, la familia central -símbolo en diversas fotografías teatrales asociadas a LGMM- está conformado por una línea paterna afroperuana y una línea materna andina indígena, cuyos hijos continúan estos mismos rasgos. También resaltan los trajes de los muñeques, mientras el padre e hijo utilizan ropas de obreros urbanos, la madre e hija utilizan ropas campesinas. La unión de estos dos mundos es la familia mestiza, la que une a la costa y la sierra, al migrante y al ciudadano (ver foto 28). Estas imágenes se mantienen en el repertorio artístico de LGMM como elementos de memoria y de construcción de identidad en el barrio, en Comas y Lima Norte.

Foto 27  
Los Peceros



Fuente: archivo de LGMM.

Foto 28  
La familia principal campesina y urbana, indígena y afro en Los Muñecones



Fuente: archivo de LGMM.

En LGMM se vive -casi diariamente- una *dictadura de la plástica*. La mayor parte de las visitas que tuve al local del grupo, y específicamente, a los lugares de ensayo, los almacenes o la sala de la casa de Jorge, observaba que estos comúnmente eran utilizados como áreas de manualidades para resanar los muñecos. Incluso, la oficina principal de LGMM tenía varios elementos de este dominio de la plástica, en ésta me llamaron la atención las indicaciones para la resanación de cada muñecón colocados en una pizarra acrílica, los papeles dispersos con bosquejos o diseños que dibujaba Jorge para nuevos personajes o estructuras, o la gran colección de pequeños muñecos o figurillas de distintos materiales colocados en estantes que le servían a Jorge de inspiración para el diseño de futuros muñecos.

En la calle uno tiene que impactar o provocar con fuerza al público para transmitir un mensaje, y es por ello, que en LGMM se eligió el camino de utilizar personajes de gran tamaño (muñecos de más de dos metros en el caso de Lucha de Gigantes o zanqueros en los Peceros o en la Fanfarria), grandes estructuras (en Punto Inmobile) y la utilización de elementos que generaran gran atención como la música “en vivo” (en la Fanfarria) o el uso de fuego (en los Peceros y en Punto Inmobile). La plástica se vuelve en el primer paso de comunicación que desarrolla LGMM previo al movimiento y la interacción con el público. Como se mencionó en el capítulo anterior, esta importante base material en sus obras y lenguajes teatrales requiere una dedicación constante en trabajos manuales: resanar los muñecos, retocarlos con pintura, renovar algunas partes de sus estructuras o, inclusive, cambiar completamente a un muñecón por su deterioro con los años.

Los elementos de comunicación de LGMM a través de sus obras parten, en primer nivel, del *impacto visual* (esto se observa claramente en el caso del Punto Inmobile, ver foto 29). El tamaño de los muñecos o estructuras es un elemento a tomar en consideración, pero también juegan un rol importante otros elementos como las mismas formas, texturas y colores y los significados que expresan estos elementos físicos (como se mencionó, los muñecos muchas veces no hablan). En un siguiente nivel, aparecen en paralelo las propias narrativas o

historias de las obras relacionadas principalmente a las luchas en el barrio y el nacimiento de un nuevo mundo.

Foto 29  
El Punto Inmobile



Fuente: archivo LGMM.

## B) EL LENGUAJE TEATRAL DE AYE

El trabajo grupal o colectivo de AyE está influenciado fuertemente por las vivencias sociales de sus fundadores durante su niñez y adolescencia, en Villa El Salvador de la década de 1970 y 1980. Las organizaciones sociales de base tuvieron un protagonismo muy fuerte en la construcción del distrito. Además de esta base empírica de convivencia, algunos de sus integrantes también tuvieron contacto con instituciones y agrupaciones emblemáticas del movimiento del teatro popular y teatro de grupo que se experimentaba en el país por esas décadas.

En el caso de Arturo, tuvo una participación muy activa en el Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, apoyado por el municipio distrital, pero constituido por un centro de aprendizaje y articulación de los distintos actores sociales de la época. Ahí Arturo tiene sus primeros contactos “formales” con el teatro e inicia un proceso de formación teatral que le permite, entre otros, facilitar y dirigir posteriormente los procesos creativos del grupo de amigos que fundarían AyE a inicios de la década de 1990. Este paso por el Centro de Comunicación Popular y otras instancias como la CUAVES reforzaría el compromiso social y político de Arturo y sus colegas por su distrito.

Ana Sofía, por su parte, tuvo la oportunidad de participar en los talleres que dictaba Yuyachkani en Villa El Salvador a finales de la década de 1980. En este taller, de hecho, se conoce con Arturo y otros amigos y amigas *teatros*<sup>50</sup>. A diferencia de LGMM, cuya influencia estuvo concentrada en la experimentación de nuevos lenguajes que desencadena en una priorización de la plástica (para transitar desde ahí a la temática social y sus propias narrativas), AyE abraza más bien formas físicas o plásticas de acompañamiento teatral más tradicionales aunque con planteamientos propios -por ejemplo, utiliza vestuarios, pero con una fusión de lo andino y lo urbano, de lo local y global- y plantea un formato de comunicación oral y corporal desde personajes humanos (actores y actrices) para proyectar sus narrativas relacionadas a la memoria, la identidad y las problemáticas sociales.

La experimentación de AyE se concentra en los juegos escénicos u ordenamiento de la historia, aunque el lenguaje teatral utilizado puede ser menos disruptivo que el utilizado por LGMM. Estas mismas orientaciones y diferencias se pueden observar entre las propuestas de Cuatro Tablas -en sus orígenes- y las de Yuyachkani. No puedo afirmar que los talleres que dictó Yuyachkani en Villa El Salvador a finales a finales de la década de 1980 imprimieron un sello teatral en el trabajo que realizarían posteriormente sus participantes -en realidad, en Villa El Salvador recibía varios influjos del movimiento teatral nacional de esos

---

<sup>50</sup> Que es muy aficionado al teatro.

años -, sin embargo, sí puedo señalar que el teatro de Yuyachkani y el de AyE estarían asociados a una facción teatral del teatro popular con elementos más comunes.

Durante los primeros años de creación teatral de AyE hubo una clara intención de retratar la historia de Villa El Salvador, que era la historia de todos sus integrantes y sus familias. Se conjugaron las dinámicas sociales que habían vivido tan intensa y cotidianamente durante la niñez, adolescencia e ingreso inicial a la adultez, las dinámicas típicas de los jóvenes que se juntaban “en mancha” y en ocasiones provocaban algunas iniciativas o “proyectos” grupales. Junto a estas dinámicas ocurrían hechos de suma crudeza en Villa El Salvador –como la muerte de María Elena Moyano- que desencadenaban una especie de shock colectivo y necesidades de dar alguna respuesta. La década de 1990 cuando se origina el grupo también fue un período de cambio en el país (social, político, económico y cultural) que tuvo mucho impacto en Villa El Salvador. Así, los miembros de AyE ven que “su distrito se empieza a ir”, se pierden las dinámicas sociales y políticas históricas de Villa El Salvador –que habían convertido a “Villa” en un distrito famoso, dentro y fuera del país-, y observan que se empieza a perder la memoria, la historia de todos y todas.

De esta forma, el teatro de AyE nace con el propósito de contar la historia de Villa El Salvador. Esta historia es un ejercicio de memoria, en el que aparecen hitos históricos y escenas cotidianas de la vida en Villa El Salvador (costumbres, problemáticas, etc.). Y si bien con los años surgen también otras temáticas en el teatro de AyE, la línea de trabajo que reconstruye su historia continúa siendo una columna vertebral de su vivencia teatral.

El trabajo teatral de AyE puede ser definido formalmente como teatro de grupo y teatro popular, sin embargo, al conversar con Arturo y Ana Sofía, ellos prefieren que a su teatro se le llame *teatro comunitario*. Esta definición típicamente se refiere a una obra teatral que es construida de manera participativa –y en ocasiones autónoma- por una comunidad de personas (comunidad campesina, comunidad indígena, comunidad de vecinos en un barrio, etc.), sin embargo, en

el caso de AyE sus integrantes le añaden otra connotación a este concepto al señalar que su teatro y su trabajo, en general, se realiza “de cara a la comunidad”, es decir, con la intención de que responda a la historia (cambiante), problemáticas, inquietudes y aspiraciones de la comunidad.

En los últimos años, luego de interactuar por un período largo en espacios territoriales ampliados, AyE está buscando reafirmar el sentido de su trabajo a partir de las preguntas y respuestas que brotan de su entorno más cercano, es decir, de la comunidad con la que han crecido, principalmente en Villa El Salvador. Dentro de la evolución de AyE, el no perder la lectura de lo que sucede en la comunidad es crucial para continuar su trabajo a futuro -tal como lo señalan sus integrantes de manera más reciente-.

La obra emblemática de Arena y Esteras es *Arenas de Villa*. Como ya se introdujo, el ejercicio de memoria ha sido vital para el grupo en un nuevo entorno de cambios a nivel del distrito y del país, principalmente, a partir de la década de 1990. Una singularidad de la obra Arenas de Villa es que cada nueva generación de integrantes de AyE le suma nuevas escenas o modifica las anteriores. Tal como sucede con la tradición oral, en la que las historias de los mayores se trasmutan de persona en persona o de generación en generación, cada “nuevo relato” de Arenas de Villa recoge elementos del pasado –de la historia original-, pero también recrea e incorpora elementos de los nuevos tiempos. Dentro de este ejercicio, de alguna forma, se prioriza que se desea recordar.

La construcción de la historia es un hecho dinámico que abraza elementos vivos y presentes, y en el caso de Arenas de Villa resulta muy curioso este ejercicio teatral en el que se reinventa constantemente la historia del propio distrito. Esta particularidad también le ayuda a AyE a mantener canales de comunicación e interacción con las poblaciones más jóvenes. En efecto, tanto AyE como LGMM aspiran a que las nuevas generaciones construyan un sentido de identidad hacia adelante, sin olvidar las historias y “colores” del migrante –que ha sido el punto de partida en ambos casos-, no obstante, para este fin requieren construir diversos lenguajes de comunicación y de contenido que no desentonen con las

motivaciones y capacidades de atención de niños, niñas y jóvenes. De hecho, no es casualidad que la fisonomía y rasgos de los muñecones de LGMM asemejen a juguetes comunes que utilizan menores de edad, pero convertidos en muñecos gigantes.

Foto 30  
Arenas de Villa



Fuente: Ojo Público.

Además de darle un lugar a la historia en su trabajo, AyE también ha plasmado en su repertorio teatral distintas preocupaciones sociales circunscritas en las vivencias de la comunidad cercana y también del país. La primera obra teatral, con la que nace el grupo, es *La carreta de los sueños*. En ella, un grupo de amigos payasos tiene un conjunto de experiencias y contactos con la calle y la dura realidad de finales de la década de 1980 y comienzos de la década de 1990. Luego de esta travesía urbana uno de sus miembros desaparece (o es desaparecido) y queda en el grupo de payasos una enorme interrogante sobre el camino a futuro (dudas, desesperanza y desesperación). Con esta obra, Arena y Esteras queda como finalista de la Muestra Nacional de Teatro en 1994.

En una línea de reflexión similar, también es creada *A la vera del camino*, que evoca a la conflictividad y heridas que dejaba el conflicto armado interno en Perú, igualmente, *Moo*, la última obra del grupo, la cual toma como personajes a varios niños y niñas de la calle (y en la que se utiliza el lenguaje de los malabares). Estas obras han nacido del contacto directo y de la lectura de diversas problemáticas sociales del país. Con *A la vera del camino*, por ejemplo, el grupo expresa una vivencia propia alrededor de la violencia política que vivió el Perú; los insumos de esta historia teatral nacen de su vivencia en Villa El Salvador y se cuaja a partir de los testimonios que recogió que AyE a partir de los viajes que realizaron por varias regiones del país en la década de 1990.

Foto 31  
A la vera del camino



Fuente: archivo de AyE.

Las obras teatrales de AyE tienen un formato de comunicación más habitual que el utilizado por LGMM. AyE desarrolla representaciones teatrales basadas en un conjunto de actores y actrices “a la vista”, es decir, que no están cubiertos o mimetizados por un muñeco o estructura. Asimismo, sus obras teatrales pueden ser presentadas en un auditorio cerrado o en la calle debido a las dimensiones

espaciales de sus escenas y sus personajes, a diferencia de LGMM cuyas obras sólo pueden ser presentadas en la calle o espacios públicos.

AyE ha desarrollado, no obstante, varias particularidades y experimentaciones en sus canales de comunicación. Por un lado, ha experimentado con elementos del lenguaje simbólico que rememoran la identidad y procedencia del migrante, y por otro lado, ha incorporado técnicas de comunicación para hacerlos más efectivos e impactantes hacia el público.

En una de las conversaciones con Ana Sofía, me contaba que cuando llegaban con el grupo a “invadir” artísticamente un asentamiento o barrio específico de Villa El Salvador a comienzos de la década de 1990, sus integrantes aparecían en el horizonte como una comparsa de colores, muy intensos y variados. Se contrastaban así disruptivamente a un horizonte paisajístico, que era mucho más homogéneo y estaba invadido visualmente más bien por el color amarillo de los arenales y de las esteras de las nuevas casas. Ana Sofía me comentó que esos colores intensos con los que llegaban eran los colores del carnaval andino, el cual estaba plasmado en sus trajes. La invasión de AyE estaba planeada así a modo de sorpresa e impacto visual a partir de los colores y de los recuerdos (debido al origen y representación de esos trajes). En mi acompañamiento al grupo, durante un taller de derechos humanos y arte que AyE organizó en su local, pude ver el documental que se había hecho un cineasta chileno sobre el grupo a comienzos de la década de 1990. En éste había retratado con mucho detalle e impacto varios de los elementos que me contaban Arturo, Ana Sofía o Quique sobre los inicios del grupo, entre estos, pude observar aquella imagen de los personajes de colores en zancos caminando en el gran paisaje amarillo dirigiéndose a los nuevos barrios a modo de intervención artística o invasión cultural.

Otra de las experimentaciones, además de los colores, es la indumentaria que utilizan los actores, la cual preponderantemente tiene elementos típicos de los andes tanto en las faldas, blusas, camisas, pantalones, etc. Estas indumentarias, sin embargo, no sólo son utilizadas para presentaciones teatrales en las que se

alude directamente el mundo andino, sino que también se fusionan con las indumentarias de los *payasitos*<sup>51</sup> y con la de los malabaristas como en la obra *Leyendas y malabares*.

Dentro de las intervenciones artísticas que se vienen desarrollando por todo Lima, muchos grupos y colectivos recurren a un paquete relativamente recurrente de prácticas artísticas como el clown, los malabares, la batucada, los murales, entre los que más he observado. Al respecto, Arturo me comentó que a veces observaba que faltaba un ejercicio de exploración adicional en varios grupos para encontrar elementos propios en este tipo de prácticas artísticas, y anecdóticamente me dijo que la presencia de un antropólogo (“como yo”) quizás podía ayudar a este ejercicio. Luego de asistir a diversas intervenciones culturales en diferentes barrios, mi impresión es que estos tipos de prácticas artísticas en cierta medida se encuentran estandarizadas tanto en los elementos que utilizan como en la misma ejecución del acto artístico. Con este nivel de semejanza considero que podrían “intercambiarse” sin notar mayores diferencias con intervenciones artísticas de grupos y colectivos de otras ciudades de América Latina, Europa o el mundo global. En efecto, cuando estuve de paso por Valparaíso, en octubre del 2016, coincidí con un festival de malabaristas en el Parque Cultural de Valparaíso, ahí observé imágenes muy similares de ejecución artística a las que comúnmente encuentro en Lima, o a las que podía ver recurrentemente en el Parque del Muro en Berlín (*Mauer Park*) por los años 2002 al 2004.

No creo que la exploración a la que se refiere Arturo coloque en un estatus superior o inferior a una agrupación cultural, no obstante, dicha exploración sí puede constituir una herramienta poderosa para un grupo o colectivo que valora la construcción de identidades propias.

En AyE, al igual que en LGMM, también se han incorporado algunas técnicas o lenguajes de comunicación que facilitan una mejor conexión con el público. Por ejemplo, desde la Carreta de los sueños, la personificación del payasito

---

<sup>51</sup> Así los llamaba Arturo.

(fusionado también con elementos andinos) ha sido protagonista de varias de sus principales obras. El desarrollo actoral y naturaleza del clown puede generar sensaciones como la gracia, la risa, entre otros. Asimismo, se ha asentado en AyE también la técnica de los malabares y de las acrobacias con la finalidad de generar una mayor atención y comunicación con el público. A partir del fenómeno mundial del Circo del Sol, a mediados de la década del 2000 las nuevas generaciones de integrantes de AyE empezaron a interesarse por distintas técnicas utilizadas en los actos circuenses. Estos aprendizajes se daban a través de intercambios y talleres y, en ocasiones, por cuenta propia a través de los videos que los más jóvenes encontraban en YouTube. Este enraizamiento del malabarismo, las acrobacias y la gimnasia en el grupo -que surge como un fenómeno de motivación intergeneracional-, termina entrelazado con la dramaturgia clásica practicada por AyE, lo que se materializa en el diseño de sus nuevas obras como Leyendas y malabares o Moo. Esta transformación del lenguaje de comunicación ha generado vínculos aparentemente más efectivos e impactantes hacia el público joven.

Foto 32  
Leyendas y Malabares



Fuente: enlima.pe

### C) DRAMATURGIA DE AYE Y LGMM COMO INFLUENCIA EN EL COLECTIVO BARRIAL O COMUNAL

Las obras teatrales de LGMM y AyE están curtidas por numerosos *ingredientes* en forma de identidades que uno encuentra -a veces entremezclados- en el Perú. En los temas que trabajan dentro de su dramaturgia aparecen temas como la evocación a las vivencias de la migración y el recuerdo de los lugares de origen (principalmente andinos), el encuentro inicial con la ciudad y los mestizajes que produce, las injusticias sociales en el barrio y las luchas por una vida o mundo mejor, la época de la violencia política, entre otros. Aparecen también constantemente paisajes urbanos y geográficos vinculados estrechamente no sólo al sentido de sus obras, sino al de sus propias vivencias personales como, por ejemplo, el barrio, las esteras, las montañas, los arenales, los perros de la calle, etc. Por último, se busca en sus obras elementos de comunicación más propios y simbólicos en términos de identidad como la escenificación de personajes que muestran la heterogeneidad étnica del país, la utilización simbólica de los colores que evocan al carnaval o al desierto costero, el uso de indumentarias típicas fusionadas, etc.

Considero que uno de los aspectos constitutivos de estos grupos es que su trabajo está anclado en un territorio. A diferencia de otras compañías de teatro de la ciudad de Lima centro u otras ciudades del mundo, cuyo espacio de presentación se desarrolla simplemente en diferentes salas, la propia acción teatral de AyE y LGMM tiene correspondencia con el público en donde crecieron sus integrantes, que es donde están ubicados sus locales institucionales. Este anclaje territorial no sólo provoca una influencia en la autoría o contenido de la composición teatral, sino que genera motivaciones y debates en distintos ámbitos de trabajo de estos grupos. De hecho, AyE promueve el teatro comunitario bajo la lógica de ser un teatro que produce “de cara a la comunidad”.

Las obras de AyE y LGMM son presentadas principalmente -aunque no exclusivamente- en los barrios en donde están asentados. Por ejemplo, durante el FITECA siempre se realiza una presentación de LGMM. Asimismo, he sido

testigo de cuatro presentaciones de obras teatrales de AyE en el propio auditorio de su local: en el festival Festicirco, en un taller interinstitucional, en un compartir con colaboradores y como actividad para recabar fondos. En todas estas presentaciones en AyE y LGMM siempre había numerosos vecinos del barrio y del distrito.

Un primer objetivo de estas obras frente a los espectadores es que dentro del vecindario, barrio o comunidad no se olvide que provienen de una dinámica y sentido grupal, con un carácter épico debido a los logros que obtuvieron dentro del largo proceso de la invasión. Asimismo, remarcar que este camino recorrido no es un camino “vacío” o estándar (como cuando uno simplemente adquiere una propiedad construida y luego la habita), sino que ha estado lleno de símbolos e identidades que formaban parte de esta congregación colectiva. La unión del campo y la ciudad, la pluralidad y el mestizaje, entre otros, son características que formaron parte de este camino. Estos mensajes se concretan no sólo en las narrativas de sus obras, sino también en imágenes visuales que forman parte de éstas o las complementan, por ejemplo, recuerdo el gran escenario de esteras que se utilizó en la edición XIV del FITECA del 2015, un elemento que no coincidía con el presente urbano del barrio, pero que por su tamaño y solemnidad generaba una provocación de recuerdos y significados subyacentes. El impacto positivo del esfuerzo colectivo y de los símbolos e identidades que los acompañaron es traído al presente como acto de revaloración y forma parte de un el ejercicio de memoria permanente en el que transitan sus obras teatrales.

¿Y por qué lo hacen? Como está mostrado, por ejemplo, en la obra Lucha de gigantes de LGMM, esto se explicaría porque la batalla o lucha barrial por conseguir un mundo nuevo o mejor aún está presente en sus territorios y vigente de cara al futuro. Como señala Vera estos asentamientos urbanos viven en un estado de incompletitud (o ciudad incompleta) ya que necesitan de procesos de muchas décadas hasta concluir con las tareas tanto materiales como inmateriales que requieren. La realidad, sin embargo, los confronta con organizaciones vecinales en estado moribundo (tal como señala Dosh, luego de conseguir algunos componentes básicos de seguridad material, como el título de

propiedad). De este modo, estas obras teatrales, al igual que otras herramientas que manejan AyE y LGMM, tienen la función de “activar” los ánimos de las personas que habitan en su entorno para reunir nuevamente al colectivo, y tal como fue en el pasado, resolver las tareas pendientes y retos recientes en el barrio/comunidad o espacio. Pero ante todo, y en el marco de un sentido de misión, estas obras invitan a los espectadores a seguir imaginando ese mundo nuevo o mejor (o ciudad imaginada) al que aspirarían colectivamente.

#### 4.1.3. HERRAMIENTA 3: LA PEDAGOGÍA

Los fundadores de AyE y LGMM pasaron por diversos procesos de formación que no se limitaron a la adquisición de habilidades o técnicas artísticas. Detrás de estos conocimientos, estos individuos se confrontaron a modelos y dinámicas de aprendizaje que fueron delineando su condición de sujetos frente a la sociedad. Estos modelos y dinámicas de aprendizaje diversas subyacen, por ejemplo, en las formas de organización o en la experimentación de nuevos lenguajes.

Estos procesos de aprendizaje (o maneras de aprender) se volvieron trascendentes en sus vivencias y los condujo a sistematizaciones y conceptualizaciones pedagógicas muy relevantes en la evolución institucional de ambos grupos. De hecho, desde mi perspectiva AyE y LGMM se organizan, entre otros componentes, como instituciones pedagógicas.

Estas sistematizaciones y conceptualizaciones pedagógicas las aplican y transmiten a las nuevas generaciones de integrantes de ambos grupos, y claramente no se limitan a los métodos de la experiencia teatral. Esta inclinación por la enseñanza tiene la intención, más bien, de fomentar otros tipos de convivencia en la sociedad, específicamente, nuevas formas de interacción entre sujetos dentro del barrio, el distrito o la ciudad. En tal sentido, la pedagogía la identifico como una de sus herramientas y aportes en la construcción de la ciudad.

Para reseñar la relevancia de la pedagogía en los patrones de convivencia y socialización quisiera compartir el siguiente ejemplo. En la escuela inicial en donde asistía mi hija, les enseñaron a decir 'no me gusta' cada vez que uno de los niños y niñas de su aula sufre una agresión de otro compañero o compañera. La razón de esta frase tiene un doble sentido pedagógico. Por un lado, se busca que la persona agredida ejercite su capacidad de expresión y convicción interior para manifestar cuando algo no le gusta. Esto les ayuda a prevenir futuros episodios de *bullying*, pero sobre todo le ayuda a fortalecer su autoestima e ímpetu de reclamo, en un lugar de relegarse únicamente a una condición de víctima. Proyectado a futuro, esta práctica pedagógica ayuda a formar ciudadanos y ciudadanas con capacidad de respuesta ante diversas trasgresiones de derechos que ocurren en la sociedad. Por otro lado, a la persona agresora al escuchar desde pequeña la voz de reclamo de la persona agredida, se le ayuda a reconocer que su acto agresión puede tener una repercusión negativa en su entorno, con lo que empieza a interiorizar sus responsabilidades sobre el colectivo.

El ejercicio pedagógico que he ejemplificado tiene una proyección en las conductas de socialización presentes y futuras de los sujetos. En el caso de AyE y LGMM la interacción con su entorno -con el fin aportar en la construcción de la ciudad- también se produce sobre la base de procesos pedagógicos de formación de individuos. A partir de las sistematizaciones y conceptualizaciones pedagógicas construidas por ambos grupos se pueden identificar dos campos de metodologías pedagógicas: a) desde la convivencia y b) desde la formación artística. En ambos casos, se trata de metodologías pedagógicas que se aplican hacia el "interior" de estas instituciones, es decir, con los integrantes del grupo.

En el caso de las metodologías pedagógicas desde la convivencia he identificado hasta tres conceptos construidos por AyE que explican las principales dinámicas de relacionamiento entre sus integrantes. Estos conceptos también pueden ser aplicados al caso de LGMM. Por su parte, en el campo de metodologías pedagógicas desde la formación artística -aunque combinada con lo social-,

LGMM ha sistematizado una propuesta bastante detallada, la cual se divide en cuatro etapas.

En lo personal fue una sorpresa que ambas agrupaciones hubiesen construido y tuviesen disponibles metodologías pedagógicas claras, las cuales forman parte de una vivencia multidimensional que recoge de manera mixta elementos de la tradición y la experimentación en las organizaciones de base, del movimiento del teatro peruano de grupo y popular y de procesos pedagógicos de autoaprendizaje.

#### A) METODOLOGÍAS PEDAGÓGICAS DESDE LA CONVIVENCIA

Las interacciones y proyecciones de AyE y LGMM se fundamentan en una conciencia de colectividad, tanto hacia el interior como hacia el exterior de la agrupación. Este comportamiento tiene bases históricas y se remonta a las primeras experiencias de convivencia de los fundadores de AyE y LGMM.

Aunque con distintos matices, ambas vivencias se originan en asentamientos urbanos nacidos de invasiones de tierras en donde su población se organiza inicialmente bajo organizaciones tradicionales de sobrevivencia y asistencia básica (asambleas vecinales, comedores populares, promotores de salud, etc.) y redes de solidaridad entre vecinos. Posteriormente, en la década de 1970 y 1980, los miembros fundadores de AyE y LGMM se acercan a una interacción colectiva más voluntaria y espontánea a partir de las parroquias de barrio en pleno auge de la teoría de la liberación. En el caso de Jorge, de LGMM, en la parroquia local encuentra por primera vez un grupo de amigos con los que “se sentía bien” (y en dónde se compartía la necesidad de un cambio social); era un espacio de refugio dentro de un barrio muy violento. En el caso de Arturo, de AyE, recuerda a la parroquia como el gran espacio de encuentro en el barrio, en el que asistía toda la familia, desde los más pequeñitos hasta los más grandes (“todos en fila”).

También se acercan a encuentros y dinámicas colectivas a partir del movimiento de teatro. De hecho, en la década de 1980, Jorge es convocado para integrar un

proyecto de teatro de grupo, con el que nacería la primera versión de La Gran Marcha. Junto con un profesor principal, cuatro jóvenes se mudaron a una casa de esteras (“equipada con mucha sencillez, pero con dignidad”, como señala Jorge) en donde vivieron dos años, en las mañanas se preparaban en teatro y en las tardes se presentaban públicamente en la calle. Había una misión de volcar a la gente lo aprendido, aunque se ganara muy poco dinero de las funciones (“se pasaba el sombrero”).

En todos estos casos históricos mencionados (artísticos y no artísticos), se construye un núcleo familiar ampliado que forma la base de la interacción al interior de la vivencia.

AyE ha definido su propuesta pedagógica a partir de tres principios o conceptos de convivencia. El primero es que al interior de AyE las relaciones se van construyendo bajo la premisa de que todos sus integrantes forman *una gran familia*. Como toda familia, ello implica acciones y reacciones sobre la base de una educación del afecto y de la protección. Arturo lo describe de la siguiente manera:

*“Pero podríamos decir que hay un principio de paternidad ampliada, primero. ¿Qué significa? Es como el cariño que encuentras en muchos líderes que tienen hijos, hermanos, y deciden ‘vamos a hacer algo por la comunidad’. Solo que aquí [en AyE] está sostenido durante años. Es simplemente preocuparse por los otros. ‘Tus dientes están careados, vamos a ver que hacemos’; ‘pucha, se rompió su zanco’, ayudarle a que aprenda; en un sentido es tomar lonche, hermanarse, ayudar a ser familia. Eso es uno, [y] que tiene que ver con el sentido comunitario, aprender a convivir.”* (Entrevista 35: Arturo, director de AyE. 12 de octubre del 2014).

El formar parte de una familia trae consigo una corresponsabilidad respecto al resto de integrantes. A partir de ello, AyE ha puesto en práctica un siguiente concepto pedagógico que ha bautizado como *la escalera*. Se trata de un método de adquisición de conocimientos, en el que los integrantes en “escalones” de aprendizaje más alto transfieren conocimientos a los que están en escalones más bajos. Lo que uno observa es que este concepto, efectivamente, coincide con que los integrantes de mayor edad les enseñan y ayudan a los integrantes más jóvenes en diversas habilidades artísticas y tareas dentro de la institución.

De acuerdo a Arturo “los mayores o los más maduros o los que aprenden más rápido son directamente responsables de los otros”.

Durante mi trabajo de campo en las visitas a los locales institucionales de AyE y LGMM, pocas veces vi a los directores (o fundadores) dando algún tipo de clase o asesoría a los más jóvenes. A quienes veías asumiendo este rol eran a los integrantes que ya habían acabado el colegio o tenían más de 20 años de edad, y que en general tenían más tiempo de aprendizaje dentro de estas agrupaciones. Por ejemplo, en mi segunda visita a AyE, en las semanas en que se desarrollaba el Festicirco, presencié un taller de intercambio organizado por el grupo de teatro comunitario Arena Stage (Washington, EEUU). Los asistentes invitados al taller eran diversos, tanto de AyE como de varias partes de la ciudad. Una vez culminado, aparecieron en esta la sala de ensayo (auditorio) muy espontáneamente numerosos jóvenes, colocaron un set de colchonetas y empezaron inmediatamente a correr, dar saltos y realizar varios tipos de piruetas. Se trataba de las clases de gimnasia que habitualmente se dictan internamente en AyE cada semana. Al tratarse de mis primeras visitas, todavía estaba en una fase personal de dejarme sorprender por diversos sucesos cotidianos, y recuerdo que lo que más me llamó la atención ese día es que parecía no haber profesores en la clase de gimnasia aparentemente. Después de algunos minutos de observarlos pude identificar que había dos jóvenes que dirigían –aunque no con tanta claridad- esta clase. En efecto, ellos iban corrigiendo y ayudando a los demás en los ejercicios, y también observaba una actitud de cuidado hacia los más pequeños, pues se trata de una disciplina corporal con cierto grado de riesgo (ver foto 33). Después de acompañar varios ensayos y presentaciones públicas pude corroborar que los mayores responsables de transmitir las lecciones de la gimnasia eran John y Christofer (en el marco del método de ‘la escalera’).

Foto 33

Clase de gimnasia en Arena y Esteras (posterior al taller de Arena Stage)



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

En el caso de LGMM, aunque no se menciona expresamente al concepto de 'la escalera', también se produce la transmisión de conocimientos de mayores a menores y con las mismas características. Esto se observa, por ejemplo, en los numerosos trabajos que realizan a partir de la plástica, mediante la cual sostienen su trabajo teatral en base a grandes muñecones y estructuras. A partir de mis visitas, pude observar directamente un traslado de técnicas de aquellos con mayor experiencia hacia los demás en los trabajos con fibra de vidrio, en la resanación de estructuras de los muñecones, en el trabajo con arcilla para la creación de máscaras y moldes, en el uso de la pintura para retocar las superficies de los muñecones, entre otros. Recuerdo que en una ocasión Bryan necesitaba cortar un tubo de plástico (de pvc) que iba a servir de base para sostener una cabeza de arcilla que estaba moldeando. Para cortar el tubo Bryan estaba buscando un serrucho, pero no lo encontraba y no lograba hallar otra solución; casualmente, Jorge pasó por la sala de ensayo, le preguntaron por el

serrucho, y al no hallarlo tampoco, prendió una vela y empezó de deslizar una sección del tubo por la llama, finalmente, pudo apalancar con su rodilla el tubo - cuando ya estaba caliente- y logró un corte horizontal bastante aceptable. A mí me llamó mucho la atención este ejercicio de transmisión de conocimientos, que provenía de una persona con mayor experiencia dentro del grupo. El siguiente testimonio de Zaida, de LGMM, también muestra esta transmisión de conocimientos.

*“Aprendí de todos, de Jorge, de todos mis compañeros, de la generación anterior [de actores de LGMM]. Yo he descubierto que se aprende de todo de todos. De los nuevos se aprende a ser tolerante, de los grandes lo que saben. Eso te ayuda a la larga a ver tu vida distinta, como la llevas.”* (Entrevista 7: Zaida, integrante de LGMM. 7 de agosto del 2014).

Foto 34

Trabajo en arcilla y fibra de vidrio en La Gran Marcha de los Muñecones



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Además de la corresponsabilidad interna respecto al resto de integrantes del grupo, la práctica de la enseñanza en sí (el ser profesor o profesora) es el otro valor o concepto dentro del proceso de aprendizaje de AyE. De hecho, para Arturo “uno aprende 50%, hasta ahí, y el otro 50% lo aprendes enseñando”. Este constituye una justificación adicional para aplicar el concepto pedagógico de la escalera. De acuerdo a las entrevistas que realicé, coincidentemente, la enseñanza es una de las vivencias más satisfactorias en los integrantes jóvenes de AyE y LGMM.

La corresponsabilidad hacia el interior del grupo se traslada, posteriormente, en una corresponsabilidad hacia el exterior, esto significa que se traslada hacia el vecindario, hacia una gran comunidad y hacia la sociedad. De este modo, el tercer concepto pedagógico en el proceso educativo de AyE se basa en el principio de devolver todo lo que hemos recibido, especialmente, en el entorno que nos rodea. De este modo, se devuelve hacia adentro (la escalera), en una etapa inicial, y hacia afuera, en una etapa final. Arturo lo explica de la siguiente manera:

*“Luego otra cosa es la responsabilidad frente a los demás. Tú aprendes acá, pero ¿para qué?, afuera tienes que llevarlo a la comunidad, a la provincia, a tu familia, ese es tu compromiso, tu pago vamos a decir. Acá no te cobran nada, pero tú pagas haciendo una actividad ahí. Más o menos en esos tres métodos podría resumir la idea de todo esto.”*  
(Entrevista 35: Arturo, director de AyE. 12 de octubre del 2014).

El impacto de AyE y LGMM sobre la sociedad y sobre la ciudad, bajo esta herramienta que desarrollo en esta sección, se basa en la formación de individuos con sentidos de colectividad más grandes, precisamente, a partir de estos procesos pedagógicos. Esto se materializa en una responsabilidad de acción frente al “exterior” y en contextos colectivos, lo que se vuelca a través de iniciativas concretas con la gente y en espacios públicos. Por ejemplo, en el siguiente testimonio de Christofer, de AyE, se abordan valores de corresponsabilidad hacia el exterior.

*“Pregunta: ¿en qué otras cosas te ha ayudado AyE en tu forma de ser?”*

*El ser comunitario, trabajar con la comunidad, ver las problemáticas desde mi punto de vista y del grupo, hacer actividades para solucionar eso. [...] Nosotros hacemos actividades, festivales en los barrios, coordinamos con los dirigentes días antes y hacemos como un pasacalle, jugamos con los niños, e invitamos luego a que vengan [a AyE] y que no paren en las esquinas.”* (Entrevista 6: Christofer, integrante de AyE. 6 de agosto del 2014).

Un indicador para evaluar esta cadena de compromisos y devoluciones hacia el “exterior” que surgen luego de este proceso pedagógico es analizar las actividades que han seguido realizando ex integrantes de AyE o LGMM, formados en estas instituciones. Varios de los jóvenes que se desvinculan formalmente de AyE o LGMM fundan nuevos grupos o colectivos culturales con los que continúan activando procesos en los colectivos vecinales. Durante mi trabajo de campo en AyE, escuché en varias ocasiones sobre la iniciativa Red Joven Sur, creada por un ex integrante de AyE. La Red Joven Sur se encargaba de articular a jóvenes en Lima sur alrededor del tema de los derechos humanos en el Perú y el uso de tecnologías como mecanismos de difusión e incidencia. Igualmente, en el primer Encuentro Metropolitano de la Plataforma Puente de CVC, organizado en el local de AyE el 2014, me di con la sorpresa de que Freddy De La Cruz había formado un nuevo colectivo, llamado Repercuta, y ya no era miembro de Vichama, otra agrupación cultural emblemática de Villa El Salvador. A Freddy lo había conocido anteriormente en el Foro Social de las Américas en Quito (2004), posteriormente, me invitó a su bar cultural La Noche de Villa que estuvo activo por dos años. En el Encuentro, Freddy expuso la experiencia de Repercuta, fundado junto con dos colegas más, y lo primero que hizo fue explicarnos el significado del nombre del colectivo, éste nace de mezclar las palabras *repercutir* y *percusión*. A continuación, nos contó que habían coordinado con los vecinos y dirigentes de un grupo vecinal y venían realizando trabajos artísticos y musicales en su parque central y local comunal, principalmente, con niños y jóvenes. La impresión que tengo a partir de estos casos es que demuestran la continuación de una vocación por el arte, y a su vez,

de insistir en afectar lo público y consciente o inconscientemente seguir devolviendo al conjunto social, tal como lo plantea el tercer concepto pedagógico de AyE.

## B) METODOLOGÍAS PEDAGÓGICAS DESDE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA

En el caso de LGMM pude identificar una sistematización y conceptualización pedagógica definida en cuatro etapas, que combina la formación artística y social, aunque en una etapa inicial enfatiza claramente en la formación del actor a través de la pedagogía del cuerpo. Este énfasis institucional se explica por la intencionalidad histórica de LGMM por experimentar con nuevos lenguajes de expresión a través del teatro, lo que requiere de un trabajo intensivo en la formación del actor. Este camino implica explorar las potencialidades de la comunicación (a través de herramientas y símbolos), así como explotar los límites de la corporeidad, ya que cargar la estructura de un muñecón para un actor significa poder sostener con su cuerpo más de 15 kilos.

En las etapas siguientes de la formación de los integrantes de LGMM se les involucra cada vez con mayor intensidad en el trabajo social con el barrio que incluye la organización del FITECA, los domingos comunitarios, los talleres para niños y jóvenes del barrio, entre otros.

Jorge resume el método pedagógico de formación en LGMM de la siguiente manera:

*“Hay cuatro [fases en la formación del actor]. Primero lo corporal, transformar el cuerpo cotidiano para ser un cuerpo extra-cotidiano. Transformarlo totalmente, todo su esqueleto físico. Segundo, la voz, en la calle necesitas una presencia vocal. Tercero, la parte psicológica interna del actor. Cuarto, la parte social, organizar la FITECA, los domingos comunitarios. Son esas partes que se juntan en [la formación].*

*En toda la parte psicofísica. Saben manejar zancos, elementos, malabares, saben soldar, manejar herramientas, construyen, acá construyen todo. Y en la parte social, aprenden a valorar a la gente, convivir, a soñar con la gente, con la comunidad. Es un actor social. Pero no se tiene una regularidad. Acá es muy difícil. Los que quieren dedicarse a esto, los padres se oponen, quieren que sea rentable económicamente.”* (Entrevista 27: Jorge, director de LGMM. 8 de octubre del 2014).

Coincidentemente, en la propuesta pedagógica de LGMM y AyE se conduce al sujeto en la fase final de formación hacia un compromiso con la colectividad externa al grupo. Lo que diferencia a ambas sistematizaciones pedagógicas es que, como punto de partida, LGMM le da énfasis a la pedagogía del actor, mientras que AyE se concentra en la pedagogía de la convivencia. Estos énfasis se basan en la naturaleza institucional y dinámicas internas de ambos grupos.

En la práctica, varios de los conceptos pedagógicos sistematizados por AyE han sido utilizados históricamente por LGMM y viceversa.

En relación a la propuesta pedagógica de LGMM, con énfasis a la pedagogía del actor en las etapas iniciales de formación, las conversaciones que mantuve con dos integrantes de este grupo, Zaida y Ricardito, ilustra algunos de estos componentes. Ricardito me comentaba sobre las rutinas que iba trabajando en su formación como actor (él tenía poco tiempo como integrante de LGMM). Esta rutina empezaba con el acto de la puntualidad al llegar a los entrenamientos (como respeto al resto del grupo) y la limpieza del lugar de ensayos. A continuación se iniciaban los calentamientos (correr en el espacio) y estiramientos del cuerpo, y luego comenzaba lo que Ricardito llamó ejercicios para la *transformación del cuerpo*: debía poner atención a las posiciones del cuerpo, la espalda recta y el coxis, realizar traslados a ocho puntos con acrobacias (el ejercicio es llamado asterisco) y después trasladando el cuerpo a partir de pulsos y contra impulsos<sup>52</sup> desarrollando ocho acciones definidas por el actor (estos se dirigen hacia los puntos del asterisco que el actor ha marcado en el espacio). Cada actor tiene una secuencia que repite periódicamente y que debe mejorar. Posteriormente, realiza trabajos de acrobacias, con zancos, aprende a tocar instrumentos musicales y practica ejercicios con la voz (sin perder la postura inicial del cuerpo).

En el caso de Zaida, el siguiente testimonio detalla este mismo proceso:

---

<sup>52</sup> De acuerdo a Ricardito cada acción tiene dos tiempos, dos secuencias, dos células, que son el impulso y contra impulso y que llevan a una transformación y focalización del peso del cuerpo. Por ejemplo, con el primero agarras impulso y con el segundo tensas o contra impulso.

*“Pregunta: ¿qué talleres recibiste aquí? ¿y también fuera?”*

*Aquí, de actuación, de danza contemporánea y ballet básico. Circo, todo lo relacionando como malabares, trapecios, telas, eso. Y la otra parte en cuanto a lo escénico. Porque en la parte plástica también recibí sobre escultura, fue como un taller constructivo. Lo que ocurre acá es que hay que hacer máscaras. En la práctica vas aprendiendo, vas ayudando y vas aprendiendo. Así aprendí a modelar y el proceso de escultura que se hace aquí. [...]*

*Porque aquí hay más teatro. Si nos enseñaron [danza] contemporánea y ballet, mas ha sido como un complemento para la actuación.*

*Pregunta: ¿qué te ha gustado de la manera de aprender teatro? me has dicho que es diferente ¿qué has percibido que es diferente?*

*El manejo del cuerpo. El manejo del cuerpo es muy riguroso. Cada parte de nuestro cuerpo tiene la capacidad de segmentar. Cada movimiento, cada acción. Conocer tu cuerpo orgánico a nivel físico e interno. Eso básicamente me llamó mucho de la actuación.” (Entrevista 7: Zaida, integrante de LGMM. 7 de agosto del 2014).*

Foto 35

Ensayo actoral en La Gran Marcha de los Muñecones



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

### C) NUEVOS SUJETOS Y LA EDUCACIÓN FORMAL EN CUESTIÓN

Los procesos pedagógicos en los que se involucran los individuos que se integran de manera permanente a AyE y LGMM suelen ser largos, de varios años. En efecto, de acuerdo a lo explicado por Jorge las cuatro fases del proceso pedagógico de LGMM pueden durar como mínimo tres años. Además de las capacidades adquiridas de tipo artísticas y de socialización a través de estas propuestas pedagógicas, este acompañamiento permanente sobre los integrantes del grupo genera también cambios y nuevas habilidades sobre sus propias personalidades.

De acuerdo a Arturo, por ejemplo, la vivencia en AyE induce a la creatividad y mayor capacidad de iniciativa en los individuos. Por su parte, Jorge señala que a partir del trabajo de LGMM se busca integrar a los jóvenes, generar confianza y mejorar su autoestima.

Una de las primeras entrevistas que realicé fue a Natalí, integrante de AyE. Desde su época escolar en la adolescencia participaba permanentemente en el grupo -cuando conversé con ella estaba comenzando estudios universitarios-. Su vivencia de varios años en AyE me animó a preguntarle qué es lo que ella había observado que reciben la mayoría de integrantes jóvenes a partir de la enseñanza de AyE. Su respuesta fue “libertad y seguridad”. Me llamó la atención este comentario, no obstante, posteriormente en un recorrido testimonial a través de las entrevistas a integrantes jóvenes de AyE y LGMM encontré respuestas similares. En el caso de Natalí, ella lo desarrolla de la siguiente manera:

*“Creo que algo que da la experiencia de AyE es libertad y seguridad. Te da la libertad de tú poder elegir, desde qué hacer en el circo o en el teatro, cómo mover tu cuerpo, cómo moverte en el escenario. Desde eso se va creando una autonomía en uno. Y te da seguridad, por ejemplo, cuando haces los talleres con los chicos, ellos saben que no hay algo correcto o errado, sino que todo está bien por decirlo así. Si quieren decir o se les ocurre algo nuevo en el juego pueden hacerlo, no hay como un límite, como decir ‘no eso no, el juego es así’, ‘no, aquí la técnica del malabar es así’. [...] [En realidad] ‘si tú puedes hacerlo así inténtalo’, ‘si te caes o no lo logras hacer vas a ir aprendiendo por ti mismo’, yo creo que eso es lo que*

*da seguridad. Conociendo a muchos chicos que han pasado por aquí, eso es lo que visto más.*

*Muchas veces en sus casas pueden sentir cierta rigidez, ‘cállate’, ‘tú no opines’, acá de repente encuentran el lugar para decir qué es lo que piensan. Muchos chicos que llegan a los talleres, al final hacemos una ronda de evaluación para que expresen cómo se sintieron, no hay problema en que ellos digan ‘no me gusto’, ‘me aburrí’. Como ellos se hallan sentido está bien, podemos mejorar... al comienzo dicen ‘bien, bien’... nada más. Pero poco a poco se van volviendo más críticos. Van haciendo evaluaciones de su grupo y se pueden decir cosas, ‘no me gusta que hagas eso’, y se van diciendo las cosas sinceramente, sin agredirse. Lo que ellos sienten o piensan es importante.” (Entrevista 5: Natalie, integrante de AyE. 6 de agosto del 2014).*

Los conceptos de libertad y seguridad en el individuo me parecen muy impactantes como resultado de cualquier proceso pedagógico, y de alguna forma, tengo que reconocer que el testimonio de Natali me impresionó y empecé a abrir paso a esta sección que decidí incluir en la investigación -aunque ciertamente se fue complejizando con los hallazgos sobre sistematizaciones y conceptualizaciones pedagógicas institucionales-.

En relación al componente de seguridad en el individuo como capacidad adquirida de su personalidad es uno de los que más se repite en los testimonios de otros jóvenes, como por ejemplo en los de Carlos, de LGMM, o Christofer, de AyE.

*“Se nota, con mi experiencia, más liberado. Al comienzo uno llega tímido, y con el teatro me he ido liberando de algunos monstruos. Por ejemplo, el hecho de querer hablar en público, o expresar cosas que no se podían expresar, y poco a poco se ha ido mejorando, es bueno.” (Entrevista 9: Carlos, integrante de LGMM. 12 de agosto del 2014).*

*“Ya no me da vergüenza hablar con las personas o decir lo que siento. En las reuniones con los demás, con el director, ya no tengo miedo de decir lo que pienso. [...] Por ejemplo, en la escuela también lo he logrado.” (Entrevista 6: Christofer, integrante de AyE. 6 de agosto del 2014).*

Para la AyE y LGMM el trabajo en la generación de confianza y autoestima en el individuo es central. De hecho, estos jóvenes en Lima conviven con una sociedad con grandes índices de violencia y fragmentación social. Para revertir esta desconexión o desconfianza del sujeto entre sujetos y hacia el exterior, ambas agrupaciones utilizan constantemente herramientas pedagógicas a través del juego. Por ejemplo, es muy importante el trabajo que se realiza con los zancos. Jorge comenta que con los zancos, primero, “vas a crecer [uno mismo] a tres metros de altura, miras todo de otra manera, te cambia la mirada, te sientes diferente, te transformas”. Segundo, es un reto, las piernas se sostienen de sólo dos palos. Poco a poco vas dominando espacios hasta dominar al elemento mismo que son los zancos. Tercero, entablas una relación con el maestro que te enseña, “la confianza está ahora perdida en la calle, en cambio tú la das confianza y se genera otra relación diferente a lo que se da en la calle”.

La generación de confianza está también asociada con la pedagogía del cuerpo en la cual los sujetos van alcanzando nuevas capacidades corporales y sobrepasando sus limitaciones previas. Esta dinámica utiliza valores como el de la auto-superación o la perseverancia, y a nivel de AyE y LGMM se materializa a través de diversos ejercicios actorales. En efecto, Jorge remarca que la primera fase de la formación del actor es trabajar lo corporal, “transformar el cuerpo cotidiano para ser un cuerpo extra-cotidiano -transformarlo totalmente-”, ejercicio que también es experimentado través de otras disciplinas como el circo, danza, etc. Al respecto Christofer, de AyE, relata lo siguiente:

*“En el colegio tenía muchas limitaciones con los deportes. Acá sabía que podía lograr esto, era persistente, trabajar mucho mi cuerpo, lograr cosas que me proponía sea de otros grupos o del circo que miraba [imitación de ejercicios]. A mí me gustaba y me proponía una meta. El trabajo insistente.*

*[Ahora] Me propongo metas y trato de cumplirlas a corto y largo plazo. Por ejemplo, desde hace unos meses me propuse viajar a estudiar. Y en unos meses me voy de viaje a estudiar a Argentina para profesor de educación física.”* (Entrevista 6: Christofer, integrante de AyE. 6 de agosto del 2014).

En relación al componente de libertad como capacidad adquirida de la personalidad, tal como señala el testimonio de Natali, este tiene que ver con la posibilidad de poder elegir, “desde qué hacer en el circo o en el teatro, cómo mover tu cuerpo, cómo moverte en el escenario”. Es interesante observar que este ejemplo de libertad a la que se refiere Natali en el extracto previo está vinculado, como ejercicio, con la libertad que un individuo puede tener para *crear* (y proponer), opinar y discrepar en el plano de lo artístico, así como de transgredir los límites y conocimientos convencionales (aspecto último que resulta en una importante cualidad para trabajar la ciudad imaginada). De acuerdo a Zaida, de LGMM, y otros entrevistados las vivencias artísticas en ambos grupos les permiten ampliar sus dimensiones personales tanto creativas como de cambio.

*“Me ayudo a no tener una mente tan cerrada. Antes de hacer arte sólo conocía el pensamiento de la gente del barrio o del colegio. Mi pensamiento era así, muy reducido. Amplié mi modo de ver la vida, el arte, que existen muchos tipos de arte, que no se limita a cuatro paredes, sino que es mucho más. [...] A que abarca mucho más. [...]. El arte no es limitado. Si bien se aprende un tipo de cosa acá. Eso que tu aprendes puedes transformarlo, puedes crear a partir de eso. El artista tiene que ser creativo, innovador, estar en constante cambio o evolución, si quieres usar la palabra cambio.”* (Entrevista 7: Zaida, integrante de LGMM. 7 de agosto del 2014).

En AyE y LGMM existe un cuestionamiento expreso al sistema educativo formal. Para Arturo y Jorge la creatividad, la capacidad de tener iniciativa, la autoestima, el respeto e identificación con la comunidad o colectivo son valores que se desarrollan con dificultad o con limitaciones en las escuelas del sistema educativo formal ubicados en sus propios barrios y distritos.

De alguna forma, tanto AyE como LGMM se convierten en instituciones pedagógicas con sus propios referentes físicos o locales de trabajo que compiten con los colegios dentro del mismo espacio urbano. En efecto, no es casualidad que la mayor parte de los integrantes más jóvenes de AyE y LGMM van en las mañanas al colegio y en las tardes a los locales institucionales de estas

agrupaciones. Estos jóvenes, de este modo, vivencian dos modelos pedagógicos en paralelo y en competencia en algunos casos diariamente.

Por ejemplo, el desenvolvimiento pedagógico en una escuela formal o en los locales de AyE y LGMM se podría evaluar en función de la rigidez o flexibilidad con la que sus integrantes pueden desenvolverse en el espacio. Recuerdo con mucho aprecio una escena en la que Melina, Christofer y otros jóvenes empezaban espontáneamente a representar figuras con sus sombras sobre un afiche poco después de concluido el Encuentro Metropolitano de la Plataforma Puentes de CVC en el local de AyE. En ese momento, me puse a pensar si estos jóvenes tendrían la misma flexibilidad para realizar este tipo de juegos en un colegio formal en un contexto similar.

Foto 36

Juego de sombras espontáneo de integrantes de Arena y Esteras



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

En opinión de Arturo, de AyE, la principal carencia de la educación formal, como sistema, es que no se inserta en un proceso social de formación de ciudadanos y líderes, sino en la realización de actividades aisladas. En su barrio y distrito, él

observa un abandono de los individuos luego de concluida su educación escolar, sin capacidades de proyección o creatividad. Asimismo, muchos jóvenes se confrontan a un contexto de vida sumamente convulsionado y complejo, con problemas como el alcoholismo, embarazo adolescente, disfuncionalidad y violencia familiar, entre otros, sin el adecuado soporte emocional y psicológico, o tal como lo define AyE, sin contar con un espacio de afecto. AyE, así como LGMM, se constituyen como espacios en los que predomina una pedagogía del afecto, a partir de dinámicas de convivencia y proyección para sus integrantes.

Las posibilidades de AyE y LGMM de influir pedagógicamente en un contexto espacial macro es en parte limitado por los recursos restringidos con los que cuentan –de personal, tiempo y financiamiento-. Por ejemplo, estas restricciones se hacen más evidentes en relación al reto de tratar de revertir los niveles de criminalidad en los jóvenes de zonas socialmente vulnerables. Ciertamente, resolver la criminalidad no forma parte de la misión o responsabilidad fundacional de AyE ni de LGMM, sin embargo, la complejidad de esta problemática confronta a los diversos actores del barrio y el distrito en busca de una solución, en los que se incluye a las familias, vecinos, colegios, organizaciones sociales, gobiernos locales, gobierno nacional, entre otros. El siguiente testimonio de Arturo relata este contexto con mayor claridad:

*“Evidentemente, la casa de arenas y esteras combate las problemáticas del barrio, pero evidentemente es chiquito. Podemos albergar máximo en un buen proceso hasta 40 jóvenes durante un tiempo y sale bien y se desarrollan bien. Como verás la gente que viene acá tiene proyección de vida desde el principio, habremos tenido [sólo] uno o dos casos de gente que no se ha ubicado. Y eso.*

[...]

*Pero el factor de delincuencia tiene que ver con otras consecuencias, la drogadicción y el alcoholismo, con la consecuencia del embarazo precoz, ahí se genera el círculo de deterioro humano. Estos son. Y es como un pequeño sistema estas 3-4 consecuencias. Si a esto le sumas el abandono del Estado en términos de sistema. Es evidente que la cuestión educativa es un abandono. [...] Y el problema de inventarse la vida aquí, es que tienes que sobrevivir y vivir como en la jungla, todo el mundo está reaprendiendo después del colegio, cientos de miles de jóvenes y esto tiene que hervir. Y ahí hay un gran problema en el sistema, en el enfoque.*

*Ni siquiera es neoliberal, puede haber mercado, liberalidad dentro de ciertos cánones que pueda hacer a las personas sean más humanas. Esto tiene otro nombre en cuanto a sistema. [...] Yo creo que la delincuencia, parte de ahí, el trasfondo parte de ahí, pelear contra los delincuentes es pelear contra el narcotráfico, el alcoholismo, el embarazo [precoz]. Yo creo que el proceso de la urbe, de la ciudad trae el proceso de fragmentación familiar. Pero no sé si en las casas se forman familias.*

*El problema no es la idea de nucleación, el problema es como hay principios, valores que crean espacios de afectos. Porque la casa es un espacio de afecto. Ayer hubo un pequeño lio, doméstico, de niños, comenzaron a llorar, discutir [algunos integrantes jóvenes de AyE], yo estaba cansado un poco y me vine para acá, y de repente, le dije a Ana Sofia 'voy a ver qué está pasando'. Todos reunidos tomando lonche, abrazándose, pendiéndose disculpas, prometiéndose, fijando horarios para ensayar, luego salen, vas a tomar carro 'cómo vas a ir sola', esta Melina, pero Melina tiene 18 años acaba de cumplir, y es el espacio, el ambiente, las reglas, [...] entonces yo digo, claro es lo mismo que he visto antes a los niños, a los que ahora que están grandecitos, se nuclean, espacio de afecto, se prometen entre ellos, bien canalizado, da resultados. Ahora evidentemente también están las familias, pero ese es otro rollo." (Entrevista 35: Arturo, director de AyE. 12 de octubre del 2014).*

Antes de concluir esta sección, quería mencionar que en los últimos años ha surgido -a través de proyectos- otro modelo pedagógico de intervención dirigido a jóvenes en contextos de vulnerabilidad, en los que se busca incrementar sus posibilidades de empleabilidad (es decir, conseguir un trabajo remunerado) a través del desarrollo de *habilidades blandas*, especialmente a través del arte. Mientras realizaba esta tesis uno de los proyectos que pude identificar bajo esta línea de trabajo se llamaba "Métodos de formación innovadores para jóvenes en riesgo: el circo social como alternativa para mejorar la empleabilidad" y era dirigido conjuntamente por La Tarumba (Perú), Circo Social del Sur (Argentina) y Circo del Mundo (Chile) y financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID)<sup>53</sup>. Éste se implementó entre el 2014 al 2016 y dentro de su objetivo de mejorar la empleabilidad de jóvenes pobres utilizaba la siguiente estrategia:

---

<sup>53</sup> Para información del proyecto ver: <http://www.iadb.org/es/proyectos/project-information-page,1303.html?id=RG-M1231> (página web ya no activa al 2019).

*“La estrategia de intervención combinará acciones formativas para el trabajo y el espíritu emprendedor, haciendo énfasis en el estímulo de la creatividad y en desarrollo de las habilidades socioemocionales, con acciones de intermediación laboral a través de un servicio de mentoring a los emprendimientos creados por los jóvenes, y un programa de prácticas laborales.”*

Al respecto, quería señalar que una de las diferencias de este proyecto en comparación con el trabajo que realizan AyE y LGMM es la intencionalidad sobre la cual se impulsa una nueva cualidad en la personalidad del individuo. AyE y LGMM también buscan desarrollar cambios y *habilidades* en la personalidad de sus integrantes - como se ha repasado en la presente sección- tales como la perseverancia, la creatividad, entre otros, que posteriormente estos utilizan en iniciativas incluso fuera del ámbito de estos grupos. Sin embargo, todo el desarrollo pedagógico propuesto por AyE y LGMM concluye en una devolución de todo lo aprendido hacia el colectivo, barrio o comunidad. En el caso del proyecto reseñado las cualidades adquiridas en la personalidad de los beneficiarios, a través de la incubación y preparación en la disciplina del circo, buscan finalmente motivar la consolidación de un sujeto *emprendedor* que alcanza un beneficio económico individual.

#### 4.1.4. HERRAMIENTA 4: LOS SERVICIOS SOCIALES

En el paisaje urbano del barrio existen varios actores con personería (identidad) y ubicación propia (local). Dentro de estos actores del barrio están las organizaciones de base que cumplen un rol en el territorio y que, en varios casos, ofrecen un servicio social a los vecinos. Por ejemplo, el comedor popular se proyecta como una organización de base que provee un servicio social al barrio al ofrecer alimentos cocinados a un precio subvencionado, mientras que la organización del vaso de leche ofrece desayuno gratuito como servicio social al vecindario. En ambos casos, se trata de servicios sociales materiales, los cuales determinan una parte importante de la naturaleza e identidad de estas organizaciones sociales.

Como se ha mencionado previamente, para AyE y LGMM su principal objetivo es animar al barrio o comunidad, lo cual se materializa a partir de distintas actividades regulares. Estas actividades de animación al colectivo –como proyección externa– constituyen servicios sociales, tal como sucede con el comedor popular que ofrece su propio servicio social al colectivo a partir de la venta de comida subvencionada.

De acuerdo a Ana Sofía, de AyE, la propuesta de animar a la comunidad coincide con un concepto teorizado a nivel global conocido como animación sociocultural. La UNESCO la define como “el conjunto de prácticas sociales que tienen como finalidad estimular la iniciativa y la participación de las comunidades en el proceso de su propio desarrollo y en la dinámica global de la vida sociopolítica en que están integradas” (Colombres 2009 b: 18). El concepto de animación sociocultural es elaborado en Europa, principalmente en Francia y Bélgica, no obstante, toma diferentes características de acuerdo a los contextos de cada grupo sociocultural. Ana Sofía tuvo oportunidad de participar en dos cursos sobre animación socio cultural a finales de la década de 1990, primero en Perú en la PUCP y segundo en Francia, y señala que la perspectiva que recibió giraba en torno dinámicas socioculturales sobre la utilización del tiempo de ocio (más de acorde a la realidad europea). El punto de vista de AyE es, sin embargo, que las prácticas que ellos promueven abarcan un campo más amplio de dinámicas en la vida de los vecinos del barrio o comunidad, más allá del tiempo de ocio. En el marco de los servicios sociales generados por AyE y LGMM, por ejemplo, algunos de estos tienen injerencia en la coexistencia (y hasta subsistencia) diaria del barrio –trabajos pedagógicos, trabajos comunitarios, etc.–.

En agosto del 2014, en el local de AyE, pude participar en un taller del proyecto sobre arte y derechos humanos en el que participaron colectivos de activistas culturales y de artistas de varias partes del país. En este taller Ana Sofía hizo una presentación en power point en la que se planteaba la pregunta ‘¿Qué promueve Arenas y Esteras?’. La respuesta comprendía un conjunto de propuestas definidas por AyE y que estaban basadas en una interpretación

propia del concepto de animación sociocultural, es decir, adaptada a su contexto e historia. Estas propuestas las enumero a continuación:

-El derecho a la sonrisa.

-Juego como recuperador de emociones.

-Arte como medio de expresión en libertad y cuestionamiento crítico de la realidad.

-Creatividad para enfrentar la adversidad.

-La diversidad como riqueza que humaniza.

-Participación para el desarrollo de ciudadanía activa.

-Apropiación del espacio público.

En estos enunciados se describen un conjunto de medios y resultados en relación a la pregunta '¿Qué promueve Arenas y Esteras?' y, en cierto modo, se podría interpretar que representan una desagregación del concepto o categoría de 'animación' desde la propia perspectiva acumulada de AyE.

En la presente sección se mostrarán los principales servicios sociales que AyE y LGMM ofrecen al barrio y sus características generales. Estos debido a las dinámicas e impactos que generan se los podría denominar como servicios sociales inmateriales (lo que se condice con la acción de "animar").

#### A) TIPOS DE SERVICIOS SOCIALES PARA EL BARRIO OFRECIDOS POR AYE Y LGMM

AyE y LGMM, sea que se les clasifique como organizaciones de base o agrupaciones culturales, ofrecen un conjunto de servicios sociales, principalmente de tipo inmaterial, hacia el barrio o comunidad. Estos servicios sociales los he sub dividido, por un lado, entre aquellos que son dirigidos directamente por AyE y LGMM y, por otro lado, aquellos que requieren una

organización articulada con otros actores o no son dirigidos directamente por estas agrupaciones.

#### A.1. SERVICIOS DIRIGIDOS DIRECTAMENTE POR AYE Y LGMM

Los servicios dirigidos directamente por AyE y LGMM son los siguientes:

-Talleres artísticos temporales: estos se realizan de manera más intensiva en época de vacaciones dirigidos a niños y jóvenes o como complemento de actividades más grandes como los festivales o cuando un artista o compañía de artísticas foráneos se encuentran de visita en Lima y desean compartir sus conocimientos.

-Escuelas de formación permanentes: el caso más emblemático es la Escuela Rodante de AyE, la cual viene funcionando desde la década de 1990 (esta escuela, además, sirve de “semillero” para invitar a nuevos integrantes al grupo). Asimismo, los trabajos de capacitación de los integrantes de AyE y LGMM forman parte de un proceso de formación continuo.

-Festivales culturales en espacios públicos: AyE y LGMM lideran un conjunto de festivales tales como el Festicirco, Arte y Memoria, Canto y Arena o el FITECA, los cuales son uno de los principales medios de conexión con sus respectivos barrios. Asimismo, por la importancia que han adquirido estos festivales, estos caracterizan parte importante de la identidad actual de estas agrupaciones culturales. Los festivales dirigidos por estas agrupaciones han adquirido claramente un protagonismo desde inicios de la década del 2000.

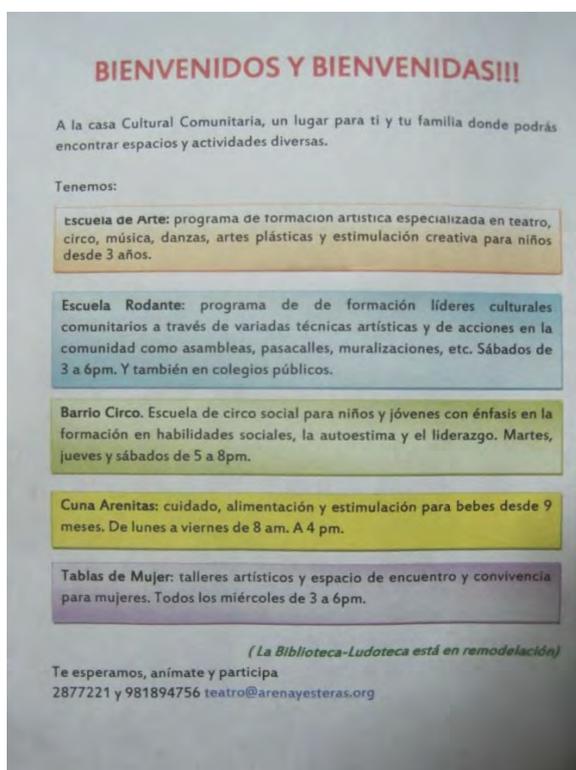
-Proyectos específicos de intervención social y cultural: durante mi trabajo de campo he podido observar específicamente los casos de los proyectos de arte y derechos humanos y de Tablas de Mujer, conducidos por AyE. Ambos proyectos han recibido financiamiento de agencias de cooperación u ONG y han requerido de coordinación con otros actores, no obstante, su diseño e implementación en Villa El Salvador están dirigidos por AyE en los componentes bajo su responsabilidad. Este tipo de proyectos plantean objetivos de transformación social y cultural sobre poblaciones concretas (beneficiarios directos).

-Otros servicios sociales: durante mis visitas a AyE fui testigo del funcionamiento de la guardería infantil *cuna arenitas* ubicada dentro de sus instalaciones institucionales. A partir del nacimiento de dos niños entre las integrantes del grupo, nace la idea de habilitar un espacio de la casa de AyE –de manera profesional– para ofrecer al barrio el servicios de guardería. Este es un servicio auto-sostenible lo que implica el cobro de una cuota diaria o mensual por el cuidado de un niño o niña.

En una de mis primeras visitas al local de AyE, identifiqué en el hall cercano a la entrada principal un mural en el que había información sobre los distintos servicios que esta institución ofrecía a la comunidad (ver foto 37). Este afiche estaba dirigido sobre todo a las personas que visitaban su local por primera vez y que no contaban con esta información (por ello, estaban ubicados muy cerca a la puerta principal de ingreso), y en su encabezado estaban las palabras ‘Bienvenidos y Bienvenidas’.

Foto 37

Lista de actividades ofrecidas por Arena y Esteras en su casa cultural



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

## A.2. SERVICIOS ORGANIZADOS DE MANERA ARTICULADA O NO DIRIGIDOS DIRECTAMENTE

Los servicios organizados de manera articulada o no dirigidos directamente por AyE y LGMM son los siguientes:

-Servicios sociales dirigidos por colaboradores: AyE y LGMM tienen una red importante de colaboradores. En ocasiones estos últimos promueven servicios sociales en el barrio por iniciativa propia, dos casos emblemáticos son el proyecto de construcción de un paseo de la cultura por parte de CITIO y las intervenciones anuales de los muralistas, ambos en el barrio La Balanza. AyE y LGMM comúnmente no lideran este tipo de iniciativas o servicios sociales de sus colaboradores, sino que cumplen un rol de complementación y facilitación durante su ejecución. Asimismo, estos servicios nacen originalmente de manera no planificada dentro del horizonte de trabajo de AyE y LGMM, en tanto son propuestos a partir de la llegada espontánea de nuevos colaboradores al barrio.

-Trabajos comunitarios en el barrio: este tipo de iniciativas o servicios sociales se producen en distintos contextos. Por ejemplo, los trabajos comunitarios para embellecer o mejorar la infraestructura de alguna cuadra específica (pintado de paredes, sembrado de plantas, etc.) se organizaron, en su momento, como una manera de interesar y articular a los vecinos alrededor del proyecto del Paseo de la Cultura de CITIO. Actualmente, en La Balanza aún se realizan estos trabajos llamados Domingos Comunitarios durante las semanas previas al FITECA. Asimismo, durante mi período de campo se organizó un trabajo comunitario, en el que participé, para la construcción del nuevo comedor popular. En todas estas actividades participan actores internos y externos al barrio, articulados a partir de un ejercicio solidario de colaboración.

-Actividades de políticas públicas culturales: durante el trabajo de campo fui testigo de la implementación del programa de Cultura Viva Comunitaria (CVC) de la alcaldía de Lima Metropolitana (gestión 2011 al 2014). Varios de los componentes de esta política pública comprendían la oferta de servicios en los barrios y grandes parques zonales distritales mediante la subvención de talleres

y festivales públicos a través de las agrupaciones culturales que estaban asentados en estos espacios. En el caso del programa de CVC se trataba de una política pública con un carácter de territorial.

La descripción de estos servicios sociales es desarrollada de manera transversal en varias de las secciones de la presente investigación. En tal sentido, a continuación me concentraré más bien en profundizar y complejizar el análisis de la relación de la animación como servicio social.

## B) LA ANIMACIÓN COMO OBJETIVO DEL SERVICIO SOCIAL

Cuando conversaba con los directivos de AyE y LGMM me decían ambos, coincidentemente, que el objetivos de sus agrupaciones culturales era *animar* al barrio o la comunidad. Así, detrás de los servicios sociales mencionados arriba, así como en varias de las herramientas de estos grupos, convive este objetivo mayor.

Cuando le preguntaba a Jorge, de LGMM, y Arturo, de AyE, 'qué lograban con ello' me respondían que, de una u otra forma, la propuesta de animar servía para 'impulsar a que el barrio continúe'. Como se mencionó en los primeros capítulos, estos barrios han nacido de procesos de invasión de tierras, a partir de los cuáles se va *imaginando* y construyendo aquel hábitat en el que estos pobladores desean vivir. Para Javier de CITIO siempre se va a tratar de un *proceso inacabado*, con lo cual toma sentido la motivación detrás de la frase 'impulsar a que el barrio continúe'.

De acuerdo al concepto de ciclo de vida de los asentamientos formados por invasión propuesto por Dosh, las organizaciones vecinales que conducen estos asentamientos caen típicamente en lo que él define como *la trampa de la seguridad*. Una vez que adquieren los títulos sobre la tierra y los principales servicios básicos (agua y desagüe, electricidad, principalmente) dejan de lado la fuerte articulación y participación vecinal de los primeros años que estaba dirigida a importantes retos colectivos. En este escenario, las organizaciones de base de tipo innovadoras, de acuerdo a Dosh, son las que tiene la capacidad y

compromiso de seguir generando impulsos en pos de objetivos mayores en el barrio. Este tipo de organizaciones no sólo incorporan objetivos materiales sino sobre todo objetivos inmateriales y activistas.

En los festivales públicos organizados por AyE y LGMM se observa nítidamente la condición inmaterial de este servicio social de animación que ofrecen al barrio.

En el caso del FITECA, durante dos semanas a comienzos de mayo, se observa un enorme escenario y andamios para el público al interior del parque Tawantinsuyo y durante esos días los asistentes tienen la posibilidad de ver gratuitamente a un número grande de elencos de artistas poniendo en escena sus interpretaciones (ver tabla 6). Por su parte, en el caso del Festicirco, tuve oportunidad de visitar durante el trabajo de campo su día central llamado la invasión (julio del 2014), a partir del cual se intervino el parque (loza deportiva) de un grupo vecinal con un escenario pequeño (tabladillo), colchonetas para el público, un andamio para los acróbatas y un grupo de stands para intervenciones artísticas particulares. Durante el día en que transcurre la invasión, los asistentes pueden acceder a un número importante de presentaciones artísticas, al igual que en el FITECA. Adicionalmente, uno observa en estos festivales distintas instancias de soporte que forman parte de la logística para su funcionamiento, por ejemplo, los comedores populares, los cuales proveen de alimentación a los organizadores, colaboradores y artistas del festival<sup>54</sup>; o antiguamente los “lanchones”, vehículos construidos en la década de 1950 y 1960 bastante grandes, que permitían a uno transportarse y subir desde la avenida Túpac Amaru hasta el barrio La Balanza –actualmente reemplazados por el servicio del Metropolitano–.

---

<sup>54</sup> Tanto en la edición 2014 del Festicirco – día de la invasión – como en las ediciones del FITECA en las que pude participar, 2007, 2008 y 2009, los almuerzos y cenas eran colectivas y se ofrecían en el comedor popular del barrio a los artísticas, colaboradores y organizadores del festival.

Tabla 6

PROGRAMACIÓN XIII FITECA 2014							
	SEDE CENTRAL: PARQUE TAHUANTINSUYO ALT. CRDA 26 AV. PUNO LA BALANZA				SEDE EL CARMEN - COMPLEJO DEPORTIVO JOSÉ CARLOS MARIATEGUI ALT. 14 DE LA AV. TUPAC AMARU		
HORA	JUEVES 01	VIERNES 02	SÁBADO 03	DOMINGO 04	LUNES 05	MARTES 06	MIÉRCOLES 07
TEMA	MEMORIA DEL BARRIO	EDUCACIÓN Y CULTURA	LA MUJER EN EL BARRIO	BARRIO COMUNITARIO	MEMORIA DEL BARRIO	EDUCACIÓN Y CULTURA	CREACIÓN ARTÍSTICA
		9:30 am - 1:30 p.m. PRESENTACIÓN DE GRUPOS INVITADOS Y CONVERSATORIO FITECA	10:00 am - 2:00 pm INTERCAMBIO CULINARIO	8:00 am - 3:00 pm DOMINGO COMUNITARIO BARRIO PIEROLA			
2:00 p.m.	PREPARACIÓN DEL PASACALLE	TALLER DE NARRACIÓN ORAL PARA PROFESORES SILVIA CAJAHUANCA	TALLER DE PERCUSIÓN PARIÓ PAULLA	TALLER DE POESÍA DE INTERVENCIÓN	PASACALLE EL CARMEN	"TALLER JUGANDO CON MASCARAS" ERICKA ROJAS	INTERCAMBIO DEPORTIVO CON VECINOS Y ARTISTAS
3:00 p.m.			TALLER DE SERIGRAFÍA	TALLER DE MANTENIMIENTO DE BICICLETA			
4:00 p.m.			TALLER DE FOTOGRAFÍA* RED JOVEN SUR				
5:00 p.m.	3:30 p.m. INICIO DEL PASACALLE FITECA	TALLER DE MALABARES RANDY	FABULA BANDA DE ROCK BLUE MPC Hip Hop Femenino	EXENTOS BANDA DE ROCK MAGO PADILLA MAGIA PARA NIÑOS		QUEREMOS CONTARTE TANTO "sí, que te cuentas" Narración	CARLOS TORRES "El Desaliento" CUENTOS
6:00 p.m.	RITUAL PAGO A LA TIERRA	VANGELUZ "Los Miserables" Teatro Musical	PLUMERITO DI CAPRIO "Un Payaso de Corazón" Circo Clown	GRUPO ARTÍSTICO INSTITUCIONAL COMPARSA ZANCOS TEATRO U.N. "EL PODER DE LA LOCURA" COLOMBIA	PAGO A LA TIERRA	LA OVEJA NEGRA "El Mago de Oz" Teatro Musical	COLECTIVO HILANDO PUEBLOS "Me discupas" Teatro Clown
	6:30 p.m. COMPAÑÍA LA QUIMERTÉ Teatro-Musica-Danza		6:30 p.m. ELENCO DE ADOLESCENTES TEATRO VIVO "Las Suplicantes" Danza Teatro	7:00 PM "CIRCO CAMINANTE" PERCY CÓRDOVA	6:30 p.m. COLECTIVO TOKAPU "Viajando con Titeres y música"	MÁS DE NOSOTROS "Betitush y la gallinita" TACNA	CONSORCIO CULTURAL LA COMPAÑÍA "6 Cuentos en busca de un Narrador" Teatro
7:00 p.m.	7:30 p.m. PRESENTACION DEL LIBRO DE COMAS FAMILIA BOLGARTE	7:30 pm TALLER DE NIÑOS DE LA GRAN MARCHA	AGRUPACIÓN INDEPENDIENTE "Cartográficas Femeninas" Danza teatro		7:30 p.m. KAKTUS "Círculo Perú" Circo - Comedia	7:30 p.m. WILLKA THASKIY Los "Cañeros de San Jacinto" Danza	GRUPO DE CAJONEROS "A RITMO DEL CAJON"
8:00 p.m.	DANZA DE TUERAS Huancavelica Ayacucho	8:00 pm LA MAQUINA "El poder que no vemos" Teatro Performance	Presentación TALLER DE PERCUSIÓN MUJERES DEL BARRIO	La Gran Marcha de los Muñeones "PUNTO IN MOVIL" Teatro de Calle		8:30 p.m. INFINITO TEATRO "Ramon y Ramona" Teatro	8:30 p.m. ZANQUIMBALISTAS "La Maquina del tiempo" Teatro
		8:30 PM GRUPO DE DANZA RAICES DE COLOMBIA	8:30 pm EL TERRENO DE YACO MEGO BANDA FUSIÓN	8:30 P.M. KAROLINATIVA RAP REGGAE	8:30 p.m. ELENCO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES "Harakiri" TEATRO	9:30 p.m. Escuela de Arte Conciente "Revolución" Circo Teatro	9:00 pm MISTER KLO "Musical Malabar" ARGENTINA
9:00 p.m.	ANDINOS DEL CAFÉ "Quindío tierra del café" COLOMBIA	9:00 p.m. LOS HERMANOS GUERRA "Acrobata en Zancos"	LA TARUMBA "Impulso" Teatro Circo	KIMBAFÁ Teatro del Milenio	TEATRO EL PREGÓN "Obra: El Monte Calvario" COLOMBIA		
10:00 p.m.	LA SELVA y su Cosmovisión Musica Amazonica	9:30 P.M. EMSAMBLE PERÚ "Nace de mí-dos culturas, un solo mensaje" Danza Teatro	LOS NOMÁDAS BANDA DE ROCK			GRUPOS DE DANZA DEL CARMEN	GRUPO AFRO PERUANO "A PURA KIMBA" EL CARMEN
10:30 p.m.	SALA CHICA EDGAR GUILLEN "HECUBA"		SALA CHICA EL MAGO PADILLA "JUPA"	LA SONORA REBELION Música - Cumbia	SALA CHICA ESPARTA "Los Cuentos del Vampiro"		COLECTIVO DE SIKURIS

\* SALA CHICA: Local La Gran Marcha de los Muñeones

LA FITECA SE RESERVA EL DERECHO A CAMBIOS POR FUERZA MAYOR

En cuanto a la animación de los asistentes –como objetivo inmaterial de ambos grupos– existen diversos estímulos que alteran la homogeneidad del día a día, tanto de la rutina como del paisaje, en los barrios donde se organizan los festivales. La principal dinámica de animación sobre los vecinos y visitantes externos es que tienen la oportunidad de disfrutar numerosas presentaciones artísticas que van desde el teatro, la música, el circo, la danza, la literatura, además de los pasacalles, talleres diversos, rituales ancestrales, intercambios culinarios, etc.. Además del entretenimiento que traen consigo las diversas presentaciones, los asistentes también están expuestos a nuevos lenguajes de comunicación y contenidos temáticos a través del arte. Estas sensaciones y aprendizajes de manera sinérgica constituyen una primera base de animación, la cual es apoyada por la novedad que implican estos acontecimientos. En efecto, debido a las precarias condiciones económicas de muchas familias en estos distritos, no es común que puedan pagar para asistir a este tipo de presentaciones.

Tradicionalmente, uno de los momentos más sorprendentes durante estos festivales son los pasacalles inaugurales. Estos actúan como la primera señal con la que se anuncia el festival al barrio, ya que congrega hasta 300 a 400 artísticas, colaboradores y asistentes que transcurren por diversas calles desplegando un collage intenso de música y colores. He tenido oportunidad de participar en los pasacalles del FITECA y del Festicirco –en el día de la invasión– y mi impresión es que operan como un llamado de atención inesperado para la mayor parte de vecinos, en el que los sobredimensionados estímulos sonoros y visuales les gritan a estos una especie de “despierten” y “salgan de sus casas” para compartir este momento. En efecto, conforme se acercaban los pasacalles a las siguientes cuerdas uno podía observar como las ventanas y puertas de las casas se empezaban a abrir repentinamente, en el que el carácter de lo inesperado y de la sorpresa es bastante evidente en los rostros de los vecinos. De hecho, los pasacalles suelen utilizar rutas distintas cada año, tal como sucede en el FITECA. Por su parte, el Festicirco se realiza en un barrio diferente en cada edición del festival, con lo cual la sensación de novedad se intensifica. En cierto

modo, los pasacalles me recordaron en parte a las procesiones religiosas que pasan por cualquier distrito de Lima, ya que buscan establecer un vínculo con la colectividad a través de su paso por las calles y espacios públicos – una de las diferencias que encuentro es que en las procesiones la ritualidad gira alrededor del duelo<sup>55</sup>, mientras que en los pasacalles gira alrededor de una fiesta alegre.

En mi camino por la vida, la primera vez que vi un pasacalle de este tipo fue cuando visité Villa El Salvador en el 2004 y participé como espectador en la edición de ese año del Foro de la Cultura Solidaria. Para mí fue realmente una sorpresa el acontecimiento del pasacalle. Recuerdo que irrumpíamos y alterábamos la cotidianeidad de varias calles principales (con bastantes comercios) de ese distrito. Especialmente me sorprendió la imagen de un payaso que viajaba en un taxi (modelo “escarabajo”) que estiraba los brazos para saludar a la gente e iba parando cada cierto tramo, bajaba del vehículo y empezaba a interactuar con cualquier transeúnte, sólo con gestos faciales y movimientos físicos. Empezaba a comprender que el pasacalle, en sí mismo, establece otro tipo relación o lenguaje de comunicación, diferente al cotidiano, entre los que conocía hasta ese entonces.

---

<sup>55</sup> Que concuerda con la sobriedad de la música y colores que se expresan en la procesión.

Foto 38  
Pasacalle inicial de edición del FITECA



Fuente: archivo LGMM.

Foto 39  
Pasacalle de la jornada de invasión del Festicirco, 2014



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

A estos estímulos –presentaciones artísticas y pasacalles-, se le suman otras intervenciones durante los festivales que también intentan contribuir con el objetivo de animar a los vecinos y asistentes. Dentro del gran número de colaboradores que apoyan en la organización del FITECA y Festicirco, existen diversos colectivos de artistas y activistas que juegan un importante rol en el ámbito de la animación. Así, en paralelo a las presentaciones artísticas en el escenario principal, uno podía observar en el Festicirco a varios activistas de Bellas Artes trabajando con grupos de niños en el pintado de un mural acondicionado para sus edades en una pared junto a la loza deportiva (ver foto 40) o en el pintado de llantas –semi enterradas en la tierra- que señalan los bordes de un camino en el parque, o en unos de los stands uno veía trabajando a otro artista (antiguo miembro del colectivo El Colectivo) en el estampado de polos de manera gratuita con mensajes alusivos a campañas de activismo ciudadano y diseños gráficos no convencionales (algunos asistentes o vecinos se animaban incluso a que le estampen el polo que llevaban puesto, en un acto de espontaneidad).

En el FITECA, por su parte, la primera vez que asistí al festival había un enorme plano impreso del barrio con el proyecto del Paseo de la Cultura elaborado por CITIO. Este mapa estaba ubicado en el comedor popular, y los vecinos y asistentes podían hacer anotaciones con lapicero sobre cómo querían que concluya el diseño del proyecto. Era interesante observar que esta dinámica participativa y en un espacio público, en efecto, motivaba y resultaba en recomendaciones y aportes concretos para el futuro hábitat colectivo del barrio. Otra de las intervenciones de los colaboradores que identifiqué fue la de un siguiente colectivo de arquitectos, El Cartón. Ellos le iban ofreciendo a los asistentes al FITECA la posibilidad de hacer dibujos en pequeñas cartulinas (tamaño oficio), las cuales eran colocadas posteriormente en el piso bajo la estructura de cerámicos o losetas. Esta superficie de dibujos en el piso iba aumentando conforme más dibujos se sumaban y generaba atención en los asistentes que transitaban entre la zona de las graderías junto al escenario y el comedor popular.

Foto 40  
Pintado murales con la participación de niños y niñas, Festicirco 2014



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Otro de los aspectos que es bastante valorado entre los vecinos de La Balanza con relación al FITECA es que el festival genera la atención hacia esa zona desde el resto de la ciudad y del país, incluso este interés puede cruzar fronteras. Existe una valoración de que personas de otros lugares lleguen al barrio, pues permite un intercambio de vivencias y culturas, especialmente, con aquellos que vienen del extranjero. Estos últimos, por ejemplo, se hospedan en casas de vecinos, las cuáles son ofrecida voluntariamente durante el festival. Por otro lado, en cada edición del FITECA llegan a La Balanza distintos medios de comunicación a realizar reportajes. Es habitual que salga una nota del FITECA, por ejemplo, en la revista Somos y varios periódicos de alcance nacional (La República, El Peruano, El Comercio, Diario Uno, etc.). Como señala Tito, de LGMM, “a la gente le gusta que venga la prensa y que el barrio salga en los diarios”. La visita de estos medios resalta la importancia de este espacio urbano de la ciudad y de sus vecinos, ya que son coautores, junto a LGMM y la

comunidad FITECA, de este festival-. A pesar que no he podido visitar nuevamente La Balanza desde finales del 2014, uno de los vehículos que me permiten mantener contacto con el quehacer de LGMM y en específico el FITECA son los artículos que he identificado en los diarios<sup>56</sup>, y recientemente, en un programa televisivo en el canal IPE en los que se entrevistaba a Flor y Ricardito, de LGMM, sobre estos espacios de trabajo.

Este conjunto de motivaciones animan a varios integrantes del barrio a nuevas reacciones y comportamientos respecto al colectivo. Uno de los cambios más llamativos –aunque temporales– es que las pandillas de jóvenes que habitan cotidianamente y sienten pertenencia territorial sobre el parque Tawantinsuyo, en donde se desarrolla el FITECA, permiten que los pandilleros de zonas colindantes ingresen a *su* territorio a partir de un pacto para participar del festival. Otra de las modificaciones en los compartimientos humanos en el barrio es que se activan algunas articulaciones entre actores clave de este espacio. Por ejemplo, LGMM a partir del FITECA, ha podido ir construyendo articulaciones con las integrantes del comedor popular, con el grupo de vecinos que ofrecen sus casas como hospedajes para artísticas visitantes y en algunos periodos con el comité del parque o con el municipio distrital. Estas articulaciones permiten apostar a futuro por nuevos proyectos a favor del barrio, en los que indistintamente del proponente de la iniciativa se producen dinámicas de apoyo y alianzas entre estos actores, por ejemplo, cuando las señoras del comedor popular asesoradas por CITIO construyeron su nuevo local acompañadas por distintos actores del barrio, entre estos LGMM.

La animación puede tomar diversas formas como medio de estímulo para provocar reflexiones o cambios. Uno de los elementos inmateriales de la animación que proponen recurrentemente AyE y LGMM es la *memoria*, y especialmente, la memoria de la migración y de los orígenes del barrio. Cuando

---

<sup>56</sup> Como mencioné en el capítulo sobre la metodología, también he podido revisar los archivos institucionales de AyE y LGMM y acceder a diferentes notas periodísticas sobre estos grupos en diarios y revistas nacionales e internacionales, que datan de la década de 1990 hasta la actualidad.

le pregunté a Jorge, de LGMM, ‘cuando te refieres a cambiar el barrio ¿qué cosas deberían cambiar o mejorar?’, uno de los tres componentes que mencionó estaba referido precisamente a la importancia de recurrir a la memoria como medio de transformación de cara al futuro.

*Tener una mirada a futuro y crear costumbres constructivas. Como por ejemplo, no podemos perder la memoria de nuestros fundadores, la historia de este barrio. [...] Porque al hablar de la historia de tus calles, vas a hablar de la historia del distrito y vas a hablar hasta de la historia del país. Valorizar la historia en el sentido de para mejorar el futuro, para no repetir.”* (Entrevista 18: Jorge, director de LGMM. 11 de setiembre del 2014).

El concepto de proceso inacabado (en espacios urbanos) propuesto por CITIO no sólo toma sentido para explicar los deseos de AyE y LGMM de ‘impulsar a que el barrio continúe’. Este concepto también nos remite a las continuidades sociales y espaciales en el tiempo que se asientan en el barrio. En el caso del FITECA, en efecto, se asientan diversos mensajes y símbolos con el fin de reavivar las continuidades respecto al grupo social y el espacio. Una de las fortalezas del concepto de proceso inacabado (o ciudad incompleta) en el ejercicio de memoria es que nos permite remitirnos siempre a un punto de inicio en el tiempo.

La memoria como componente de animación, y el paso previo de “activar la memoria” (es decir, que esté presente), aparece en varias de sus actividades y lenguajes de comunicación utilizados. Por ejemplo, en el marco del FITECA se producen diversas representaciones y utilización de símbolos que evocan la migración y simbiosis con la ciudad: en los personajes de los muñecones - obreros y campesinas- que transitan entre las personas sea en los pasacalles o presentaciones teatrales del festival, en las exposiciones de fotos acerca de las primeras invasiones en La Libertad recopiladas por los mismos vecinos y presentadas en el FITECA, o en los símbolos y los eslogan utilizados en los afiches de cada edición del festival. Asimismo, el día inicial del FITECA coincide cada año con dos fechas simbólicas, que reflejan la simbiosis cultural

mencionada de los inicios del barrio y la manifestación de una continuidad. Con cada edición del FITECA al comienzo del festival se celebra la fiesta de las cruces y el día del trabajo (1ro de mayo). La primera es una celebración de carácter más religiosa y festiva<sup>57</sup> y proveniente del mundo del migrante campesino, mientras que la segunda tiene un carácter de reivindicación social y más asentada en el mundo urbano.

Foto 41

Fiesta de las cruces en el barrio La Balanza, 2009



Fuente: archivo del Fiteca (<http://fitecaperu.blogspot.pe>)

En el año 2015, el gran escenario o estrado del FITECA, en donde se realizaban las presentaciones artísticas, proyectaba la imagen de una gran casa de esteras. Al igual que otros barrios formados por invasión, las casas iniciales de La Balanza estuvieron construidas por esteras amarillas. Sin embargo, el propio vecindario de La Balanza, luego de casi 60 años de existencia, ahora tiene el formato físico de una urbanización construida en ladrillo y con servicios básicos instalados. Por su parte, en las laderas más altas de los cerros que bordean a La Balanza aparecen siempre algunas nuevas casitas de esteras, que

---

<sup>57</sup> Incluye una procesión con la cruz y, posteriormente, una fiesta con un castillo de fuegos artificiales.

corresponden a nuevos barrios de invasión. No obstante, me llamaba la atención que los vecinos de La Balanza percibían a esas zonas como lejanas cuando se las podía visualizar fácilmente en las partes altas de la montaña, ya que en realidad se trataba de barrios cercanos. De alguna forma, este gran escenario de esteras, durante las dos semanas de presentaciones del FITECA, traía de regreso al imaginario colectivo la figura simbólica del origen del barrio, y se expresaba como una continuidad presente durante cada espectáculo.

Foto 42  
Estrado de presentaciones del FITECA, 2015



Fuente: José Luis Boluarte<sup>58</sup>.

AyE y LGMM también desarrollan la animación como un ejercicio de *empoderamiento de individuos*. Por ejemplo, me llamó mucho la atención el proyecto Tablas de Mujer que observé durante el trabajo de campo, aunque sólo pude ver algunas huellas finales del mismo pues había concluido -en su período

<sup>58</sup> Presentación "Agenda cultural en Lima norte".  
En <https://www.emaze.com/@AZQFLZZO/AGENDA-CULTURAL-LIMA-NORTE>

formal- recientemente. En la sala de exposiciones de AyE había 18 tablas de madera dibujadas y pintadas con ilustraciones bastante íntimas y simbólicas (se había utilizado tablas de pizarra de cocina) presentadas junto a cuadros de texto que desarrollaban los testimonios de las mujeres sobre el significado de su obra artística, la valoración del proceso de acompañamiento y de la experiencia de la propia expresión. También aparecían los testimonios de los artistas que coparticiparon en el proyecto. Ana Sofía relata este episodio de AyE de trabajo con mujeres:

*“Se empezó a dar un encuentro entre estudiantes de Bellas Artes y las mujeres para encontrar sus historias y entregar simbólicamente su tabla. Porque justamente se llama tablas de mujer porque es un juego [de palabras]. Tablas porque la tabla refleja todo el peso de ser mujer, la mujer que lava, que cocina, que está siempre detrás de la tabla, y luego esa tabla que se transforma en un producto de arte, en un hecho artístico. Se transforma, la mujer no ve la tabla como signo de que es vulnerada, sino ve la tabla como símbolo de creatividad. Y Además la tabla tenía que reflejar sus sueños, no su angustia, no su dolor, eso queríamos trabajar, la mujer que sueña con viajar, con estar cantando. Y luego de eso [de ese primer proceso], las mujeres suben a las tablas, no en el sentido literal, sino en el escenario [teatral o estrado]. Y se hizo una obra muy bonita. Que fue presentada en el centro cultural de España para el festival Palabra de Mujer, luego fue presentada aquí para el encuentro de Arte y Memoria, luego fue presentado en febrero en el parque para uno de los festivales de CVC, luego fueron presentadas como parte de las actividades por el día de la mujer.”*

Fotos 43 y 44  
Muestra final de 'tablas de mujer' en Arena y Esteras



"Mas estas que no estas..."  
CYNTHIA - APARICIO

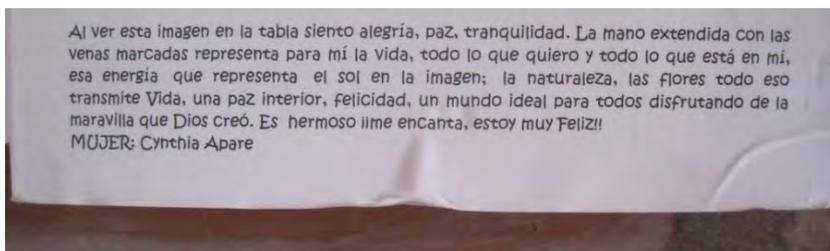
Recuerdo con ternura aquellas manos que aun siento que me encaminan en este mundo de alegrías y tristezas, manos blandas que me ofrecieron cariño, el amor de abuelo que quedó conmigo y está presente como si fuera un sueño.

El olor a flores del más preciado jardín, flores blancas cuyo aroma lo siento a la distancia. Mientras comienzo a unir los caminos que me conducen a ser mejor como persona y poder entender el mundo que me rodea. Entiendo la vida y le tomo más cariño y aprecio siempre en una dirección a pesar de que tengo que ser perseverante y seguir caminando sin desmayar para conseguir lo que me he propuesto, caminaré y sacaré fuerzas de donde no haya sin bajar la guardia, seguiré sonriendo como aquella sonrisa de un niño tan natural, donde solo irradia alegría.

Con el transcurrir del tiempo mi forma de pensar ha ido tomando posesión de mi sintiéndome comprometida con los demás buscando la unidad y el bien en una sociedad que te comprime y no te da pie a Caminar tranquilamente. Venceré algunos obstáculos y seguiré victoriosa por el camino que me ha tocado vivir.

Mi pago será la sonrisa de un niño.

ARTISTA: Aparicio Ventura



Fuente (fotos 43 y 44): archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Así como mi primer contacto con el proyecto Tablas de Mujer se dio cuando asistía un sábado a una sesión de la Escuela Rodante, de la misma manera, los diversos servicios sociales que se han descrito al comienzo de esta sección están en cierto grado articulados o entrecruzados por diversas actividades, personas o elementos. Esto lo he podido evidenciar a lo largo del trabajo de campo que he realizado y lo detallo en los siguientes párrafos.

En el caso de los trabajos de capacitación permanente que reciben los integrantes de AyE y LGMM, ellos vuelcan posteriormente las capacidades adquiridas en otras actividades o servicios sociales tales como los festivales o los talleres artísticos que ofrecen de manera abierta estas agrupaciones culturales.

Por su parte, Festivales como el FITECA sirven para atraer nuevos colaboradores, los cuales en muchos casos luego plantean sus propios proyectos o servicios sociales para el barrio. Este es el caso de CITIO y su asesoría técnica en arquitectura y construcción para el nuevo comedor popular o el caso de los muralistas (como el colectivo El Colectivo) y sus intervenciones en el barrio La Balanza. Como lo señalé al inicio de esta sección, a estos últimos los he catalogado como servicios organizados de manera articulada o no dirigidos directamente (por AyE y LGMM). Otros servicios sociales de este tipo son los trabajos comunitarios en el barrio, los cuales refuerzan en el tiempo otro tipo de intervenciones articuladas de estas agrupaciones culturales. Por ejemplo, en el caso de los integrantes LGMM al ofrecer voluntariamente su trabajo para la construcción del nuevo comedor popular, cuando llega el FITECA reciben el

apoyo gratuito de las señoras del comedor para cocinar los alimentos (no cobran por su trabajo, pero la organización del FITECA tiene que conseguir los alimentos). Del mismo modo, el trabajo de los domingos comunitarios en La Balanza, en el que se mejora el hábitat de algunas calles (siembra de plantas, pintado de paredes, etc.) facilita que los vecinos ofrezcan sus casas para hospedar a los artistas visitantes en eventos como el FITECA.

En el caso de las actividades o servicios promovidos a partir de políticas públicas del gobierno municipal o nacional y que son desarrolladas por agrupaciones culturales, éstas últimas tienen la posibilidad de fortalecer de manera indirecta algunas de sus intervenciones locales. Por ejemplo, en el caso del programa de Cultura Viva Comunitaria del Municipio de Lima, AyE a partir de los talleres y presentaciones públicas que desarrollaba en el parque zonal de Villa El Salvador recibía una retribución económica que les permitía continuar financiando algunos servicios sociales permanentes que ofrece a la comunidad desde su local como la Escuela Rodante. Por otro lado, aunque menos visible, estas actividades de Cultura Viva Comunitaria contribuirían también en ir fomentando un público más afín a las manifestaciones artísticas que promueven agrupaciones como AyE y LGMM<sup>59</sup>.

En varios de estos ejemplos de articulaciones de servicios sociales aparecen diferentes tipos de actores que interactúan a través de dinámicas de colaboración y de redes. A estos sujetos individuales y grupales los he denominado como los colaboradores. Una reflexión más amplia sobre estas dinámicas de colaboración con AyE y LGMM se presenta en la siguiente sección.

---

<sup>59</sup> En las conversaciones que tuve con la responsable del programa Cultura Viva Comunitaria, se proponía este objetivo como una de las aspiraciones de esta política pública.

## 4.2. HERRAMIENTAS ENDÓGENAS - EXÓGENAS

Los colaboradores han sido incluidos en esta investigación dentro de la categoría de herramientas endógenas-exógenas con las que cuentan AyE y LGMM. Esta categoría la he definido para las intervenciones en el espacio que nacen como una iniciativa compartida entre estas agrupaciones culturales y sujetos externos.

Como se presentará a continuación, las intervenciones en el espacio vía la herramienta de los colaboradores amplían o multiplican las posibilidades de aporte a la ciudad de AyE y LGMM.

### 4.2.1. HERRAMIENTA 5: LOS COLABORADORES

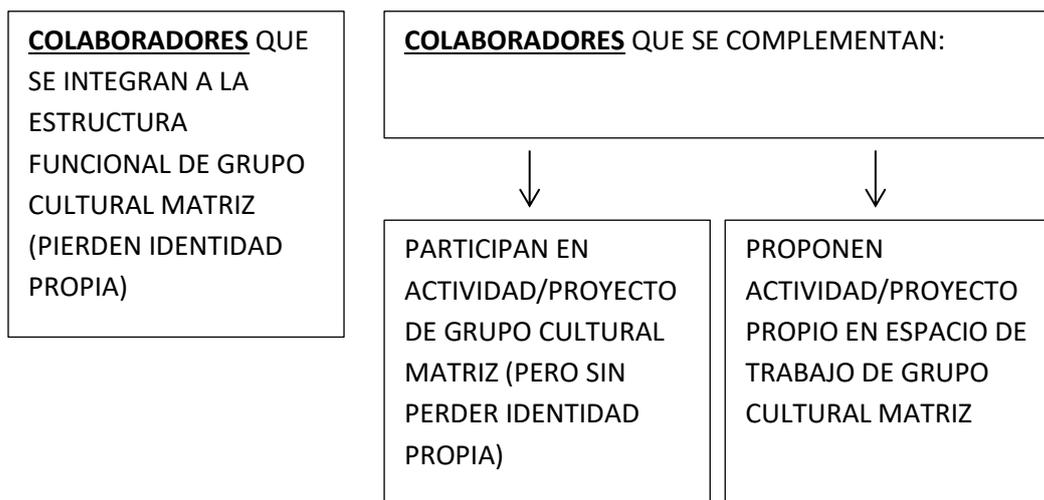
Varias iniciativas de trabajo de AyE y LGMM son apoyadas por colaboradores individuales o colectivos. En la mayoría de los casos estos colaboradores son artistas, activistas o voluntarios que aparecen espontáneamente en los espacios de trabajo de estas agrupaciones culturales y formalizan sus apoyos a partir de sus talentos y el nacimiento de un compromiso compartido.

Lo observado en mi trabajo de campo y mi acompañamiento de más larga data a estos espacios, me han permitido identificar y conceptualizar los siguientes tipos de colaboración: o se *integran* a la estructura funcional de AyE y LGMM o *complementan* acciones de trabajo articuladamente. Bajo el segundo canal de colaboración es menos probable que se pierda la identidad individual o colectiva del colaborador, es decir, que sea considerado o integrado, al menos subjetivamente, como parte de AyE o LGMM por el espectador de la intervención. Este segundo tipo de colaboración presenta además dos variantes que presentaré posteriormente.

Los colaboradores proveen de un impulso hacia adentro y hacia afuera en las iniciativas de trabajo de estos grupos culturales, ya que, por un lado, permiten la incorporación de una fuerza de trabajo adicional en este caso de origen externo

y, por otro lado, incrementa el aporte al barrio o la comunidad, en ambos casos reforzando las propias capacidades de AyE y LGMM.

Figura 3  
Tipos de colaboradores identificados



Elaboración: propia.

#### A) COLABORADORES QUE SE INTEGRAN

En general, son más los casos observados de colaboradores que se complementan o forman alianzas con AyE y LGMM que los casos en los que los colaboradores se insertan a la estructura operativa o funcional de estas agrupaciones culturales. No obstante, el impacto de uno u otro tipo de colaboración depende, en realidad, no de la cantidad de colaboraciones, sino principalmente de las propias capacidades, motivaciones y dedicación de tiempo que ofrece el colaborador.

Entre julio y noviembre del 2014, durante mi trabajo de campo, Daniela Arauco asistía semanalmente al local de AyE para ayudar en la contabilidad de los ingresos y gastos del grupo, en la formulación de proyectos y en la organización de actividades culturales. Es decir, se trataba de una colaboradora que se había integrado a la estructura funcional de AyE. Daniela se encargaba directamente de la contabilidad de AyE, mientras en las otras tareas coparticipaba con el resto

de integrantes del grupo. Durante las primeras visitas que realicé se le podía confundir como parte del equipo de AyE, pero en realidad se trataba de una colaboradora temporal que se había insertado en las dinámicas de trabajo operativo de dicha agrupación.

Daniela se acerca a AyE con dos tipos de capacidades y motivaciones previas. Por un lado, había estudiado administración de empresas y tenía conocimiento especializado en temas de gestión. Asimismo, es una importante activista cultural de acuerdo a varios testimonios, lo que también he podido verificar. En una conversación con Ana Sofía, de AyE, me comentó que personas como Daniela o Mónica Mirlos (activista y muralista, procedente de la Escuela de Bellas Artes, también colaboradora de AyE y LGMM y presenten en varias ocasiones durante mi trabajo de campo) eran clave para sostener y activar varios procesos de trabajo en organizaciones culturales. Este tipo de opinión también la obtuve de Tito, de LGMM, sobre ambas activistas lo que resalta el importante aporte que desarrollan este tipo de colaboraciones.

Como presenté en el capítulo III, la agenda mensual de actividades de AyE es intensa. Ésta incluye presentaciones públicas, talleres, escuelas, proyectos sociales, festivales, etc. Esta gran cantidad y variedad de actividades requiere de una adecuada planificación, logística y registro contable, que se materializa en rutinas diarias de trabajo necesarias para sostener estas apuestas institucionales. Dentro de estas rutinas se insertaba el trabajo colaborativo de Daniela que acudía al local de AyE en un horario regular acordado mutuamente, generalmente los martes y jueves, AyE, y ocupaba la mayor parte de su tiempo en la oficina de coordinación en donde contaba con una computadora (acompañada por vistosos murales en las paredes y variadas conversaciones en tanto la oficina era uno de los espacios de más alta interacción). Tal como se señala al inicio, bajo esta dinámica, ella con sus propias capacidades (combinación de activismo cultural y conocimientos de gestión) permite potenciar

el aporte que puede dar AyE a su comunidad en el espacio urbano, reflejado en su compleja agenda institucional<sup>60</sup>.

En los casos de colaboradores “que se integran” a la operatividad de estos grupos, la proyección personal del colaborador (individual o colectivo), de algún modo, está subordinada o restringida a la prolongación de la identidad de la propia agrupación cultural a la que se apoya.

Foto 45

Colaboradora en la oficina de trabajo de Arena y Esteras



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

## B) COLABORADORES QUE SE COMPLEMENTAN

En cuanto a los colaboradores que se complementan al trabajo de AyE y LGMM –es decir, que no se insertan dentro de su estructura operativa-, su principal

<sup>60</sup> En la última comunicación que tuve con Daniela en el 2016, ya había dejado de asistir a AyE debido a que había empezado nuevos estudios universitarios.

característica, sean estos individuales o colectivos, es que en el acto colaborativo no pierden su propia identidad.

Durante el campo he identificado dos tipos de colaboradores bajo la categoría “que se complementan”. El primer tipo es el de colaboradores que se articulan a una iniciativa de trabajo propia de AyE o LGMM, sin que los colaboradores pierdan su propia identidad. Este tipo de colaboración sucede típicamente en los festivales que organizan AyE y LGMM, tales como el Festicirco o el FITECA. A estos festivales acuden numerosas agrupaciones artísticas y activistas culturales de distintas partes de la ciudad. Comúnmente participan en los pasacalles de inauguración, son parte de la agenda de presentaciones del festival cuando se trata de artistas, realizan intervenciones en el espacio y con el público (por ejemplo, pintado de murales, estampados, etc.), ayudan en las coordinaciones operativas y tareas más logísticas, entre otros. En las presentaciones artísticas dentro del festival, por ejemplo, cada uno de los grupos que asisten como colaboradores se presenta así mismos con su propio nombre y logo, es decir, bajo su propia identidad. Materialmente esto se observa no sólo en la agenda o programación del festival, sino especialmente en los afiches que promocionan estos festivales. En la edición IX del Festicirco, en la que participé durante el trabajo de campo en el 2014, el afiche incluía a los nombres y logos de los grupos que iban a coparticipar<sup>61</sup> (ver foto 46), aunque es claro que el nombre del Festicirco ocupaba un espacio mayor en el afiche y destacaba dentro del marco visual. Los colaboradores, en este tipo de colaboración, se suman como prolongación de las acciones de AyE y LGMM pero bajo una lógica de articulación, es decir, sin que se pierdan las propias identidades de los

---

<sup>61</sup> En el afiche de la IX edición del Festicirco aparecen los logos de Arena y Esteras y el colectivo Hilando Pueblos como organizadores principales, los nombres de Teatro Comunitario Arena Stage (EEUU) y C.E. Wilhelmsburg (Alemania) para intercambios, de Circo Wilbald (Alemania), Manu Títeres, Compañía Quimerte, Grupo Tuquito, Infinito Teatro Circo, Úrsula Carranza, Limón y Rumba (Argentina) e Impromaniático (Colombia) para los espectáculos, y de Palabrotas, Katapum, Steabays, Kuyayki, Valiz, Barruntos asociación de malabaristas, Kilombo, CREA Huáscar, Entre Payasos, Despistados Clown, Repercuta, La Reumba, Pareotics, Barrio Circo, Intinya-Batu, Red Joven Sur, Pario Paula, Elliot Túpac, Choco Car, Josu Arispe, Guillermo, Mónica Miros, Kactus Teatro, Ray Uribe, Colectivo Quilla y más para la gran invasión final.

colaboradores (no obstante, destaca siempre la identidad protagónica del festival y del organizador principal de la iniciativa).

Foto 46  
Afiche del Festicirco, 2014

**FESTICIRCO**  
FESTIVAL DE CIRCO COMUNITARIO DE V.E.S.  
Del 15 Junio al 6 de Julio 2014  
Argentina • Alemania • E.E.UU. • Perú • Colombia

☎ 287 7221 TEATRO ARENAYESTERAS.ORG  
SECTOR 3 GRUPO 24 MZ. E LOTE 09 VILLA EL SALVADOR

**INTERCAMBIOS**  
del 16 al 21 de Junio  
TEATRO COMUNITARIO  
ARENA STAGE (E.E.UU.)  
del 23 al 27 de Junio  
C.E. WILHELMSBURG  
(Alemania)

**ESPECTÁCULOS**  
del 2 al 5 de Julio  
Circo Willbald •  
(de Hamburgo)  
Manu - Titeres •  
Compañía Quimerte •  
Grupo Tuquito •  
Infinito Teatro Circo •  
Ursula Carranza •  
Lion y Rumba •  
(Argentina)  
Impromaniaco •  
(Colombia)

**INVASIÓN CIRCENSE 6 de Julio**  
PALABROTAS, KATAPLUM, STEABAU, KUHAWKI, VALIZ, BARRUNTOS  
ASOC. DE MALABARISTAS, KILOMBO, CREA HUASCAR, ENTRE PABASOS  
DESPISTADOS CLOWN, REPERCUTA, LA RETUMBA, PAREOTICS, BARRIO CIRCO, INTINHA-BATU  
CREA HUASCAR, RED JOVEN SUR, PARIO PAULA, ELLIOT TUPAC, CHOCO CAR, JOSU, ARISPE,  
GUILLERMO, MONICA MIROS KACTUS TEATRO, RAY URIBE, COLECTIVO QUILLA Y MUCHOS MAS ---

ORGANIZAN:  
Colectivo HP, Arena y Esteras, Municipalidad Metropolitana de Lima

COLABORAN:  
USA, Canada, Unión Rumbe, etc.

Fuente: AyE (<http://teatroarenayesteras.blogspot.com/2014/06/festicirco-2014.html>)

Este tipo de colaboración, en la que se articulan individuos y colectivos de artistas y activistas y agrupaciones culturales es la más frecuente. Esta articulación fortalece el trabajo y proyección de cada uno de estos actores. En primer lugar, amplía sus capacidades de acción a partir de la implementación de nuevas actividades y, eventualmente, la replicación de éstas un número mayor de veces. Ninguno de los festivales que organizan estas y otras agrupaciones culturales podría existir sin la colaboración de todos los actores que se suman a estas iniciativas, ya que en la mayoría de los casos la coorganización o coparticipación de estos colectivos e individuos se produce de manera gratuita. De hecho, ¿cómo podría construirse la agenda de presentaciones artísticas en

estos festivales si típicamente no existe un presupuesto disponible para este rubro? En segundo lugar, este tipo de colaboraciones intensifican el impacto de la intervención en un territorio. Por ejemplo, en el caso de un festival, con un mayor número de colaboradores se puede prolongar su duración por más días, e incluso intervenir con más iniciativas artísticas durante la programación del mismo.

La manera cómo AyE y LGMM interactúan con estas dinámicas de colaboración tiene correspondencia con el tipo de estrategia de trabajo que realizan históricamente en su territorio distrital. Como se menciona en el capítulo III, LGMM ha asumido una estrategia de trabajo en el espacio tipo remolino, lo que significa que concentra y busca atraer todo tipo de colaboración hacia el trabajo que realiza en el barrio La Balanza. Por su parte, AyE tiene una intervención en el espacio tipo satélites. De este modo, las colaboraciones que establece con otros actores no sólo se concentran en el barrio en donde está construido su local institucional, sino que también se traslada espacialmente hacia otras zonas del distrito de Villa El Salvador.

Si bien existen antecedentes de festivales urbanos, el FITECA marca un hito en Lima por el tamaño de la convocatoria y capacidad para intervenir el espacio vecinal. De hecho, conforme fue creciendo este festival, genera influencias y se transforma en un ejemplo de intervención barrial para otras agrupaciones culturales. A partir del éxito del FITECA se empiezan a producir “réplicas” de festivales con un formato similar en otros barrios de la ciudad. En efecto, durante los últimos 10 años he sido testigo de cómo diferentes agrupaciones culturales, algunas emblemáticas, han ido inaugurando la primera edición de su propio festival realizado siempre en el entorno urbano de su local o zona de operaciones.

Esta proliferación de festivales barriales ha motivado claramente la necesidad de reforzar este tipo de colaboraciones de articulación. En el caso de Villa El Salvador, la estructura urbana del distrito constituida por numerosos grupos vecinales independientes (que forman un damero en el mapa distrital) ha

originado que diversos grupos culturales y colectivos de artistas –cuyos integrantes son hijos e hijas de Villa El Salvador- se apropien cada uno de un grupo vecinal diferente para llevar a cabo sus actividades, entre éstas sus propios festivales. Esta repartición se observa, por ejemplo, en el siguiente mapa que corresponde a una fracción pequeña de Villa El Salvador, en donde tres grupos culturales (AyE, CIJAD y Yuyay) están establecidos en tres grupos vecinales diferentes, aunque próximos.

Mapa 4

Asociaciones culturales en grupos vecinales aledaños a Arena y Esteras



Fuente: Google Maps.

De esto modo, cuando uno visita Villa El Salvador por varios meses se puede encontrar con un festival cultural en un grupo vecinal diferente casi cada fin de semana. Alrededor de estos festivales en Villa El Salvador y de varios festivales similares en todo Lima se ha construido una gran articulación no formal o espontánea de colaboración. De hecho, es posible encontrar a varios grupos y colectivos de Lima sur participando en el FITECA que se encuentra en Lima norte. ¿Y por qué se materializa esta articulación no formal o espontánea de colaboración? Todos estos grupos y colectivos comparten misiones de trabajo similares en sus propias zonas de trabajo y en el caso de los festivales la colaboración está influida -aunque no únicamente- por un comportamiento de reciprocidad (hoy voy a tu festival y mañana vienes al mío). De otro modo no le sería posible organizar el festival en términos materiales o de financiamiento a cada grupo o colectivo cultural cuando le toca realizar el suyo. En una de mis

visitas de campo a AyE, muy cerca de su local, observé pegado en la pared de un pequeño comedor popular un afiche de la segunda edición del festival “Fuego en el 23”. Éste hacía referencia a un festival que se iba a realizar por esos días en el grupo vecinal número 23 de Villa El Salvador, próximo al grupo vecinal en donde se ubica el local de AyE. Como se observa en la foto a continuación, el festival estaba impulsado por el grupo cultural Intinya-Batu (cuyo nombre está ubicado en el afiche junto al título del festival) y también por varios ‘artistas y grupos invitados’ que participarían en el concierto, pasacalle, talleres, murales y feria (cada uno con su nombre y logo). La participación de AyE estaba ubicada dentro del afiche en la actividad del pasacalle.

Foto 47

Afiche de festival Fuego en el 23 (grupo vecinal 23), 2014



Fuente: Archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

Como mencioné, he subdividido en dos tipos de colaboradores a aquellos “que se complementan”. En el primero, que acabo de desarrollar, el colaborador (sea individual o colectivo) se suma a la iniciativa organizada por AyE o LGMM, pero sin perder su identidad propia. En el segundo, que desarrollaré a continuación, los colaboradores se acercan a AyE y LGMM y a partir de esta relación los propios colaboradores refuerzan sus iniciativas de trabajo e identidad. Esto suele suceder por medio de proyectos ejecutados por los colaboradores, con la particularidad que los realizan en la mismas zonas de trabajo de AyE y LGMM, con lo cual amplían indirectamente el quehacer de estas últimas. Normalmente, en estos casos la articulación entre los colaboradores y estas agrupaciones culturales toma la forma de una alianza que, explícita o implícita, intenta llevar a cabo una nueva intervención en el barrio o comunidad, pero que es dirigida por los colaboradores, y por tanto, no necesariamente es identificada con la insignia de AyE y LGMM entre los vecinos.

En estos casos se trata de colaboradores que tienen un “brazo propio” bastante definido en la manera de aportar en la construcción de la ciudad. Este tipo de colaboradores los he visto principalmente en el espacio de trabajo de LGMM, en donde ha destacado de manera excepcional los trabajos del colectivo CITIO y el colectivo El Colectivo, conformados en su momento por egresados y estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería y artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, respectivamente. Ambos son colectivos icónicos en Lima que durante su existencia promovieron iniciativas interesantes de transformación social y activismo ciudadano y cultural, con un trabajo preferente -aunque no exclusivo<sup>62</sup>- en zonas barriales de la ciudad.

En el caso de CITIO, en el 2005 y 2006, antes de constituirse este colectivo, sus integrantes estaban en el centro de estudiantes de la facultad de ingeniería de la UNI. En esa época cuenta Javier Vera que ‘hacían un montón de eventos culturales en la facultad y se fueron conociendo’. También conocieron a un profesor, Carlos Tapia, que vivía en Los Olivos y conocía el FITECA, quien los

---

<sup>62</sup> Sobre todo en el caso del colectivo El Colectivo. Ver: <http://colectivoelcolectivo.blogspot.com/>

motiva a visitar el festival. El encuentro de Javier y sus amigos con el FITECA es bastante emotivo y lo relata de la siguiente manera:

*“[Carlos, les dijo] ‘Hay una vaina chévere acá en La Balanza, vayan a ver’. Juntamos una gente en la facultad y fuimos. Claro que no había el metropolitano [subieron en los lanchones]. Era una cosa lejisima, aunque de ahí [de la facultad] a Comas no hay mucha distancia, pero en nuestro imaginario era lejazos. Lanchón hasta arribaza justo estaba el FITECA, llegamos y estaba llenesito de gente y la gente estaba súper concentrada en el teatro. ‘Ala, que es esto’. Bajamos y empezamos a entrevistar a la gente, y lo que nos dijeron fue brutal, y al toque nos dimos cuenta, acá hay que hacer algo... [...] había llevado un par de grabadoras y empezamos a entrevistar a los organizadores, a los vecinos, a la señora de la bodega, le preguntábamos que nos cuenten que es lo estaba pasando, como lo veían, y nos preguntaban qué estábamos haciendo, [...] nosotros somos arquitectos. Primero como reclamo, acá nunca hemos visto [arquitectos], acá, pero qué podrían aportar acá. Pero por otro lado exigencias, ‘acá nosotros necesitamos un montón de arquitectos, que nos falta, esto, esto ...’. Y así entre el reclamo y la negación, y después, ese día nos quedamos conversando con Jorge [de LGMM] hasta el final un montón... y desde de ese día no hemos dejado de ir a Comas todos los domingos, desde ese día, el 2007, no he dejado de ir a Comas en un lapso máximo de dos semanas. Todo el 2007 al menos de mayo hasta fin de año, y después ya empezamos a hacer lo del proyecto [Fitekantropus y el paseo de la cultura]. Y todos los domingos íbamos. Así fue por una cuestión de cercanía con la UNI y por el FITECA.” (Entrevista 22: Javier Vera, colaborador de LGMM, ex integrante del colectivo CITIO. 22 de setiembre del 2014).*

La llegada de CITIO a La Balanza y su trabajo prolongado en este barrio se asienta gracias a la recepción e intervención inicial de Jorge, director de LGMM, que ayuda a interconectar a estos jóvenes arquitectos con los actores y dinámicas sociales y culturales de este espacio. De hecho, durante los primeros años de presencia de CITIO en La Balanza, este colectivo formó parte de la Comunidad FITECA.

CITIO inicia el proyecto Fitekantropus en La Balanza. Su nombre hace una analogía sobre la evolución, ya que muestra a un barrio que transita y tiene como punto de llegada al llamado barrio cultural (definido así por LGMM). Análogamente la figura evoca al homo sapiens que evoluciona y proviene de los

antiguos primates, pero que en este caso su transformación desencadena en la figura de los *pecerros*, personajes míticos acuñados en una de las obras de LGMM y que simbolizan la dinámica cultural del barrio (ver foto 48). Asimismo, la palabra FITECA estuvo en la base del nombre de este proyecto arquitectónico de CITIO, ya que la evolución hacia el nuevo sujeto en el barrio cultural se inicia y fortalece a partir del nacimiento de este festival.

El proyecto Fitekantropus construye un plan integral de todo el barrio desde una mirada arquitectónica que mejora la conectividad de las vías y espacios públicos, lo que conlleva a nuevas dinámicas de comunicación y convivencia. Dentro del Fitekantropus CITIO identificó la construcción de un paseo de la cultura como proyecto central o palanca que daba inicio a una siguiente transformación del barrio. Esta iniciativa tuvo un componente altamente participativo y de articulación de los actores locales tal como refleja el siguiente testimonio de Javier.

*Lo primero que empezamos a hacer con el Fitekantropus es integrar a todas las asociaciones, grupos de teatro, artísticos, nosotros, las organizaciones comunitarias, la municipalidad, los transportistas. Para este proyecto por primera vez nos hemos sentado en la misma mesa los transportistas, los mototaxistas con las señoras del comedor, con los del teatro en este intento de crear puentes o de que estos imaginarios diferentes que tenemos empiecen a tener visiones comunes. [...]*

*Pregunta: ¿y cuantas reuniones habrán hecho al final?*

*Ponte todos los domingos, desde mayo hasta diciembre [2007] [en la primera fase]. [...] A veces simplemente íbamos y recorríamos. Salía un vecino, 'qué tal, cómo esta, qué tal si nos juntamos el próximo domingo', y hemos hablado con todos, y nos juntábamos. [...] Pero Claro, [también] hay reuniones pequeñitas y de otra escala. [...]*

*Y después para el paseo nos reuníamos cada dos semanas. Las reuniones empezaron así, ...Lo que teníamos claro es que todas las reuniones tenían que ser en la calle. Y terminaron siendo así. Ahí fue el momento cuando se sumó la municipalidad. En esa reunión había por lo menos 500 personas. Era una de las finales del Fitekantropus, y había reuniones de toda escala. Ahí tenemos estas reuniones gigantes, esto era una manzana, todos los vecinos de una cuadra. Y después casa por casa ... era así por escalas.*

*El 2007, en general hablábamos del proyecto integral, no teníamos un proyecto armado, fuimos recogiendo información, les mostrábamos proyectos de otros lados, les hablábamos del espacio público, como reuniones de conceptos, ... Para el paseo hemos hablado con todos los vecinos, fuimos hablando casa por casa. [...] El 2007 fue general, el 2008 habrá sido el Fitekantropus, y el 2009 el paseo de la cultura.” (Entrevista 22: Javier Vera, colaborador de LGMM, ex integrante del colectivo CITIO. 22 de setiembre del 2014).*

Foto 48

Logo del proyecto Fitekantropus, CITIO



Fuente: archivo de CITIO.

Foto 49  
Paseo de la Cultura, proyecto Fitekantropus, CITIO



Fuente: archivo de CITIO.

El caso del Fitekantropus y el paseo de la cultura ilustra bastante bien a este tipo de colaborador “que se complementa”, en este caso con LGMM; pero a través de una iniciativa o proyecto propio. En este caso el trabajo de CITIO se complementaba con el mismo trabajo de articulación social que realiza LGMM, de cara a reavivar el esfuerzo colectivo para construir un barrio con mejores condiciones de vida y dinámicas de convivencia, algo que LGMM denomina como barrio cultural, y que aparece también como punto de llegada en el dibujo de evolución del Fitekantropus. A través de este proyecto propio, además CITIO no pierde su identidad, aunque su trabajo siempre está relacionado en cierto modo al trabajo que también realiza LGMM. De hecho, me comentaba Javier que en las reuniones para la construcción del nuevo local del comedor popular (una siguiente iniciativa liderada por ex integrantes de CITIO), las mujeres de esta organización siempre agradecían también a Jorge, a la LGMM y al FITECA.

Los trabajos participativos para el diseño del Fitekantropus y dentro de éste el paseo de la cultura tomaron alrededor de dos años, entre el 2007 y 2009. Posteriormente, se elaboró el expediente técnico para el paseo de la cultura en convenio con el municipio de Comas, sin embargo, el proyecto nunca se pudo construir debido a las dificultades para obtener financiamiento público.

El colectivo CITIO se desintegra en el 2016, sin embargo, algunos de sus miembros continúan el trabajo en La Balanza y a partir de un proyecto con la cooperación internacional han modificado las estructuras del comedor popular y han ampliado sus instalaciones para ofrecer nuevos servicios (biblioteca, sala de estudios, aulas para reuniones y talleres), ahora su edificación adquiere la naturaleza más bien de un centro comunitario o barrial. Durante mi trabajo de campo, participé invitado por Javier en una de las jornadas dominicales de trabajo voluntario para la construcción de este nuevo local del comedor popular; también participaron algunos integrantes de LGMM, así como otras personas de dentro y fuera del barrio.

Foto 50

Edificio del nuevo comedor popular en La Balanza, 2017, CITIO.



Fuente: archivo CITIO<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> En <https://www.archdaily.pe/pe/870468/local-comunal-del-comedor-san-martin-proyecto-fitekantropus>

Foto 51  
Trabajo voluntario para la construcción del nuevo comedor popular en La  
Balanza, 2014



Fuente: archivo CITIO.

Otro caso de colaboradores “que se complementan” desde proyectos propios es el de los muralistas que han asistido a La Balanza casi desde los inicios del FITECA en la década del 2000. Durante mi trabajo de campo pude conversar con un egresado de la Escuela de Bellas Artes, César, apodado como el Gato. Me comentaba que en el Congreso de las Artes del 2004, junto con sus colegas de Bellas Artes invitaron a Jorge de LGMM a participar del Congreso. Él con sus amigos ya solían hacer trabajos de murales en barrios y comunidades, así como talleres de mosaicos con niños, y en el marco del Congreso recibe la invitación de Jorge para asistir al FITECA para trabajos de muralización. Posteriormente, ya como parte del colectivo El Colectivo se intensifican las muralizaciones en el barrio La Balanza, y hoy en día este tipo de intervención se ha afianzado como tradición en este espacio en el que participan ya diversos colectivos y artísticas individuales. De hecho, esta diversidad de artistas presentes en La Balanza uno la observa cuando cada muralista deja plasmada su propia autoría a través de su respectiva firma típicamente en una esquina del mural.

Durante el trabajo de campo, gran parte de los murales en el parque Tawantinsuyo en ese momento estaban relacionados al tema de género. Según me comentaba Bryan, de LGMM, en cada convocatoria se articula a distintos muralistas alrededor un tema en particular. Típicamente se renuevan los murales cada año previo al inicio del FITECA.

Tanto en la intervención arquitectónica de CITIO como en los trabajos de muralización del colectivo El Colectivo y de otros colectivos y artistas individuales, se observa claramente la intervención de tipo remolino en el espacio de La Balanza que es promovida por LGMM y que se refuerza precisamente a partir de colaboradores externos.

Foto 52, 53 y 54

Muralizaciones en el parque Tawantinsuyo, La Balanza, 2014





Fuente (fotos 52 al 54): archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

### C) ASPECTOS ADICIONALES EN LA COLABORACIÓN

Varios de los casos de colaboración que he identificado en esta investigación, que se acoplan a los largos procesos de animación promovidos por AyE o LGMM para lograr nuevos modelos de convivencia en el barrio, han sido motivados por el sentimiento identificación con el grupo cultural anfitrión. Sea que se trate de colaboradores que se integran a la estructura operativa de estas agrupaciones o que se complementan a estas agrupaciones en sus zonas de trabajo a través de proyectos propios, estos colaboradores -que acompañan estos procesos largos- se identifican claramente con la misión de estas agrupaciones y se adhieren a la familia ampliada que constituyen. El relato de César, muralista y ex integrante del colectivo El colectivo, lo reseña:

*“Yo vivo en Salamanca, y mi taller esta en Monterrico. [...] Pero yo soy del barrio, a mí me dicen vecino.*

*La familia para mí es un sentimiento, como si fuera parte de mi vida. Que yo lo escogí. Siempre se está en contacto [con LGMM], siempre nos estamos preocupando el uno por el otro. Siempre hay cosas para hacer con ellos [con LGMM] y ellos hacen cosas conmigo.*

*Desde la alimentación, no hay problema con eso. Entro a la casa me cocino algo o Patty [de LGMM] cocina algo. Comemos juntos, conversamos, nos reímos. Organizamos nuestros viajes personales, [...], vamos acasito, que nada que ver con una puesta en escena o un trabajo, ¿me entiendes? Me llaman [de LGMM] para saber cómo estoy, yo también los llamo. Eso. Como tu hermano, tu primo, tu papá, tu mamá. A eso me refiero.*

*No es como el trabajo que se queda en el trabajo. Las cosas del trabajo se quedan en el trabajo y la gente del trabajo se queda en el trabajo. O los proyectos que tú tienes, las cosas del proyecto se quedan en el proyecto y con la gente del proyecto.*

*Acá para mí es parte de mi vida y los chicos también. No vengo por una obligación. Vengo porque quiero venir, porque me gusta venir, porque me gusta conversar con los chicos, con Jorge, con Patty, estar ahí, desde trabajar algunas cosas, hasta hacer hora.*

*Y también chacotearnos entre nosotros, y aparte nos conocemos todo. Es como una familia, nos conocemos todos, hablamos de todo. Lo niños también están ahí, te hablan como si fueran tus sobrinos. (Entrevista 12: César, colaborador de LGMM, ex integrante del colectivo El Colectivo. 14 de agosto del 2014).*

Por su parte, también hay otros colaboradores se vinculan con estos grupos culturales en temporalidades más bien cortas y compromisos puntuales. Este es el caso de los colaboradores, por ejemplo, que son artistas y asisten a los festivales para participar básicamente en la agenda de presentaciones. En estos casos, el sentimiento de familia ampliada no necesariamente está consolidado, aunque sí existe un grado de identificación con la labor del grupo anfitrión u organizador del festival.

En la actualidad estas dinámicas de colaboración en espacios barriales tienen mayor repercusión, como mecanismo de articulación, que las redes de culturales constituidas formalmente. Los miembros más antiguos de AyE y LGMM, y fundadores de estas agrupaciones, me comentaron que varias de las iniciativas de redes creadas, incluso desde la década de 1980, no habían logrado sostenerse en el tiempo. Al respecto, a partir de mi propia experiencia en el sector cultural limeño y las entrevistas que realicé durante la investigación, he podido identificar que existe una debilidad orgánica de este tipo de agrupaciones culturales para asumir estructuras de organización más complejas<sup>64</sup>, que la acumulación de aprendizajes sobre el trabajo en redes es mínima y que han proliferado más bien experiencias trucas y que se reinician cíclicamente (con pocas lecciones aprendidas)<sup>65</sup>, que son muy frecuentes las rivalidades interinstitucionales en el sector cultura que desencadena en un factor de división<sup>66</sup>, entre otros factores que debilitan estos intentos de articulación. Asimismo, cuando estas redes de organizaciones culturales son impulsadas desde una política pública de gobierno o una entidad de cooperación, su

---

<sup>64</sup> De acuerdo a Vera, existen dificultades para generar responsabilidades mayores, específicamente, en términos organizativos tal como le sucedió en su experiencia en la comunidad FITECA.

<sup>65</sup> Esto origina que muchos artistas y activistas culturales de mayor edad y experiencia se vean menos incentivados a acompañar nuevas propuestas de redes o articulaciones. Estos me señalaron en entrevistas que en cada nuevo intento de conformación de una red o articulación surgen los mismos problemas que se discutieron en décadas pasadas.

<sup>66</sup> Los tipos de rivalidades son múltiples, entre ellas, he podido observar la confrontación debido a protagonismos en la conducción de iniciativas culturales, o el rechazo de algunos artistas o activistas que viven en un barrio frente a artistas y activistas de otras partes de la ciudad que vienen a trabajar en su mismo barrio.

duración está circunscrita al tiempo que dure el apoyo financiero. Esto sucedió, por ejemplo, con la articulación que generó el Programa de Cultura Viva Comunitaria del Municipio de Lima entre el 2011 y 2014, la cual disminuyó durante la siguiente gestión, o con la Red para la Transformación Social promovida por una ONG internacional, emprendimiento de articulación que concluyó luego del fin de este proyecto.

Tal como se mencionó en el capítulo en el que analizaba los macroprocesos y la influencia del arte en AyE y LGMM, a partir de la década de 1990 se produce un quiebre en relación a la lógica de trabajar como gremio dentro del movimiento cultural, tal como sucedía anteriormente con la Muestra Nacional de Teatro, y más bien la articulación se empieza a dar bajo un enfoque territorial. En este nuevo período, que aún sigue vigente, las articulaciones se originan en el trabajo que las agrupaciones culturales realizan en los barrios y distritos en donde están asentados y el apoyo espontáneo que reciben de otros grupos (colaboradores) que logran atraer hacia sus zonas de trabajo. El escenario actual se caracteriza por una hiperactividad de festivales locales -tal como sucede en Villa El Salvador en varios grupos vecinales- que se sostienen a través de dinámicas de colaboración menos rígidas o institucionalizadas.

### 4.3. HERRAMIENTAS EXÓGENAS

Tal como presenté en el inicio de este capítulo, las herramientas con las que cuentan AyE y LGMM pueden ser endógenas cuando nacen como iniciativa de los propios grupos culturales, y en el lado opuesto, pueden ser exógenas cuando nacen como iniciativa exclusiva de sujetos externos a estas agrupaciones culturales. Las políticas públicas, en este caso culturales, son ubicadas dentro de esta última categoría en tanto su nacimiento, desarrollo y eventual extinción recae en la voluntad de un agente externo como es el Estado. En la siguiente sección se analiza a las políticas públicas en las que estuvieron involucrados y adscritos como beneficiarios AyE y LGMM, así como el aporte generado por esta herramienta en la construcción de su entorno.

#### 4.3.1. HERRAMIENTA 6: LAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Durante mi segunda visita de campo al local de AyE, como en la mayoría de ocasiones, me propuse a acompañar la cotidianidad de este grupo. Como ya mencioné anteriormente, si uno llegaba a su local y quería ponerse “en contacto” con alguien la mejor opción era dirigirse inmediatamente a la oficina de la institución. Entre otros, ahí era frecuente encontrar a Daniela que, como describí en la sección previa sobre los colaboradores asistía al local AyE dos a tres veces a la semana para apoyar en tareas contables y en menor medida en la organización de actividades. En esta segunda visita a AyE, tuve oportunidad de entrevistarla y con ello conocer algunos rasgos de su recorrido como activista cultural, y además enterarme, por primera vez, de un movimiento llamado Cultura Viva Comunitaria (CVC) impulsado tanto desde sociedad civil como desde de las políticas públicas del Estado.

Daniela así como otros jóvenes de AyE participaban en ese momento de la organización desde sociedad civil del primer Encuentro Metropolitano de la Plataforma Puente CVC, que se desarrollaría en octubre 2014 unos meses

después de esa entrevista. Una de las fechas de aquel Encuentro tenía lugar en el local de AyE y pude estar presente durante toda la jornada.

Además de esta iniciativa de articulación de sociedad civil, también me contó que había dos políticas públicas estatales en las que AyE venía participando. La primera, y más activa política pública por entonces, era el Programa de Cultura Viva Comunitaria impulsado por la Gerencia de Cultura – en la sub Gerencia de Promoción Cultural y Ciudadanía- de la Municipalidad Metropolitana de Lima. La segunda era el Programa Puntos de Cultura impulsado por el Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales del Ministerio de Cultura.

El descubrimiento del movimiento de CVC y de ambos programas del Estado, luego de esta entrevista, fue una novedad para mí. Luego de un período de exploración y de confirmar que LGMM también participaba en los mismos decidí incorporar a estas políticas públicas en la investigación como una de las herramientas, en este caso exógenas, con la que cuentan estas dos agrupaciones como aporte a la construcción de la ciudad.

En esta sección describo cómo funcionan ambos programas y sus antecedentes y cómo influyen orgánicamente en las intervenciones de estos grupos en el barrio y la comunidad. AyE y LGMM tienen el estatus de beneficiarios de estos programas. En la parte final presentaré algunos detalles de las interacciones y tensiones en la definición de estas políticas públicas. En ambas líneas de análisis dentro de esta sección se busca poner en evidencia el rol tuvieron AyE y LGMM.

En tanto esta investigación busca indagar en los tipos de aporte que tienen estas agrupaciones culturales en la construcción de la ciudad, cabe adelantar que el Programa de Cultura Viva Comunitaria del Municipio de Lima, debido a su diseño con enfoque territorial y a la promoción activa del uso de espacios públicos, fue el programa más relevante para este estudio.

## A) EL ENCUENTRO CON EL PROGRAMA DE CULTURA VIVA COMUNITARIA Y PUNTOS DE CULTURA

El movimiento de la Plataforma Puente de CVC de sociedad civil, constituido como una red formal, ha tenido poco éxito en lograr altos niveles de participación de sus integrantes y permitir una articulación fuerte en la práctica. Como se mencionó en la sección anterior, la dinámica de interacción y complementación vía colaboradores espontáneos (sin un nombre formal que las articule) es la que realmente sostiene numerosas intervenciones territoriales. A pesar de ello, las constataciones que iba teniendo, conforme avanzaba la investigación, eran que este movimiento de sociedad civil, formalizado en la Plataforma Puente de CVC, en cierta medida lo que buscaba era tener influencia para activar políticas públicas culturales del Estado en las que estuviesen considerados.

De hecho, el movimiento de CVC de sociedad civil tiene como preámbulo la política pública Puntos de Cultura del gobierno de Brasil, y posiblemente la propuesta más repetida y articuladora a nivel del movimiento en América Latina sea exigir que el Estado dé 1% de su presupuesto nacional para programas de CVC. Por consiguiente, entender los antecedentes del movimiento también permite comprender el desarrollo de estas políticas públicas.

Mi acercamiento al movimiento de CVC ha estado circunscrito principalmente al período de mi trabajo de campo, el cual concluye a finales del 2014. De este modo, y como en el resto del estudio, el análisis que realizo en esta sección tiene esa frontera temporal, aunque con referencias muy puntuales a eventos posteriores.

En agosto del 2014, asistí al IV Encuentro Nacional de Cultura. Entre la variada oferta de conferencistas me interesé, entre otros, por la mesa: Estrategias locales y regionales. En este grupo de tres expositores, Elizabeth Alvarado presentó su estudio sobre *Comparación y análisis de las legislaciones municipales de Cultura Viva Comunitaria de las ciudades de Medellín (Colombia), Lima (Perú) y El Guarco (Costa Rica)*. Tal como lo señala en su presentación ella había participado en la implementación del Programa de

Cultura Viva Comunitaria en la Municipalidad de Lima. Dentro de los antecedentes señala que “las iniciativas de cultura viva comunitaria tienen más de 30 años en Latino América. La mayoría de ellas nacen como respuesta a conflictos internos [...]. Y usualmente usan el arte y la cultura como herramienta de transformación social”.

Esta introducción invita a varios debates. En primer lugar, si en realidad la palabra “cultura viva comunitaria” tiene un tiempo de vida de 30 años o más, y si no se trata en realidad de algún otro concepto que ha ido mutando con los años. Asimismo, si la generalización de un concepto que aglomera una variedad impresionante de iniciativas no invisibiliza las propias autodeterminaciones y autodefiniciones de “movimiento social” que nacen de los grupos. En segundo lugar, si realmente la mayoría de estos grupos culturales nacen como una respuesta a conflictos internos. La evidencia que he recogido de estos dos casos de estudio y de mi acercamiento a varias iniciativas culturales en barrios es que muchas de estas agrupaciones nacen de una vocación por coparticipar en la construcción social (material e inmaterial) de su entorno. Como se mencionó anteriormente, tanto AyE y LGMM tienen como objetivo mayor *animar* al barrio o comunidad para que estos últimos con sus propias fuerzas y habilidades construyan un lugar en donde se alcance mejores condiciones de convivencia y desarrollo.

Coincidentemente, varias agrupaciones identificadas en Lima bajo el movimiento de CVC han sido fundadas en espacios urbanos nacidos de invasiones de tierra. Y tal como señala Vera, a partir de esas invasiones se inicia un proceso largo e inacabado de construcción del vecindario o ciudad. De este modo, ser parte de una colectividad en el vecindario y haber crecido con éste y tener la intención de animar una continuidad en la construcción social del espacio serían los principales motores de estas agrupaciones culturales que en el ámbito de la ciudad de Lima han sido catalogadas como CVC.

Alvarado también añade varios elementos que ayudan a explicar la justificación del movimiento de CVC en relación a su acercamiento a las políticas públicas,

en tanto estas organizaciones culturales suplirían algunas funciones que debería realizar el Estado: “soy administradora de profesión, no tengo vínculo con alguna organización de CVC, sino en realidad este trabajo está basado en la admiración que siento por estas organizaciones y el trabajo que hacen supliendo muchas veces las funciones del Estado. Y justamente, son precisamente estas legislaciones [que forman parte de su estudio] las que reconocen el trabajo y el impacto que tienen estas organizaciones en sus comunidades”.

A partir de varias entrevistas y la revisión bibliográfica sobre el tema, existe una coincidencia de que el antecedente más antiguo de este (nuevo) movimiento se produce en el año 2004, en el que un gobierno estatal reconoce por primera vez a estas agrupaciones culturales y sus iniciativas a través del programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura de Brasil. Célio Turino (2012) es fundador del programa Ponto de Cultura (Punto de Cultura) de Brasil y realizó una presentación de esa experiencia, la cual está colgada en la página web del programa Puntos de Cultura de Perú. La relación que se construye entre el programa estatal y las agrupaciones culturales en Brasil se presenta el siguiente extracto de la presentación de Turino:

*“Ponto de Cultura<sup>67</sup>*

*El Ponto de Cultura es la acción prioritaria del Programa Cultura Viva del Ministerio de Cultura de Brasil y coordina todas las demás acciones del mismo. Para convertirse en un Ponto de cultura es necesario que una iniciativa de la sociedad civil sea seleccionada por el Ministerio de Cultura a través de una licitación pública. A partir de entonces, se establece un acuerdo para la transferencia de recursos y el Ponto de Cultura obtiene la responsabilidad de coordinar e impulsar acciones ya existentes en sus comunidades. El Ponto de Cultura no tiene un modelo único de instalaciones físicas, de programación o actividades. La característica común a todos es la conexión entre la cultura y la gestión compartida entre el gobierno y la comunidad.*

- *800 Pontos de Cultura ya hay en todo Brasil*
- *35,000 dólares al año es lo que recibe cada uno*
- *El subsidio es renovable por 3 años más*

---

<sup>67</sup> Las palabras subrayadas coinciden con el resaltado del texto original.

*‘Punto de cultura es autonomía y protagonismo sociocultural potenciado en la articulación de red (...) no es un equipamiento cultural dirigido para dar atención a las comunidades, es el propio movimiento cultural de la sociedad que es desarrollado respetando las especificidades de cada grupo (...) Con Lula, entendemos la Cultura como expresión de ciudadanía, expresión simbólica y economía todo junto (...) Con el encantamiento y la quiebra de jerarquías culturales construimos nuevas legitimidades y una relación directa entre Estado y Sociedad Civil.’* (Turino, 2012)

El segundo momento ícono en el desarrollo del movimiento de CVC es la creación de la Plataforma Puente Latinoamericana de CVC el año 2009 en Medellín, Colombia, la cual une a representantes de 12 países latinoamericanos que, entre otros objetivos, buscan incidir en la creación de políticas públicas y el fortalecimiento de las organizaciones a partir del intercambio de experiencias.

La conexión entre el programa Puntos de Cultura de Brasil y la idea de creación de la Plataforma Puente tiene fases previas de reuniones y encuentros. De acuerdo a Atehortúa (2012), a comienzos del 2009 en el marco del Noveno Foro Social Mundial realizado en Belem do Pará en Brasil, bajo el lema “Otro mundo es posible”, se llevaron a cabo un conjunto de actividades relacionadas con el papel de los movimientos y organizaciones sociales. En este espacio, diversas organizaciones tuvieron la oportunidad de conocer en detalle la experiencia de Puntos de Cultura de Brasil impulsado por el secretario de ciudadanía cultural del Ministerio. Atehortúa señala que “con este programa y concebido como *cultura viva*, se aspiraba a la conformación de una red orgánica de gestión y creación cultural, a través de los Puntos de Cultura, materializado en el apoyo, a través de recursos financieros, técnicos e institucionales a gran cantidad de experiencias de trabajo artístico, de formación y de educación popular en favelas, territorios indígenas y lugares afectados por la pobreza y la violencia”.

Esta experiencia llamó la atención de las organizaciones asistentes al Foro Social y se empezó a difundir la propuesta de replicar Puntos de Cultura en otros países de América Latina. Entre las varias reuniones y encuentros durante ese

año<sup>68</sup>, destacó el Primer Congreso Internacional de Cultura para la Transformación Social en Mar del Plata, Argentina, en donde se profundiza más sobre este programa y la generación de réplicas, y se decide tener una siguiente reunión en Medellín<sup>69</sup> para fundar la Plataforma Puente de CVC. De acuerdo a Atehoutúa, durante ese año se empieza a madurar cuatro reflexiones estratégicas para la Plataforma Puente: a) la importancia de hacer visibles las experiencias de arte y transformación social en América Latina y que inciden en el desarrollo local, b) la importancia de políticas públicas de cultura, tomando como modelo Puntos de Cultura de Brasil, c) la importancia de la comunicación para el cambio, y d) la importancia de la idea de ciudades sustentables como estrategia de protección integral para la vida.

Durante el 1er Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria realizado en mayo del 2013 en La Paz, Bolivia, se reportaron ocho nuevos países que iniciaban procesos de organización y acciones alrededor de CVC. Estos se sumaban a los siete países de CVC con procesos ya iniciados y activos, y en algunos casos consolidados.

---

<sup>68</sup> Se presentó un anteproyecto de Puntos de Cultura ante el parlamento del Mercosur (Parlasur), el cual se aprobó por unanimidad el 01 de diciembre del 2009. El anteproyecto fue propuesto por la Articulación Latino Americana: Cultura y Política (ALACP). Asimismo, con el apoyo de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social (apoyado por Fundación Avina) y la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad se impulsó este mismo debate a nivel de otros países de la región.

<sup>69</sup> Debido a la importante experiencia de fomento a la cultura de Medellín es elegida como sede para la creación de la Plataforma Puente de CVC.

Tabla 7

Procesos de CVC activos/consolidados y nuevos en América Latina, 2013.

Procesos de CVC: activos/consolidados (al 2013)	Procesos de CVC: nuevos (al 2013)
Argentina Bolivia Brasil Colombia Costa Rica Guatemala Perú	Chile Ecuador El Salvador México Panamá Paraguay Uruguay Venezuela

Fuente: 1er Congreso Latinoamericano de la Plataforma Puente de Cultura Viva Comunitaria, La Paz, 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=MfMk14qzVWo>).

Foto 55

Afiche del 1er Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, La Paz, 2013



Fuente: <https://tomatecolectivo.files.wordpress.com/2013/02/culturaviva.jpg>.

En el Perú, como políticas públicas, la incorporación o réplica del programa Puntos de Cultura de Brasil lo realizan tanto el Ministerio de Cultura a través de un programa del mismo nombre, Puntos de Cultura, como la Municipalidad Metropolitana de Lima (MML) a través del programa Cultura Viva Comunitaria (CVC).

Influenciada por Puntos de Cultura de Brasil y por la Plataforma Puente de CVC creada en Medellín, la MML durante el primer semestre del 2011 elabora el proyecto piloto *Cultura Viva para la Nueva Lima*, bajo la nueva gestión de la alcaldesa Susana Villarán<sup>70</sup>. Este proyecto desencadena en el programa CVC y su posterior formalización legal a través de la aprobación por el Consejo Metropolitano a través de la ordenanza N° 1673 “que instituye la política pública metropolitana para la promoción y el fortalecimiento de la Cultura Viva Comunitaria en el ámbito de la Municipalidad Metropolitana de Lima”, el 14 de marzo del 2013<sup>71</sup>. Cabe señalar que las ordenanzas tienen rango de ley a nivel de los municipios. Un aspecto interesante es que para la creación de este programa de CVC se realiza un intercambio con las organizaciones culturales para ir definiendo los componentes del mismo y contribuir con propuestas para la ordenanza en mención que estaba en fase de proyecto, en donde participan AyE y LGMM.

Durante el período 2011-2014, el programa de CVC de la MML desarrolló los siguientes componentes de trabajo (en paréntesis se especifica el número de actividades que se ejecutó en los cuatro años):

- Procesos participativos a través de plenarias y en el propio diseño del programa.
- Registro en bases de datos de CVC.

---

<sup>70</sup> Villarán inicia su gobierno en la MML el 1 de enero del 2011.

<sup>71</sup> En el 2011, por Acuerdo N° 50 del Consejo Municipal de la ciudad de Medellín (Colombia) se establece una política pública para el reconocimiento y la promoción de la Cultura Viva Comunitaria. Este tipo de iniciativas metropolitanas en América Latina fueron influyendo a otras ciudades de la región como es el caso de Lima.

Es el registro formal del Programa CVC a través del cual se reconoce el trabajo de las agrupaciones culturales.

-Mapa (directorío) de las agrupaciones (incluye 72 grupos) y visibilización de sus agendas de actividades.

La publicación del mapa contiene la ubicación geográfica y los datos de contacto de estos grupos. Los mapas se distribuyen gratuitamente y permiten a los vecinos y vecinas conocer y contactarse con los grupos de su interés.

-Festivales de CVC (95 festivales).

En ellos se presenta el trabajo de los grupos de CVC a los vecinos y vecinas de sus distritos. Esto se hace a través de presentaciones artísticas, talleres, exposiciones de fotos, muralizaciones, pasacalles, entre otros, en los parques zonales (actividad articulada a SERPAR<sup>72</sup>) y/o espacios públicos del territorio en donde se asiente el grupo de CVC.

-Talleres de arte en comunidad (56 talleres)

Estos talleres son dictados por organizaciones culturales comunitarias que vienen trabajando de manera permanente en sus barrios y son financiados por la Municipalidad Metropolitana de Lima.

-Escuela CVC (10 talleres).

Esta escuela consta de tres módulos: 1. Gestión Cultural Comunitaria, 2. Comunicación Comunitaria y 3. Fortalecimiento de Capacidades Artísticas.

-Seminario Internacional de CVC (3 seminarios).

El seminario internacional es un espacio de encuentro, debate y reflexión entre experiencias culturales, barriales y de gestión pública en América

---

<sup>72</sup> Servicios de Parques de Lima.

Latina en el que participan organizaciones culturales, funcionarios públicos y especialistas nacionales e internacionales.

-Préstamo de material logístico

A través del préstamo de material logístico del municipio, la gestión de permisos, facilitación de espacios, difusión o inversión de recursos públicos se aporta a la realización de actividades culturales comunitarias.

-Publicaciones (3 publicaciones)

Son materiales que aportan al debate y reflexión sobre la cultura a partir de las experiencias de los grupos de CVC, los programas públicos para su fortalecimiento o las reflexiones de la academia sobre el proceso.

Publicación: I seminario de CVC.

Publicación: II seminario de CVC.

Publicación: “Crear en la Comunidad” sobre las experiencias de trabajo de los grupos de CVC de Lima.

-Concurso Arte y Comunidad (25 grupos ganadores con un fondo público de S/.300,000)<sup>73</sup>

Es un sistema de fortalecimiento a los grupos de CVC registrados en la Base de Datos mediante el que se les otorgan premios monetarios destinados a fortalecer su trabajo.

Por su parte, el nacimiento del programa Puntos de Cultura del Ministerio es motivado, por un lado, por las discusiones que se venían desarrollando sobre CVC a nivel de la MML y a nivel latinoamericano, y por otro lado, por la permeabilidad de algunos funcionarios en el marco de un ministerio recién creado. El Ministerio de Cultura en Perú se funda en julio del 2010, y antes de concluirse el período presidencial en julio del 2011 se logró incluir Puntos de

---

<sup>73</sup> La primera edición de este concurso se dio el 2014, durante el último año de gestión de Villarán. Al 2019 el concurso de arte y comunidad ha tenido cuatro ediciones.

Cultura en el Reglamento de Organización y Funciones (ROF) de la Dirección General de Industrias Culturales y Artes del Ministerio. Si bien desde el 2011 ya se venían convocando a las agrupaciones culturales para integrar el programa (entre estos a AyE y LGMM), todavía no eran reconocidos “oficialmente” o legalmente como puntos de cultura. Esto cambia con la resolución ministerial N° 331-2012-MC de agosto del 2012, la cual aprueba la directiva N° 05-2012/MC “Procedimiento para la registro y reconocimiento oficial de los Puntos de Cultura”. Un aspecto a resaltar es que al igual que el programa CVC del MML, Puntos de Cultura en el Ministerio también ha realizado relatorías y sistematizado varios encuentros que describen este proceso, los cuales se encuentran colgados en su página web.<sup>74</sup>

A partir de las entrevistas, pude identificar que hasta el 2014 (período en que concluye este estudio), el programa Puntos de Cultura había generado poco entusiasmo en varias de las agrupaciones culturales que se habían acercado a esta política pública. Por un lado, su implementación se dio como parte de un proceso que tomó varios años debido a las propias características de aprobación y ejecución en el Estado, y por otro lado, el presupuesto público que manejaba este programa parecía ser insuficiente en relación a las expectativas que había generado (por ejemplo, en relación a los apoyos que recibían los Puntos de Cultura en Brasil). En entrevista a la directora de Puntos de Cultura de Perú del 2014, me mencionó las siguientes acciones y servicios del programa:

- Procesos participativos a través de plenarios y en el propio diseño del programa.
- Reconocimiento y registro en Base de Datos.
- Apoyo en financiamiento y gestión de proyectos. Las agrupaciones inscritas podían participar en un concurso de proyectos (subvención) de hasta por S/.10,000 (no podían ser ganadores dos años seguidos).

---

<sup>74</sup> [www.puntosdecultura.pe](http://www.puntosdecultura.pe)

-Desarrollo de capacidades a través de cursos (por ejemplo, en gestión de proyectos).

-Asesoría legal gratuita a través de un sistema pro-bono con estudios de abogados (por ejemplo, para constitución de asociaciones).

-Línea transversal de descentralización a través de la organización de “aynis culturales” (encuentros) en distintas regiones. Se lleva la experiencia de Puntos de Cultura a diferentes agrupaciones culturales del país y se generan conversatorios y procesos de diagnóstico de la realidad cultural en cada región. Desde el 2013 hasta ese momento se habían realizado 7 aynis culturales regionales.

-Línea de visibilidad y comunicación.

Durante mi trabajo de campo, pude observar el impacto que habían tenido estas políticas públicas en el quehacer de AyE y LGMM.

El programa de CVC del municipio de Lima tuvo una implementación relativamente rápida debido a que el período de gestión municipal dura apenas cuatro años. De este modo, sus componentes de trabajo eran bastante más visibles en las actividades de AyE y LGMM en comparación al afecto que había logrado tener el programa Puntos de Cultura.

Otro aspecto al resaltar es que, entre ambas agrupaciones, AyE había logrado un mayor nivel de acercamiento y beneficio del programa de CVC de la MML. Como pude observar en las agendas de trabajo mensual pegadas en su oficina (ver capítulo III), al analizar sus contenidos identificaba una programación constante de trabajo cada domingo en el CREA Huayna Capac de Villa El Salvador (tanto en agosto como setiembre del 2014), que formaban parte de los talleres en los parques zonales contratados por el programa de CVC. Asimismo, identifiqué dos presentaciones públicas vinculadas este programa. Este tipo de actividades las clasifiqué al analizar la agenda dentro del rubro de proyectos

externos. En relación a los impactos que producían estas actividades en AyE, estos eran de dos tipos. Por un lado, permitían un ingreso económico adicional al grupo, que ayudaba al sostenimiento económico de sus integrantes y al mantenimiento de actividades que no cuentan con financiamiento como, por ejemplo, la Escuela Rodante. Por otro lado, estos talleres y presentaciones públicas ampliaban el radio de acción del grupo y sus integrantes en el distrito, específicamente, en los parques zonales.

¿Y qué tanto modificaban estas nuevas actividades la conducta institucional habitual de AyE? En cuanto al plano económico, estas actividades financiadas por el programa de CVC, en realidad, no eran su única fuente de ingreso. AyE contaba en ese momento con otro proyecto externo financiado por una ONG, realizaba presentaciones particulares y contaba con otros ingresos regulares como los talleres de verano. Por otro lado, en relación al financiamiento de sus propias actividades, AyE, LGMM (y otras agrupaciones similares) se conducen bajo el criterio de adaptabilidad, que significa que sus iniciativas institucionales las organizan y ejecutan finalmente con los recursos que estén disponibles. En ningún caso sacrifican la realización de las actividades más emblemáticas de su institución, como el Festicirco o el FITECA, por escasez de recursos, sino que se adaptan según sea el caso a la circunstancia de un mayor o menor presupuesto disponible para su financiamiento. Sin embargo, en donde sí se ha observado una modificación en el comportamiento institucional según se cuente con mayores o menores recursos económicos es en la capacidad de sostener una presencia más regular de los integrantes con mayor edad o experiencia dentro de AyE y LGMM. Típicamente, AyE ha tenido mayor capacidad que LGMM para captar recursos económicos de manera más constante y esto ha repercutido en mejores chances para sostener la participación de los integrantes con mayor edad o experiencia, aunque siempre con limitaciones en el largo plazo.

En cuanto a la capacidad de ampliar el radio de acción del grupo en los parques zonales vía los talleres y presentaciones, este programa efectivamente tuvo una influencia activa hasta finales del 2014, sin embargo, ya en la siguiente gestión

municipal su influencia habría disminuido. En el recorrido histórico de AyE, el grupo ha tenido en distintos momentos la posibilidad de intensificar sus trabajos de activación en el distrito, vía intervenciones de tipo satélites, sin embargo, no en todo los casos se ha tratado de intervenciones permanentes en el tiempo. Por ejemplo, esto sucedió con el trabajo con los PRONOEI en los distintos grupos vecinales cuando AyE estaba recién creándose o las muralizaciones financiadas por el Ministerio de Salud, en ambos casos durante la década de 1990, los cuales tuvieron una naturaleza temporal. Así, el programa de CVC se sumaba a un recorrido cíclico del grupo en el cual se producen algunos períodos de intensificación de las intervenciones de tipo satélites en el distrito.

El programa de CVC de la municipalidad también fomentaba la articulación de los grupos culturales beneficiarios. De hecho, en setiembre del 2014, durante el trabajo de campo, este programa de la municipalidad de Lima realizaba el III Seminario Internacional de Cultura Viva Comunitaria. En este seminario participó Arturo como expositor en el tema de cultura y derechos humanos en una de sus sesiones descentralizadas, precisamente, en Villa El Salvador en el centro parroquial Oscar Romero. Mi impresión es que el proceso de articulación que generó el programa de CVC tuvo un nivel de participación bastante mayor que el de la Plataforma Puente de CVC de Lima metropolitana, instancia de articulación de sociedad civil que incorporaba a prácticamente los mismos grupos que participaban en el programa de CVC. En efecto, cuando asistí al evento de clausura del programa CVC, al concluir la gestión municipal 2011-2014, me encontré con al menos 120 personas que representaban a diferentes agrupaciones culturales de la ciudad, por su parte, durante el I Congreso de la Plataforma de CVC de Lima Metropolitana, en setiembre del 2014, no vi una asistencia mayor a las 40 personas en una de las jornadas a las que asistí organizada en el local de AyE.

Posiblemente, durante la vigencia del programa de CVC, la articulación de actores alrededor del concepto de CVC y sus mecanismos de aglutinación se hayan visto fortalecidos. La oferta de incentivos y la organización de actividades para el conjunto de beneficiarios del programa de CVC fomentaron en la práctica

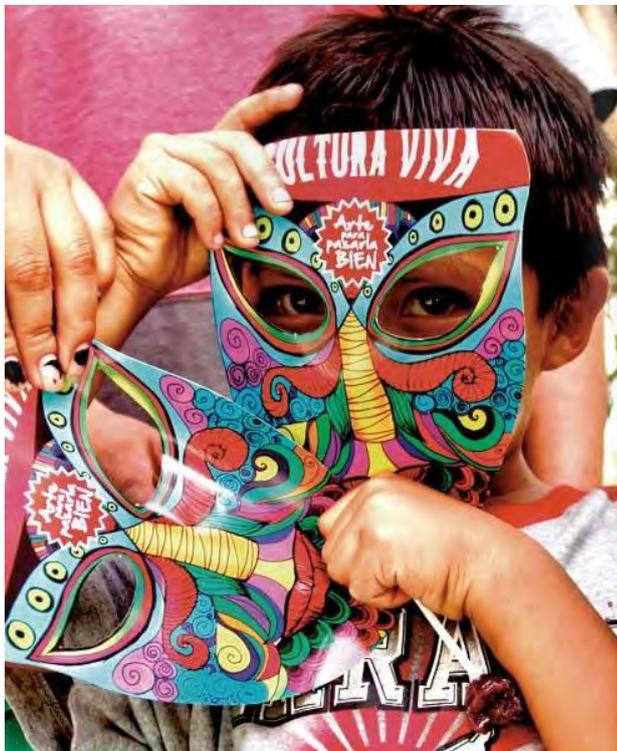
una mayor interacción a partir de una red más institucionalizada desde el Estado, aunque nunca se buscó competir con la articulación orgánica de la Plataforma de CVC de sociedad civil. A través de este programa los beneficiarios eran registrados en una de datos del municipio que –de alguna forma- los certificaba como una organización de CVC y con ello accedían a una serie de opciones como la chance de dictar talleres financiados en sus localidades, recibir como préstamo material logístico del municipio (tabladillos, equipos de sonidos y luces) o participar en un fondo público vía concurso –éste se activó recién en el último año del programa–. Asimismo, los beneficiarios eran convocados a los festivales de CVC organizados por el programa que se organizaban de manera descentralizada en los parques zonales y en la plaza mayor en el centro de Lima, o a las escuelas de CVC para el fortalecimiento de capacidades de los integrantes de las agrupaciones beneficiarias o a los seminarios internacionales de CVC, todas estas actividades en las que confluían el conjunto de beneficiarios del programa. La mayor interacción de los beneficiarios del programa de CVC a partir de estos incentivos fue evidente durante el trabajo de campo.

LGMM también participó en varios de los componentes del programa de CVC. Por ejemplo, en la contratación de funciones públicas de su elenco de teatro para festivales de CVC o través de la participación de sus integrantes en los seminarios internacionales de CVC. No obstante, a diferencia de AyE, LGMM no llegó a integrarse activamente al componente de talleres (“de arte en comunidad”) financiados por el programa, los cuales eran ofrecidos normalmente desde los CREA en los parques zonales.

Por último, casi al concluir el programa de CVC en el 2014, se realizó el concurso de un fondo público de S/.300,000, del que resultaron 25 grupos ganadores, entre ellos AyE y LGMM. La idea del programa era que este concurso, denominado Arte y Comunidad, pudiera repetirse cada año.

Foto 56

Mascara y logo del programa de Cultura Viva Comunitaria de la MML, 2013.



Fuente: <https://ojovisor.lamula.pe/2013/04/17/alcaldesa-presenta-logros-de-cultura-viva-comunitaria/rosanalopezcubas/>

A partir de mi trabajo de campo e investigación puedo concluir que este conjunto de apoyos e interacciones alrededor del programa de CVC, en realidad, no abarcaban a la mayoría actividades concretas que realizaban AyE y LGMM en sus distintos ejes de trabajo. Es decir, en la cotidianidad de ambos grupos uno no observaba grandes influencias de estos programas. De hecho, en las nutridas agendas de actividades de AyE, de agosto y setiembre del 2014, pegada en las paredes de su oficina, las actividades del programa de CVC correspondían a una poción relativamente modesta del total de actividades del grupo. En relación a los apoyos, estos tampoco modificaban en gran parte la sustancia de la iniciativa cultural que organizaba AyE o LGMM. Por ejemplo, para la edición del Festicirco del 2014, dentro del componente de préstamos de materiales logísticos del programa de CVC, AyE recibió un pequeño estrado en dónde se efectuaron

algunas presentaciones musicales y un grupo de stands en el que los colaboradores ofrecían algunos servicios como el estampado gratuito de polos. ¿Qué hubiera pasado si no recibían en préstamo el pequeño estrado o los stands? Las presentaciones musicales se hubieran realizado al ras del piso en la loza deportiva, tal como sucedió con varias presentaciones artísticas ese mismo día de la clausura del Festicirco, o el estampado de polos se hubiera producido al aire libre. Por su parte, como parte del concurso de Arte y Comunidad para acceder a un fondo público -concurso realizado en su primera edición el 2014- LGMM recibió financiamiento para adquirir algunos estrados para el público que asiste al FITECA, lo cual no modificaba la esencia del festival; los asistentes en realidad ya utilizaban las gradas de la loza deportiva para poder observar las presentaciones artísticas.

En el caso del programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura su influencia al 2014 no era muy significativa. Como mencioné su implementación dentro del Ministerio venía tomando ya varios años, y aún no contaba –hasta ese momento- con un presupuesto importante. Lo que había sido más frecuente dentro de las actividades de Puntos de Cultura fueron los conversatorios entre los grupos beneficiarios, en una primera etapa, para diseñar la política cultural, y en una segunda etapa, para realizar diagnósticos de la realidad cultural tanto en Lima como en otras ciudades del país (a estas reuniones se les llamó aynis culturales). Asimismo, dentro de estos intercambios, el programa Puntos de Cultura ayudó a varios grupos culturales incluidos en su base de datos, entre ellos a AyE y LGMM, a participar en el 1er Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria realizado en mayo del 2013 en La Paz, Bolivia

En menor medida se desarrollaron los otros componentes de este programa. Algunas agrupaciones participaron en las capacitaciones a través cursos, por ejemplo, para la gestión de proyectos, y otras recibieron asesoría jurídica a través del sistema pro-bono con estudios de abogados, por ejemplo, para la actualización de sus escrituras públicas de asociaciones culturales. En el caso del apoyo vía financiamiento de proyectos, se podía participar en concursos de subvenciones de hasta S/.10,000, aunque no se podía ser ganador por dos años

seguidos. LGMM obtuvo una de estas subvenciones para la organización de una de las ediciones del FITECA, no obstante, existía la expectativa de que este tipo de apoyo se produjera de manera anual –es decir, sin intervalos- debido a la gran dificultad que existe para financiar la movilidad y alimentación de cientos de artistas y colaboradores, entre otros gastos, requeridos para este festival.

Desde mi perspectiva, el mayor impacto de los programas de CVC y Puntos de Cultura se dio en el plano de lo intangible, simbolizado en el reconocimiento hacia estas agrupaciones culturales. La existencia y proyección de ambos programas, en la práctica, constituía el inicio de un reconocimiento por parte del Estado hacia estas agrupaciones culturales y su largo trabajo en favor del colectivo social. Este reconocimiento, en opinión de varios entrevistados, se encontraba en cierta medida postergado, ya que históricamente el Estado había priorizado las políticas públicas al patrimonio cultural y actividades artísticas más convencionales. Una brecha de valoración similar uno la observa también entre las llamadas bellas artes y las artesanías. La existencia de estos programas del Estado representa también el reconocimiento a los sujetos artistas ubicados geográficamente en la ciudad informal o Perú no oficial, de hecho, una gran parte de las agrupaciones culturales del programa de CVC estaban asentadas en Lima norte y Lima sur.

El movimiento de sociedad civil de CVC, formalizado en la Plataforma Puente de CVC en varios países de América Latina, ha logrado en buena medida lo que buscaba que era tener influencia para activar políticas públicas culturales del Estado en las que estuviesen considerados, si bien aún se encuentran lejos del 1% de su presupuesto nacional que buscan para programas de CVC.

El programa de CVC del municipio de Lima metropolitana perdió dinamismo con la siguiente gestión municipal, aunque continúa ofreciendo varios de los servicios reseñados en esta sección, por su parte, el programa de Puntos de Cultura ha continuado en actividad y al 2019<sup>75</sup> progresivamente ha ampliado su oferta de

---

<sup>75</sup> En el 2019 presento mi documento de mi tesis, aunque la presenta investigación concluye su análisis hasta el 2014.

atención a las agrupaciones culturales. Si bien el apoyo de ambos programas no ha sido considerable en comparación al conjunto de actividades que estas agrupaciones culturales realizan en su cotidianidad y en su planificación anual, por otro lado, sí ha logrado reforzar algunas de las bases del trabajo con el que AyE y LGMM generan un aporte a la construcción de la ciudad, sea a través del sostenimiento financiero –aunque incipiente- de sus equipos de trabajo, ampliando su radio de incidencia territorialmente a los pasques zonales, auspiciando las articulaciones con agrupaciones culturales pares o asistiendo logísticamente –con elementos específicos como equipos de sonido, estrados, etc.- algunas iniciativas emblemáticas como sus festivales.

Finalmente, me preguntaba qué hubiese sucedido si estos programas hubiesen tenido una escala mayor en la atención de sus beneficiarios, por ejemplo, si hubieran obtenido un apoyo similar al que reciben las agrupaciones del programa puntos de cultura en Brasil que llegaba a los US\$35,000 anuales y por varios años consecutivos. Este monto en soles peruanos equivale a alrededor de S/ 117,000 anuales, es decir, casi S/10,000 mensuales de subvención, un apoyo financiero que en organizaciones como AyE y LGMM con presupuestos relativamente modestos posiblemente sí tendría un mayor impacto sobre sus actividades y sobre la influencia en sus relaciones (en sus zonas de trabajo e interinstitucionales).

La construcción de los programas de CVC y Puntos de Cultura no estuvo exenta de debates y tensiones, por un lado, debido a la apertura de procesos participativos para su diseño, y por otro lado, debido a que las decisiones finales estuvieron restringidas a los propios límites de la administración pública. El origen de esta tensión se puede entender a partir del siguiente enunciado de Alvarado cuando menciona que “las políticas públicas de CVC lo que hacen es el reconocimiento, fortalecimiento y promoción de las iniciativas [culturales] ya existentes en estas ciudades”. De este modo, los programas tratan de involucrar a agrupaciones ya existentes y sus respectivos trabajos, las cuales deben decidir si legitiman o no un determinado programa que en cierto modo habla también en nombre suyo. Dentro de estas dinámicas, en las que participaron AyE y LGMM,

he identificado algunos temas de debate que desarrollo brevemente a continuación.

## B) DEBATES Y DEFINICIONES EN EL DISEÑO DE LA POLÍTICA PÚBLICA

Tal como señalé en el capítulo sobre la metodología en esta investigación, varias de las fuentes y hallazgos de este estudio se basan en una exploración personal continua. Ésta está vinculada, por un lado, a un *viaje por la ciudad* (de varios años) que me ha puesto en contacto con distintos elementos y personas, y por otro lado, a mi propia condición de ciudadano peruano y limeño que interactúa diariamente con programas de televisión, periódicos, revistas, entre otros.

En base a estos encuentros, a veces fortuitos para fines de esta investigación, me encontré con el siguiente artículo de Adrianzén (2014):

*“A inicios de los años noventa, durante un seminario organizado por DESCO para discutir el nuevo significado de lo popular en América Latina, el argentino Pancho Aricó dijo a uno de los asistentes: ‘Yo te reto a que hables sobre la realidad empleando otras palabras’ refiriéndose a palabras tales como imperialismo, burguesía y otras más.*

*Detrás de esta demanda no estaba la negación o la inexistencia de estos conceptos, sino el recuerdo de aquel aforismo de Ludwig Wittgenstein que dice que imaginar un lenguaje es imaginar un mundo.”*

El lenguaje, o más precisamente la palabra nos permite imaginarnos un mundo, y en tal sentido, quería remitirme al siguiente fragmento de la definición de CVC que aparece en las conclusiones del 1er Congreso Latinoamericano de la Plataforma Puente (La Paz, 2013):

*“Lo que entendemos por Culturas Vivas Comunitarias:*

*Somos expresiones comunitarias que privilegian en la cultura los procesos sobre los productos, [...]*

*Pueden ser centros culturales, bibliotecas populares, radios o TVs comunitarias, grupos de teatro comunitario o colectivos de danza, circo, artes audiovisuales, muralismo, cine o literatura, boletines barriales o grupos que trabajan con el rescate de las lenguas, la identidad, los trajes, danzas y relatos, los saberes tradicionales, las culturas de nuestros pueblos, la gestión cultural comunitaria, la activación de alternativas económicas solidarias y colaborativas, y espacios de convivencia*

*transformadora, iniciativas en defensa de las semillas y las formas de cultivo tradicional y la soberanía alimentaria, entre otras.”*

Al acércame a este movimiento tuve la impresión (incluso antes de leer las conclusiones del 1er Congreso Latinoamericano) de que el concepto de CVC se encontraba en construcción. Por un lado, afirmaba lo comunitario como condición de procesos colectivos, sin embargo, paralelo a ello había una variedad de temáticas tan amplias y una discrecionalidad poco clara para establecer también sus límites, que me venía la pregunta ¿Qué podía ser considerado o no CVC? Observo, por ejemplo, que en el concepto de CVC expuesto existe una afinidad por las artes contemporáneas y tradicionales, las instituciones barriales o populares, las costumbres de los pueblos originarios, las economías colaborativas, las autonomías rurales y alimentarias, no obstante, no se resaltan otras formas culturales que generan también procesos grupales y colaborativos, como diversas formas de trabajo contemporáneas (por ejemplo, desde las empresas o labores de voluntariado) o los agrupamientos a partir de las culturas de masas (por ejemplo, desde un club de fans, barras de fútbol, etc.) que expresan también una cultura comunitaria.

Por otro lado, este concepto restringe la posibilidad participar en el proceso colectivo (por ejemplo, del barrio o de la comunidad) a partir del trabajo o creación individual. En cierto modo, la definición CVC que parte del movimiento Plataforma Puente, en su intento de articularse con política públicas, reproduce el mismo tipo de distinción que realiza el Estado que caracteriza el destino de sus programas hacia beneficiarios individuales o beneficiarios grupales. En los programas públicos que apoyan el arte, se subvenciona o al artista individual (por ejemplo, para labores de formación o creación artística) o a la agrupación o asociación artística (por ejemplo, en el programa Puntos de Cultura y programa de CVC).

Para Ana Sofía, de AyE, la palabra “CVC” evoca a las actividades “que siempre lo hemos hecho”, incluso desde antes de entenderse a sí mismos como una agrupación cultural formalizada. Por su parte, cuando entrevistaba a Jorge en relación a los programas CVC y Puntos de Cultura, él prefería utilizar las palabras

*barrios culturales* para referirse al trabajo que realiza LGMM en su entorno. AyE también tiene una forma de autodefinir y justificar su trabajo, ellos existen y desencadenan sus dinámicas “de cara a la comunidad”. Durante mi trabajo de campo e interacción con distintas agrupaciones culturales pude percibir ciertas discrepancias respecto al uso de la palabra que busca definirlos, ya que como mencioné el lenguaje y la palabra nos permite imaginarnos un mundo, en este caso, el mundo al que estos grupos culturales pertenecen. Asimismo, la CVC en contraste con “lo popular”, concepto al que se hace referencia en el artículo previo de Adrianzén, nos remite al uso y desuso de palabras que podrían formar parte de la prolongación de un mismo significado. De hecho, el comentario de que la CVC no era otra cosa que la cultura popular, concepto que estuvo vigente en décadas pasadas, se reiteró en al menos dos entrevistas.

En relación al significado de lo comunitario, Mónica Mirlos, activista cultural y muralista, realizó una reflexión interesante al consultarle sobre el diseño de la política pública del programa de CVC. Ella me señalaba que frente al contenido de lo comunitario, la postulación a fondos públicos generaba una dinámica de competencia entre las agrupaciones culturales -más cercano a las lógicas individuales-, en lugar de promoverse una fuerza contraria de cohesión colectiva, más de acorde al concepto de lo comunitario. Ante ello, ella planteaba que una alternativa, para respetar el concepto de lo comunitario, era generar fondos rotativos que irían circulando por las distintas agrupaciones y sus territorios, sin que se genere de esta forma competencias. Estas y otras ideas planteadas en el proceso de diseño, sin embargo, estuvieron acotadas por un principio de realidad en relación a los límites que existen dentro de los procedimientos en la gestión pública. La directora del programa de CVC señalaba en un curso al que asistí que las agrupaciones debían tener la capacidad para adaptarse a los formatos de evaluación o rendición de cuentas que planteaba el Estado, a pesar de los esfuerzos que ella buscaba impulsar, por ejemplo, para evaluaciones de impacto de tipo más cualitativos -coherente además con un trabajo social a través del arte-.

Posiblemente, el debate más importante durante el diseño de los programas de CVC y Puntos de Cultura fue si la incorporación de los beneficiarios -en este caso las agrupaciones culturales- debían condicionarse a un criterio de lo territorial o de lo temático en relación al trabajo que realizaban. En el primero de los casos, se valoraba a agrupaciones culturales con intervenciones duraderas en el tiempo y en un mismo territorio, lo que a su vez construía lazos de pertenencia e identificación con el mismo. En el segundo de los casos, se valoraba a las agrupaciones culturales por su *expertise* temático -acumulado- en sus intervenciones, independientemente que éstas sean temporales y en territorios múltiples. En el programa de Puntos de Cultura este debate sobre qué criterio adoptar estuvo bastante presente durante el diseño de esta política pública y, finalmente, se resolvió a través una votación entre las agrupaciones invitadas a una de las sesiones descentralizadas, quedando en mayoría el criterio temático para seleccionar a los beneficiarios. En el caso del programa de CVC al formar parte del Municipio Metropolitano de Lima -cuya incidencia está focalizada en la ciudad- tenía como prioridad el criterio territorial al definir a sus beneficiarios. Cabe reiterar que para el diseño de ambos programas se incluyó procesos participativos lo que amplió la posibilidad de que este tipo de tensiones se manifiesten.

Me pareció interesante la mirada de AyE y LGMM hacia estas políticas públicas en términos de proyección hacia el futuro. Sus expectativas no estaban sobredimensionadas en cuanto al apoyo que podían recibir de estos programas, y asimismo, tenían una conciencia clara de que estos podían interrumpirse en cualquier momento ante cambios políticos. Estas percepciones se producían, coherentemente, tomando en cuenta que en el Estado peruano ha existido un escaso interés histórico en favor de apoyos o subvenciones culturales, una escasa planificación a largo plazo generalizada y una ausencia de procesos de acumulación vía política públicas que traspasen a más de una o varias gestiones de gobierno (en el ámbito nacional o local). El siguiente comentario de Ana Sofía, de AyE, resume bien esta situación: “Los políticos y sus programas pasan, pero nosotros siempre quedamos en el territorio”.

## CAPÍTULO V SOSTENIBILIDAD O ¿PUEDO CONTINUAR CONSTRUYENDO LA CIUDAD?

La sostenibilidad o continuación del trabajo de AyE y LGMM en el tiempo depende de varios factores, de los cuales destaco dos en esta investigación. Por un lado, el accionar de su trabajo como procesos y, por otro lado, la disponibilidad de recursos económicos.

### 5.1. ACCIONAR COMO PROCESOS

Una característica fundamental de estas dos agrupaciones culturales es que su trabajo en el barrio o la comunidad está desarrollado a partir de procesos. Al comienzo, esta categoría la había pasado desapercibida, sin embargo, empezando el segundo mes de trabajo de campo pude identificarla con mayor claridad al asistir a un taller del proyecto sobre Arte y Derechos Humanos que dirigía AyE. El taller fue organizado en su local, y para éste habían invitado a grupos y colectivos culturales de seis localidades distintas, tanto de Lima como de otras regiones del país.

El taller duró dos días (aunque yo sólo pude asistir el primero). Antes de culminar la primera jornada se propuso un ejercicio en el que los participantes adaptaban sus herramientas de trabajo a entornos imaginarios a partir de ejemplos. Previamente, un par de horas antes, Ana Sofía les había hecho una presentación sobre el concepto de animación socio cultural adaptado y reinterpretado al espacio de trabajo de AyE.

Este ejercicio planteado por Ana Sofía lo había definido como de contextualización y consistía en que cada grupo de participantes (hubo cuatro en total) iba a recibir por escrito un caso en el que se planteaba un problema o reto social en un lugar específico, y frente a ello se iniciaba un siguiente momento de análisis, diálogo y respuesta al caso desde rol de animadores socioculturales.

Para el ejercicio cada grupo construyó una infografía en una gran cartulina que combinaba imágenes y textos para comunicar su propuesta de manera visual y más clara. Al final del ejercicio las cuatro infografías se pegaron en la pared, una junto a la otra, y cada grupo hizo una presentación al resto de participantes.

Luego de la presentación de las propuestas de solución a la problemática de cada caso se abrió un momento de intercambio de opiniones entre todos los participantes del taller. Una de las reflexiones centrales de Ana Sofía fue que ninguna de estas propuestas está planteada como una solución de largo plazo. De acuerdo a su análisis, éstas no estaban enfocadas como parte de un proceso, sino sobre todo como iniciativas aisladas.

*“[...] porque los peruanos somos troles y los artistas somos troles en hacer, hacer, hacer. Y hay una palabra que aquí falta agregar y es proceso. Ninguna de estas propuestas está planteada como una solución de largo aliento, de proceso, pero sí como iniciativas. [...]”* (Ana Sofía, taller del proyecto sobre arte y derechos humanos de AyE. 23 de agosto del 2014).

Esta crítica realizada por Ana Sofía era más observable en algunos casos que en otros. Por ejemplo, en el caso 1 en el que se busca cambiar la situación de delincuencia y drogadicción en el asentamiento humano La Esperanza en el cerro El Pino, como solución se pretendió invadir el espacio de una gran variedad de iniciativas culturales. Con ello se buscaba proveer de alternativas a la comunidad, y también estimular la creatividad en general, tal como se observa en los distintos componentes de la infografía de este grupo (ver foto 57). Sin embargo, cuando se narró esta propuesta –a partir de la propia infografía– quedaba poca claridad sobre la sostenibilidad operativa y formulación de estas actividades como parte de un proceso de transformación social en el tiempo.

Foto 57

Infografía del grupo 1, taller del proyecto sobre arte y derechos humanos, agosto 2013



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

En el caso 3 la problemática era que existía una división en la junta del asentamiento humano Virgen de Lourdes respecto a hacer una pollada u otra actividad cultural por el aniversario de la comunidad. Por su parte, la solución planteada sólo se enfocaba en una actividad y no acciones que empezaran a activar una mayor tolerancia y pluralidad respecto a las diferentes manifestaciones culturales en el barrio. El aniversario del asentamiento humano podía ser un buen pretexto para empezar a activar año a año procesos de más largo plazo.

En varias conversaciones con AyE y LGMM se compartía la reflexión que a pesar de la hiperactividad existente para organizar numerosos festivales en diferentes barrios de Lima, muchas veces estas iniciativas estaban planteadas como actividades aisladas dentro del territorio o grupo focal de personas a las que se

quería influir (o provocar, como diría Vera). Es decir, estos festivales no estarían siempre enmarcados dentro de una estrategia de trabajo que sostenga un proceso de transformación en el tiempo. Este tipo de apreciación, efectivamente, la he podido experimentar en los varios años de acompañamiento que tengo al sector cultural limeño en barrios.

Para Ana Sofía, un aspecto clave antes de abordar un trabajo de animación socio cultural es identificar claramente el problema. Ella señala que “un problema es un nudo, es un conflicto siempre y es súper importante cómo lo identificamos”. Así, es menos efectivo –e incluso incoherente- el trabajo de animación de un barrio o comunidad que busque apoyar un proceso de transformación social cuando no se han identificado las distintas aristas de las problemáticas en el espacio. En estos casos no se logra enfocar el trabajo estratégicamente.

Con relación al caso 4, Ana Sofía señaló que había habido un esfuerzo por entender cuáles era las causas de los problemas del miedo y la desunión en los habitantes de un pueblo. En ese caso, los participantes fueron más atrás en su reflexión del problema e identificaron que el terrorismo había dejado una secuela psicológica. De este modo, las iniciativas planteadas por ese grupo estaban mejor enfocadas, aunque al igual que en los otros casos no llegaban a tener una perspectiva absoluta de largo plazo.

Foto 58  
Infografía del grupo 4, taller del proyecto sobre arte y derechos humanos,  
agosto 2013



Fuente: archivo fotográfico propio, César Flores Unzaga, 2014.

AyE y LGMM han ido consolidando sus estrategias de trabajo hacia un proceso de transformación social de largo plazo. Esta apuesta forma parte de un ejercicio constante de ir reevaluando las problemáticas existentes en sus barrios o comunidades y se enmarca dentro del sentido de misión que ambas agrupaciones sienten por el espacio en el que han crecido. De hecho, este sentido de misión se empieza a construir desde la fundación de estos asentamientos de invasión.

LGMM, inicia una intervención en el barrio a partir de sus propias capacidades de incidir en el espacio tanto a través del arte como del trabajo social. Un primer intento de ir más allá en sus capacidades de influencia se produce con la fundación del FITECA, creado y promovido principalmente por LGMM. A partir de una estrategia de trabajo en el espacio de tipo remolino, LGMM apoyado por

el FITECA atrae hacia el barrio La Balanza a numerosos grupos y activistas culturales que generan diversas dinámicas de transformación inmaterial y material. Entre los actores de cambio alrededor del FITECA destacan los que he denominado como los colaboradores. Un caso ejemplar es el del colectivo de arquitectos CITIO que llega al FITECA el 2007 y que luego de una conversación con Jorge, director de LGMM, decide unirse a la comunidad FITECA. De acuerdo a Javier Vera, de CITIO, en ese momento ya se sentía que el FITECA, en cierto modo, quedaba “corto” en términos de influencia en el barrio, debido a que el festival duraba apenas dos semanas en el año -aunque su organización implicaba varios meses de organización-. Frente a ello, CITIO propone un proyecto de transformación social más amplio a través de una intervención urbanística en los espacios públicos del barrio La Balanza que bautizó como Fitekantropus. Este proyecto de arquitectura social identificaba, de manera participativa, varias iniciativas o mini proyectos de intervención del espacio barrial y buscaba provocar dinámicas de convivencia más pacíficas y articuladas frente a vecinos y actores que han vivido históricamente en un estado de violencia y relaciones fragmentadas.

El Fitekantropus incorpora un concepto de trabajo a partir de procesos que ya había venido siendo promovido en el barrio por LGMM. Tal como mostré en la sección de los colaboradores, el propio diseño del logo del proyecto Fitekantropus hacía una analogía de la evolución del homo sapiens desde sus predecesores homínidos con la evolución cultural del barrio La Balanza a partir de esa gran semilla de animación que significa el FITECA, que tiene como punto de llegada la construcción de un barrio cultural definido así por LGMM.

Si bien en el momento de mi trabajo de campo Jorge, de LGMM, tenía la intención de promover un trabajo de ‘barrios culturales’ a partir de pequeños núcleos de articulación de vecinos y colaboradores que buscarían la transformación social y cultural en pequeños cuadrantes urbanos (cada cuadrante constituye un barrio), tanto dentro como en los alrededores del barrio La Balanza, en realidad esta iniciativa se empezó a implementar posteriormente al período de investigación que abarca esta tesis (que va hasta el 2014). En tal

sentido, no cuento con registros acerca de su desarrollo. No obstante, es importante remarcar que, luego de casi 30 años de existencia de LGMM, los barrios culturales constituirían un punto de llegada o meta dentro del largo proceso de intervención en La Balanza.

Esta lógica de la evolución como parte de procesos también se observa en los afiches del FITECA. En estos se observan varios elementos que forman parte de una continuidad que empieza en el pasado en el mismo barrio, pero que aún está presente como parte de un proceso en desarrollo. Por ejemplo, en el afiche de la edición 13 del 2014, presentado a continuación (ver foto 59), aparece un gran cerro en erupción que simboliza el nacimiento del nuevo barrio cultural -en medio de los barrios La Balanza y el Carmen que lo abrazan con dos manos-. De este volcán o nuevo barrio emana una energía en erupción especialmente a partir del FITECA. El lema del afiche es “13 años FITECA construyendo el barrio cultural” lo que expresa un proceso de trabajo prolongado y continuo en el espacio. Por su parte, en el afiche de la edición 14 del 2015 (ver foto 60) se observa un árbol del cual emanan muy coloridas flores y cuyas raíces son el FITECA. Alrededor de este árbol y trepados en él, uno observa muchas personas multicolores en un ambiente festivo o alegre, así como un gran picaflor que se alimenta de una de las flores del árbol. Debajo del árbol aparece el lema “Nuestros padres migrantes sembraron barrios en los cerros”. Es decir, el árbol representa al barrio, un barrio en crecimiento, que evoluciona y que adquiere numerosos colores a partir de las raíces multicolores del FITECA que sostiene este proceso simbolizado en el árbol. Este árbol idílico y mágico posiblemente represente al barrio cultural al cual se pretende llegar.

Foto 59  
Afiche de la edición 13 del FITECA, año 2014



Fuente: archivo de La Gran Marcha de los Muñecos.

Foto 60  
Afiche de la edición 14 del FITECA, año 2015



Fuente: archivo de Siembra<sup>76</sup>.

En el caso de AyE también existe una apuesta de trabajo de largo plazo. AyE ha sido influida por los procesos sociales y políticos que han ocurrido en el distrito donde está asentada, Villa El Salvador. De hecho, la propia constitución del grupo estuvo antecedida, entre otros factores, por el magnicidio de la dirigente

<sup>76</sup> <http://www.siembra.pe/portfolio/afiche-fiteca-2015/afiche-fiteca-mock-up/>

social María Elena Moyano en su propio distrito, situación que los aglutina para iniciar un proceso de animación en los grupos vecinales.

AyE señala reiteradamente que su trabajo está enfocado de cara a la comunidad. En la práctica, esta comunidad está asociada a un espacio que va más allá del barrio o grupo vecinal en donde está ubicado su local institucional, a partir de una estrategia de trabajo territorial del tipo satélites. Este concepto de comunidad ampliada se relaciona al propio nombre y trabajo de la Comunidad Autogestionaria de Villa El Salvador (CUAVES), que buscaba articular a todos los grupos vecinales del distrito y marcar la ruta del camino social y político colectivo. La CUAVES tuvo bastante influencia hasta finales de la década de 1980. AyE busca así darle continuidad a un proceso de desarrollo basado en lógicas colectivas a nivel distrital, lo cual se visualiza, por ejemplo, en la itinerancia de las invasiones culturales del Festicirco, ya que se realizan en distintos barrios cada año. Este impulso se contrapone a las lógicas más individuales que promueve la ciudad metropolitana, cada vez más presente en las estructuras de relacionamiento en Villa El Salvador.

A nivel formativo, AyE ha apostado por dinámicas de trabajo sostenidas y prolongadas a muy largo plazo. El más claro ejemplo, desde mi perspectiva, es la Escuela Rodante, que funciona de manera permanente todos los meses del año desde la década de 1990.

La sostenibilidad de AyE y LGMM tiene una primera base en su estrategia de intervención a largo plazo a través de procesos. Esta condición está amarrada al vínculo que tienen con el espacio que sus padres habitaron y al sentido de misión que empezaron a construir luego de la invasión. En este espacio urbano no sólo están construidos sus locales institucionales, sino también las casas en donde habitan sus familias. Este marco de vinculación material e inmaterial, a diferencia del desarrollo desterritorializado de varios grupos culturales en Lima centro, y el enfoque de trabajo basado en procesos asegura cierto grado de continuidad en la apuesta institucional de AyE y LGMM.

## 5.2. LOS RECURSOS ECONÓMICOS

Retornando al ejercicio de las infografías realizado durante el taller del proyecto sobre arte y derechos humanos en AyE, en el caso 2 se planteaba como solución una gran cantidad de talleres y actividades culturales para luchar contra la delincuencia y drogadicción en el cerro El Pino. Sin embargo, una vez concluida su presentación surgió una pregunta clave de Ana Sofía: “¿y cómo han pensado lograr que se den estos talleres de manera gratuita? ¿Quiénes son los que accionarían considerando que no hay más organizaciones que la parroquia?”.

La respuesta del expositor de ese grupo fue la siguiente:

*“La autogestión de los pequeños festivales. Y el reciclaje es una forma de poder obtener fondos para promover todos estos talleres. También buscar aliados, la empresa privada, pequeños negocios de las mismas áreas. Y la comunidad trabajando en conjunto”.* (taller del proyecto sobre arte y derechos humanos de AyE. 23 de agosto del 2014).

En esta respuesta se señalan varias vías de colaboración y financiamiento. En la mayoría de casos se hace énfasis a la ruta de la autogestión y colaboraciones. De hecho, como ya se presentó anteriormente, muchos festivales se realizan a partir de dinámicas de reciprocidad entre grupos y colectivos culturales que trabajan en varias zonas de la ciudad. Para este caso 2 se planteaba, por ejemplo, la búsqueda de aliados para el dictado de los talleres así como la invitación de los vecinos para la organización de estas iniciativas.

A pesar de los beneficios de la autogestión y la colaboración para este tipo de propuestas culturales en barrios, los requerimientos económicos también son necesarios y generalmente ineludibles. En el plano económico, el expositor planteaba recurrir al reciclaje para ahorrar costos (como autofinanciamiento) y también recurrir a donativos de la empresa privada y pequeños negocios de la zona.

Muchas intervenciones culturales y la propia existencia cotidiana de AyE y LGMM combinan la autogestión y los requerimientos económicos. En el caso del FITECA, por ejemplo, la autogestión se materializa con la llegada de numerosos

artistas de diversas partes del país y del mundo que colaboran en las presentaciones del festival, en el trabajo de numerosos activistas voluntarios para la organización, en el trabajo de las señoras del comedor popular que cocinan diariamente para todo el equipo organizador y de artistas, en las familias que dan hospedaje a artistas foráneos, entre los principales. Todos estos actores, artistas, activistas y vecinos, trabajan gratuitamente durante el festival. Los requerimientos económicos, por su parte, se hacen presentes en cada edición del FITECA frente a la necesidad de tener que financiar el transporte de las decenas de grupos artísticos que participan en el pasacalle de inauguración, la gran cantidad de alimentos que se requieren cada día para alimentar a los cientos de artistas, activistas y vecinos que trabajan gratuitamente, los gastos de electricidad, entre otros. Generalmente, se ha buscado a empresas o a la municipalidad de Comas para solicitar donativos y conseguir auspicios que permitan financiar estos gastos, sin embargo, esta tarea suele ser difícil debido al alto monto de financiamiento requerido.

La organización de muchas actividades culturales en entornos barriales se sustenta en estos dos canales de soporte. A pesar de las demandas operativas, existe una alta adaptabilidad a los recursos logísticos y humanos finalmente disponibles. Con ello, la reproducción de este tipo de actividades culturales, a pesar de los retos de implementarlas, pocas veces han sido paralizadas. Por ejemplo, esto sucedió en el caso de AyE cuando tuvo que organizar la Muestra Nacional de Teatro del 2009 en Villa El Salvador, con menos recursos y más “solos” de lo que habían previsto inicialmente.

La sostenibilidad de estos grupos culturales no se ve afectada necesariamente en las actividades públicas que estos puedan realizar. Sino que la mayor dificultad se observa en la baja generación de recursos económicos mensuales -lo que genera carencias- para sostener la participación de los integrantes de ambos grupos a lo largo del tiempo.

En el caso de LGMM, sus ingresos provienen de presentaciones grupales pagadas, sea en actuaciones teatrales o pasacalles, principalmente. Sin

embargo, debido al alto costo extra que implicar trasladar a los muñecones y otras estructuras grandes, estas oportunidades eran menos frecuentes. En los cinco meses que estuve acompañándolos realizaron tres eventos pagados. Realizaron una intervención en Mistura, participaron en un pasacalle en el aniversario de un colegio en Ica y recibieron un soporte económico por participar en un festival en Brasil. Estos ingresos en un grupo cultural de cerca de 12 integrantes eran claramente insuficientes. Durante el campo observé que la participación activa de sus integrantes de mayor edad y experiencia se daba de manera intermitente, ya que la mayoría de ellos debía buscar otras opciones laborales para tener ingresos más permanentes (Carlos alquilaba equipos de sonido para diversos eventos, Alonso trabajaba para empresas que realizaban shows –tipo la “hora loca”- en matrimonios y fiestas, etc.). Los únicos que asistían diariamente eran tres jóvenes que recién estaban terminando el colegio e iniciaban su preparación como actores de LGMM –acudían al menos cinco tardes a la semana–. También estaba presente diariamente el dramaturgo Ricardo Santa Cruz, quien instruía a los jóvenes –él era el único que recibía un pago mensual, aunque bastante modesto–. En el 2018, tuve oportunidad de conversar con Tito, de LGMM, y le pregunté ‘quiénes continuaban en LGMM de aquellos que conocí en el 2014 (durante mi trabajo de campo)’; la respuesta fue que ninguno de ellos.

En el caso de AyE, sus ingresos económicos estaban más diversificados. En el 2014 tenían ingresos a partir de: la contratación para presentaciones públicas, aunque igual que LGMM sucedía en pocas ocasiones (por ejemplo, los vi acudiendo a dos festivales municipales o una vez a un show en un centro comercial); los proyectos sociales que llevaban a cabo con las ONG y organismos de cooperación; el dictado de talleres en el marco del programa de CVC del Municipio de Lima y los talleres de verano en época de vacaciones escolares. Estos ingresos permitían solventar los salarios de un equipo base dentro de AyE, aunque todavía en condiciones modestas. Aun así, varios de sus integrantes estaban inscritos en planilla, lo que representaba una ventaja, por

ejemplo, algunos integrantes de AyE cotizaban en el seguro de Essalud, lo que le permitió atenderse a dos de sus integrantes cuando estuvieron embarazadas.

Lamentablemente, los tipos de ingresos económicos reseñados son volátiles o poco estables en el tiempo, lo que confronta a estas agrupaciones a períodos de crisis cíclicos. De hecho, las presentaciones públicas son bastante ocasionales, los apoyos gubernamentales suelen modificarse o concluir con los cambios de gobierno (como sucedió con el programa de CVC que perdió dinamismo), o los proyectos sociales que llevaban a cabo con las ONG y organismos de cooperación tienen un período de ejecución específico.

Este contexto de carencia económica impide retener, sobre todo, a los integrantes jóvenes que ya van adquiriendo mayor experiencia dentro de estas agrupaciones culturales. Generalmente, estos superan los 20 años de edad y requieren financiar algunas necesidades básicas personales, e incluso, en algunos casos sostener a su propia familia. Este escenario se agrava con el encarecimiento del costo de vida en la ciudad de Lima en los últimos quince años. Asimismo, en conversaciones con los directores de AyE y LGMM me señalaban que ellos percibían una mayor propensión a la inmediatez en los jóvenes actualmente, lo que hacía más difícil que permanezcan en los grupos.

La sobrevivencia de AyE y LGMM ha operado bajo una especie de sistema *rotativo* de nuevos integrantes que luego de permanecer algunos años abandonan estas agrupaciones. Es por ello que en AyE y LGMM se habla comúnmente de varias *generaciones* de integrantes. Esta dinámica rotativa origina una pérdida de recursos institucionales, ya que cada integrante que se retira se lleva consigo un conjunto de capacidades y aprendizajes que recibieron y acumularon en su larga convivencia con AyE y LGMM. La consecuencia de ello es que disminuyen las dinámicas de acción de estas agrupaciones con cada ciclo de alejamiento de integrantes. Recuperar las capacidades institucionales a partir de un equipo humano requiere de una inversión pedagógica de varios años en una siguiente generación de integrantes. Este mismo tipo de afectación la he

visto en otros grupos culturales con baja vinculación a circuitos comerciales en Lima.

La cohesión de estos grupos, de este modo, se contrapone a dos fuerzas, una que la fortalece y otra que la debilita. Por un lado, el sentido de misión sobre el barrio o comunidad que se efectiviza en el trabajo social y cultural a través de procesos largos, y por otro lado, la precariedad económica de las agrupaciones y el alto costo de vida de la ciudad que -al tener que cubrir necesidades básicas individuales- condiciona la permanencia de los integrantes que van adquiriendo mayor edad y experiencia.

Al respecto, es interesante observar el impacto que han tenido en AyE y LGMM la obtención del Premio Nacional de Cultura, en el 2012 y 2018 respectivamente. En ambos casos, este premio ha significado el reconocimiento del Estado al trabajo acumulado de estas agrupaciones, y específicamente, a su aporte social y cultural en sus barrios, distritos y el país. Este reconocimiento por parte del Estado ha sido una demanda permanente por parte de las agrupaciones culturales asentadas en barrios, en parte, debido a la priorización histórica de los gobiernos a invertir en la protección del patrimonio cultural físico y la promoción de líneas artísticas más convencionales. Asimismo, esta demanda se sitúa en la necesidad de ser tratados como *artísticas iguales* (o ciudadanos iguales) respecto a aquellos artistas reconocidos desde el llamado Perú oficial y que típicamente viven en la ciudad formal. Otro rasgo importante en el impacto de estos premios es que han ayudado a que la cohesión grupal mejore en AyE y LGMM. Efectivamente, en el caso de LGMM luego de la obtención del Premio Nacional de Cultura a finales del 2018, varios de sus integrantes de mayor experiencia se volvieron a acercarse al grupo. En el caso de AyE la obtención del Premio en el 2012 les ayudó en el proceso que estaban experimentando de reenfocar su trabajo de cara a la comunidad, luego de haber pasado por un período previo de expansión y visibilización hacia afuera. En cierto modo, estos premios han ayudado a reforzar, por lo menos en la coyuntura que los obtuvieron, el sentido de misión que estas agrupaciones traen consigo desde siempre.

## CONCLUSIONES

AyE y LGMM, en cierto modo, representan las huellas de un largo camino recorrido en sus barrios o comunidades territoriales. Todo empezó hace muchos años cuando sus padres decidieron sumarse a las invasiones de tierra que crearon los distritos de Comas y Villa El Salvador. A través de las organizaciones vecinales, organizaciones distritales y de las parroquias (en épocas de la teoría de la liberación) experimentaron sus primeras dinámicas colectivas y de animación. Posteriormente, su encuentro con el arte estuvo fuertemente influido por el movimiento de teatro popular y teatro de grupo que tuvo auge en Perú en la década de 1980. El Perú no era cualquier 'plaza' en relación a la proyección de estos movimientos teatrales en el mundo, tal es así que Eugenio Barba, director del *Odin Teatret*, mencionaba en 1988: "Hoy en este planeta no hay ningún país donde el aprendizaje tenga puntos de partida tan coherentes con los principios de la antropología teatral que llevan a una codificación personal. El Perú es el único país donde existe esto" (Rubio 2001: 63).

Desde la perspectiva de esta investigación estos grupos artísticos se consolidan como organizaciones de base e instituciones representativas en el barrio o comunidad. Es curioso observar las imágenes de estos vecindarios, en donde hace algunas décadas había sólo casas de esteras producto de una invasión de tierras y ahora uno encuentra casas de ladrillo de hasta dos o tres pisos. Esa misma evolución en la urbanística o rostro físico del vecindario, uno la puede observar en los propios locales de AyE y LGMM. Sus directores nacieron o llegaron con la invasión a temprana edad, crecieron en ella y, en paralelo con sus vecinos, fueron colocando ladrillo a ladrillo las estructuras de sus casas culturales. Desde mi punto de vista, esta es una imagen simbólica, pero también real y material de los acontecimientos.

La vivencia personal en los integrantes de AyE y LGMM confluyeron, por un lado, hacia lo colectivo o comunitario y, por otro lado, hacia el territorio. Y a pesar de los cambios en el contexto nacional y global, en sus casi tres décadas de

actividad ambas agrupaciones siempre han mantenido su interés hacia estos dos tipos de confluencias bajo una apuesta de trabajo en procesos a largo plazo.

La identificación superlativa con el territorio por parte de estas agrupaciones culturales me puso el reto de tener que abordar estos casos de estudio desde un marco teórico que me permitiese incorporar esta característica particular. El marco teórico elegido recoge las reflexiones de análisis de la arquitectura social y su aporte en la construcción de la ciudad con énfasis en el estudio de la llamada ciudad informal, por parte de Vera, y de las estrategias de las organizaciones de invasión en movimientos sociales urbanos, por parte de Dosh. Ambos enfoques ponen de relieve las continuidades y evoluciones en el tiempo de las organizaciones y espacios formados por invasión, en sus características materiales e inmateriales, lo que encaja con el desarrollo de esta investigación, ya que analiza el quehacer de estas agrupaciones culturales en largos procesos de trabajo e influencia en sus territorios. Este anclaje con el territorio se resume en la siguiente conversación que tuve con Jorge, de LGMM, en la que le comenté 'tú has nacido con el distrito' y me respondió 'por eso es que quizás me aferro (a este lugar)'.

Este acercamiento de análisis es uno de los principales aportes de esta tesis. Y junto a un exhaustivo y detallado trabajo etnográfico, me han permitido entender y validar el sentido de misión de ambas agrupaciones y las herramientas que utilizan para darle continuidad al proyecto histórico de construcción -material e inmaterial- del espacio que fundaron sus padres. Bajo esta lógica se enmarcan los dos objetivos de esta investigación presentadas al inicio, que buscan por un lado, comprender la naturaleza institucional y territorial, en evolución permanente, de estas agrupaciones culturales y, por otro lado, conocer los aportes que generan en el proceso de construcción de la ciudad.

Desde mi perspectiva, la aparición y consolidación de estas agrupaciones culturales producen un nuevo tipo de "invasión" en el espacio. Esto se produce en un contexto en el que la organización vecinal general, representada por la asamblea y directiva vecinal, típicamente se encuentran en estado moribundo,

es decir, con muy baja participación vecinal y poca capacidad de articulación. Esta condición ha sido definida por Dosh como la trampa de la seguridad y se produce luego de que en el vecindario se ha obtenido la titularidad sobre la propiedad de la tierra. Un hallazgo clave, que he verificado en los casos de AyE y LGMM, es que en este contexto la animación es el principal vehículo que utilizan estas agrupaciones para reconectar internamente al barrio -entre sus diferentes actores- y motivarlo a tomar de manera conjunta nuevas decisiones y acciones sobre el futuro del espacio. Las distintas actividades de animación vienen acompañadas por un ejercicio permanente de memoria colectiva que intenta recuperar y mantener viva en la identidad barrial elementos simbólicos de aquellas etapas iniciales de lucha y éxito luego de la invasión.

Ha sido interesante notar que dentro de este objetivo de animar al barrio o comunidad, ni AyE, ni LGMM han buscado reemplazar a la organización vecinal general y ni conducirla hacia un nuevo destino de convivencia, sino que esta tarea recae finalmente en las propias decisiones de los vecinos y actores principales del vecindario en su conjunto.

Este enfoque de trabajo por parte de AyE y LGMM abre una reflexión interesante respecto al rol que cumplen estas agrupaciones culturales sobre el objetivo de transformación social con el que se les suele asociar comúnmente. Para Vera, tanto la arquitectura como el arte es un acto de provocación, es decir, ambos buscan motivar una reacción en el sujeto o sujetos que lo experimentan. En el caso de AyE y LGMM la animación equivale a ese acto de provocación, que en sus contextos barriales, lo que busca es reunificar el trabajo colectivo. Esta dinámica de intervención es la que AyE y LGMM han elegido básicamente como vehículo de transformación social.

AyE y LGMM también confrontan a las dinámicas de relacionamiento, más individuales y homogeneizantes, que provienen de la ciudad metropolitana y se van asentando cada vez más -década a década- en sus territorios barriales o comunitarios. Al referirse a las distintas épocas o modos de convivencia que han experimentado, Arturo me comentaba que 'su mamá hacía hasta lo imposible

por pagar las cuotas que solicitaba la junta directiva vecinal para continuar con los trámites y luchas por la titularidad de la tierra y servicios básicos -que los identificaba grupalmente-, sin embargo, en la actualidad le costaba entender más el pago del recibo mensual por el servicio de luz eléctrica, en parte, por su alto costo, pero también porque expresa un relacionamiento con el que no se identifica plenamente, más anónimo e individual con respecto a la ciudad. Al mismo tiempo Lima se ha ido forjando como una ciudad policéntrica con cuatro grandes ciudades en su interior, Lima centro, Lima norte, Lima sur y Lima este, lo que confronta a AyE y LGMM a modelos locales de convivencia y construcción de identidades más segmentados, en los que buscan tener un rol activo.

Las herramientas de trabajo de AyE y LGMM, identificadas en esta investigación, abordan los diferentes canales materiales e inmateriales utilizados históricamente por estas agrupaciones como aporte a la construcción de sus barrios o comunidades, lo que forma parte central de su apuesta institucional. Es interesante notar que estas herramientas proyectan modelos de convivencia alternativos frente a dinámicas de construcción de ciudad más formales, en algunos casos, promovidos por las instituciones del Estado. Un ejemplo singular identificado es el de los modelos de formación pedagógicos para jóvenes. Estos modelos, en un mismo plano urbano, están simbolizados por las estructuras físicas de los colegios formales y los locales de AyE y LGMM que se configuran como dos propuestas pedagógicas en competencia. De hecho, los propios integrantes más jóvenes de estas agrupaciones asistían en las mañanas a los colegios formales y en las tardes a los locales de estas agrupaciones culturales. Esta bipolaridad está relacionada asimismo con el propósito de fundación de un nuevo mundo o espacio de convivencia, lo cual está reflejado, entre otros, en las obras teatrales de LGMM.

En relación al movimiento cultural y artístico al que han estado expuestos AyE y LGMM en Lima, sus fundadores estuvieron muy vinculados a los movimientos del teatro popular y de teatro de grupo, cuyo apogeo se trasladó hasta la década de 1980. AyE y LGMM han sido protagonistas de sucesivos cambios en décadas recientes y uno de los más importantes, ya en la década de 1990, es que se

empezó a evolucionar de una dinámica gremial -que anteriormente estaba reunida en las Muestras Nacionales de Teatro- hacia una dinámica territorial de intervención hacia los lugares en donde estaban asentados los diversos grupos culturales. Esto ha generado, entre otros, una hiperactividad de festivales que se apoyan para su funcionamiento bajo una lógica de reciprocidad entre las agrupaciones ubicadas en distintas partes de la ciudad ('hoy vienen al festival que organizo y mañana me toca ir al tuyo') y bajo la intensificación y mayor relevancia del trabajo de los colaboradores individuales y colectivos (tales como el colectivo CITIO y el colectivo El Colectivo reseñados en esta investigación).

A partir de la década del 2010, se han intensificado las iniciativas de apoyo por parte Estado hacia agrupaciones culturales asentadas en barrios. En el municipio de Lima metropolitana y en el Ministerio de Cultura se crearon los programas de Cultura Viva Comunitaria y Puntos de Cultura, respectivamente. Si bien estos apoyos iniciales no han llegado a modificar las dinámicas de trabajo principales de estas agrupaciones, si han generado debates sobre el nuevo concepto que los reúne anclado en la cultura viva comunitaria así como las modalidades de colaboración que generaron estos programas. En relación al concepto de cultura viva comunitaria, aún amplio y en construcción, la opinión de algunos entrevistados es que se trataba de una prolongación del paradigma de la cultura popular con marcada vigencia hasta la década de 1980.

El Estado también ha relanzado desde hace siete años el Premio Nacional de Cultura a través del Ministerio de Cultura que coincidentemente, en relación a estos casos de estudio, ha sido otorgado a AyE y LGMM en los años 2012 y 2018, respectivamente. Durante las entrevistas fue evidente la necesidad de reconocimiento que tienen ambas agrupaciones sobre el largo trabajo y aporte que han generado en su entorno. Este premio satisface en buena medida estas expectativas e incorpora a estos actores de la ciudad informal (que abarca a gran parte del país) dentro del ámbito de reconocimiento de entidades estatales que representan al Perú oficial (o formal). Al interior de estas agrupaciones estos premios también han ayudado a generar una mayor cohesión entre sus

integrantes frente a las dificultades de sostener a agrupaciones culturales con limitados recursos económicos.

Como ya se señaló, la apuesta del trabajo de AyE y LGMM se basa en una mirada y ejercicio a través de procesos, aspecto que destaco como otro de los hallazgos principales de esta investigación. Optar por la animación como impulso para la transformación del espacio requiere de un proceso de intervención duradero, y que en el marco del concepto de la ciudad inacabada surgida por invasión, que describe Vera, suele necesitar de varias décadas mientras avanza en sus objetivos materiales e inmateriales. La temporalidad de las intervenciones se vuelve así en un criterio importante a considerar para el análisis de las agrupaciones culturales y su impacto en el espacio.

Mientras realizaba mi trabajo de campo se desarrollaba un contexto particular. En el 2014 en el último trimestre se iba a producir la elección de nuevos alcaldes para la ciudad de Lima y sus distritos. En ese momento, a partir de conversaciones muy espontáneas los fundadores de AyE y LGMM me señalaban, paralelamente, que la transformación desde lo político se basaba en el discurso, mientras que la transformación desde lo cultural o artístico se basaba en la acción. Asimismo, cundía cierto escepticismo respecto a la continuidad de las políticas públicas de apoyo con las nuevas autoridades municipales, de hecho, Ana Sofía me decía que 'mientras los políticos y las políticas públicas pasan (se acaban), ellos, las agrupaciones culturales siempre se quedan en el territorio'. Puedo concluir que ambas posiciones frente a lo político reproducen las pugnas entre la ciudad formal e informal y sus instituciones representativas, y reafirman el protagonismo que estas agrupaciones culturales han asumido en relación a los cambios que esperan en su entorno. Este espíritu independiente en AyE y LGMM se origina el mismo día en que sus padres invadieron las tierras de Comas y Villa El Salvador décadas atrás e iniciaron su propio camino en la construcción de la ciudad.

## BIBLIOGRAFÍA

Adams Norma y Néstor Valdivia (1991). *Los otros empresarios: ética de migrantes y formación de empresas en Lima*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Adrianzén, Alberto (2014). *Las izquierdas y su futuro*. Publicado en Diario Uno, 12 de octubre. Lima. En: <http://diariouno.pe/columna/las-izquierdas-y-su-futuro/>

Altamirano, Teófilo (1982). *Organización social de los migrantes en Lima*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales. Lima.

Altamirano, Teófilo (1984). *Presencia andina en Lima Metropolitana: un estudio sobre migrantes y clubes de provincianos*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Lima.

Alvarado, Elizabeth (2014) *Comparación y análisis de las legislaciones municipales de Cultura Viva Comunitaria de las ciudades de Medellín (Colombia), Lima (Perú) y El Guarco (Costa Rica)*. IV Encuentro Nacional de Cultura, Lima.

Alvarado Luis et al. (2006). *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*. De la exposición "Urbe y Arte. Imaginarios de Lima en Transformación. 1980-2005". Fundación Augusto Wiese. Lima.

Atehortúa, Luis (2012). "Cultura Viva Comunitaria". *Experiencia continental de iniciativas por políticas públicas de cultura. Una mirada desde los debates de la ciudadanía y de las políticas públicas. El caso de Medellín Colombia*. Presentado en el VI Congreso Latinoamericano de Ciencia Política. Quito.

En: <http://puntosdecultura.pe/sites/default/files/Atehortua%2C%20Luis.%20Cultura%20Viva%20Comunitaria.pdf>

Ávila, Kristel (2011). *Bailarines de hip-hop y mortaleros. Culturales juveniles en Mi Perú*. Tesis de pregrado. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Balta, Aida (2001). *Historia General del Teatro en el Perú*. Universidad San Martín de Porres. Lima.

Barba, Eugenio (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Grupo editorial Gaceta. México.

Bertrán Roser y Félix Manito (2009). *Aprendiendo de Colombia. Cultura y educación para transformar la ciudad*. Fundación Kreanta. Convenio Andrés Bello. Bogotá.

Boal, Augusto (1972). *Categorías de teatro popular*. Ediciones CEPE. Buenos Aires.

Borea, Giuliana, Ed. (2017). *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Cadena, Marisol de la (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco* / tr. de Montserrat Cañedo y Eloy Neyra. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Cánepa Gisela y María Eugenia Ulfe (2006). *Mirando la esfera pública de la cultura en el Perú*. Concytec. Lima.

Cánepa, Gisela (2007). "La gestión cultural del patrimonio inmaterial". En: *Coyuntura*. N° 15. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cerbino Mauro, Chiriboga Chyntia y Carlos Tutivén (2000). *Culturas juveniles en Guayaquil*. Convenio Andrés Bello. Quito.

Convenio Andrés Bello (2003). *III Concurso Somos Patrimonio. Concurso internacional experiencias en apropiación social del patrimonio cultural y natural para el desarrollo comunitario*. Bogotá.

Degregori Carlos Iván, Blondet Cecilia y Nicolás Lynch (1986). *Conquistadores de un nuevo mundo: de invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Dosh Paul y James Lerager (2010). *Demanding the Land. Urban Popular Movements in Peru and Ecuador, 1990-2005*. Penn State University Press. Pennsylvania.

Feldman, Heidi (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Golte Jürgen y Norma Adams (1987). *Los caballos de Troya de los invasores: estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Guss, David (2000). *The festive state: race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. University of California Press. Berkeley.

- Hamann, Johanna (2013). *Lima: espacio público, arte y ciudad*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Instituto de Opinión Pública (2018). *Apego por el barrio y sentido de comunidad en el Perú*. Boletín N° 154, Estado de la opinión pública. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Kleymeyer, Charles (1994). *La expresión cultural y el desarrollo de base*. Fundación Interamericana. Ediciones ABYA-YALA. Quito.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Primera edición en Capitan Swing. Madrid.
- Low Setha y Denise Lawrence-Zúñiga, Eds. (2003). *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*. Blackwell Publishers. Oxford.
- Maccari, Bruno (2012). *Gestión Cultural para el Desarrollo. Nociones, política y experiencias en América Latina*. Buenos Aires: Ariel, 2012.
- Malcolm, Malca (2011). *La gente dice que somos teatro popular*. Departamento Académico de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Matos Mar, José (2004). *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.
- Medina, Oswaldo (2001). *El achoramiento: una interpretación sociológica*. Apuntes de estudio 38. Universidad del Pacífico. Lima.
- Mendoza, Zoila (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Lima.
- Oleszkiewicz, Malgorzata (1995). *Teatro Popular Peruano: del precolombino al siglo XX*. CESLA ediciones. Varsovia.
- Peirano, Luis, Ed. (1988). *Educación y comunicación popular en el Perú*. Instituto para América Latina – IPAL. Segunda edición. Lima.
- Piga, Domingo (1992). "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80". En: *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies, University of Kansas
- Quiroz, Esteban, Ed. (1997). *El libro de la muestra de teatro peruano*. Lluvia Editores. Lima.

Romero, Raúl (2007). *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología. Lima.

Romero, José Luis (2011). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo veintiuno editores. Tercera edición. Buenos Aires.

Rubio, Miguel (2001). *Notas sobre teatro*. Centro Cultural Yuyachkani. Lima.

Salazar, Hugo (1990). *Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral*. Grupo Cultural Yuyachkani. Lima

Santillán, Laura (2009). "La crianza y educación infantil como cuestión social, política y cotidiana: una etnografía en barrios populares del Gran Buenos Aires". En *Antropológica*. AÑO XXVII, N.º 27, diciembre. Pags. 47-73. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Centro Cultural Ricardo Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Tuan, Yi-Fu (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

Turino Celio (2012). *Ponto de Cultura*.

En:[http://puntosdecultura.pe/sites/default/files/Pontos%20de%20Cultura.%20Brazil\\_0.pdf](http://puntosdecultura.pe/sites/default/files/Pontos%20de%20Cultura.%20Brazil_0.pdf)

Vera, Javier (2014). *Regeneración Urbana desde el Espacio Público en la Ciudad Popular. Experiencias con procesos participativos desde diferentes ámbitos de gestión. 2007-2014*. En: II Seminario Internacional: Derecho a la Ciudad en América Latina. CITIO Ciudad Transdisciplinar. Lima (PUCP), 21 y 22 de Agosto.

Vich, Víctor (2010). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Lima.

Yepes, Rubén (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Yúdice George y Toby Miller (2004). *Política Cultural*. Editorial Gedisa. Primera edición. Barcelona.

## LISTA DE ENTREVISTAS

Entrevista 1: Arturo, director de AyE. 10 de julio del 2014.

Entrevista 2: Jorge, director de LGMM. 23 de julio del 2014.

Entrevista 3: Ricardo Santa Cruz, responsable de formación actoral de LGMM. 5 de agosto del 2014.

Entrevista 4: Daniela, colaboradora de AyE. 6 de agosto del 2014.

Entrevista 5: Natalie, integrante de AyE. 6 de agosto del 2014.

Entrevista 6: Christofer, integrante de AyE. 6 de agosto del 2014.

Entrevista 7: Zaida, integrante de LGMM. 7 de agosto del 2014.

Entrevista 8: Alonso, integrante de LGMM. 7 de agosto del 2014.

Entrevista 9: Carlos, integrante de LGMM. 12 de agosto del 2014.

Entrevista 10: Quique, integrante y fundador de AyE. 13 de agosto del 2014.

Entrevista 11: Darío, colaborador de AyE. 13 de agosto del 2014.

Entrevista 12: César, colaborador de LGMM, ex integrante del colectivo El Colectivo. 14 de agosto del 2014.

Entrevista 13: Arturo, director de AyE. 16 de agosto del 2014.

Entrevista 14: Ricardo Santa Cruz, responsable de formación actoral de LGMM. 21 de agosto del 2014.

Entrevista 15: Gloria Lescano, responsable del programa de Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad Metropolitana de Lima. 26 de agosto del 2014.

Entrevista 16: Paloma Carpio, responsable del programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura. 27 de agosto del 2014.

Entrevista 17: Ana Sofía, integrante y fundadora de AyE. 4 de setiembre del 2014.

Entrevista 18: Jorge, director de LGMM. 11 de setiembre del 2014.

Entrevista 19: Señora 1 del comedor popular de La Balanza. 11 de setiembre del 2014.

Entrevista 20: Señora 2 del comedor popular de La Balanza. 11 de setiembre del 2014.

Entrevista 21: Tito, integrante de LGMM. 20 de setiembre del 2014.

Entrevista 22: Javier Vera, colaborador de LGMM, ex integrante del colectivo CITIO. 22 de setiembre del 2014.

Entrevista 23: Bryan, integrante de LGMM. 25 de setiembre del 2014.

Entrevista 24: Flor, integrante de LGMM. 25 de setiembre del 2014.

Entrevista 25: Ricardito, integrante de LGMM. 25 de setiembre del 2014.

Entrevista 26: Arturo, director de AyE. 2 de octubre del 2014.

Entrevista 27: Jorge, director de LGMM. 8 de octubre del 2014.

Entrevista 28: Bryan, integrante de LGMM. 8 de octubre del 2014.

Entrevista 29: Vecina 1 de La Balanza Comas. 8 de octubre del 2014.

Entrevista 30: Vecino 2 de La Balanza Comas. 8 de octubre del 2014.

Entrevista 31: Vecino 3 de La Balanza Comas. 8 de octubre del 2014.

Entrevista 32: Paty, integrante y administradora de LGMM. 8 de octubre del 2014.

Entrevista 33: Vecina 4, grupo vecinal 24 Villa El Salvador. 12 de octubre del 2014.

Entrevista 34: Vecino 5, grupo vecinal 24 Villa El Salvador. 12 de octubre del 2014.

Entrevista 35: Arturo, director de AyE. 12 de octubre del 2014.

## LISTA DE AUDIOS

Audio 1: programa televisivo Casa Tomada de TV Perú. Entrevista a Ricky Tosso sobre el teatro. 18 de mayo del 2014.

Audio 2: programa televisivo Presencia Cultural de TV Perú, reportaje sobre La Tarumba. 25 de julio del 2014.

Audios 3: programa televisivo Buenas Noches de ATV+, dirigido por Augusto Álvarez Rodrich. Entrevista a Mikael Winström, director del documental *Tempestad en los Andes*. 11 de agosto del 2014.

Audios 4, 5 y 6: taller de la Escuela Rodante en AyE. 16 de agosto del 2014.

Audios 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19: IV Encuentro Nacional de Cultura. 20 y 21 de agosto del 2014.

Audios 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 28: taller del proyecto sobre arte y derechos humanos de AyE. 23 de agosto del 2014.

Audio 29: programa televisivo En Contacto de ATV+, entrevista sobre el IV Encuentro Nacional de Cultura. 25 de agosto del 2014.

Audios 30, 31 y 32: III Seminario Internacional de Cultura Viva Comunitaria. 16 de setiembre del 2014.

Audios 33: programa televisivo Buenas Noches de ATV+, dirigido por Augusto Álvarez Rodrich. Entrevista a Alberto Ísola sobre el teatro. 20 de setiembre del 2014.

Audios 34, 35, 36, 37, 38, 39 y 40: II Congreso de la Plataforma de CVC, en Villa El Salvador, en el local de AyE. 26 de setiembre del 2014.

Audios 41, 41, 43, 44 y 45: actividad de clausura del año 2014 de AyE para colaboradores. 22 de noviembre del 2014.

Audios 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54 y 55: clausura del programa de Cultura Viva Comunitaria de la gestión municipal de Lima metropolitana 2011-2014. 18 de diciembre del 2014.