

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Título

**El dispositivo Lima Vive Rock:
Hacia una gestión cultural política con sujetos ciudadanos incómodos**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS
CULTURALES**

AUTOR

MARÍA GRACIA CÓRDOVA SACO

ASESOR

VÍCTOR MIGUEL VICH FLÓREZ

Setiembre, 2021

RESUMEN

Entre los años 2011 y 2014 sucedió un acontecimiento en Lima que cambió la lógica con la que se estaba trabajando, desde un gobierno municipal, la tan mencionada cultura. Se comenzó a hablar de política cultural y esto nos enfrentó a un cambio discursivo que interpeló a los sujetos en diversos ámbitos, especialmente a sujetos que no se habían visto antes afectados directamente por la narrativa ciudadana desde un gobierno municipal. En este contexto, la Municipalidad Metropolitana, a través de la Gerencia de Cultura, organiza el festival de música Lima Vive Rock, festival que despertó un nuevo vínculo de los sujetos con el Estado y del que fui parte desde el equipo organizador.

La presente investigación pretende profundizar, de manera crítica, la experiencia de Lima Vive Rock con el objetivo de traer a discusión el rol desestabilizador de la gestión cultural y de la propia política cultural al momento de producir eventos artísticos y culturales. Lima Vive Rock fue como un dispositivo (Agamben, 2015; Grosrichard *et al.*, 1978) que puso en práctica el discurso de política cultural del gobierno municipal. En esa línea, mi hipótesis es que, si bien el festival fue un espacio importante e histórico para el sector del rock independiente de Lima, este fue insuficiente en su rol interpelador y desestabilizador pues replicó ideologías represivas (Althusser, 1977) que reforzaron la idea de un sujeto ciudadano fantasmal y cínico (Žižek, 2003a, 2003b). Por esta razón, a manera de propuesta, ensayo posibles rutas para una gestión cultural con objetivos políticos, desde el desacuerdo (Rancière, 1996) y los antagonismos (Mouffe, 2014). Una gestión cultural que diseñe dispositivos para cuestionar nuestras posiciones cómodas como sujetos ciudadanos y, de esta manera, si es posible, incentivar sujetos que busquen fomentar sus propias prácticas de liberación creando nuevos mundos posibles.

Quiero resaltar que esta investigación no pretende deslegitimar todo el trabajo del que fui parte; al contrario, Lima Vive Rock fue una de las experiencias que más satisfacción me trajo de manera personal y profesional, mi objetivo ahora es presentar otras preguntas, discusiones y reflexiones con miras a reconstruir y potenciar nuestras estrategias desde la gestión cultural.

AGRADECIMIENTOS

A Enrique Córdova y María del Carmen Saco, mis padres, por haberme educado con la sensibilidad que me llevó a amar la música, el arte y la cultura. Punto de partida para ser quien soy y, por consecuencia, para esta investigación. Si bien no están físicamente conmigo porque trascendieron a otras dimensiones, han sido mi soporte en todo el proceso.

A todos los entrevistados y a las personas que respondieron la encuesta; sus aportes han sido fundamentales para darle vida a esta investigación. A Víctor Vich por su acompañamiento, asesoría y por haberme interpelado tanto en sus clases en la maestría. A Félix Lossio por incentivar a investigar la dinámica detrás de un festival, por sus comentarios y apoyo. A Kazuko Almeida por estar siempre presente motivándome. A mis compañeros de clase por todos los espacios compartidos, las reflexiones, las preguntas.

A mis compañeros y profesores en las clases de maestría en Colombia, por escucharme, por las conversaciones y por darme sus recomendaciones cuando les hablaba de este festival. A Gabriel Moreno, amigo peruano en Colombia, por invitarme a la sustentación de su tesis de maestría de Filosofía y abrirme los ojos sobre algunas rutas por las cuales ir. A mis amigos peruanos en Colombia por ayudarme a reflexionar sobre por dónde llevar la investigación.

A mis excompañeros de trabajo de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima por hacer de ese trabajo tan significativo para mí. Por todo el punche, el cariño y el compromiso por trabajar desde la cultura para contribuir en construir una mejor ciudad, un mejor país. A Lima Vive Rock y todas las personas que lo hicieron posible: productores, público asistente, proveedores, músicos, sellos discográficos, etcétera.

A la música, a la música peruana, a los músicos, a los festivales, por que sigan existiendo estas expresiones artísticas y estos espacios que nos conectan con lo sensible, con el otro, especialmente en tiempos donde el vínculo social se está viendo fragmentado.

A mis amigos por la compañía, por incentivar a seguir con esta investigación a pesar de la pandemia y el duelo. Ciertamente se siente bien terminar algo que estaba pendiente mucho tiempo. Como diría mi papá: una pequeña alegría.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN: POLÍTICA CULTURAL, UNA FORMACIÓN DISCURSIVA	6
CAPÍTULO 1: UN DISPOSITIVO Y LA SUBJETIVIDAD PRECARIA	22
1.1 Festival Lima Vive Rock: un dispositivo	22
1.2 El sujeto precario: la escena rockera independiente de Lima	26
1.3 El festival Lima Vive Rock: cuando el sujeto precario se hace visible	27
CAPÍTULO 2: IDEOLOGÍA Y EL SUJETO CIUDADANO	36
2.1 Un paso previo: la ideología	36
2.2 El sujeto ciudadano	39
2.3 El sujeto ciudadano fantasmal y cínico	48
CAPÍTULO 3: ¿HACIA DÓNDE APUNTAR POLÍTICAMENTE EN LA GESTIÓN CULTURAL DE DISPOSITIVOS?	54
3.1 Sujetos incómodos	54
3.2 Política: reparto de lo sensible y antagonismos	55
3.3 El arte de hacer política	61
3.4 Hacia una gestión cultural que incomoda	68
PARA CONCLUIR	76
BIBLIOGRAFÍA	80

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Fotografía del público en el festival Lima Vive Rock 2013 (Fuente: MML, 2013)	22
Figura 2: Fotografía de pareja en el festival Lima Vive Rock 2013 (Fuente: García Pereira, 2012)	35
Figura 3: Fotografía del público de día en el festival Lima Vive Rock 2012 (Fuente: García Pereira, 2012).....	46
Figura 4: Fotografía del público de noche en el festival Lima Vive Rock 2012 (Fuente: García Pereira, 2012)	46
Figura 5: Fotografía del público en algarabía en el festival Lima Vive Rock 2012 (Fuente: García Pereira, 2012)	48
Figura 6: Fotografía de detalle del público y las rejas en el festival Lima Vive Rock 2012 (Fuente: Seminario, 2012, fotografías de Jéssica Alva)	57
Figura 7: Fotografía del personal de seguridad en el festival Lima Vive Rock 2012 (Fuente: Seminario, 2012, fotografías de Jéssica Alva)	57
Figura 8: Fotografía de galería de arte hecha de papel en Skoghall (Fuente: Jaar, 2000)	65
Figura 9: Fotografía de ciudadanos de Skoghall disfrutando la inauguración de la galería de arte (Fuente: Jaar, 2000)	66
Figura 10: Fotografía de la galería de arte en Skoghall en llamas (Fuente: Jaar, 2000)	66
Figura 11: Fotografía de enmascarado en el público del festival Lima Vive Rock 2012 (Fuente: García Pereira, 2012)	68

Introducción: Política cultural, una formación discursiva

Había una vez una política cultural en Lima

Cuenta la historia que entre los años 2011 y 2014 sucedió un acontecimiento en Lima que cambió la lógica con la que se estaba trabajando, desde un Gobierno municipal, la tan mencionada y poco comprendida *cultura*. En esos años, un Gobierno municipal de Lima Metropolitana comenzó a enunciar el discurso de política cultural y con esto *la cultura* sufrió cambios en su gestión, en lo discursivo y en su administración. La cultura tomó un protagonismo diferente, se posicionó en otras esferas, como refiere Pedro Pablo Alayza, exgerente de Cultura:

Entre 2011 y 2014, Lima experimentó un cambio en la esfera cultural. Por primera vez, la cultura recibió el lugar que merece y amerita en un espacio tan diverso y complejo como nuestra capital. Así, una entidad pública, la Municipalidad Metropolitana de Lima, asumió la gestión de la cultura en la ciudad con el propósito decidido de promoverla e impulsarla... La importancia de la cultura como un sector clave para el desarrollo social y como una herramienta de gobierno que amerita y requiere de la creación de políticas públicas específicas (Municipalidad Metropolitana de Lima [MML], Gerencia de Cultura, 2014, p. 13).

Este acontecimiento significó un quiebre en la historia de la gestión cultural de Lima desde la gestión pública y, en ese sentido, significó un quiebre también en la relación que el Estado entablaba con ciertos sectores de la sociedad. Es en este momento histórico en el que decido ubicarme para hablar sobre cómo los dispositivos culturales que se generan desde la gestión cultural, en el sector público, repercuten en las subjetividades de los sujetos que ingresan a la narrativa ciudadana y cómo podemos promover una ciudadanía crítica. La investigación surge

como una inquietud personal y profesional ya que por dos años y medio fui parte del equipo que estuvo detrás de la *puesta en escena* de la política cultural desde mi rol como coordinadora de proyectos de la Subgerencia de Artes Escénicas e Industrias Culturales de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Es ahí donde pude conocer de cerca cómo comenzaron a brotar diversos dispositivos culturales, dinámicas y discursos. Creo importante mencionarlo ya que este acontecimiento también me marcó de manera personal, profesional y humana. Así, lo planteado en el texto de aquí en adelante pasa por una constante reflexión sobre lo que fue mi rol como comunicadora para el desarrollo, gestora pública y gestora cultural. También pasa por mi necesidad de tratar de comprender un poco más de cerca cómo, desde nuestro rol en el Estado, podemos influenciar la activación de nuevas subjetividades ciudadanas.

La ciudad de Lima se había caracterizado por tener Gobiernos municipales que poco se habían interesado por la gestión de la cultura. Sin contar con las raras excepciones de las gestiones municipales de Alfonso Barrantes (1984-1986) y Alberto Andrade (1996-2002), que, si bien no tuvieron un trabajo tan orgánico con respecto a la política cultural, generaron importantes iniciativas para la ciudad de Lima en materia cultural. Excluyendo estas dos excepciones, la ciudad de Lima había estado administrada por Gobiernos que ubicaban la cultura desde un discurso que reforzaba la idea de *alta cultura* y *baja cultura* y donde, además, se restringía a ciertas manifestaciones consideradas como culturales. Esto se evidenciaba en los planes de gobierno, discursos oficiales, planificación y la propia gestión administrativa de los municipios. Es así como la cultura se posicionaba en un plano trascendente. Trascendía en el ámbito de los valores, de la historia, del patrimonio y del arte. La cultura con fines educativos tradicionales. Y el Estado en el rol de

promotor. Por otro lado, lo interesante es que tradicionalmente la cultura o se ubicaba desde lo trascendental o desde el objeto en sí. Cumplía una doble función. Respondía a prácticas simbólicas en el campo moral de los valores o era una especie de objeto al que yo puedo acceder participando de sus manifestaciones. Esta primera idea de cultura responde a un concepto que está del lado de los intelectuales, como esa *cosa* que está en el plano de lo intangible. Sin ir muy lejos, en el *Breve discurso sobre la cultura* nuestro premio Nobel Mario Vargas Llosa (2010) señala: “Porque cultura es algo que antecede y sostiene al conocimiento, una actitud espiritual y una cierta sensibilidad que lo orienta y le imprime una funcionalidad precisa, algo así como un designio moral” (p. 1). Además, menciona que la cultura te posiciona dentro de una élite determinada:

Una élite conformada no por la razón de nacimiento ni el poder económico o político sino por el esfuerzo, el talento y la obra realizada y con autoridad moral para establecer, no de manera rígida sino flexible y renovable, un orden de prelación e importancia de los valores tanto en el espacio propio de las artes como en las ciencias y técnicas [...]. Solo de este modo la vida iría siendo cada día más vivible para el mayor número en pos del siempre inalcanzable anhelo de un mundo feliz (p. 1).

Una élite, la considerada como culta, que tendría una autoridad moral para establecer ciertos valores reflejados en las artes que generarían condiciones que nos guiarán hacia la felicidad. Es importante conocer este tipo de aproximaciones sobre la cultura porque no escapa mucho de cómo estas consideraciones se ven reflejadas dentro de diversos discursos de las élites, en este caso, la clase política y sus planes de gobierno. Por ejemplo, en las elecciones municipales de Lima para el periodo 2007-2010 sale como ganador el exalcalde Luis Castañeda Lossio. Su plan de gobierno ubica la cultura en el acápite “La calidad de vida del ciudadano en Lima”

bajo el título “Los valores, la cultura y la educación en la población”. En el documento se menciona:

La población de la ciudad de Lima, venía sufriendo desde hace muchos años, un deterioro continuo de los valores fundamentales que debe[n] regir una sociedad urbana, con falta de respeto a la autoridad, a la institucionalidad, a la propiedad privada, a si mismo [sic]; sus patrones de conducta se envilecían” (Alianza Electoral Unidad Nacional, ca. 2005, p. 15).

Planteado este panorama, se establecía como objetivo “ampliar la capacidad de desarrollo sociocultural de la población de Lima, en especial, la localizada en los sectores urbanos populares” (p. 16). Para ello proponían algunas acciones educativas/culturales:

Campañas de educación por el arte, organizando Talleres de Verano de Teatro y Música [sic], exposiciones itinerantes, visita a centros educativos con muestras audiovisuales, difundiendo los tesoros artísticos de Lima y de la pinacoteca municipal[, o] [...] la Realización de Desfiles Escolares [sic] cívico-patriótico[s] y de Concursos de Bandas Escolares [sic], a fin de potenciar el sentimiento de identidad nacional en los niños y jóvenes estudiantes, conmemorando permanentemente las fechas histórico-patrióticas, resaltando los hechos importantes para la vida nacional (p. 17).

De nuevo, la cultura es colocada en un plano trascendente, relacionada a la educación en valores, a lo artístico y a la identidad. Podríamos decir que el enfoque es volver a la gente *culta* a partir del respeto a la autoridad. Acercar al sujeto a lo que es la cultura y lo que eso significa.

Este enfoque cambia un poco en el plan de gobierno 2015-2018 del mismo exalcalde reelecto. Pero ahora esta cultura se cosifica y cambia de posición. La cultura ya no está dentro de lo educativo, sino que aparece como un eje estratégico

independiente, que tiene por objetivo el “fortalecimiento de la organización, difusión, práctica y conservación de las manifestaciones culturales” (Partido Solidaridad Nacional, ca. 2014, p. 33). Este eje tiene siete acciones estratégicas: asistencia a eventos culturales, a galerías, a teatros, a pinacotecas, a museos, creación de industrias culturales y autorizaciones de espectáculos públicos (p. 34). La cultura ahora aparece relacionada al acceso, creación y consumo.

Ahora bien, Santiago Alfaro, exsubgerente de Teatros e Industrias Culturales de la Municipalidad Metropolitana de Lima en el periodo 2013-2014 e investigador en políticas culturales, distingue los dos modelos de política cultural clasificados por Unesco: democratización de la cultura y democracia cultural. En los ejemplos presentados anteriormente podemos ver que los planes de gobierno de la gestión del exalcalde Castañeda se ubicaban en el modelo de democratización cultural: “Los modelos de democratización tradicional buscan hacer accesibles bienes y servicios culturales a gente que se asume que no los tiene. Normalmente esos bienes y servicios culturales son de las clases altas o clases medias” (S. Alfaro, comunicación personal, noviembre de 2019).

Las políticas de democratización cultural surgen a mitad del siglo XX como la respuesta de diversos gobiernos para reducir las desigualdades culturales democratizando el acceso a la cultura entendida como un ente civilizador (Cuenca, 2014). Este modelo de política cultural, además, tenía un apoyo de instituciones culturales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco):

Un programa de democratización de la cultura obliga, en primer lugar, a la descentralización de los sitios de recreación y disfrute de las bellas artes.

Una política cultural democrática hará posible el disfrute de la excelencia

artística en todas las comunidades y entre toda la población (Unesco, 1982, art. 21).

Siguiendo con el análisis de los planes de gobierno, es importante señalar que detenernos en estos documentos nos contextualiza, ya que nos marca la ruta de lo que luego se hará tangible con los diversos programas municipales a través del presupuesto asignado, del personal contratado, la realización de eventos, etcétera. La idea de cultura que sustenta cada plan de gobierno desde lo discursivo genera una correspondencia con la realidad que al final impactará en el vínculo con el sujeto ciudadano.

¿Qué pasó con este discurso en el 2010? En ese año salió electa Susana Villarán como la primera alcaldesa mujer de Lima, quien además se presentaba con el partido Fuerza Social, partido político de izquierda. Como sabemos, los partidos de izquierda algunas veces son reconocidos por propiciar el estado de bienestar en un trabajo articulado con las bases. Esto despertó las expectativas de varios sectores, como el gremio cultural y la academia especializada en cultura, pues significaba una oportunidad para posicionar la cultura desde otro enfoque. La exalcaldesa Susana Villarán presentó un plan de gobierno donde aparece el término *política cultural* bajo la sección de “Propuestas de gobierno”. Término que no se había incorporado en los planes de gobierno antes mencionados. En el acápite denominado “Política cultural” se menciona:

Por una Lima Intercultural [*sic*]. Reconociendo el origen provinciano de la ciudad. Lima ‘ciudad de todas las sangres’ [...]. Impulso a escuelas municipales de gastronomía limeña y regional, en asociación con la empresa privada y establecimiento de una escuela municipal en El cercado [*sic*] para jóvenes y mujeres jefas de hogar [...]. Organización de las ferias de arte popular itinerantes (Partido Descentralista Fuerza Social, 2010, p. 31).

En esta nueva propuesta discursiva presente en el plan de gobierno, la cultura amplía su espectro de acción. Se entiende como una categoría relacionada a la diversidad, y también a otras manifestaciones como la gastronomía y el arte popular. Se anuncian nuevos sujetos: mujeres jefas del hogar. Pero sobre todo se presenta un nuevo mundo posible donde política y cultura se juntan: “Los lenguajes [...] pueden también referenciar cosas imaginarias y mundos de fantasía o ideas abstractas que no son de manera obvia parte de nuestro mundo material” (Hall, 2010, p. 457).

A partir de este discurso, la cultura se vuelve a reubicar. Se replantea su campo de acción y su posición política. Comenzar a hablar y accionar bajo el discurso de *política cultural* significó un acontecimiento que movió muchas esferas, entendiendo *acontecimiento* como lo plantea Badiou (2007): “acción transformadora radical” (p. 199). Hablar y enunciar *política cultural* se presentó como una oportunidad para volver político lo cultural. El término aún estaba en formulación y permitía la liberación de diversas energías que habían estado acumuladas en diferentes sectores de la ciudad. Se trata de un acontecimiento en tanto momento clave de la historia que desordena lo que ya estaba por dado y establecido como cultura y, a su vez, momento histórico para la gestión estatal de la cultura.

Así pues, aparece el término *política cultural* en el plan de gobierno de una candidata que tenía pocas posibilidades de ganar. Poco a poco Susana Villarán comenzó a subir en las encuestas y esto despertó el interés de muchos agentes culturales claves en el sector. Fue entonces cuando surgió la figura de Víctor Vich, académico reconocido por su trabajo en teoría cultural y políticas culturales, quien, sin ser partidario ni conocer personalmente a la candidata, se acercó de manera voluntaria al equipo de Susana Villarán enviando un Plan de Política Cultural

elaborado por él mismo. Al inicio no tuvo respuesta, sino hasta que fue moderador de una mesa sobre políticas culturales, donde conoció personalmente a la entonces candidata y donde se incorporó como su asesor directo. Luego de ganadas las elecciones, Vich, junto con la regidora Lula Martínez, reelaboran el Plan, el cual fue socializado en una reunión con diversos agentes culturales de Lima. Según Vich, “una reunión sin precedentes” (comunicación personal, marzo de 2019). En esta se levantaron observaciones a lo postulado y luego se elaboró la versión final del primer documento oficial en política cultural, que marcó las bases y la ruta en las propuestas y planes diseñados para la gestión municipal 2011-2014. Uno de los grandes hitos fue la creación de la Gerencia de Cultura en el año 2013 —anterior Subgerencia de Cultura dentro de la Gerencia de Educación, Cultura y Deporte—, la cual se dividió en tres subgerencias: Subgerencia de Artes Escénicas e Industrias Culturales, Subgerencia de Promoción Cultural y Ciudadanía y Subgerencia de Patrimonio Cultural, Artes Visuales y Bibliotecas. Es importante visibilizar este hito pues la creación de la Gerencia de Cultura implica que la cultura gana peso político y económico. Y esto significa una reformulación importante en los diversos sentidos con los que se hacía gestión cultural desde la municipalidad.

El documento final de *Política cultural 2011-2014* plantea desde el inicio lo que se va a entender por cultura. Cabe señalar que el documento está escrito en primera persona plural y siempre se refiere a un *nosotros*. Bajo el subtítulo “Nuestra visión” se menciona:

Entendemos a la cultura como un recurso firmemente involucrado con el desarrollo social y con la construcción de ciudadanía. Dado su carácter seductor y su innovación permanente, la cultura es una herramienta central en la transformación de distintas interacciones sociales. Consideramos a la cultura como el tejido simbólico que [...] hace referencia a las rutinas institucionalizadas

[...]. La cultura se presenta así como un indicador de la manera en que vivimos
[...]. La cultura como recurso para el desarrollo humano [...]. La cultura como un
proyecto educativo [...]. La cultura como una dimensión transversal (MML, ca.
2011, p. 1).

En este documento aparecen otros enfoques sobre lo que significa la cultura, y esta se materializa en un discurso que le da nuevos sentidos: tejido simbólico, proyecto educativo, dimensión transversal, entre otros. La cultura como un recurso para algo. En esa línea la cultura pierde la *trascendencia* que la ubicaba en un plano abstracto como en los planes de gobierno de las gestiones municipales anteriores. Deja de ser una cosa y se vuelve un recurso relacionado a su accionar y a sus resultados. Este cambio en el discurso sobre la cultura va de la mano de las discusiones y replanteamientos sobre la idea de cultura en los Gobiernos a nivel mundial. La relación Estado-mercado construye nuevos imaginarios capitalizables donde la cultura no se simplifica, sino que se expande a la vida social. Desde lo económico, el poder del Estado, las prácticas sociales, la política y nuestra propia *psique*, todo es cultural (Jameson, 1992). Por ejemplo, en los años 90 se ve un cambio de discurso sobre la cultura, esta se vuelve una de las figuras claves para la sostenibilidad económica y social, con lo cual se complejiza su identidad artística, patrimonial y antropológica. Entender la cultura como recurso, además, la ubica en un nuevo eje epistémico donde esta es absorbida por una racionalidad económica. Racionalidad con la que partimos para gestionarla considerando sus resultados, además de su acceso y distribución (Yúdice, 2002). Esto permitió que la cultura se vuelva objeto de las políticas públicas en los Estados, por un lado, permitiendo que esta gane relevancia al expandirse a otros ámbitos y, por otro, volviéndose un instrumento para lograr ciertos objetivos políticos.

Siguiendo la clasificación mencionada por Santiago Alfaro (comunicación personal, noviembre de 2019) en base a la clasificación de Unesco, en la política cultural implementada por la gestión municipal 2011-2014 predominó un modelo intermedio entre la democratización de la cultura y la democracia cultural. Una política cultural en la que la municipalidad, además de generar una mayor oferta artística, asumía que todos los sujetos tenemos la capacidad de producir cultura. La gestión municipal 2011-2014 no se enfocó solamente en la oferta, sino también en el fomento de la creación al incorporar comunidades que normalmente no habían sido atendidas en el modelo anterior.

En tan solo dos años de gestión, la ahora Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima (MML), liderada en la actualidad por Pedro Pablo Alayza y un importante equipo de profesionales, muestra avances fundamentales e inéditos en materia de institucionalidad cultural y políticas culturales públicas para las artes y la cultura en la capital. La Gerencia de Cultura ha logrado incrementar exponencialmente la capacidad de gestión desde esta instancia y la cantidad de presupuesto asignado. Más aún, ha transformado positivamente la lógica de promoción y de desarrollo cultural desde la institución (Delfín, 2013).

El plan de política cultural de la gestión municipal 2011-2014 plantea la cultura como recurso para el desarrollo social y, en esa medida, el Estado se posiciona como el encargado para gestionarla. En consecuencia, el Estado en sí cobra visibilidad como administrador de este recurso y se vuelve un agente con ciertas responsabilidades al respecto. Por ejemplo, en el acápite “Nuestro rol” el Estado es descrito como facilitador, articulador y promotor: “La Municipalidad tiene la responsabilidad de generar mayores condiciones para el acceso a bienes y servicios culturales” (MML, ca. 2011, p. 2). Esto quiere decir, generar mayores

condiciones a través de la articulación y promoción para que la cultura (como recurso) comience a accionar. El planteamiento discursivo sobre política cultural y cultura no solo afecta un papel o un documento institucional: afecta la distribución del mundo conocido. Ochoa (2003) menciona que la política cultural es una formación discursiva, a través de la cual se producen formas de conocimiento y representación. Constituye el espacio y los sujetos en los términos dictados por el discurso de las políticas culturales. El acontecimiento de enunciación y planteamiento de política cultural tiene, además, injerencia en las subjetividades y en el actuar. Por un lado, en el actuar del Estado frente a esa política, y, por otro, en cómo los ciudadanos íbamos a ser parte de ella. Esto se debe, además, a que darle protagonismo a la cultura desde lo político abre posibilidades a que nuevas agencias aparezcan. La cultura representa de por sí la base en la cual nos ubicamos como sujetos para exigir e incluirnos en una narrativa común (Yúdice, 2002).

El equipo detrás de la política cultural

Susana Villarán, exalcaldesa de Lima, hace el siguiente balance:

Uno de los logros de nuestra gestión que más nos enorgullece es la apuesta decidida que hicimos desde un principio por la cultura como derecho y condición fundamental del desarrollo de nuestros ciudadanos [...]. Cada una de las actividades, programas, talleres, seminarios y festivales [...] han sido hechos por ciudadanos y ciudadanas de Lima para los ciudadanos y ciudadanas de Lima (MML, Gerencia de Cultura, 2014, p. 11).

Como mencioné en los párrafos anteriores, la enunciación de una política cultural en la voz de una candidata de izquierda que subía en las encuestas

despertó el interés de varios agentes culturales. Como, por ejemplo, la primera formulación del documento que fue realizada, por iniciativa propia, en manos de un académico reconocido del sector en su condición de ciudadano. Aquí se evidencia cómo van emergiendo diversos campos simbólicos de enunciación de sujetos ciudadanos que van abriendo espacios para ser escuchados. Van emergiendo diversos agentes en busca de significación, de tener una voz en esa narrativa, en el nuevo campo político que se había generado. La constitución de una política cultural, en un principio como enunciado, habilitó campos de significación y manifestación de diversos agentes que habían estado relegados: actores, músicos, gestores culturales, productores, académicos, historiadores, artistas, etcétera. Aparecieron nuevos espacios de negociación. Se pone de manifiesto, así, un nuevo reparto de lo sensible:

Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tiene parte en el hecho de gobernar y de ser gobernado (Rancière, 2009, p. 9).

Gobernar y ser gobernados. En la gestión municipal 2011-2014 diversas voces se reubicaron, entre ellas las voces del denominado sector cultural. El equipo que conformaba la Gerencia de Cultura estaba constituido por personas con diferentes perfiles pero que en su mayoría teníamos algo en común: habíamos trabajado en el sector cultural desde diversos flancos. No éramos partidarios del Gobierno municipal de turno, nos ubicábamos desde la gestión cultural. Ciudadanos, ahora con poder y agencia para la gestión municipal de la cultura en Lima. Ciudadanos que veníamos trabajando en el sector, que ahora, por primera vez, nos encontrábamos en la gestión pública con la misión de desplegar esa

política cultural tan esperada. La sociedad civil del sector cultural entra a gobernar para ser gobernados. Si bien, al menos en mi caso, no tenía muy claro qué era la cultura, sus diversas acepciones o aproximaciones, lo que sí me quedaba claro era que, independientemente de las diferentes definiciones, dentro del equipo de la Gerencia de Cultura se vivía una sensación de *ya era hora*: hora de que la cultura y el arte sean realmente reconocidos. Recuerdo mucho que un día el gerente de Cultura de la municipalidad, Pedro Pablo Alayza, citó a todos los trabajadores de la Gerencia en el Teatro Municipal. Éramos más de 200 personas. Nos miró y nos dijo: “Este es un momento histórico para la cultura. Nunca ha pasado y probablemente no volverá a pasar. Tenemos mucha responsabilidad en eso. Hay que trabajar”. Mensaje que me quedó en la mente hasta el día de hoy porque, claro, ese momento histórico no se podía desperdiciar, era el momento de poner todo nuestro conocimiento y corazón en lograr cambios significativos para la ciudad desde la cultura.

Lo sensible ahora repartido en manos de diversos miembros del sector cultural para trabajar por la cultura desde el Estado. Se reformulan los campos de enunciación y de poder. Cabe señalar que esta repartición de lo sensible no llegó a las diferentes capas que conforman el mundo de lo denominado como sector cultural de Lima. Es importante resaltar que, si bien se visibilizaron voces relegadas, estas fueron voces de cierto sector de la sociedad. Menciono esto porque, como planteo más adelante, cualquier conformación de la realidad implica un antagonismo, un antagonismo que también debe ser visibilizado en la propia gestión. Cada uno de nosotros, los gestores públicos o gestores culturales, íbamos ocupando nuestros cargos para establecer nuevas agendas desde nuestras posiciones y mundos simbólicos. Agendas que habíamos conocido desde el actuar y

a partir de nuestra propia experiencia. Como gestores culturales habíamos conocido de primera mano las dificultades, obstáculos y problemas que se vivían dentro de cierta parte del sector. Cada quien en sus diferentes ramas y posiciones, como, por ejemplo, desde las organizaciones culturales, el mundo de las artes plásticas, escénicas, música, comunicaciones, etcétera. Las posiciones se cambiaron y esto cambió los campos simbólicos. Este giro tuvo repercusiones directas en cómo se gestaron luego los proyectos culturales en la ciudad y en el vínculo que se generó con otros ciudadanos. Tema que abordaré en los capítulos siguientes cuando analice el objeto cultural Lima Vive Rock, festival de rock organizado por la Municipalidad de Lima entre los años 2012 y 2014.

El equipo humano que conformó la Gerencia de Cultura no era el único en participar de las nuevas dinámicas con respecto a la cultura. Estaban también los artistas, los proveedores y los diversos gestores que participaron en cada uno de los eventos y proyectos, además de las personas que asistían en calidad de público: la ciudadanía. Regresando al documento de *Política cultural 2011-2014*, este cuenta con un lineamiento denominado “Construcción de ciudadanía” donde se plantea: “Consideramos importante promover procesos amplios de comunicación cultural que tengan por objetivo incidir en el imaginario colectivo, fomentando una mayor conciencia de deberes y derechos ciudadanos para neutralizar diversas formas de exclusión y discriminación social” (MML, ca. 2011, p. 4). En este sentido, la ciudadanía se esboza sobre una idea de colectividad relacionada a derechos y deberes. Para abordar este punto traeré a colación lo planteado por Ochoa (2003, p. 71) cuando cita a Yúdice indicando que desde el momento en que se habla de cultura como recurso se está concientizando sobre lo cultural como campo de luchas políticas desde diversos espacios.

Como mencioné anteriormente, la cultura con un enfoque político estaba ausente en los dos planes de gobierno anteriores; por eso al momento de su aparición lo llamé *acontecimiento*. Sucedió una ruptura, se dispersaron energías. Energías que se sumaron a la elaboración de la política y de la propia cultura como concepto, como realidad, y esto significó también una constante reelaboración sobre nuestra propia idea de cultura en tanto ciudadanos. Como menciona Ochoa, la multiplicidad con la que se aborda la noción de las políticas culturales corresponde a la diversidad de formas de abordar la cultura. Y precisamente en un contexto donde esto significaba algo que no había pasado antes, la proliferación de discursos sobre la cultura aumentó. Sin embargo, lo importante es que esa dispersión y ampliación sobre lo cultural no se quedaba en un discurso escrito, sino que esta política cultural se ejecutó, y eso tuvo otras implicancias. Creo que una de las maravillosas particularidades de la cultura es que su construcción y deconstrucción constantes permiten que esta sea reformulada y, especialmente, vivida de diversas maneras: la cultura se vive y se refuerza día a día. Está presente en los imaginarios, en nuestros sueños y formas de relacionarnos con el mundo. En esa línea, la política cultural no solo se evidenció en textos escritos, sino también se materializó en otros objetos culturales a través de las diversas actividades que se realizaron a lo largo de los cuatro años de gestión. Gran cantidad de eventos realizados en espacios públicos que buscaban acercarse a la ciudadanía desde otros lugares de enunciación. Esos objetos culturales, los eventos artísticos y culturales públicos, pusieron de manifiesto los nuevos sentidos que se estaban generando en torno a lo cultural y significaban nuevas plataformas para la agencia del ciudadano:

Los objetos culturales suspenden el pacto cotidiano, transforman la percepción común, introducen representaciones inéditas de la sociedad e incentivan la producción de sentidos críticos ante lo existente [...]. Los

objetos culturales sirven como dispositivos que puedan activar deseos críticos, crear nuevos sentidos de comunidad y ser capaces de neutralizar el poder (Vich, 2013, p. 134).

Por lo tanto, la idea de ciudadanía no solo performó desde el discurso del propio Estado, sino también en los sujetos que participaban y acudían a las diferentes actividades y programas de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Actividades que funcionan como objetos culturales y que, para materia de esta investigación, utilizaré como objeto de estudio. Así, en la presente investigación me detendré en analizar algunas de las dinámicas producidas en Lima Vive Rock, festival de música gratuito gestionado 100 % por la Municipalidad Metropolitana de Lima entre los años 2012 y 2014. Este festival es recordado como un acontecimiento histórico por parte de los asistentes y del equipo de producción pues era la primera vez que el Estado realizaba un festival de rock gratuito de esa magnitud y con esas características. Fue una propuesta que llamaba al consumo de música nacional y a la utilización del espacio público como lugar de integración. Todo esto bajo un discurso que buscaba articular a los ciudadanos y al sector musical independiente de Lima. Tuvo tres ediciones y acogió a un promedio de 70 000 personas. Su cancelación, tras el cambio de Gobierno municipal, significó un gran vacío que ha perdurado estos casi siete años; los participantes aún lo mencionan y lo recuerdan.

Capítulo 1: Un dispositivo y la subjetividad precaria

1.1 Festival Lima Vive Rock: un dispositivo

Figura 1: Fotografía del público en el festival Lima Vive Rock 2013



(Fuente: MML, 2013).

En palabras de Wicho García, vocalista del grupo Mar de Copas:

Lima Vive Rock es el inicio de algo bastante grande pero quien llegue luego debe tomar la posta y hacerlo más grande aún. No solo en Lima sino en provincias también. La cultura tiene que llegar a la gente así gratis, en los parques, en las calles. La cultura es todo (MML, 2014).

Lima Vive Rock fue un festival de música organizado por la Municipalidad Metropolitana de Lima a través de la Gerencia de Cultura desde el año 2012 hasta el 2014. Tenía como objetivo “crear el espacio y generar las condiciones para la difusión de la inmensa movida del rock en la ciudad” (Observatorio Cultural Metropolitano, 2013, p. 3). El festival buscaba ofrecer a la población un espectáculo artístico-cultural de nivel internacional, presentando artistas nacionales de la escena

del rock independiente de Lima en 12 horas de conciertos. Se realizaba al aire libre, en el Parque de la Exposición, y era de ingreso gratuito. Además, no solo se trataba de un espacio para conciertos, sino que también contaba con una feria de sellos discográficos, clases maestras de música, exposiciones artísticas, espacio para escuelas de música, patio de comidas y zonas de recreación. Un festival libre de bebidas alcohólicas, dirigido a un público familiar. De acuerdo al Observatorio Cultural Metropolitano (2013), Lima Vive Rock “surgió con el objetivo de crear el espacio y generar las condiciones para la difusión de la inmensa movida del rock en la ciudad” (p. 3), visibilizando así las diversas propuestas musicales y permitiendo acercarlas a mayores audiencias. En sus tres versiones el festival Lima Vive Rock llegó a convocar a un aproximado de 80 000 personas. Según el reporte estadístico del Observatorio Cultural Metropolitano (2013), el festival tuvo un 97 % de aprobación de parte de los asistentes, que lo calificaron de *bueno* y *muy bueno* (p. 15). Además, “el 99.7 % manifestó que la municipalidad, efectivamente, debía realizar programas de fomento de la cultura” (p. 14).

Como mencioné anteriormente, lo que nos convoca a esta investigación es ver cómo el discurso se pone en práctica a través de diversos objetos culturales; en este caso, Lima Vive Rock en el marco de la política cultural de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Los eventos realizados desde la Gerencia de Cultura funcionaron como dispositivos que complementaban y daban otro sentido a la propia política cultural. Es en ellos donde aparecen nuevos agentes, espacios, nuevas relaciones y negociaciones. Antes de continuar hablando del festival en sí, quisiera contextualizar un poco sobre lo que se entiende como *dispositivo*. Para ello me detendré un momento en el texto *¿Qué es un dispositivo?* de Giorgio Agamben (2015) y en una entrevista realizada a Foucault por Alain Grosrichard *et al.* (1978).

En estos textos encontramos que la palabra *dispositivo* es un término utilizado por Foucault cuando empieza a ocuparse de lo que él llamaba *gobierno de los hombres*.

Aunque nunca da una definición exacta, Agamben se aproxima a ella mencionando tres dimensiones importantes. Por un lado, un dispositivo implica una especie de red que relaciona elementos heterogéneos: “que incluye discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes [...] en definitiva: tanto lo dicho como lo no dicho, he ahí los elementos del dispositivo” (2015, p. 10). Además, un dispositivo cumple una función estratégica donde se inscriben diversas relaciones de poder. Por último, al estar inscrito en relaciones de poder, el dispositivo sería el resultado proveniente del cruce de estas relaciones con relaciones de saber.

Luego, para Foucault, el dispositivo tiene una naturaleza estratégica en tanto el saber y lo discursivo no se presentan de manera casual, ya que tienen una correlación directa con las relaciones de poder en las que se sostienen. Para entender de dónde viene el *dispositivo* de Foucault, Agamben (2015) hace un recuento de los términos afines usados previamente. Aparece así el concepto hegeliano de *positividad*. Hegel considera la positividad como aquello que se impone a los hombres a través de una coerción y que opaca la pureza de la razón. Entonces, cuando Foucault toma este término y lo replantea como dispositivo, lo que está haciendo es evidenciar la relación entre los individuos como seres vivientes y su elemento histórico: “entendiendo con este término el conjunto de instituciones, de procesos de subjetivación y de reglas en que concretan las relaciones de poder” (p. 15). Foucault, a diferencia de Hegel, no tratará de conciliar la razón con la positividad, sino que para él lo importante está en “investigar los modos en los que los dispositivos actúan en las relaciones, en los mecanismos y en

los juegos de poder” (p. 15). Los dispositivos serían los *universales* de la estrategia foucaultiana que se representan como la *red* que se establece entre los elementos.

Ahora bien, siguiendo con Agamben, los dispositivos no son un accidente en el que el hombre cayó de casualidad. La potencia del dispositivo está en que en su raíz se encuentra el deseo humano de felicidad y la captura y la subjetivación de ese deseo. Cabe señalar que estas relaciones de poder que dan sentido a los dispositivos no son totalizantes, ya que se ubican entre el discurso explícito (lo que se dice) y lo que no se dice. La naturaleza del dispositivo sería más amplia que el discurso pues está compuesta por elementos heterogéneos.

Retomando, el festival Lima Vive Rock se muestra como dispositivo en tanto representa la puesta en escena y aglomeración de diversas relaciones de poder heterogéneas donde confluyen además discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, relaciones económicas, etcétera. Por ejemplo, partiendo de lo mencionado en el capítulo anterior, una de las relaciones evidentes es la relación entre el Estado y el enfoque de cultura que se manejaba desde la política cultural. En este sentido, el festival Lima Vive Rock y los diversos eventos de la gestión funcionaban para posicionar la cultura como sector clave para el desarrollo social (MML, Gerencia de Cultura, 2014). Los eventos cumplían con un carácter político e ideológico con respecto al Estado, en este caso la Gerencia de Cultura, y su posición sobre lo que es cultura. Como menciona Yúdice (2002), el ubicar la cultura como recurso implica un objetivo político, ya que esta es utilizada para transformar realidades y para movilizar otras agencias. En esa línea, los eventos no solo respondían a un rol discursivo, sino también cumplían un rol que afectaba directamente a los sujetos, las subjetividades que los sostenían y sus propias agencias.

1.2 El sujeto precario: la escena rockera independiente de Lima

¿Qué dice la encuesta?

Para entender cómo opera un dispositivo, en este caso el festival Lima Vive Rock, en las subjetividades y agencias, me detendré en entender cómo se concibe la escena rockera independiente de Lima. Esto con el objetivo de plantear un punto de partida y acercarme un poco a los discursos predominantes en el imaginario colectivo y así ubicar el impacto del dispositivo. Para ello realicé una encuesta a 183 personas que habían participado en el festival Lima Vive Rock en alguna de sus ediciones, ya sea como músico, sello discográfico o público asistente. Cabe señalar que este fue un estudio exploratorio que no pretende ser concluyente ni generalizar. Sin embargo, lo que sí pretendo es rescatar y visibilizar algunos discursos ya que en las particularidades encontramos diversos sentidos de realidad.

Ante la pregunta *¿Qué es lo primero que se te viene a la mente cuando piensas en la industria musical de rock de Lima?*, las respuestas arrojaron las siguientes palabras: *miseria, pobre, informal, poco profesional, precaria, subdesarrollada, argollera*. Más del 80 % de los encuestados tenían unas primeras respuestas negativas. Incluso algunos respondieron que no había una escena rockera como tal. Por otro lado, ante la pregunta *¿Estás de acuerdo con la afirmación de que la industria musical de rock en Lima es o ha sido precaria?*, un 80 % respondió de manera afirmativa. En la pregunta *¿Por qué crees que es precaria?*, más del 50 % de encuestados coincide en que no hay apoyo o no hay difusión, y un 20 % aproximadamente menciona que se debe a que el sector es

informal o poco profesional. Resalta la expresión *falta de apoyo* de parte de un gran grupo de encuestados. Ante la pregunta *¿De quién depende que la industria musical crezca?*, un considerable 33 % menciona que depende del Estado. Esto va de la mano con un 90 % que cree que el Estado no apoya al rock, y un 78 % que cree que debería hacerlo. “El rock es cultura, el rock es parte de nuestro día a día, así como la salsa, el huayno, el folclor, etcétera. Lamentablemente, el Estado les sigue dando la espalda”, dice un encuestado. Esta necesidad de presencia del Estado también se evidencia en las conclusiones del informe elaborado por la misma Gerencia de Cultura, que encuestó a 336 participantes de la edición Lima Vive Rock 2012: “El público encuestado considera que la responsabilidad de la realización de este tipo de eventos debe ser compartida con las demás municipalidades distritales y con el Ministerio de Cultura” (MML, 2012a, p. 16). Tenemos, entonces, un segmento de la población que se ubica en el plano de lo informal, pobre, precario, y que a la vez solicita un mayor apoyo del Estado. Es importante tener esto en mente ya que el dispositivo Lima Vive Rock estaba incidiendo en un sujeto con ciertas particularidades y demandas, lo que le da un sentido estratégico al dispositivo.

1.3 El festival Lima Vive Rock: cuando el sujeto precario se hace visible

Vivien Burr (2003) menciona que todos los objetos de nuestra conciencia y las formas en las que entendemos el mundo y a nosotros mismos se construyen de palabras y discursos. Por lo tanto, la construcción de nuestras personalidades y actitudes también responden a determinados discursos que están afectados por el lenguaje. En ese sentido, según la encuesta mencionada anteriormente y entrevistas realizadas a músicos del sector, podemos ver que gran parte del sector

rockero independiente de Lima se ubica desde una posición, llamémosla, vulnerable, precaria, invisibilizada, a la que le falta apoyo. Le falta un *otro* que lo visibilice, que le dé valor, que lo saque de la situación en la que está. Esta condición previa de subjetivación del sector musical interviene directamente en cómo se relacionan con otros elementos del dispositivo Lima Vive Rock.

Para entender un poco más la subjetividad precaria me remitiré a Lorey (2016):

La precarización significa más que puestos de trabajo inseguros, más que una cobertura social insuficiente dependiente del trabajo asalariado. En tanto que incertidumbre y exposición al peligro, abarca la totalidad de la existencia, los cuerpos, los modos de subjetivación. Es amenaza y constricción, al mismo tiempo que abre nuevas posibilidades de vida y trabajo. La precarización significa vivir con lo imprevisible, con la contingencia (p. 17).

Según Lorey, una de las dimensiones de lo precario, en su sentido más amplio, es la inseguridad y vulnerabilidad. Hablar del sujeto precario también es hablar de un sujeto aislado e individualizado porque se encuentra en la constante búsqueda de trabajos temporales que le aseguren la subsistencia. Sin embargo, no quiere decir que solo se entiendan desde la carencia, sino más bien desde la oportunidad para reinventarse. En esa línea, una de las características del sector rockero de Lima es su capacidad de autogestión. Tanto músicos como sellos discográficos manifiestan que recurren a la autogestión, entre otras cosas, por la ausencia del Estado ante sus propuestas. Consideran que el Estado solo se preocupa por géneros musicales *populares* y rentables tanto a nivel de Gobierno nacional como regional y distrital. Las demandas hacia el Estado por parte del sector varían desde el apoyo económico y la difusión, pero lo que no varía es que

hay una necesidad de un Estado más inclusivo en sus políticas e iniciativas hacia una minoría poco valorada. Se trata de un camino alternativo a la subsistencia. Según Luis Alvarado, del sello Buh Records: “La autogestión no es una virtud. La autogestión es una característica de las condiciones de producción actual. Es el único camino que hay” (Córdova *et al.*, 2017, p. 4).

¿Qué pasó con Lima Vive Rock? El festival significó la visibilización de un sector de la sociedad limeña que se sentía relegado, fuera del discurso oficial y que se movía en una lógica de precariedad, vulnerabilidad y autogestión. Cabe señalar que autogestión no es lo mismo que precario: la autogestión es el retorno a la gestión individual debido a que el sector aún no se encuentra involucrado con un sistema económico más amplio que lo acoja. Por otro lado, estamos ante un sector conformado por creadores, gestores, público, etcétera, que no se sentía muy identificado con la narrativa ciudadana ni de ciudad, pues el Estado no lo planteaba como tal. En ese sentido, Lima Vive Rock funcionó como un dispositivo donde, por un momento, el Estado era el responsable de sacar a la superficie a aquellos sujetos que estaban en los bordes. El Estado, además, representaba a ese *otro* con el que el sector buscaba reafirmarse: “En el festival sí sentí un poco como que ‘tú’, como que me estaban hablando a mí” (C. Uriarte, músico y participante del festival Lima Vive Rock, comunicación personal, 24 de abril de 2019).

Era un espacio libre en donde, a pesar que la municipalidad algunas veces la entiendes como la institución por encima del ciudadano, en este caso sentías que la institución más bien te estaba acogiendo y te abría las puertas diciéndote “oye, esto también es tuyo y hemos hecho este mapeo a partir de tu necesidad e interés” (R. Lovatón, asistente a las tres ediciones del festival, comunicación personal, 12 de mayo de 2019).

Las demandas por un lugar en la narrativa del Estado por fin parecían posibles en el festival. La Municipalidad de Lima, en ese sentido, se posiciona como un agente que *da la oportunidad* al sector rockero de Lima para que este sea visible. Como menciona el Observatorio Cultural Metropolitano (2013):

Con la proliferación de grandes conciertos de artistas extranjeros en Lima [...], los grandes festivales de rock nacional pasaron a ocupar un lugar secundario en la escena musical limeña. La continua oferta de artistas de gran alcance mediático amenazaba con relegar a las bandas locales a un espacio cada vez más reducido (p. 3).

El accionar de la municipalidad partió de este punto como premisa para la realización del festival. Se partió de una lógica en la que el sector necesitaba de un Estado que lo haga más visible porque estaba relegado a espacios reducidos, de poco alcance. El Estado, desde un discurso ciudadano, ingresa al sector en su narrativa. En otras palabras, la Municipalidad de Lima, representante de la figura del Estado, es quien enuncia a los nuevos sujetos partiendo de una supuesta relación armónica entre ambos: ciudadanía-Estado. Usando conceptos de Lacan, se podría decir que funciona como el *Nombre del Padre* cuando inscribe al niño, antes objeto, en el orden simbólico y en lo social. El deseo del *Otro* es que el sujeto, antes aislado, entre a una narrativa anhelada por él:

El objeto es reducido a una muestra que resulta absolutamente insignificante por sí sola, pues importa únicamente como el punto en el que mi deseo y el del Otro se intersecan: para el Lacan posterior, el objeto es precisamente eso que es “en el sujeto más que el sujeto mismo” y lo que fantaseo que el Otro (fascinado por mí) ve en mí. Así, ya no es el objeto el que funge como mediador entre mi deseo y el del Otro; es más bien el mismo deseo del Otro el que hace las veces de mediador entre el sujeto “tachado” [...] y el objeto

perdido que el sujeto “es”, es decir, provee de una mínima identidad fantasmática al sujeto (Žižek, 1999, p. 20).

Una de las cuestiones que más me llamó la atención mientras investigaba la experiencia en concreto del festival Lima Vive Rock es que se visibiliza que cuando el sujeto, posicionado desde la vulnerabilidad y lo precario, encuentra un reconocimiento del *Otro*, en este caso el Estado, se posiciona en una situación de seguridad y gratitud. Se genera una relación, aparentemente, armónica. El sujeto entra a una narrativa anhelada de reconocimiento ciudadano enunciado por este gran *Otro*. Esto último se ve reflejado en diversos testimonios recogidos en entrevistas, encuestas y material de archivo. Se identifican enunciados como el de Alonso del Carpio, miembro del grupo El Hombre Misterioso, “como músico de rock peruano uno se siente querido y valorado” (MML, 2012b), o el de Ricardo Wiese, vocalista del grupo La Mente, “una sensación de agradecimiento que este espacio se esté dando para nosotros los músicos, para el público” (MML, 2014).

Otro punto importante es que estos discursos positivos, además, se ven reforzados por el formato en el que los enunciados se ponen en práctica: festival de música. El Estado no se relacionó con el sector musical desde un taller o una charla. Se conectó desde un festival de música, y esto contribuyó a que el ingreso de los sujetos a la narrativa del Estado sea con menos fricciones. Según la literatura revisada sobre festivales de música, estos se presentan como eventos positivos por muchas razones.

Por ejemplo, se evidencia que los festivales involucran una diversidad de dinámicas que afectan no solo una dimensión de la vida sino varias: al sujeto en sí, lo social, lo político, lo económico, etcétera. Independientemente de la disciplina que esté detrás de las investigaciones revisadas, hay un balance positivo con respecto a

la realización de festivales: “Los festivales sirven para estimular las comunidades, al celebrar la diversidad y mejorar la calidad de vida” (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2013, p. 10). El formato como tal, festival, tiene un impacto positivo en los diversos públicos que participan pues, a diferencia de cualquier otro formato, como un taller o un seminario, en el festival el sujeto se vuelve un agente activo de su propia experiencia a la vez que se encuentra con otro en comunidad, lo que vuelve la experiencia más grande, más visible. Esto no es extraño si pensamos también que la misma palabra *festival* proviene del latín *festivus*, término integrado por *festus*, que hace referencia a *fiesta*. Los festivales, desde la celebración grupal, además, ayudarían a generar una idea de ciudad-marca, ya que en ellos confluyen lo económico, el espacio social (espacio público) y lo cultural como *live experience*. Los festivales de música en sí, al involucrar tantas dimensiones de la vida del sujeto e involucrar la administración del propio espacio en el que se genera, son un reflejo de la ciudad y su población. Reflejan cuestiones sociales, políticas, ecológicas, estéticas y éticas (Wynn, 2015). Tienen una identidad que se genera lejos de la ciudad, pero dentro de ella, fomentando así la creación de subculturas. Esto es importante especialmente en el caso de Lima Vive Rock ya que, ante un grupo de personas que se ubica en la narrativa de lo precario, permitió, por un lado, visibilizar que el sujeto no se encontraba solo, que había otros como él. Y, por otro lado, permitió visibilizar también que el sector al que pertenecían era más complejo, que tenía diversos componentes. Por ejemplo, con la feria de sellos discográficos se vio que un segmento de la cadena de producción estaba activo y articulado. Fueron más de 40 sellos discográficos los que participaron en las diferentes versiones del festival promocionando material discográfico y *merchandising*. Además, con las clases maestras de diferentes músicos consagrados, se vio que había una escuela,

una trayectoria de la que también eran parte. Todas estas dinámicas vivas se unían para ser visibles no en cualquier lugar, se manifestaban en el centro de la misma ciudad en la que se sentían relegados, esto es, en uno de los parques más emblemáticos del centro histórico de Lima: el Parque de la Exposición. En ese sentido, el festival permitía que los sujetos puedan reconfigurar su identidad a partir de la pertenencia a esta comunidad más grande y compleja.

En esa línea, cabe resaltar también que el formato de festival de música, como menciona Karlsen (2007), permite generar narrativas unificadoras a la vez que da cabida a la manifestación de diferentes dimensiones del yo, lo que podría incluso parecer contradictorio. Esto se da por la propia dinámica del festival, en la que no solo hay música, sino que paralelamente suceden diversas actividades de consumo, entretenimiento, etcétera. Así, la diversidad de instancias de expresión que propone un festival lo vuelve un formato ideal para generar pertenencia, más aún en sujetos que se ubican en los márgenes, ya que les da un abanico de posibilidades para ubicarse en una narrativa común y a la vez ser visibles en su complejidad para ellos mismos y para los otros. Por esa razón no es extraño entender por qué algunos festivales de música en Lima, en específico de rock, han surgido incluso en la propia sociedad civil desde hace varios años. Por ejemplo, tenemos el histórico festival Agustirock en El Agustino, festival que inició en 1989 como un espacio alternativo para escuchar y conocer la movida de rock nacional. O el festival Niño Malo organizado en 1998 por la agrupación Mata Perro para convocar solidariamente al sector rockero de Lima en la recolección de víveres para los damnificados por el Fenómeno del Niño. Sin embargo, en el caso de Lima Vive Rock nos encontrábamos ante un festival organizado únicamente por el Estado: es aquí

específicamente donde la municipalidad entra con un rol protagónico en la dinámica de generar pertenencia en los sujetos.

En ese sentido, el Estado se vuelve más cercano y amigable: “Cualquier acción que haga la municipalidad que pueda hacer que los ciudadanos se puedan sentir incluidos va a beneficiar a todos” (C. Uriarte, comunicación personal, 24 de abril de 2019). Como menciona Mouffe (1999), si bien la identidad ciudadana es importante y decisiva para una política democrática, “hay muchas maneras de concebir la ciudadanía y en su discusión se juegan problemas vitales. El modo en que definimos la ciudadanía está íntimamente ligado al tipo de sociedad y de comunidad política que queremos” (p. 89). Y en esa línea, por ejemplo, el concepto de ciudadanía que se podría desprender del festival era una con características aparentemente inscritas en una comunidad armónica.

El festival Lima Vive Rock funcionó como dispositivo que permitió este contacto Estado-sujeto rockero. Este vínculo permitió, a su vez, ejercer una performance pública y ciudadana a partir de la participación de la propia dinámica del evento: “Aun en un mundo tiranizado por la escasez, hombres y mujeres expresan, en su vida práctica, no solo lo que necesitan para la existencia material sino su lugar simbólico en el mundo, algún sentido de quiénes son, de sus identidades” (Hall, 2010, p. 496). Sin embargo, lo que pretendo postular en este primer capítulo es que el festival funcionó como dispositivo para entablar cierto tipo de relación entre el Estado y el sujeto. No olvidemos que es importante ubicar desde dónde se gesta el dispositivo; en este caso se organizaba desde el Estado, por lo que no necesariamente implicó una relación horizontal completamente libre. Por esa razón, el sujeto, llevado por el acontecimiento, entra en una narrativa fantasmal y pasiva; tema que abordaré en el siguiente capítulo.

“Los acontecimientos por sí mismos no pueden significar: hay que *hacerlos inteligibles*; y el proceso de inteligibilidad social se compone precisamente de las prácticas que traducen los acontecimientos” (Hall, 2010, p. 248).

Figura 2: Fotografía de pareja en el festival Lima Vive Rock 2012



(Fuente: Raúl García Pereira, 2012).

Capítulo 2: Ideología y sujeto ciudadano

2.1 Un paso previo: la ideología

Antes de continuar con las reflexiones en torno a las diversas posiciones del sujeto detrás de la experiencia del festival Lima Vive Rock, quisiera detenerme un momento en el concepto de *ideología*. Esto con el objetivo de entender un poco más la complejidad de los dispositivos, en este caso, el dispositivo en despliegue a través del festival. Ideología entendida como este sistema de representación a partir del cual interpretamos nuestra realidad y lo considerado como legítimo. Es importante detenernos un momento en esta categoría porque una de las posturas que intento plantear en esta investigación es que ningún objeto cultural es inofensivo. No solo hablamos de eventos culturales, no es solo un festival de rock. Este festival y todos los productos culturales a nuestro alrededor funcionan como dispositivos que ponen en juego diversos discursos, significados y prácticas. Refuerzan ideologías, lo que repercute directamente en los sujetos, su agencia y su actuar político. La ideología como categoría ha sido muy discutida y abordada. Sin embargo, para efectos de esta investigación y debido al enfoque que se pretende aplicar desde los estudios culturales, me remitiré a dos autores en específico: Žižek y Althusser.

Žižek (2003a) describe la ideología “como una doctrina, un conjunto de ideas, creencias, conceptos y demás, destinado a convencernos de su ‘verdad’, y sin embargo al servicio de algún interés de poder inconfeso” (p. 17). Para Žižek la ideología no se queda en el plano de las ideas: necesita de la exteriorización de este conjunto de creencias, se pone en práctica a partir de las relaciones sociales. Si bien los sujetos somos formados, por decirlo de alguna manera, a partir de la

ideología, esta cumple su máximo rol cuando se exterioriza, se impregna en lo material y se *hace hablar*: “los hechos *nunca* ‘hablan por sí mismos’, sino que una red de dispositivos discursivos los *hace hablar*” (p. 19). En esa línea, como vimos en el capítulo anterior, el festival Lima Vive Rock funcionó como un dispositivo que movía una serie de discursos, por ejemplo, “Lima Vive Rock es unir culturas”, “Lima Vive Rock es puro corazón”, “Lima Vive Rock representa el reconocimiento de lucha del artista independiente de nuestro país”, etcétera. Así, para Žižek, en términos de Laclau, los dispositivos funcionan como “‘significantes flotantes’ cuyo significado es fijado por el modo de su articulación hegemónica” (p. 20). Teniendo esto en mente quisiera hacer un paréntesis para darle un especial énfasis a la importancia del sujeto que enuncia los significantes. En este caso, el mundo discursivo de Lima Vive Rock era enunciado, en un principio, por la Municipalidad Metropolitana de Lima, un sujeto enunciante que representa la categoría *Estado*, que a su vez representa a ese gran *Otro* que el sector rockero de Lima miraba en busca de reconocimiento. Es necesario tener esta relación en mente para darle una estructura, por así decirlo, a la ideología detrás del dispositivo y del discurso que se pretende investigar.

Continuando con la categoría de ideología y ahora entendiéndola en su relación con el Estado, quisiera recoger las ideas de Althusser (1977), quien plantea que diversas instituciones o aparatos, como la escuela y el Estado, enseñan ciertas habilidades que aseguran el sometimiento a la ideología dominante. Althusser establece una diferencia entre *aparato ideológico de Estado* (AIE) y *aparato (represivo) de Estado* (AE). El AE estaría conformado por el gobierno, la administración, la policía; instituciones que funcionan mediante la violencia. Los AIE, en cambio, son realidades que se presentan como instituciones especializadas que no funcionan mediante la violencia, sino mediante la ideología (AIE religioso, AIE

familiar, AIE escolar, etc.). Los AE funcionan masivamente mediante la represión y secundariamente mediante la ideología, y los AIE funcionan masivamente mediante la ideología, pero secundariamente también mediante la represión, disimulada y simbólica (pp. 84-87).

Quiero detenerme un momento en este punto planteado por Althusser, ya que me parece importante señalar que en el caso del festival Lima Vive Rock, si bien se realizaba desde el Estado (AE), al ser un festival realizado por la Gerencia de Cultura tenía un matiz diferente. No se identificaba al Estado como el típico Estado represivo que ejerce la violencia, sino más bien como un Estado amigable que se viste con el manto y escudo de la cultura, en específico con el escudo de un evento cultural. Sin embargo, es importante señalar que esto último no necesariamente se replica en las diversas iniciativas de las otras gerencias municipales, de manera tal que dentro de la propia gestión podrían presentarse contradicciones con respecto a la representación que se hace del Estado y al vínculo que este genera con la ciudadanía. Así, el festival Lima Vive Rock, como objeto cultural, se posiciona como un aparato ideológico del Estado. Lo que aquí pretendo decir es que el festival toma una identidad independiente del Estado y se posiciona, por su naturaleza cultural y artística, dentro de los AIE. Es un dispositivo que se erige desde el entretenimiento pero que a su vez pone de manifiesto un tipo de ideología que reprime a los sujetos, una manera de ser y estar. Es importante señalar este punto porque si bien nosotros, el equipo detrás de la Gerencia de Cultura, pretendíamos producir objetos culturales liberadores para neutralizar ciertas prácticas de exclusión y represión, como lo mencionado en el documento de política cultural, no podíamos escaparnos de la ideología que el Estado operativizaba.

Continuando con Althusser (1977), *“la ideología interpela a los individuos en tanto*

sujetos [...]. La categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología únicamente en tanto que toda ideología tiene la función (que la define) de 'constituir' a los individuos concretos en sujetos" (p. 111).

Lima Vive Rock tampoco era ajeno a una ideología represiva propia del Estado, una ideología que sujetaba a los individuos con dinámicas de poder que, para ese entonces, al menos en mi caso, ignoraba porque nunca hice el ejercicio de salir un momento de mi posición para cuestionarlo. Cabe resaltar que he llegado a esta reflexión a partir del ejercicio retrospectivo para realizar esta investigación ya que, en ese momento, en los años 2011-2013, las bases sobre las que me situaba profesionalmente o incluso las preguntas que me hacía eran muy diferentes a las preguntas que me hago ahora. Por eso, en estas páginas pretendo mirar de manera crítica lo que fue una de las experiencias profesionales que más satisfacción personal me trajo, con el objetivo de proponer una manera de mejorar nuestro quehacer desde la gestión cultural, cuestión que abordaré en el Capítulo 3.

2.2 El sujeto ciudadano

"Ciudadanía es como tener la agencia de poder apropiarse de la ciudad. Sé que hay muchas visiones o conceptos más teóricos, pero eso es lo que yo vi linkeado al festival Lima Vive Rock" (R. Lovatón, asistente a las tres ediciones del festival, comunicación personal, 12 de mayo de 2019).

En los párrafos anteriores sobre la ideología, Žižek (2003a) hablaba de *significantes flotantes* que fijan sus significados en base a una articulación hegemónica. En esa línea, quisiera centrarme en un significante que siempre me ha

generado especial interés: el significante *ciudadano* como expresión activa de la ciudadanía. Esto porque el actuar del sujeto considerado ciudadano tiene un vínculo directo con la sujeción de los individuos en su identidad y quehacer con respecto a sus derechos. Cuando pensamos en una identidad, en qué significa ser o no ser alguien, recurrimos a las palabras, al lenguaje y sus definiciones. Por ejemplo, cuando pensamos en la palabra *ciudadano* encontramos que la definición según la Real Academia Española está relacionada a las funciones que ejerce un sujeto como miembro activo de un Estado, pero ¿quién determina esas funciones y qué otros significados están detrás de estas? Cada palabra que se nos viene a la cabeza, cada significante, trae consigo más significados y más formas de caracterizar lo que se considera ser ciudadano. Es así como, a través del lenguaje, construimos una identidad, una forma de ser y hacer. La persona pasa a ser un sujeto, sujetado por una diversidad de significados que acompañan los discursos detrás. Cabe resaltar que los discursos, como mencioné anteriormente, no son solo textos en un documento. Estamos hablando de discursos manifiestos en prácticas y dinámicas puestas a disposición a través del dispositivo y que responden a la vez a un tipo de ideología. Discursos desplegados no solo en la dinámica propia del festival, sino a través de otros dispositivos.

Así pues, el sujeto ciudadano se va definiendo a partir de su ubicación en un contexto, planteado por el Estado, que le presenta condiciones de verdad y de normalidad. Esto quiere decir que diversos dispositivos como Lima Vive Rock, pero también los documentos oficiales de la Municipalidad de Lima, incluso los mismos medios de comunicación que difundían el festival, albergaban diversas ideas anexadas al significante *ciudadano*. El sujeto cuenta así con una especie de listado, por así decirlo, de formas en las que se debe mover para ser considerado de cierta

manera. Por ejemplo, siguiendo lo planteado por Foucault (1999), la sexualidad del sujeto, siendo esta una característica de su construcción e identidad, dependerá de los discursos y mecanismos de poder que estén detrás de esa idea de sexualidad. De la misma manera, el ser ciudadano no es algo natural, ya que está condicionado a un actuar determinado que lo ubica quizá en una posición para ser controlado. Estamos ante un sujeto constantemente sujetado en sus vínculos sociales, en la historia, las relaciones de poder y la cultura. El sujeto nunca está libre, pero sí puede ejercer prácticas de liberación resignificando la idea de mandato, ir reconfigurándose a sí mismo constantemente. Y es aquí donde es importante entender que los discursos emitidos desde diversos mecanismos de poder sobre lo que es ser ciudadano contribuyen a la identificación de los sujetos.

De esta manera, vemos que en el caso de Lima Vive Rock el significante *ciudadanía* se enlazó directamente a una idea de uso del espacio público, uso de la ciudad y comportamiento dentro del festival. Como mencioné anteriormente, Lima Vive Rock fue un evento gratuito que se realizó en el Parque de la Exposición. Era la primera vez que se hacía un evento con estas características: festival de rock, gratuito, organizado 100 % por el Estado, con una producción de calidad y en el espacio público. Es importante mencionar estas características ya que el significante *ciudadano* enlazado a la ciudadanía se iba reconfigurando a partir de esta red de elementos heterogéneos condensados en el dispositivo Lima Vive Rock. No olvidemos, como mencioné en el capítulo anterior, que el dispositivo además pone en juego los discursos de poder detrás. Por ejemplo, el tipo de comportamiento ciudadano que se espera desde el Estado.

En el documento institucional Memoria Lima Cultura, la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima señala entre sus lineamientos: “Fortalecer la condición

ciudadana de la población promoviendo la inclusión social desde el quehacer cultural” y “expandir la ciudadanía cultural y el uso del espacio público de Lima recuperándolos para este fin” (2014, p. 31). Como vemos, la condición ciudadana se relaciona a la inclusión social y al uso del espacio público. En ese sentido, y retomando lo dicho anteriormente sobre la condición de precariedad en la que se ubica el sector rockero, encontramos que una de las maneras de incluir a los sujetos que se encontraban fuera de la narrativa era justamente haciéndolos visibles en el espacio público. Eran sujetos que se habían posicionado desde los márgenes, las gestiones municipales anteriores no los habían visto antes y veían ahora una oportunidad para reubicarse, lo cual traía consigo una sensación de que por fin iban a ser parte de ese *algo* anhelado. Bajo esta dinámica el Estado ponía de manifiesto su política cultural e incluía a los sujetos en la dinámica ciudadana. Esta lógica se enuncia, por ejemplo, en una entrevista que realicé a Katia de La Cruz, gestora cultural y vocalista de la banda Moldes, una de las que participaron del festival en el año 2013:

—¿Qué recuerdas cuando Susana Villarán ganó las elecciones?

—Todos éramos medio chibolos y había expectativa de que “todo va a cambiar”, “todo va a estar mejor”. Todos estaban diciendo “sí, ganamos”. No sé qué ganábamos, pero decíamos que ganábamos. Así fue como llegué a ese momento donde sentí que todo iba a mejorar y que habría un despunte cultural.

—¿Qué recuerdas de la política cultural de la Municipalidad de Lima?

—Recuerdo más que nada el tema de espacios públicos. Como realmente generar un impacto en el uso del espacio público. Es que el público no entiende que ese es su espacio y que pueden desarrollar ahí otros temas.

—¿Con qué te quedas de Lima Vive Rock?

—Yo siento que sí se murió el Lima Vive Rock, pero eso le dio pie a muchas personas en creémosla, en que somos *parte de*. Si no, no tendría mi empresa, si todos nosotros no hubiéramos confiado en que también podríamos ser parte de las iniciativas públicas.

(K. De la Cruz, gestora cultural y vocalista de la banda Moldes, participante del festival Lima Vive Rock 2013, comunicación personal, 10 de octubre de 2019).

Sujetos que divisan una esperanza ante la sensación de que por fin se venía una mejora. Comienza la difusión de nuevos sentidos, significantes en torno a la idea de espacio público, ciudadanía, política cultural, etcétera. Todo esto condensado, en este caso, en una experiencia en específico: Lima Vive Rock. Esta lógica se ve reflejada en diversos testimonios y conversaciones que he tenido en el transcurso de los años:

Fue una oportunidad que llenó de optimismo a un sector que venía trabajando constantemente y sin parar como 30 años no solo un espacio musical sino también una industria. Entonces era una oportunidad porque demostraba que podía existir un espacio para la música y al mismo tiempo una industria [...]. Por eso el festival era importante, porque evidenciaba al resto de la ciudadanía que esta manifestación existía, que era convocante y que era importante y por lo tanto tenía derecho a participar de la vida social cultural peruana (L. A. Vicente, vocalista de La Nueva Invasión, banda participante del festival Lima Vive Rock 2013, comunicación personal, 8 de octubre de 2019).

Es importante resaltar el carácter público y gratuito que tuvo el festival, pues estos elementos hicieron que tuviera el impacto que tuvo al nivel de los sujetos, además de que son elementos que le dan un determinado sentido al dispositivo.

Asimismo, como mencioné anteriormente, el formato de festival contribuyó a que la visibilización de los cuerpos sea más explícita, generando una sensación de pertenencia. En esa línea, por ejemplo, podemos encontrar que los festivales de música organizados por el Estado han ido creciendo en diversas ciudades del mundo. Sin ir muy lejos tenemos el caso del festival Rock al Parque en Bogotá, Colombia, el más antiguo de Latinoamérica, festival de rock gratuito organizado por el Estado, que en el 2019 cumplió 25 años y al que tuve la oportunidad de asistir en junio del mismo año. Lo interesante de Rock al Parque es que, tras conversar con varios asistentes, encontré que el festival en sí formaba parte de la propia identidad de los sujetos. No era extraño encontrarme con expresiones como “yo soy Rock al Parque” o “Bogotá es Rock al Parque”. Estos discursos se han construido en el transcurso de los 25 años de vida del festival. Los días que pude asistir a este evento escuchaba en los parlantes del recinto: “Rock al Parque es libertad”, “Rock al Parque, espacio de convivencia y tolerancia”. Conceptos que ligaban la identidad del festival con la identidad que se buscaba generar además en los asistentes y su vínculo con la idea de ciudadanía. Como recuerda Clarisa Ruiz Correal, exsecretaria de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía de Bogotá:

El festival Rock al Parque le apostó a la democratización de la oferta cultural, a la construcción de un espacio público y una nueva ciudadanía. Rock al Parque retomó las banderas [...] y dio voz a la inmensa minoría de una corriente musical lejana a las hegemonías (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2014, pp. 12-13).

La demanda de los Gobiernos por generar festivales que contribuyan como dispositivos a incentivar un sentido de pertenencia con la ciudad ha ido en aumento. Incluso se inserta una idea de *festivalización*, que sería la confluencia de la organización de megaeventos culturales y de consumo cultural con políticas urbanas. Una estrategia creativa de la ciudad donde esta involucra un campo físico

del espacio como la infraestructura con el objetivo de crear experiencias en el espacio público urbano. Los gobiernos se centran en crear un imaginario de ciudad relacionado a una marca, a un estilo de vida, donde los ciudadanos se sientan orgullosos de vivir: “Un festival les permite a sus residentes crear una visión, diferente a la del lugar donde viven. Puede mejorar la calidad de la comunicación entre los residentes y ampliar el entendimiento mutuo a nivel social, étnico, generacional y cultural” (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 2013, p. 9).

Entender las dinámicas que despierta un festival nos brinda mayor información para entender cómo se gesta la idea de un sujeto ciudadano, en este caso en particular, un sujeto ciudadano que se visibiliza en el espacio público. En esa línea, podríamos decir que, según estos discursos, yo performo como sujeto ciudadano cuando asisto al festival y hago uso del espacio público. Creo que esta relación entre sujeto ciudadano y uso del espacio público es clave para entender el impacto que generó el festival Lima Vive Rock en los individuos, especialmente si hablamos de individuos que se ubicaron desde una condición precaria. En términos de Butler (2017), podríamos hablar de que los sujetos estaban poniendo en práctica su *derecho a aparecer*. Butler profundiza un poco más sobre este tema cuando habla sobre *cuerpos en la calle*:

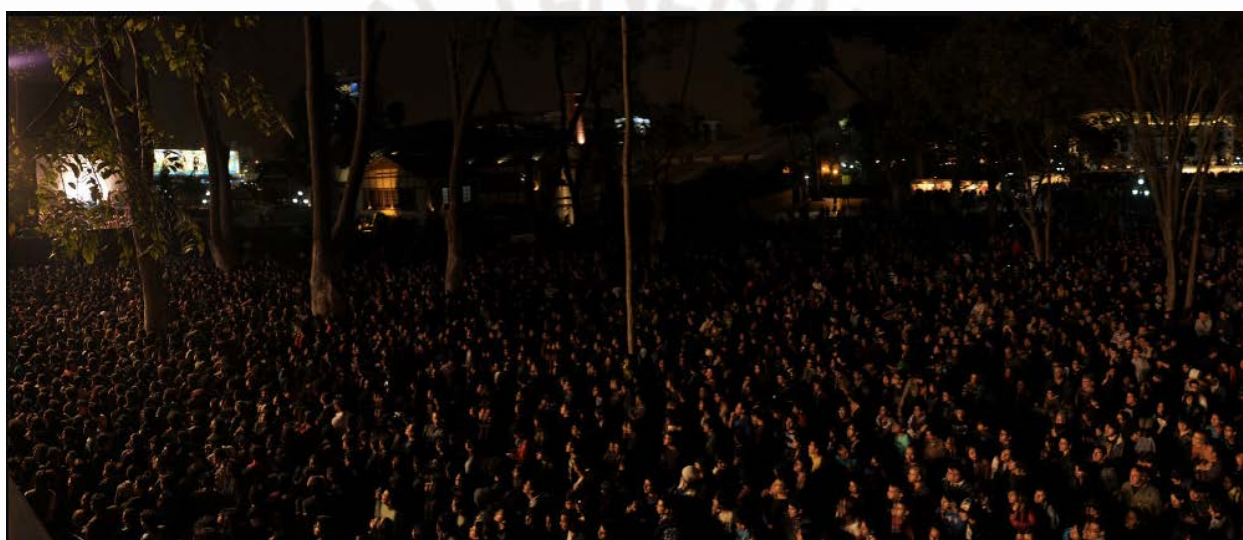
Lo que vemos cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible (p. 31).

Figura 3: Fotografía del público de día en el festival Lima Vive Rock 2012



(Fuente: Raúl García Pereira, 2012).

Figura 4: Fotografía del público de noche en el festival Lima Vive Rock 2012



(Fuente: Raúl García Pereira, 2012).

En esa línea, el festival Lima Vive Rock planteaba las condiciones para que el derecho a la aparición se materializara a partir de la reivindicación de los cuerpos en el uso del espacio público. En el año 2012 la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima realizó una encuesta a los participantes del festival. En ella se evidencia una demanda por una gestión del espacio público por parte del Estado. En el informe se menciona que un 70 % de los encuestados

consideran que los principales promotores de eventos en espacios públicos deberían ser las entidades gubernamentales, principalmente los municipios locales (p. 7). No es extraño este dato partiendo de que, como se mencionó en el capítulo anterior, hay una demanda explícita de una presencia del Estado que reconozca a los sujetos a través de un reconocimiento que pasa también por generar las condiciones del derecho a aparecer. Sin embargo, una de las cuestiones que quiero abordar en este capítulo es que, si bien el dispositivo Lima Vive Rock respondió esta demanda explícita del sector, esto solo se quedó ahí, en la visibilización y circulación de los cuerpos en el espacio público como ejercicio ciudadano. En ese sentido, soy ciudadano porque aparezco en el espacio público dispuesto por el Estado, me hago visible para él, para mí y para los otros. Sin embargo, las necesidades de transformación del sector no iban solo por aparecer, por ser visibles. El participar de un festival no iba a resolver su condición percibida como precaria. Si bien son varias las necesidades del sector que van por cambios más profundos, estas no se manifestaron. No se miró de manera crítica la iniciativa del Estado con el objetivo de repotenciarla, solo se enunciaron palabras de agradecimiento a la municipalidad, lo que llevó, según mi hipótesis, a la generación de un sujeto ciudadano fantasmal y cínico. Como menciona Butler (2017), la exposición de los cuerpos en la calle no necesariamente está relacionada a algo positivo, a una estrategia eficaz para un movimiento de liberación (p. 127).

2.3 El sujeto ciudadano fantasmal y cínico

Figura 5: Fotografía del público en algarabía en el festival Lima Vive Rock 2012



(Fuente: Raúl García Pereira, 2012).

“Ellos saben que, en su actividad, siguen una ilusión, pero aun así, lo hacen”
(Žižek, 2003b, p. 61).

Antes de abordar este punto en particular, quiero precisar nuevamente que mi tesis es un ejercicio que busca mirar de manera crítica nuevas aristas que entran a tallar en mi pensamiento con respecto a la gestión cultural y la generación de eventos culturales públicos, como el caso de Lima Vive Rock. Mi objetivo no es deslegitimar todo el trabajo del que yo también fui parte, al contrario, mi objetivo es presentar otras discusiones y reflexiones con miras a reconstruir y potenciar nuestras estrategias desde la gestión cultural. En esa línea, quisiera rescatar que Lima Vive Rock hizo mucho por la escena rockera independiente de Lima en su momento. El hecho de servir como plataforma para visibilizar lo invisible caló de

manera trascendental en muchas personas que participaron de él, como se menciona en una de las conclusiones del informe sobre las encuestas realizadas por la gestión en el año 2012:

Si bien es la tendencia general en otras capitales de América Latina la realización de este tipo de festivales, no se da de manera similar en el caso peruano, por lo cual la Subgerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima está marcando la pauta en gestión cultural en espacios públicos a nivel local y esto es reconocido por los ciudadanos (MML, 2012a, p. 16).

Sin embargo, luego de 9 años de la primera edición del festival, sigue retumbando en mi cabeza la pregunta de por qué el festival no continuó, por qué si significó tanto para tantas personas no luchamos por su continuidad. Por qué si en varios discursos se manifestaba que el festival debía ser permanente al final nadie se apropió de él. El sujeto que se vio visibilizado entró en la narrativa ciudadana solo al volverse visible y dejó de pelear por un espacio que consideraba importante para su transformación. Con el objetivo de ensayar respuestas, presento algunas hipótesis valiéndome de lo planteado por Žižek (2003b). Mi hipótesis es que, si bien Lima Vive Rock tuvo la intención de calar de una manera más profunda en las subjetividades de los sujetos ciudadanos, se quedó en la superficie justamente porque seguíamos inmersos en la ideología represiva del Estado y porque además el diseño mismo del festival, desde la gestión cultural, no se hizo pensando en desestabilizar a los sujetos incentivando una mirada crítica sobre lo que sucedía. Cuando postulo una ideología represiva me refiero al sistema creado para seguir manteniendo a los sujetos ciudadanos en una condición de pasividad que los hace funcionales a los objetivos que busca el propio Estado. Con esto quiero decir que, por ejemplo, no dinamizamos espacios, llamémosle de fuga, para que el sujeto cuestione su condición ciudadana, sus necesidades y sus demandas, o para que

cuestione incluso las iniciativas que se le brindaba desde la municipalidad, como el festival, para salir efectivamente de su propia condición percibida como precaria. No con el afán de que el Estado sea el que solucione todas sus demandas, sino para promover sujetos más activos en la reformulación de sus propias vidas. Sujetos con mayor agencia en crear nuevos mundos posibles para y por ellos mismos. Contrario a eso, mi postura es que se reforzó quizá la idea de un sujeto ciudadano fantasmal y cínico, ideas que desarrollaré a continuación.

En este punto vale la pena mencionar a Žižek (2003b), quien hace una lectura de la ideología desde el psicoanálisis lacaniano bajo la triada de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Lo sublime aparece como esos intentos ideológicos (truncos) por captar simbólicamente lo real, ya que lo real es imposible de ser aprehendido directamente. Lo fantasmal sería aquel manto que cubre de manera ficticia aquello que es imposible para satisfacer, de manera engañosa, el objeto de deseo. Los sujetos tenemos varios fantasmas dependiendo de dónde depositemos nuestro deseo, que a la vez es el deseo del otro. Žižek (2003b) menciona que “en la escena de la fantasía el deseo no se cumple, no se ‘satisface’, sino que se constituye (dados sus objetos y demás) —*mediante la fantasía, aprendemos a ‘cómo desear’*” (p. 163).

Así, en el caso de los discursos proliferados en el dispositivo Lima Vive Rock, se parte de una supuesta ciudadanía armónica. Se pretenden englobar en un solo concepto, a manera de fantasía, las diversas contradicciones que de por sí contiene este término, especialmente en sujetos que se ubican en la posición de precariedad e informalidad. Los sujetos depositan su deseo de ser ciudadanos, de ser visibles fuera de la precariedad, en el gran *Otro* que es el Estado, el que a su vez crea fantasmas en una supuesta unidad ideológica pues esto le es funcional

para su propia agenda política. Fantasmas que refuerzan los deseos pero que, a la vez, ocultan bajo el manto ideológico sus propias contradicciones. Contradicciones presentes no solo en la lógica de la identidad ciudadana, sino en la misma lógica de lo que significa habitar un espacio público, una ciudad. Como bien menciona Harvey (2013) por ejemplo, es difícil sostener ideales sobre las identidades urbanas, la ciudadanía y pertenencia en una política amenazada por la ética neoliberal individualista (p. 36).

Se pretende englobar y encapsular en un mismo discurso las propias contradicciones incluso de lo que significa gobernar. Por ejemplo, si bien hay una percepción de un espacio público *libre* en el festival, este a la vez se realizó en un espacio controlado: un parque cercado por rejas donde además se contaba con más de 50 efectivos de seguridad, un espacio público que está administrado y regulado por el propio Estado. De la misma manera, proliferan discursos con respecto a la apropiación y derecho ciudadano, pero un ciudadano, por ejemplo, que nunca fue interpelado en su condición de precariedad, que no tenía mecanismos para reflexionar, criticar o incluso ubicar sus propias agendas. Un ciudadano regulado en una narrativa consensual. Se parte del consenso, se presenta un festival que en teoría responde a un consenso ciudadano, a un acuerdo tácito. Por esa razón, no es extraño encontrar tantos testimonios y comentarios en tono positivo sobre el festival. Todos los sujetos entraron en la narrativa armónica agradeciendo a la municipalidad por su gestión, pretendiendo que lo que sucedió ahí, en ese espacio, en ese momento, reflejaba el sentir de toda una ciudad. Sin visibilizar, por ejemplo, todo lo que no formaba parte de ese supuesto consenso: “Esta vez no hemos tocado para un público especial, sino literalmente para toda una ciudad” (J. Sabú, bajista de la banda 3 al Hilo, 2013).

Cuando digo que estamos ante sujetos fantasmales me refiero a sujetos que entraron en el fantasma creado por la Municipalidad de Lima pretendiendo llenar a cabalidad la expectativa de lo que significa ser ciudadano, depositando así su deseo de ser visibles. Sin embargo, considero que esta sujeción fue además cínica. Cínica en tanto los sujetos saben que lo real no está siendo capturado, que todas las demandas que tienen como sector y como sujetos no podrán ser saciadas en la dinámica del festival. ¿Acaso esta plataforma los sacaba de su situación vulnerable como sector considerando toda la cadena que está detrás de la industria musical? Lo cínico se manifiesta en tanto que los sujetos entran en la narrativa, participan de la experiencia, se sienten reconocidos, visibles, pero a la vez saben que esa dinámica no soluciona su condición, pero aún así entran en el juego sin cuestionar, sin plantear la complejidad en la que se mueven como sector en la industria cultural:

La razón cínica ya no es ingenua, sino que es una paradoja de una falsa conciencia ilustrada: uno sabe de sobra la falsedad, está muy al tanto que hay un interés particular oculto tras una universalidad ideológica, pero aún así, no renuncia a ella (Žižek, 2003b, p. 57).

Sujetos cínicos entran a la narrativa buscando visibilidad como respuesta a su autocondición de precariedad. Dinámicas que respondían, sin saberlo, a dinámicas ideológicas represivas que solo limitaban a los cuerpos al disfrute del espacio público controlado. Quiero precisar que no me refiero a que el disfrute no se haya realizado, sino que pretendo evidenciar algunas contradicciones que a simple vista no existen, y esto con el objetivo, como mencioné anteriormente, de replantear nuestro quehacer desde la gestión cultural. El objetivo es proponer nuevas preguntas en el intento de atravesar el fantasma cuando generamos este tipo de eventos culturales y artísticos. De este modo, se entiende que no son solo eventos culturales, sino que cada evento funciona como dispositivo, responde a una

ideología y, por ende, replica dinámicas de sujeción que quizá no permiten activar prácticas de liberación y de transformación de la realidad. Liberación que anhelamos desde el sector cultural y que debería formar parte de nuestro quehacer en la gestión cultural, tema que abordaré con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.



Capítulo 3: ¿Hacia dónde apuntar políticamente en la gestión cultural de dispositivos?

3.1 Sujetos incómodos

Se trata de eludir la fascinación propiamente fetichista del “contenido” supuestamente oculto tras la forma: el “secreto” a develar mediante el análisis no es el contenido que oculta la forma (la forma de las mercancías, la forma de los sueños) sino, en cambio, *el “secreto” de esta forma* (Žižek, 2003b, p. 35).

Lo planteado en los capítulos anteriores presenta, para empezar, la complejidad en la que nos movemos cuando hablamos de eventos artísticos y culturales. Se despliegan discursos, dispositivos, ideologías, sujeciones del sujeto, etcétera. No son eventos inocentes ni objetos ajenos a dinámicas simbólicas y de poder. En esa línea, lo que quiero plantear en este capítulo es que cuando gestionamos eventos y, particularmente, cuando nos ubicamos en la gestión cultural gestionando eventos artísticos desde el Estado, estamos incidiendo directamente en un campo con potencial para hacer política, y, en ese sentido, en la generación de un sujeto ciudadano crítico situado desde la incomodidad. Cuando digo *con potencial* es porque, como veremos más adelante, los dispositivos con potencial político no necesariamente hacen política, y el caso de Lima Vive Rock no fue la excepción.

Antes de detenerme nuevamente en la dinámica del festival quisiera plantear previamente un contexto teórico. Para ello me apoyaré principalmente en lo planteado por los filósofos Jacques Rancière y Chantal Mouffe sobre lo que es la política con miras a relacionar la gestión cultural en su rol ante el reparto de lo sensible y, por consecuencia, en su rol político. Y sobre eso discutir luego la

posibilidad de plantear una gestión cultural agónica basada en el desacuerdo para incomodar al sujeto y así acercarlo un poco, si se puede, a prácticas de liberación. Cabe resaltar que lo planteado de aquí en adelante responde a una propuesta teórica sobre cómo gestionar la cultura desde el Estado, lo cual abre diversos flancos que, como veremos, interpelan el rol del Estado ante el supuesto fomento del sujeto ciudadano. ¿Qué tipo de ciudadanos queremos en la sociedad? ¿Hasta dónde queremos que lleguen?

3.2 Política: reparto de lo sensible y antagonismos

Para abordar este acápite me detendré un momento en lo planteado por el discípulo de Athusser, Jacques Rancière, con respecto al reparto de lo sensible. Para Rancière (2009), los sujetos vivimos en una experiencia del mundo preestablecida. Nuestro vínculo con lo denominado como común o comunidad (lugares, espacio y tiempo) es puesto o distribuido como tal. Se nos presenta un orden de las cosas que son consideradas como verdad a partir de aquello que es visible, mejor dicho, puesto para que sea visible, y esta práctica implica además ocultar, o sea, ubicar algo en lo no visible. Y así, partiendo de lo visible, de lo que podemos apreciar, se genera un sentido de lo común; pero ¿cómo se establece esto? Rancière habla del reparto de lo sensible:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se fundan en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un

común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto (p. 9).

Siguiendo con lo que dice el autor, repartir lo sensible implica además hacer ver y hacerle ver a ciertas personas que son parte de la repartición. Lo sensible es un estructurador, un organizador que opera según lo entendido como hegemonía, y que plantea lo que es normal y aceptable. En lo denominado como reparto de lo sensible entran a batallar dos nociones que menciona el autor: *policía* y *política*. Para Rancière se suele hablar de política cuando se hace referencia al “conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (2007, p. 43). Sin embargo, el autor incorpora un término de reemplazo a este sistema de distribución, al llamarlo *policía*. *Policía* como la ley que, algunas veces implícitamente, define “la parte o la ausencia de parte de las partes” (p. 44). Una ley que determina el orden de los cuerpos y las divisiones del hacer, decir y sentir de los sujetos.

Es importante centrarnos en esta división ente *policía* y *política* pues nos da la base para plantear por qué me refería a una gestión cultural con un potencial político. Si bien algunas veces partimos de la premisa de que el arte, por su condición de arte, tiene potencial político, con Rancière esto se problematiza, ya que hay una diferencia entre lo sensible, su reparto y su condición política. En ese sentido, para el autor tanto el arte como la política son dos formas de división de lo sensible: “no siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura” (2005, p. 6). Es decir, lo que quiero plantear en este punto es que la gestión cultural, en este caso materializada en un festival artístico de música como Lima Vive Rock,

entra a batallar en la repartición de lo sensible pues significa una distribución simbólica y política de lo social y, en ese sentido, se configura una distribución de los cuerpos, una visibilidad de los que pueden hablar o no y cómo pueden hacerlo. Una forma de hacer y decir. Del mismo modo, al estar esta repartición en manos del Estado y considerando lo mencionado en los capítulos anteriores sobre la ideología, en este caso una ideología aún represiva, estamos hablando de una distribución más cercana a lo policial que a lo político.

Figura 6: Fotografía de detalle del público y las rejas en el festival Lima Vive Rock 2012



(Fuente: Seminario, 2012, fotografía de Jéssica Alva).

Figura 7: Fotografía del personal de seguridad en el festival Lima Vive Rock 2012



(Fuente: Seminario, 2012, fotografía de Jéssica Alva).

Para profundizar más al respecto recuperaré nuevamente la diferenciación entre política y policía. Rancière llama policía a esta lógica de distribución *consensual* de los cuerpos; resalto *consensual* porque el consenso funcionaría como una forma de fijar los límites y las posibilidades partiendo de una supuesta aceptación, con lo cual aquí tendríamos que preguntarnos cómo se genera ese consenso, quién lo determina y para qué. La policía fija sentidos comunes, mientras que la política es una dinámica que rompe con la repartición consensual de lo sensible. Es un acto de fisura y desequilibrio del supuesto equilibrio. La política es desacuerdo: “rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 2007, p. 45). La política no funcionaría, pues, como un principio, sino que respondería a un ejercicio y lucha por el poder. El disenso es planteado como una estética de lo que podría ser considerado como política. Y en esa línea lo político ocurriría cuando se interrumpe el consenso.

Para complementar lo mencionado traeré a la discusión lo planteado por Chantal Mouffe (2014), donde la política se considera de manera inadecuada cuando es utilizada como una solución racional al conflicto, ya que cuando esto sucede se está negando el carácter político en su dimensión antagónica. Para la autora, comprender la naturaleza de lo político supone entender el antagonismo y la hegemonía. La dimensión antagónica trae a discusión la idea de *enemigo* y *amigo* y, por consiguiente, la imposibilidad de pensar en la plena totalización de la sociedad. La sociedad no puede entenderse más allá de la división de los sujetos y el poder. Como mencionaba Rancière, *la parte de los sin parte*. Por otro lado, pensar en

antagonismos también nos enfrentaría con la noción de hegemonía: “significa reconocer la naturaleza ‘hegemónica’ de todo tipo de orden social y concebir a la sociedad como el producto de una serie de prácticas cuyo objetivo es establecer orden en un contexto de contingencia” (Mouffe, 2014, p. 21). En ese sentido, no podemos negar lo antagónico en lo político asumiendo un conjunto armonioso sin conflicto. Las cosas siempre podrían ser diferentes. El supuesto orden de las cosas es solo una expresión más de relaciones de poder y prácticas hegemónicas sedimentadas. El conflicto es parte de la razón de ser de lo político, implica enfrentamiento ante la distribución. El antagonismo es el límite a todas las pretensiones de consensos racionales.

Ambos autores coinciden en que la política no está en lo armónico ni en el consenso. La política recupera las fricciones, acepta la confrontación visibilizando lo oculto. Ahora bien, retomando lo que sucedió en Lima Vive Rock, como mencioné anteriormente, el festival funcionó como dispositivo que sedimentó una dinámica, una forma de hacer las cosas. Los sujetos cínicos uniformizados en una misma narrativa ciudadana asumieron una armonía utópica, entraron al fantasma. Esto además porque, desde la precariedad, el sector independiente del rock de Lima se ubicaba en lo oculto. Ellos representaron en el festival esa parte que por fin tiene parte, pero al entrar en la narrativa, en este nuevo reparto de lo sensible, se convirtieron en la nueva parte. Se suspende momentáneamente el antagonismo, como se menciona por ejemplo en una de las conclusiones del informe de las encuestas realizadas en el 2012 con los participantes del festival:

Un elemento evidente en las encuestas y a su vez destacado por el público fue el hecho de que este festival articuló a personas de todo origen social, cultural y generacional. Se demostró que es posible reunir a varios miles de personas de manera segura, en un ambiente cómodo (MML, 2012a, p. 16).

Justamente la no contradicción se presenta ante enunciados como “articuló a personas de todo origen social, cultural y generacional”. Se presupone un consenso que, a la vez, refleja un todo articulado, una ciudadanía condensada en un mismo espacio. Si bien esta ha sido la sensación común en los participantes, cabe resaltar que, aunque sea en muy pocos casos, sí se evidencia la falta:

Era raro porque hablabas de ciudadanía para todos los limeños, pero no estaban las bandas que conglomeraban a todos los limeños. Era raro y una contradicción en el discurso. Era difícil romper con esa línea de pensamiento, con esa frontera invisible que hay. No era democrático. Hay procesos más profundos y complejos que se pretenden cubrir con buenos equipos, publicidad y buen escenario (L. A. Vicente, vocalista de La Nueva Invasión, banda participante del festival Lima Vive Rock 2013, comunicación personal, 8 de octubre de 2019).

Siguiendo con lo planteado por Rancière y Mouffe, el tomar ciertas decisiones sobre el reparto de lo sensible involucra a la vez la invisibilidad de otra parte, como también da a entender Luis Antonio Vicente cuando habla de una contradicción en el discurso. No quiero detenerme en detallar esa otra parte invisibilizada ni justificarla, lo que pretendo es evidenciar que la gestión cultural tiene injerencia directa en la creación de dispositivos que promueven mundos simbólicos planteando condiciones de verdad. Entonces, es importante el cómo se diseña el dispositivo con respecto a lo que se visibiliza o invisibiliza. De esta manera, siendo conscientes de esto, entenderemos si efectivamente estamos gestionando dispositivos que permitan, en cierta medida, despertar sujetos ciudadanos políticos o simplemente estamos reproduciendo alguna ideología dominante en la que lo oculto sigue oculto y en la que el ciudadano se encuentra cómodo en su condición cínica. En el caso de Lima Vive Rock no pretendíamos gestionar la contradicción de los sujetos ni la

precariedad en la que se ubicaba el sector. Creo que por eso no caló en los sujetos en esa contradicción propia de la política, no caló en la formación de sujetos ciudadanos que salgan del cinismo y se paren en prácticas de liberación. En ese sentido, con Rancière, suelto una pregunta: ¿cabe la posibilidad de que se configuren sujetos políticos desde lo policial? No olvidemos que fue un festival organizado por el Estado, que a su vez representa lo hegemónico y, por lo tanto, no busca necesariamente desestabilizar prácticas hegemónicas. Al contrario, la lógica del Estado es uniformizar a los ciudadanos bajo ciertos discursos para así poder gobernar, para recuperar su rol como padre ante una ciudadanía que, algunas veces, le resta legitimidad. Aún así, suelto la pregunta con la pretensión de complejizar, con una mirada crítica, el quehacer en la gestión cultural y el quehacer de la gestión cultural desde el Estado. Como mencioné anteriormente, mi objetivo es plantear nuevos cuestionamientos sobre nuestro quehacer como gestores culturales y como gestores públicos. Mi apuesta con esta investigación es plantear la posibilidad de hablar de una gestión cultural que desestabilice, que incomode, que plantee el desacuerdo.

3.3 El arte de hacer política

Antes de esbozar la propuesta de gestión cultural y, por consiguiente, de política cultural que quiero poner en discusión, me detendré nuevamente en los planteamientos de Rancière y Mouffe con respecto al arte y su rol político. Para empezar, Mouffe nos habla de su propuesta democrática denominada *agonística* recuperando la dimensión de las pasiones y los afectos. El modelo agonista va por no eliminar las pasiones ni relegarlas, al contrario, va por la movilización de ellas.

El conflicto, en este despertar de afectos, sería innegable: “lo importante es que el conflicto no adopte la forma de un ‘antagonismo’ (lucha entre enemigos) sino la forma de un ‘agonismo’ (una lucha entre adversarios)” (2014, p. 26). Es así como las prácticas artísticas y culturales, al estar en el ámbito de los afectos y en el ordenamiento de lo simbólico, tienen una dimensión política: “todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un ‘sentido común’ establecido, bien a subvertirlo” (Mouffe, 1998, p. 6). Las prácticas artísticas y culturales tienen potencial político para generar espacios de resistencia hegemónica. Mouffe no habla de que el arte sea político o no, ella dice que todo arte es político, pero en lo que nos tendríamos que centrar es en si ese arte es crítico, si verdaderamente se presenta como un espacio de resistencia o, por el contrario, de reproducción del consenso.

Existe una dimensión estética en lo político, así como también una dimensión política en el arte. Desde el punto de vista de la teoría de la hegemonía, las prácticas artísticas cumplen una función en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado, o en su desafío, y es por esto que tienen necesariamente una dimensión política. Lo político, por su parte, tiene que ver con el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales, y es allí donde reside su dimensión estética. Por esta razón considero que establecer una distinción entre arte político y no político no tiene ninguna utilidad (Mouffe, 2014, p. 98).

Por otro lado, siguiendo con lo desarrollado por Rancière (2013), cuando hablamos de una gestión cultural que se mueve en el terreno de lo artístico podemos ver, además, que estamos ante un nuevo reparto de lo sensible. El arte, siguiendo a ambos autores, se presenta como potencial para movilizar afectos desde lo agonista y, a la par, al irrumpir en lo estético, tiene el poder para intervenir

en el reparto de lo sensible. Cuando menciono que el arte irrumpe en lo estético me refiero a que la estética, según Rancière, forma parte del conjunto de aspectos que afectan lo sensorial en toda la sociedad:

Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética política. Es a partir de allí donde pueden pensarse las intervenciones políticas de los artistas (Rancière, 2002, p. 28).

En ese sentido, el arte debería desestabilizar el reparto al intervenir en las delimitaciones de lo común en la comunidad. Eso presupone incidir en los sujetos de tal manera que ellos mismos sean los que cuestionen los sentidos comunes. En esa línea, Rancière incorpora un término correspondiente al arte y a cómo este debería interpelar a los sujetos: *espectador emancipado*. Para Rancière (2010), el espectador debe convertirse en participante activo de una *performance* colectiva en lugar de ser testigo pasivo que solo contemple, sin voluntad de cambio (p. 3). El arte debería calar en los espectadores para que dejen de ser espectadores pasivos y así emanciparse a través de la confrontación con el espectáculo de algo extraño. La emancipación nacería, pues, del principio opuesto al principio de la igualdad. Nace cuando deseamos la oposición entre mirar y actuar y entendemos que la distribución misma de lo visible es parte de la configuración de dominación y sujeción. Los espectadores ven, sienten y entienden algo en la medida en que hacen sus poemas como los hace el poeta: observando, seleccionando, comparando e interpretando. Debemos reconocer que todo espectador es ya un actor en su propia historia y que todo actor es a su vez el espectador del mismo tipo de historia.

Ahora bien, considerando el punto de vista de ambos autores, quisiera retomar la dinámica sucedida en el festival Lima Vive Rock. Como vimos en los capítulos anteriores, el festival se posicionó en una aparente armonía, armonía que además se vio reflejada en los diversos testimonios recogidos entre los participantes del festival. En ese sentido, podría decir que, si bien el festival cumplió un rol fundamental en visibilizar a un sector de la población que se sentía relegado, esto solo se quedó en la superficie. En términos de Rancière, ¿podríamos decir que el festival funcionó como dispositivo para la emancipación del espectador? Yo diría que faltó. Con esto, incido, no quiero decir que no haya sido un festival muy importante para el sector rockero de Lima en su momento, pero, al menos en este ejercicio, quisiera forzarlo un poco más para ver que efectivamente el festival no interpeló del todo a los sujetos. Por ejemplo, ensayando algunas ideas, ¿qué hubiera pasado si se evidenciaba de alguna manera que el festival no estaba resolviendo sus demandas, que el festival también cumplía con una agenda de la municipalidad, que ese espacio podía desaparecer en cualquier momento con el cambio de gestión y que ellos iban a regresar a su misma condición? ¿Qué hubiera pasado si se transparentaban las relaciones de poder detrás? ¿Qué hubiera pasado si se hacía explícito que el festival, por ejemplo, estaba dejando de lado a otros sectores musicales de Lima, como la cumbia, la salsa, el rap, el hip hop, y que los ahí convocados éramos también privilegiados por un momento? En el día del festival tenían parte, pero aún existían otros sin parte que no estaban siendo visibilizados. En fin, podríamos ensayar otras formas, pero sintetizando, por ejemplo, se hubieran podido trabajar más espacios de comunicación y confrontación. Confrontación entre discursos y entre los mismos sujetos. Como se planteó al inicio de la investigación, la política cultural es una formación discursiva al

igual que los dispositivos; en ese sentido, pregunto: ¿cómo evidenciar otros discursos que podrían no ser tan cómodos? ¿Cómo crear experiencias que confronten a los sujetos para que quieran cambiar su situación actual? Para ejemplificar un poco lo planteado, pienso en la obra del artista visual chileno Alfredo Jaar. Como refiere Verónica Capasso (2018), en el año 2000 Jaar fue invitado a la ciudad sueca de Skoghall, ciudad conocida por su industria de papel y que además no contaba con un espacio para exposiciones de arte. El artista, con el apoyo de una empresa local, construyó una galería hecha de papel para exhibir obras de artistas jóvenes. Al día siguiente de la inauguración, Jaar quemó la galería de papel argumentando que él no quería imponer una institución en una comunidad que nunca luchó por tener una. Siete años después Jaar fue convocado nuevamente para diseñar y construir una galería permanente (p. 263). Con el incendio de la galería la comunidad se vio confrontada con la idea de no tener un espacio que en realidad necesitaban; esta acción los llevó a articular y gestionar recursos para cubrir su necesidad.

Figura 8: Fotografía de galería de arte hecha de papel en Skoghall



(Fuente: Jaar, 2000).

Figura 9: Fotografía de ciudadanos de Skoghall disfrutando la inauguración de la galería de arte



(Fuente: Jaar, 2000).

Figura 10: Fotografía de la galería de arte en Skoghall en llamas



(Fuente: Jaar, 2000).

Continuando con Lima Vive Rock, vimos que este funcionaba como un dispositivo discursivo que ponía de manifiesto una política cultural. En ese sentido, valdría la pena preguntarnos también qué tanto la política cultural buscaba una emancipación del sujeto. Siguiendo con Rancière (2005):

La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, es escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados como tales (p. 15).

En ese caso, ¿podríamos decir que la política cultural de Lima en ese momento reconfiguró la división de lo sensible? Creo que decir que no sería incorrecto porque, como vimos, el festival sí significó un acontecimiento que marcó un antes y un después para varios sujetos. Creo, en todo caso, que la pregunta debería ser ¿hasta qué punto se modificaron esos sentidos comunes, esa repartición de lo sensible, para abrir nuevas posibilidades? No tengo la respuesta, pero lo que sí quiero traer a discusión es que, desde la gestión cultural, nos movemos en diversas dimensiones, unas más profundas, por decirlo de alguna manera, que otras. La cuestión es ser conscientes de qué tanto queremos profundizar en el sujeto ciudadano para desestabilizar, más aún si hablamos de una gestión cultural que viene desde el Estado. Mouffe (1999) menciona que, en la política democrática, por ejemplo, es decisivo el intento de construir identidades *ciudadanas*, pero que esto implica muchas maneras de concebir la ciudadanía, cada una de las cuales está íntimamente relacionada al tipo de sociedad y comunidad política que queremos. En ese sentido dice:

No considerar la ciudadanía como un estatus legal, sino como forma de identificación, un tipo de identidad política: algo a construir, no dado empíricamente. Puesto que siempre habrá interpretaciones enfrentadas de los principios democráticos de igualdad y de libertad, también habrá interpretaciones enfrentadas de la ciudadanía democrática (p. 96).

La ciudadanía sería, pues, un tipo de identificación sedimentado, un tipo de interpretación enfrentada con otros, un término por construir. En esa línea, por ejemplo, la política cultural no tendría solo que incluir a las personas en una

narrativa común de ciudadanía, sino también visibilizar para deconstruir el término, interpelar sobre lo visible e invisible para cuestionar. De la misma manera, retomando lo mencionado en capítulos anteriores sobre el uso del espacio público, Lima Vive Rock se presentó como un espacio de visibilización y circulación; sin embargo, si queremos seguir problematizando estas dinámicas, y siguiendo con lo mencionado por Rancière (2006),

la política consiste en transformar este espacio de circulación en espacio de manifestación de un sujeto: el pueblo, los trabajadores, los ciudadanos. Consiste en refigurar el espacio, lo que hay que hacer, que ver y que nombrar. Es el litigio instituido sobre el reparto de lo sensible, sobre ese *nemeîn* que funda todo *nomos* comunitario (p. 72).

Con todo lo mencionado párrafos arriba y a manera de cierre, lo que pretendo ahora es presentar una gestión cultural con enfoque político.

3.4 Hacia una gestión cultural que incomoda

Figura 11: Fotografía de enmascarado en el público del festival Lima Vive Rock 2012



(Fuente: Raúl García Pereira, 2012).

En este punto me tomaré la atribución de proponer ciertas cuestiones con respecto a la gestión cultural, especialmente aquella que se encuentra inmersa dentro de una política cultural, como fue el caso de Lima Vive Rock. Cabe recordar que el festival fue producto de la gestión cultural de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima. En ese sentido, quisiera retomar algunos puntos sobre la dirección a la cual debería dirigirse una política cultural para luego plantear hacia dónde propongo direccionar las dinámicas dentro de la gestión cultural. Para ello retomaré lo postulado por Víctor Vich (2013, 2014). Para el autor, pensar las políticas culturales involucra directamente la transformación social. En ese sentido, la política cultural debe considerar que la cultura es uno de los principales lugares donde se afianzan las prácticas de desigualdad y donde también se puede cuestionar. La cultura sería un dispositivo socializador a partir del cual los seres humanos nos constituimos como sujetos y ciudadanos, agentes que establecen y regulan las prácticas sociales (2013, p. 130). Sin embargo, en muchos casos, a nivel político, la cultura se vuelve una tecnología más del discurso del Estado y de la hegemonía. En el Perú, por ejemplo, las políticas culturales deberían estar enfocadas en crear nuevos sentidos. Pero cabe preguntar, siguiendo a Vich: “¿cómo puede la política cultural intervenir en los vínculos humanos? [...] Haciendo más visible cómo se ejerce el poder y promoviendo nuevas imaginaciones destinadas a desestabilizar los imaginarios hegemónicos” (p. 132). Se me viene a la mente: ¿alguna vez el Estado hace evidentes por completo sus objetivos políticos? ¿Hace evidente que, si bien puede buscar el beneficio ciudadano, este tiene cierto límite y responde a determinadas agendas? Propongo, con Vich, pensar en una política cultural capaz de generar espacios donde “las identidades excluidas accedan al poder de representarse a sí mismas y de significar su propia condición

política participando como verdaderos actores en la esfera pública” (p. 132). En esa línea, uno de los mecanismos sería que las políticas culturales movilicen pasiones y afectos, que se entienden como agentes clave en las identificaciones colectivas. “Atacar un problema social desde la cultura implica preguntarse cuáles son los fantasmas que sostienen las prácticas sociales existentes” (p. 133). Vich plantea que “un proyecto de política cultural debería elaborar sus planes de intervención a partir de un buen conocimiento de las problemáticas que afectan la localidad” (p. 135). Esto es, evidenciar “las dimensiones culturales de lo que aparentemente se presenta como no cultural” (p. 136), defendiendo y democratizando los espacios públicos. Las políticas culturales deberían proponer otras maneras de relacionarnos con la realidad, producir desacuerdos bajo el principio de visibilizar lo oculto y cuestionar lo visible: ¿Lima Vive Rock era necesario? ¿Por qué?

En ese sentido, tomando en cuenta lo mencionado por Vich, la política no debería buscar el consenso ni traer a todos a una narrativa común, sino más bien desordenar los lugares asignados, las diversas posiciones del sujeto. Evidenciar las contradicciones de la cultura y cómo en ella se manifiestan las luchas de poder. La cultura, y por lo tanto la ciudadanía que de ella emerge, no es armónica y no debe pretender serlo. El Estado, en esa línea, debe plantear prácticas de libertad de los sujetos sin pretender que estas sean coherentes y sin contradicciones. O en todo caso transparentar que se busca una coherencia para ciertos objetivos. Darles más información y experiencias a los sujetos, en tanto ciudadanos, para activar nuestra capacidad crítica con el objetivo de reinterpretar nuestras posiciones.

De esta manera, redefiniciones emergentes de conceptos tales como democracia y ciudadanía apuntan en direcciones que confrontan la cultura autoritarista mediante la resignificación de nociones como derechos, espacios públicos y privados, formas de sociabilidad, ética, igualdad y

diferencia, entre otros. Estos múltiples procesos de resignificación claramente revelan definiciones alternativas de lo que es considerado como político (Escobar, 1999, pp. 148-149).

Por consiguiente, cuando hablamos de gestión cultural deberíamos buscar lo mismo: una gestión cultural que diseñe dispositivos con el objetivo de desestabilizar y cuestionar nuestras posiciones cómodas como sujetos cínicos.

Bayardo (2018) menciona que la gestión cultural como tal tuvo sus inicios a partir de la necesidad de administrar la cultura y, desde el Estado, la cultura relacionada a la legitimación y conformación de la ciudadanía. Fueron varios los procesos políticos y económicos detrás de la formulación de lo considerado como gestión cultural:

El sintagma gestión cultural comenzó a funcionar como un paraguas protector que agrupó con ambigüedades y no sin conflictos a la administración cultural, la animación sociocultural, la promoción y a la novedosa expresión, al visibilizarlos bajo una etiqueta de adecuación modernizadora y de marca profesionalizante (p. 21).

Sin embargo, concluye que la gestión cultural es un campo en constante constitución y pasa además por el encuentro de los que se identifican a sí mismos como gestores culturales. En ese sentido, es clave que como gestores podamos ser conscientes de nuestra posición para proponer y ejecutar nuestro rol. ¿En qué paradigmas nos movemos, qué ideologías nos componen? ¿Cuál es nuestra condición socioeconómica, nuestro género, nuestra raza, cuáles son nuestros privilegios? Con eso en mente, el llamado es que nos ubiquemos en una gestión cultural que haga política para desestabilizar. Una gestión cultural reflexiva sobre su propia práctica, incomodando incluso a nosotros mismos como gestores, así quizá podremos dar el salto hacia la formulación de nuevos sentidos y realidades más justas. Cuando Yáñez (2018) habla sobre la práctica de la gestión cultural en

América Latina comenta que esta se mueve en el marco de saberes donde domina lo predeterminado y prestablecido, lo que no permitiría resaltar “lo inédito, lo creativo, lo aleatorio, lo incierto, lo irracional, lo transgresivo, lo desconocido, lo caótico, lo emocional, lo sentimental, lo placentero, lo doloroso, lo deseado y lo apasionado” (p. 34). Así, siguiendo con el autor, la gestión cultural estaría dándole énfasis solo al hacer, a la praxis que busca resultados, desconociendo su carácter procesual y su rol reflexivo dentro de la propia experiencia. La experiencia tomaría forma cuando se convierte en objeto de reflexión al atribuir sentido a lo que sucede. Yáñez menciona tres distorsiones dentro de la práctica de la gestión cultural que impiden al gestor cultural colocarse de forma crítica frente a las realidades donde opera. En primer lugar, habla de una distorsión activista y voluntarista, lo que estaría enfatizando el quehacer autosuficiente y obstaculizando la generación de relaciones con otras variables que operan en la realidad. En segundo lugar, habla de la distorsión instrumentalista, lo que genera una práctica vertical sin ir más allá de ciertos procedimientos y metodologías que solo buscan replicar fórmulas. En tercer lugar, está la distorsión administrativa, que perfila un gestor cultural normalizado con una mirada racionalista; con esta distorsión los procesos culturales se reducen solo a su capacidad de ser agenciados. En cuarto lugar, se encuentra la distorsión de carácter academicista; aquí el gestor cultural solo implementa y ejecuta saberes elaborados por otros —los llamados teóricos—; esto implicaría desconocer la praxis como construcción colectiva. Por último, plantea una distorsión que se vale de las mencionadas anteriormente, y esta es la que separa la cultura de la política, reduciendo el accionar de la gestión a un espacio simbólico neutro y objetivo. En ese sentido, para rescatar lo político, el autor propone recuperar la “tensión existente entre lo constituido y lo constituyente, a la par que se propende por una

praxis social y política, reflejada en la lucha dialógica y colectiva de otras formas de acción cultural que impliquen transformaciones en las formas de pensar, hacer y sentir” (p. 37).

Con lo mencionado anteriormente, creo que en el caso de Lima Vive Rock no llegamos a hacer el salto hacia una gestión cultural reflexiva que mueva los sentidos hacia una ciudadanía más crítica, a una ciudadanía que no necesite del *Otro* que la enuncie para poder hablar. Una ciudadanía que quizá hubiera podido ejercer más presión al siguiente gobierno para mantener aquellos espacios con los que podía negociar su identidad.

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada (Rancière, 1996, p. 42).

Hace falta un nuevo acontecimiento que vuelva a reconfigurar los sentidos sobre el Estado y la ciudadanía, donde la comunidad se reorganice por una preocupación pública que se escape de los universalismos. Y esto supone empezar por no entender los públicos y la ciudadanía como un todo homogéneo y unificado. En esa misma línea, concebir que cuando nos dirigimos a un público no le estamos hablando a una masa, al contrario, le estamos hablando a sujetos particulares en constante transformación. No somos sujetos discursivamente cerrados; por eso, la idea es no llegar con propuestas armadas asumiendo que todo ya está dicho; el llamado es, más bien, abrir distintas posibilidades a los sujetos para que en el hacer encuentren su rol ciudadano, encuentren qué clase de público quieren o necesitan

ser. Aprovechar, por ejemplo, la potencialidad que tiene un festival para confrontar al sujeto heterogéneo, en su calidad de público, con el otro desconocido y desde ahí comenzar a crear nuevos mundos posibles. Empezar a entender también que los públicos a los que nos dirigimos, desde la gestión cultural, se forman desde lo discursivo y, en consecuencia, pueden ser reconstruidos con el objetivo de crear nuevos sentidos comunes: “Los públicos no existen al margen del discurso que a ellos se dirige” (Warner, 2008, p. 9). Los sujetos, y por ende los públicos, estamos descentrados y destotalizados. La definición de un uno excluye a un otro, su antagónico; por eso la noción de una ciudadanía o un público unificado dificultaría el potencial político de los diversos dispositivos culturales de una gestión cultural crítica.

¿Hacia dónde podríamos ir? La propuesta es ir hacia una gestión cultural reflexiva e incómoda que tenga como punto de partida el desacuerdo sobre el reparto de lo sensible. Una gestión cultural que no pretenda una armonía, que busque incomodar movilizandando las diversas pasiones para desestabilizar. Una gestión cultural que interpele a los sujetos, por ejemplo, en su condición de precariedad, como en el caso de Lima Vive Rock. Una gestión cultural pública que evidencie las agendas políticas, lo que se espera del ciudadano, los límites, las dinámicas de poder. Una gestión cultural que conozca a fondo los problemas en los que se encuentra lo social para transformarlo. Como mencioné al inicio de la investigación, estas reflexiones las traigo ahora, luego de 9 años del festival, no las tenía en ese momento, cuando era parte del equipo organizador. Me pregunto, ¿si hacíamos un festival diferente, seguiría hasta el día de hoy? No lo sé. Mi intención es mirar al pasado pensando ahora en el futuro, en lo que podemos llegar a ser y hacer desde la gestión cultural y como gestores culturales, más aún desde el sector

público. No entender el rol del gestor cultural solo como un organizador de eventos, sino como agentes culturales, que trabajan desde lo simbólico y político, desde el poder. Para terminar, suelto la pregunta final: ¿qué tipo de gestores culturales queremos ser? Cada uno tendrá su propia respuesta, yo ya tengo la mía.

Esta forma moderna de comunidad política no se mantiene unida por una idea sustancial del bien común, sino por un vínculo común, una preocupación pública. En consecuencia, hay una comunidad sin forma ni identidad definida y en continua reactivación (Mouffe, 1999, p. 98).



Para concluir

Sobre los dispositivos

Para ubicarnos con respecto al festival Lima Vive Rock, planteé al inicio que la política cultural es una formación discursiva y, como tal, generaba diversos dispositivos. En esa línea, el festival funcionó como un dispositivo que ponía en evidencia la política cultural del Gobierno municipal de turno. Dispositivo que, en términos de Foucault, implica una especie de red que relaciona elementos heterogéneos en base a discursos, instituciones, decisiones, leyes, estructuras, relaciones de poder, etcétera. En ese sentido, los dispositivos no se presentan de manera casual; al contrario, están ahí operando con una naturaleza estratégica, capturando la subjetividad de los sujetos. Sin embargo, los dispositivos no son totalizantes, por lo que tienen potencial para habilitar espacios de fuga.

El dispositivo Lima Vive Rock condensaba en su dinámica diversos discursos presentes en la política cultural. Discursos, por ejemplo, sobre lo que es la cultura, lo que es ser ciudadano y sobre el uso del espacio público. Además, considerando el contexto histórico del dispositivo, significó un espacio que daba esperanza a un segmento de la población que se ubicaba desde lo precario e informal. El sector independiente del rock en Lima se ubicaba en los márgenes de las narrativas del Estado y, a la vez, pedía de él un mayor reconocimiento. Así, el dispositivo Lima Vive Rock se presentaba además como ese espacio de vínculo entre el sector y el Estado.

Sobre el sujeto ciudadano

El festival Lima Vive Rock, al ser un dispositivo que además es organizado por el Estado, se configura en base a ciertas ideologías. Ideología entendida como el sistema de representación mediante el cual interpretamos nuestra realidad considerando lo que es legítimo y lo que no lo es. En esa línea, ¿qué sistema de representación se planteaba en el festival con respecto a la ciudadanía? Según el discurso oficial extraído en los diversos documentos de la política cultural, se presenta a la cultura como recurso para la construcción de la ciudadanía con el objetivo de incidir en los imaginarios colectivos y así fomentar una mayor conciencia de deberes y derechos ciudadanos. Sin embargo, como planteé en el Capítulo 2, desde mi punto de vista el festival se quedó un poco en la superficie y quizá reforzó una ideología represiva en la que los sujetos son de nuevo seres pasivos para gobernar. Si bien el festival significó un espacio muy importante para la visibilidad de un sector que se sentía invisible para el Estado, este funcionó como espacio de circulación más que como un espacio de manifestación, confrontación y liberación. Lo que probablemente incidió en la sujeción de un sujeto ciudadano, como yo lo llamo y basándome en lo planteado por Žižek, fantasmal y cínico. Fantasmal porque es un sujeto ciudadano que se ubica desde la fantasía de una narrativa de la ciudadanía como consenso, como un todo armónico sin contradicciones. Todos somos ciudadanos, todos estamos ejerciendo nuestra ciudadanía asistiendo al festival, haciendo uso del espacio público. En esa línea, como soy sujeto ciudadano gracias al Estado, solo tengo palabras de agradecimiento para él. No obstante, considerando la situación y las diversas demandas del sector rockero de Lima, el festival no significó necesariamente un dispositivo que podía moverlos de su

situación considerada como precaria, no transformó a profundidad las condiciones productivas del sector. No pretendo decir que un festival va a lograr tal transformación, lo que quiero rescatar es que el festival tenía potencial político para calar en el sujeto, para confrontarlo. Desestabilizar con el objetivo de que los sujetos cambien su propia realidad en tanto que significó un espacio muy importante para promover su derecho de aparecer.

Con Lima Vive Rock nos quedamos solo en el primer peldaño, en la superficie. El sujeto aparece en el festival, hace uso del espacio público, lo agradece, sabe que el festival no va a resolver necesariamente sus demandas, pero calla. El sujeto ciudadano cínico sabe muy bien sobre la falsedad, sobre la fantasía, pero calla y no cuestiona. Este silencio, además, se vio reflejado cuando el festival se canceló debido al cambio de Gobierno. Si era un festival tan importante, ¿por qué dejarlo morir así, sin reclamar por ello? Es una cuestión que aún ronda mi mente. Quizá con un poco más de tiempo se hubieran logrado cambios más esperanzadores para el sector, no lo sabré.

Sobre la gestión cultural

La gestión cultural desde el sector público puede crear dispositivos ideológicos represivos que tienen injerencia directa en la sujeción de los sujetos, en específico, en su identificación como sujetos ciudadanos. En la presente investigación planteé, siguiendo lo postulado por Rancière y Mouffe, el significado de la política o de lo que es hacer política con el objetivo de que los dispositivos que diseñemos en adelante sean diseñados considerando este potencial para la generación de sujetos ciudadanos políticos. Para ello, es necesario hablar de una

gestión cultural que, en primer lugar, debe salir de la narrativa fantasmática de que existe un todo uniforme cuando hablamos de ciudadanía y cuando hablamos de públicos. Debe ser consciente de que nos movemos en antagonismos y que tenemos injerencia en el reparto de lo sensible, en lo que es visible y lo que no. Debería, además, ser una gestión cultural capaz de despertar las pasiones individuales del sujeto (gestores culturales, público, Estado, etc.) para promover desacuerdos sin buscar una supuesta armonía que lo que hace es reproducir ideologías que nos encapsulan. Una gestión cultural que haga política para promover sujetos políticos y así ejercer una ciudadanía activa y crítica. Una gestión cultural que aproveche las potencialidades del espacio público para promover la manifestación de pasiones, para promover el contacto con el otro diferente. ¡Qué importante sería, por ejemplo, gestionar, desde la cultura, las diversas contradicciones sobre la ciudadanía en un contexto como el actual, donde ejercemos nuestro rol ciudadano desde casa y en plena pandemia! ¡Qué importante sería una gestión cultural, desde lo público, que transparente las agendas políticas de los gobiernos y el vínculo que se busca generar en los ciudadanos! ¡Qué importante sería que el Estado proponga espacios donde las identidades excluidas puedan representarse a sí mismas y que no sean solo receptoras de leyes y formas de vivir! Sin embargo, para terminar, valdría la pena preguntarnos: ¿qué tanto el Estado estará dispuesto a generar estas prácticas de liberación, si estamos ante una institución que busca recomponer un tejido social basado en el bien común para poder legislar y seguir gobernándonos? Lo dejo como pregunta para reflexionar.

Bibliografía

Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* (Trad. M. Ruwituso). Anagrama.

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2011). *Observatorio de Culturas: Rock al Parque*.

https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_pagnas_2014/2.2.4.15_rock_al_parque_2011.pdf

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2014). *Catálogo XX Festival Rock al Parque*.

<https://rockalparque.gov.co/memorias/catalogo-rock-al-parque-2014>

Alianza Electoral Unidad Nacional. (ca. 2005). *Plan de Gobierno 2006-2010*.

<https://elcomercio.pe/ediciononline/image/UnidadNacional.pdf>

Althusser, L. (1977). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (Trad. A. Roies).

En *Posiciones* (pp. 69-125). Anagrama.

Ander-Egg, E. (2005). Necesidad de una política cultural a nivel municipal. En E.

Ander-Egg, *La política cultural a nivel municipal* (pp. 37-80). Lumen-Hvmanitas.

Badiou, A. (2007). *El ser y el acontecimiento* (Trad. R. J. Cerdeiras, A. A. Cerletti y

N. Prados). Manantial.

Bayardo, R. (2018). Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. En M. Orozco y C. Yáñez Canal (Eds.), *Praxis de la gestión cultural* (pp. 17-31). Universidad Nacional de Colombia.

<http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/70>

5

Burr, V. (2003). Discourse and subjectivity. En *Social constructionism* (pp. 104-125). Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203694992>

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (Trad. M. J. Viejo). Planeta.

Capasso, V. (2018). Arte, política y espacio: Una propuesta de análisis desde la teoría de Chantal Mouffe. *Alpha*, 47, 253-268. <https://doi.org/10.32735/S0718-220120180004700180>

Córdova, M. G., Durand, A. P., Gallegos, O. y Salcedo, A. L. (2017). *El rock independiente en la Lima actual: sellos y músicos en un contexto precario* [Trabajo de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Cuenca, M. (2014). La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales. *Quaderns d'Animació i Educació Social*, 19. https://www.researchgate.net/publication/269167186_La_democratizacion_cultural_como_antecedente_del_desarrollo_de_audiencias_culturales

Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*

(Trad. J. L. Pardo). Pre-Textos.

Delfín, M. (2013). Las políticas culturales de Susana Villarán. Logros y retos de una gestión cultural sin precedentes. *Culturaperu.org*.

<http://mauriciodelfin.pe/2013/las-politicas-culturales-de-susana-villaran/>

Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama.

Escobar, A. (1999). *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. CEREC.

Foucault, M. (1999). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber* (Trad. U. Guiñazú). Siglo XXI.

Gadea, W. (2008). Ciudadanía, identidad y hegemonía política en el contexto de la democracia radical. Un estudio sintético del pensamiento de Ernesto Laclau. *Astrolabio*, 6, 13-29.

<https://www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/download/197646/264845/0>

García Pereira, R. (2012). Álbum Lima Vive Rock. Flickr.

<https://www.flickr.com/photos/raulgarciapereira/sets/72157631640914526/wit/h/8032017554/>

Grimson, A. (Comp.). (2007). *Cultura y neoliberalismo*. CLACSO.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100919072253/grimson.pdf>

Grosrichard, A., Miller, J. A., Wájerman, G., Le Gaufrey, G., Miller, G. y Millot, G.

(1978). El juego de Michel Foucault. Entrevista a Michel Foucault (Trad. J. Rubio). *Diwan*, 2-3, 171-202.

Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*.

Enviñón. http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/sin_garantias.pdf

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana* (Trad. J. Madariaga). Akal.

Jaar, A. (2000). The Skoghall Konsthall, 2000.

<https://alfredojaar.net/projects/2000/the-skoghall-konsthall/>

Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*

(Trad. J. L. Pardo). Paidós.

Karlsen, S. (2007). *The musical Festival as an arena for learning*. [Trabajo de Doctorado, Luleå University of Technology de Suecia].

http://www.swedenfestivals.com/sites/default/files/attachments/the_music_festival_as_an_arena_for_learning_0.pdf

Lacan, J. (1999). El estadio del espejo (Trad. T. Segovia). En J. Lacan, *Escritos 1* (pp. 5-35). Siglo XXI.

Laclau, E. (2014). *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica.

Lorey, I. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad* (Trad. R. Sánchez Cedillo). Traficantes de Sueños.

Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2013). *Diez festivales en Colombia: valores e impacto*. Pontificia Universidad Javeriana.

Ministerio de Cultura del Perú. (2017). Panel 1: Políticas culturales latinoamericanas. Procesos, experiencias y retos. En *Foro Internacional de Cultura*.
<https://www.youtube.com/watch?v=k7zG0DdLf74>

Molina Delgado, N. (2019). *Remix urbano. Invariantes tipológicas de los festivales de música* [Trabajo de Grado, Universidad Politécnica de Madrid].
http://oa.upm.es/54441/1/TFG_Molina_Delgado_Natalia_1de5.pdf

Mouffe, C. (1998). Pluralismo artístico y democracia radical (Trad. M. Expósito). *Acción Paralela*, 4, 6.

Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical* (Trad. M. A. Galmarini). Paidós.

Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente* (Trad. S. Laclau).

Fondo de Cultura Económica.

Moreno Montoya, G. (2019). *Tiempos y espacios, entre el neoliberalismo y la democracia. Repensar el pueblo* [Tesis de Maestría, Universidad de los Andes].

Municipalidad Metropolitana de Lima. (ca. 2011). *Política cultural 2011-2014*.

Municipalidad Metropolitana de Lima. (2012a). *Informe final encuestas Lima Vive Rock 2012*.

Municipalidad Metropolitana de Lima. (2012b). *Lima Vive Rock 2012*.

<https://www.youtube.com/watch?v=9gxzIE2W6u8>

Municipalidad Metropolitana de Lima. (2013). *Lima Vive Rock 2013*.

<https://www.youtube.com/watch?v=wpiuJV7hIEk>

Municipalidad Metropolitana de Lima. (2014). *Lima Vive Rock 2014*.

<https://www.youtube.com/watch?v=VrW3ZLNkRL8>

Municipalidad Metropolitana de Lima, Gerencia de Cultura. (2014). *Memoria Lima Cultura: Una nueva visión (2011-2014)*.

https://issuu.com/limacultura/docs/memoria_lima_cultura

Nivón, E. (2013). Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad. En A. Grimson y K. Bidaseca (Eds.), *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia* (pp. 23-45). CLACSO.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20130718114959/eduardo_bolan.pdf

Observatorio Cultural Metropolitano. (2013). *Lima Vive Rock. Reporte estadístico II*.
https://issuu.com/limacultura/docs/lima_vive_rock_-_versi__n_issuu

Ochoa, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Partido Descentralista Fuerza Social. (2010). *Plan de Gobierno 2011-2014*.
http://www.actualidadambiental.pe/wp-content/uploads/2010/08/fuerza_social.pdf

Partido Solidaridad Nacional. (ca. 2014). *Plan de Gobierno 2015-2018*.
<https://es.scribd.com/document/234470917/Plan-de-Gobierno-Solidaridad-Nacional-Luis-Castaneda-Municipalidad-de-Lima>

Pinochet Cobos, C. (2016). La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 29-50. doi: 10.11144/Javeriana.mavae11-2.cpff

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía* (Trad. H. Pons). Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política* (Trad. A. Fernández Lera). Consorcio Salamanca.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (Trad. M. Arranz Lázaro). Universidad Autónoma de Barcelona.

Rancière, J. (2006). Diez tesis sobre la política. En J. Rancière, I. Trujillo (Ed.) y M. E. Tijoux (Trad.), *Política, policía, democracia* (pp. 59-79). LOM.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Trad. C. Durán). LOM.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (Trad. A. Dillon). Manantial.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (Trad. H. Pons). Manantial.

https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/renciere__aisthesis_escenas_del_reg

Rancière, J. (2014). Política de la ficción (Trad. M. Aguirre). *Revista de la Academia*, 18, 25-36.

Seminario, A. (2012, 24 de septiembre). Lima Vive Rock: Cuando se tienen ganas de hacer bien las cosas (Fotografías de Jéssica Alva). *Peru21*.

<http://blogs.peru21.pe/radiopirata/2012/09/lima-vive-rock-cuando-se-tiene.html>

Ubilluz, J. C. (2006). *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Instituto de Estudios Peruanos.

Unesco. (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Unesco.

https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

Vargas Llosa, M. (2010). Breve discurso sobre la cultura. *Letras Libres*, 139, 48-55.

<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/breve-discurso-sobre-la-cultura>

Vich, V. (2013). Desculturizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales.

Latin American Research Review, 48, 129-139.

<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/372.pdf>

Vich, V. (2014). Políticas culturales para la sociedad del espectáculo. En V. Vich,

Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política (pp. 85-98). Siglo XXI.

Warner, M. (2008). *Públicos y contrapúblicos* (Trad. M. Martínez-Lag). Universidad Autónoma de Barcelona.

Wynn, J. (2015). *Music/City: American Festivals and Placemaking in Austin, Nashville and Newport*. University of Chicago Press.

Yáñez, C. (2018). La gestión cultural en América Latina entre distorsiones y potencialidades. En M. Orozco y C. Yáñez Canal (Eds.), *Praxis de la gestión cultural* (pp. 33-45). Universidad Nacional de Colombia.

<http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/70>

5

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

Yúdice, G. (2012). Innovación en la acción cultural. En N. Girona, *La cultura en tiempos de desarrollo. Violencias, contradicciones y alternativas*. Universidad de Valencia.

Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías* (Trad. C. Braunstein Saal). Siglo XXI.

Žižek, S. (2003a). El espectro de la ideología (Trad. M. Podetti). En S. Žižek (Ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp. 7-42). Fondo de Cultura Económica.

Žižek, S. (2003b). *El sublime objeto de la ideología* (Trad. I. Vericat). Siglo XXI.