

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Prácticas comunicativas de las organizaciones culturales Cobrizo
Minero y Taki Danza y sus modos de expresión de la identidad
cultural local en la ciudad de Cerro de Pasco

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en
Comunicación
para el Desarrollo que presenta:

Jefferson Gustavo Espinoza Ventura

Asesor:

Julio Cesar Gonzales Oviedo

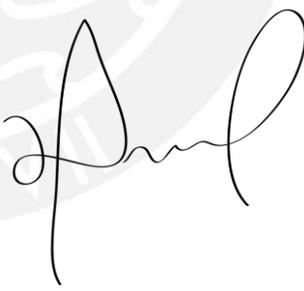
Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, **Julio Cesar Gonzales Oviedo**, asesor de la tesis titulada **Prácticas comunicativas de las organizaciones culturales Cobrizo Minero y Taki Danza y sus modos de expresión de la identidad cultural local en la ciudad de Cerro de Pasco**, del autor **Jefferson Gustavo Espinoza Ventura**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 22%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 25/05/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 01 de junio 2023

Apellidos y nombres del asesor: Gonzales Oviedo, Julio Cesar	
DNI: 43644619	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4403-2592	

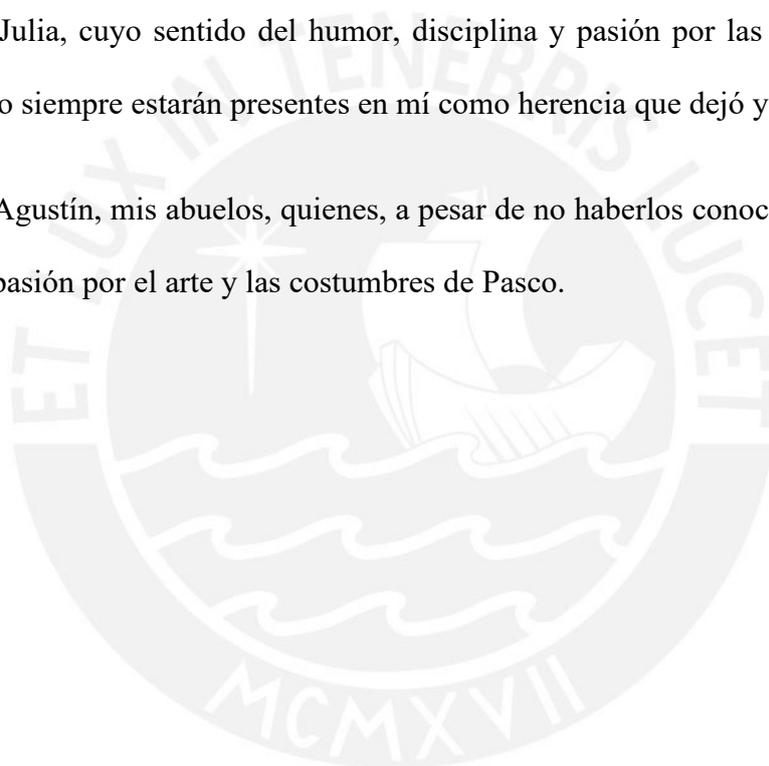
DEDICATORIA

A mis padres, Orlando y Domitila por confiar siempre en las ideas de su hijo y ser quienes instalaron en mí el amor por el arte y la cultura de mi ciudad, con sus historias, cánticos y bailes.

A mi abuela Estela por estar a mi lado desde mis primeros días de vida y continuar conmigo acompañándonos y contándome las historias que siempre disfruto escuchar.

A mi abuela Julia, cuyo sentido del humor, disciplina y pasión por las costumbres de nuestro pueblo siempre estarán presentes en mí como herencia que dejó y la hará eterna.

A Roberto y Agustín, mis abuelos, quienes, a pesar de no haberlos conocido mucho, me heredaron la pasión por el arte y las costumbres de Pasco.



AGRADECIMIENTOS

A mis tías por escucharme y apoyarme siempre con sus consejos durante toda mi vida.

A mis primos, Yna y John, quienes me acompañaron y guiaron durante mis primeros años en Lima.

A Luis Tolentino y Carlos Calixto, y todos los integrantes de Cobrizo Minero y Taki Danza por haberme permitido conocer de cerca su trabajo.

A Julio, mi asesor, por haber aceptado acompañar mi proceso y por permitirme ampliar mi mirada con cada uno de sus comentarios durante el desarrollo de la tesis.

A Jorge Malpartida, Marcelino Suárez, Alicia Hinojosa, Victor Raúl Osorio y Pío Mendoza, por haberme brindado sus aportes respecto a la identidad y cultura de nuestro Cerro de Pasco desde sus experiencias como agentes culturales locales.

A Nataly y Gianfranco, quienes se comprometieron con mi tesis como si fuera la suya y fueron mis asesores cada vez que recurrí a ellos.

A todos mis amigos y amigas con quienes he conversado sobre mi tesis y cuyas opiniones me han servido para poder culminarla.

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo analizar la manera en que las prácticas comunicativas de las experiencias de cultura viva comunitaria (CVC) Taki Danza y Cobrizo Minero fomentan la expresión de la identidad cultural de la ciudad de Cerro de Pasco. Este estudio se sustenta en el creciente interés por sistematizar las iniciativas locales para poder aportar al conocimiento de la vinculación cultural comunitaria en el Perú.

En ese sentido, se abordan ambas experiencias desde las prácticas comunicativas, entendidas como todas las acciones que realizan los individuos en una continua generación de significados en común a través de su interacción, y la Cultura Viva Comunitaria (CVC), que resalta el rol de los colectivos autogestionados y su impacto social local a través de la generación de alternativas para una convivencia pacífica.

Para ello, a partir de los conocimientos situados, donde el investigador es también parte del fenómeno que estudia, se desarrolla un enfoque cualitativo de investigación, a través de la aplicación de 10 entrevistas a profundidad, que son complementadas con la revisión de recursos de comunicación y visitas de campo.

Como principal conclusión, ambas iniciativas, a través de sus relaciones organizacionales y sus actividades artísticas, el teatro y la danza, tienen como principal objetivo la promoción y la revaloración de la identidad cultural local. De este modo, sus acciones se configuran como un acto de resistencia dentro de una ciudad marcada por el avance de la actividad minera y la disputa por su memoria histórica.

Palabras clave: *prácticas comunicativas, Cultura Viva Comunitaria, identidad cultural, Cerro de Pasco*

Abstract

The present research aims to analyze the way in which the communicative practices of the community living culture experiences Taki Danza and Cobrizo Minero foster the expression of the cultural identity of the city of Cerro de Pasco. This study is based on the growing interest in systematizing local initiatives to contribute to the knowledge of community cultural bonding in Peru.

In this context, both experiences are approached from the communicative practices, understood as all the actions carried out by individuals in a continuous generation of common meanings through their interaction, and the Community Living Culture, which highlights the role of self-managed collectives and their local social impact through the generation of alternatives for a peaceful coexistence.

For this, based on situated knowledge, where the researcher is also part of the phenomenon under study, a qualitative research approach is developed through the application of 10 in-depth interviews, which are complemented with the review of communication resources and field visits.

In conclusion, the main objective of both initiatives is the promotion and revaluation of local cultural identity, through their organizational relationships and their artistic activities, theater and dance. Therefore, their actions are configured as an act of resistance within a city marked by the advance of mining activity and the dispute over its historical memory.

Key words: *communicative practices, community living culture, cultural identity, Cerro de Pasco*

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO 1: Coordenadas teóricas.....	1
1.1. <i>Aproximaciones al entendimiento de la cultura e identidad cultural</i>	1
1.1.1. <i>Las definiciones de cultura</i>	1
1.1.2. <i>La cultura como lucha por la hegemonía</i>	4
1.1.3. <i>Identidad cultural y patrimonio</i>	8
1.2. <i>Las prácticas comunicativas en el entendimiento de la comunicación en Latinoamérica</i> 11	
1.2.1. <i>Comunicación: del mediacentrismo a las prácticas sociales</i>	11
1.2.2. <i>Comunicación y cultura desde el pensamiento latinoamericano</i>	16
1.2.3. <i>Prácticas comunicativas como aporte para otra mirada del desarrollo</i>	21
1.3. <i>El aporte local de las organizaciones de Cultura Viva Comunitaria</i>	26
1.3.1. <i>Cultura Viva Comunitaria, comunidad y territorio</i>	26
1.3.2. <i>Prácticas comunicativas en las organizaciones de CVC</i>	30
CAPÍTULO 2: Coordenadas metodológicas.....	34
2.1. <i>Pregunta, hipótesis y objetivos de investigación</i>	35
2.1.1. <i>Pregunta de investigación e hipótesis</i>	35
2.1.2. <i>Objetivos de la investigación</i>	36
2.2. <i>Enfoque y método de la investigación</i>	36
2.3. <i>Participantes del estudio</i>	38
2.4. <i>Técnicas e instrumentos de recojo de información</i>	38
CAPÍTULO 3: Cerro de Pasco: Implicancias históricas y culturales.....	40
3.1. <i>Origen e importancia histórica</i>	40
3.2. <i>La transformación de una ciudad minera</i>	43
3.3. <i>Identidad cultural de Cerro de Pasco y el rol de las asociaciones culturales</i>	47
CAPÍTULO 4: Cobrizo Minero y Taki Danza, teatro, danza e identidad a 4338 m.s.n.m.	53
4.1. <i>Cobrizo Minero: Los patas de palo y la resistencia teatral</i>	54
4.1.1. <i>Origen y fundación</i>	54
4.1.2. <i>Relaciones organizacionales</i>	59
4.1.3. <i>Actividades artísticas/culturales</i>	72
4.1.4. <i>Socialización de las actividades artísticas</i>	82
4.2. <i>Taki Danza: La difusión de las costumbres locales a través de la práctica y enseñanza de las danzas de la región</i>	86
4.2.1. <i>Origen y fundación</i>	86
4.2.2. <i>Relaciones organizacionales</i>	88
4.2.3. <i>Actividades artísticas/culturales</i>	98

4.2.4.	<i>Socialización de las actividades artísticas/culturales</i>	105
4.3.	<i>Cobrizo Minero y Taki Danza: Similitudes y diferencias de sus prácticas comunicativas</i> 107	
4.3.1.	<i>Origen y fundación</i>	107
4.3.2.	<i>Relaciones organizacionales</i>	109
4.3.3.	<i>Actividades artísticas/culturales</i>	111
4.3.4.	<i>Socialización de las actividades artísticas/culturales</i>	113
CONCLUSIONES		115
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		120



INTRODUCCIÓN

Cerro de Pasco, capital de la provincia y región Pasco, en la sierra central del Perú, está ubicada a una altura de 4338 m.s.n.m. y abarca los distritos de Yanacancha, Chaupimarca y el Centro Poblado de Paragsha, en el distrito de Simón Bolívar.

Figura 1

Mapa de Cerro de Pasco



Fuente: Google Maps

Cerro de Pasco está caracterizada por su clima gélido y por la presencia predominante de la actividad minera, la misma que dio origen a su existencia. Debido a la riqueza mineral de su territorio, la ciudad ha tenido un rol protagónico en la historia del Perú recibiendo una gran presencia de inversión nacional y extranjera en los siglos XIX y XX (Vega Centeno, 2007). Por ello, la importancia de su estudio no solo radica en el ámbito económico, sino también en el social y cultural.

Desde su descubrimiento, en el siglo XVI, esta ciudad ha sido el bastión de la minería en el Perú. Muestra de ello es que, en 2005, la compañía minera Volcan¹, que operaba la

¹La mina de Cerro de Pasco fue operada en cuatro etapas. La primera fue desde 1902 hasta 1974 por la empresa Cerro de Pasco Copper Corporation. La segunda etapa fue desde 1974 hasta 1999 por Centromin Perú, empresa estatal que surgió a partir de la nacionalización de sectores estratégicos por parte del gobierno

mina de Cerro de Pasco, se configuró como la primera productora nacional de zinc y plomo y la segunda de plata (Aguilar, 2019). Del mismo modo, para el año 2010, su aporte correspondió al 47% de la producción minera nacional (Benavides, 2012).

A partir del año 1956, se inició la explotación minera a tajo abierto² en reemplazo del trabajo subterráneo por socavones de mina (Vega Centeno, 2011). Esta expansión del tajo abierto³ se produjo a costa de la desaparición progresiva de la ciudad, que, además, generó altos índices de contaminación que derivaron en la afectación de cuerpos de agua y el incremento de personas enfermas con plomo en la sangre (Aguilar, 2019).

El aporte de la ciudad al crecimiento económico del país, derivado de la minería, ha contribuido, además, con el posicionamiento del discurso hegemónico del Perú como país minero⁴, bajo el cual se ha rezagado otros ámbitos importantes para el desarrollo integral de la ciudad, como la conservación de los bienes naturales, la salud y las prácticas culturales locales. Ello se evidencia en que la contribución económica de la ciudad no se

del General Juan Velasco Alvarado. La tercera etapa fue entre los años 1999 y 2011 por Volcan Compañía Minera. En su cuarta etapa, a partir del año 2011, Volcan, acogiéndose a la Ley General de Sociedades n°26887, concede su personería jurídica a su Subsidiaria Cerro S.A.C. Finalmente, en 2017, Volcan es comprada por Glencore, lo que marca el inicio de una nueva etapa de explotación minera y relación con la población local (Aguilar, 2019).

² La explotación a tajo o cielo abierto no excava en la búsqueda de la veta, sino que remueve con explosivos toda la superficie del terreno generando un agujero en la zona de explotación (Tamayo, 2014).

³ Es denominado “Raúl Rojas” en honor a un ingeniero pasqueño muerto en una inundación durante operaciones de rutina (Aguilar, 2019). Actualmente, es reconocido como el más alto del mundo a cielo abierto y mide 2km² de longitud norte-sur, 1.5 km². de longitud este-oeste y cerca de 500 mts. de profundidad (Mendoza, 2016).

⁴ A partir del gobierno de Alberto Fujimori, en 1992, con el fin de incorporar al Perú en el mercado global, se generaron reformas que para la expansión de inversiones mineras y de hidrocarburos. Así, se profundizó la dependencia económica del Perú a la explotación de sus recursos naturales. Este hecho marcó el surgimiento del mito del Perú como país minero, con un modelo de sociedad donde los sistemas político, legal y económico son organizados en función de la extracción de grandes cantidades de recursos naturales para la exportación, configurando a la actividad minera como la más importante para lograr el desarrollo del país (Maquet, 2013).

ha traducido en una asignación proporcional de recursos financieros para resolver sus numerosas carencias básicas, como el agua y saneamiento (Sulmont, 1997).

En consecuencia, los estudios académicos y periodísticos sobre Cerro de Pasco han priorizado su abordaje desde los ámbitos del ambiente y la salud. Sin embargo, aún son escasos los estudios que aborden la incidencia, relación e impacto de la actividad minera en las prácticas culturales en la ciudad, así como la atención del gobierno local a este sector. Al respecto, es simbólico apreciar que, en el Plan de Desarrollo Regional Concertado al 2021 (Ordenanza Regional N° 401-2016-G.R.P/CR), no se aprecian líneas estratégicas relacionadas directamente con las prácticas artístico culturales locales. Por el contrario, el acercamiento a lo cultural se da aún desde la mirada del patrimonio material, priorizando el cuidado de los restos arqueológicos en relación con la promoción del turismo en la región⁵.

En concordancia con ello, Mendoza (2017) menciona que el protagonismo brindado a la actividad minera ha generado que no se preste vital atención a la enorme pérdida respecto al patrimonio histórico, tanto material como inmaterial de la ciudad. Este hecho se evidencia en el débil accionar gubernamental por la preservación de la documentación y lugares históricos⁶. Del mismo modo, aún se carece de iniciativas solventes que difundan la identidad y riqueza cultural de la ciudad a nivel nacional.

⁵ En esta mirada, resalta la promoción de lugares turísticos como el Bosque de Piedras de Huayllay, en la provincia de Pasco, el Puente Huarautambo, en la provincia de Daniel Alcides Carrión, entre otros.

⁶ Se han perdido muchos archivos históricos, como los diarios tradicionales de la ciudad, archivos fotográficos históricos de la antigua ciudad. Asimismo, existen varios espacios, dentro de la ciudad, como la plazuela Daniel Alcides Carrión, que han sido abandonadas debido a su cercanía con el tajo abierto de la mina, lo que predice su desaparición.

La riqueza mineral de Cerro de Pasco atrajo mucha presencia local⁷, nacional y extranjera⁸, que la configuró como ciudad cosmopolita, lo que influyó en distintos ámbitos, como la arquitectura, las prácticas artísticas colectivas, entre otros. Esta configuración social ha derivado en la generación de expresiones culturales como la “Fiesta de cruces de mayo”, caracterizada por la danza de la Chunguinada, que se practica en mayo, la “Calixtrada cerreña”, desarrollada en marzo, con la presencia del huayno y la muliza como principales estandartes, el “Concurso de danza magisterial”, realizada en noviembre, en el que solo se muestran danzas locales, la escenificación de “La Batalla de Pasco”, en el mes diciembre, entre otros eventos de igual importancia que ocurren a lo largo del año.

Si bien estos eventos cuentan con el apoyo de entidades estatales como la Municipalidad Provincial, el Gobierno Regional y la Dirección Desconcentrada de Cultura de Pasco, aún se carece de políticas públicas locales estructuradas y sostenibles enfocadas en el fortalecimiento de la actividad cultural. No obstante, en dichos eventos, existe un marcado rol protagónico de organizaciones culturales autogestionadas y surgidas desde la ciudadanía, como Taki Danza, Cobrizo Minero, Japiri, Sisary, Tablas Mojadas Teatro, Los Heraldos de Rokovich, A Tajo Abierto, El Ateneo, entre otros. Estos colectivos son, sin duda, quienes asumen la responsabilidad de aportar al arte y la difusión de la cultura local a través de distintas prácticas comunicativas enfocadas en la promoción

⁷ Dada la creciente demanda de mano de obra para el trabajo minero, también se captó a los habitantes de las zonas aledañas dedicadas principalmente al trabajo agrícola y ganadero. Dicha población llegó a Cerro de Pasco llamada por la esperanza de progreso económico por propia voluntad y otros por el sistema de enganche (Centro Labor, 1998).

⁸ Luego de la independencia, a la ciudad, llegaron ingleses, italianos, franceses y ciudadanos de otros países que instalaron sus consulados con el propósito de viabilizar la compra de minerales. Asimismo, a inicios del siglo XX hubo gran presencia de población estadounidense atraídos por la empresa Cerro de Pasco Cooper Corporation.

de las danzas locales, la práctica del teatro ligada a la identidad cultural local, la difusión y creación musical, la organización de recitales y concursos, etc.

Las prácticas descritas en el párrafo anterior han sido autodenominadas por los distintos colectivos de Latinoamérica como expresiones de Cultura Viva Comunitaria (CVC), desde donde se han construido aproximaciones teóricas sobre sus prácticas comunitarias artístico culturales. La CVC, en suma, puede ser considerada como un “proceso dinámico y permanente en donde las expresiones artísticas y culturales que se generan en las comunidades, a partir de la cotidianeidad, la vivencia de sus territorios y la articulación con organizaciones sociales, aportan al desarrollo y la paz de dichas comunidades” (Programa Cultura Viva Comunitaria, s.f.).

Dado el amplio marco de acción de las organizaciones de CVC, para la presente investigación, se ha elegido a las experiencias de Cobrizo Minero y Taki Danza por su trabajo sostenido y constante, además de ser ambos reconocidos como Puntos de Cultura⁹ por el Ministerio de Cultura. Por un lado, la Asociación Cultural Cobrizo Minero es una organización muy importante en la ciudad con más de 20 años de trayectoria caracterizada por la enseñanza del teatro en diversas instituciones y el montaje de obras teatrales propias a partir de las cuales abordan el tema de la minería, el campo y la ciudad. Por otro lado, El Centro Cultural Taki Danza es una agrupación con más de 10 años de trayectoria que, en los últimos años, ha tenido una importante participación en distintas actividades

⁹ Puntos de Cultura es un programa creado por el Ministerio de Cultura en el año 2011. Este busca ampliar el ejercicio de los derechos culturales a nivel comunitario, con especial énfasis en niños, jóvenes y población en situación de vulnerabilidad; impulsando la inclusión, empoderamiento y ciudadanía intercultural. Para ello, el Ministerio de Cultura identifica, reconoce, fortalece y articula en una Red Nacional a las organizaciones sociales que mantienen un trabajo sostenido desde el arte y la cultura; contribuyendo a atender prioridades locales (tales como la mejora de la educación, salud y seguridad) y fomentar procesos de desarrollo individual y comunitario (Puntos de Cultura, s.f.)

culturales y en las redes sociales con diversos contenidos relacionados a la cultura local a través de la práctica y difusión de danzas de la región Pasco.

Ambas experiencias surgen de manera autónoma, desde sus propios espacios de acción, sin ningún impulso del sector estatal ni privado y se configuran como actores sociales importantes dentro de la localidad. En ese sentido, su actividad se engrana con la difusión del teatro y la danza en la ciudad y su constante vinculación con el respeto y la preservación del patrimonio material e inmaterial de una ciudad, cuya memoria parece ser muy frágil debido a su desaparición paulatina.

En este contexto, las prácticas de estos colectivos de CVC son también prácticas comunicativas que involucran un intercambio de mensajes constante con la población local y la construcción de sentidos comunes a partir de esta interacción. Como mencionan Valencia y Magallanes (2016), esta concepción de las prácticas comunicativas está enmarcada en la corriente latinoamericana de la comunicación que apuesta por las actividades cotidianas por sobre las tradiciones académicas concentradas en los medios de comunicación.

De este modo, se busca vincular estas prácticas comunicativas con las actividades cotidianas de “creación, transformación, recuperación y conservación de sentidos, redes y lazos, más allá de lo instrumental, que propenden por cambios profundos y por la construcción de alternativas a un orden social injusto, destructor, colonial y excluyente” (Valencia & Magallanes, 2016, p.17).

Estas prácticas comunicativas, que también son culturales, se determinan, entre otros factores, a partir de aspectos geográficos y ambientales de un territorio que condiciona la relación con sus habitantes (Aime, 2015). Precisamente, el contexto explicado de la ciudad de Cerro de Pasco ha generado que, desde la ciudadanía, se originen iniciativas

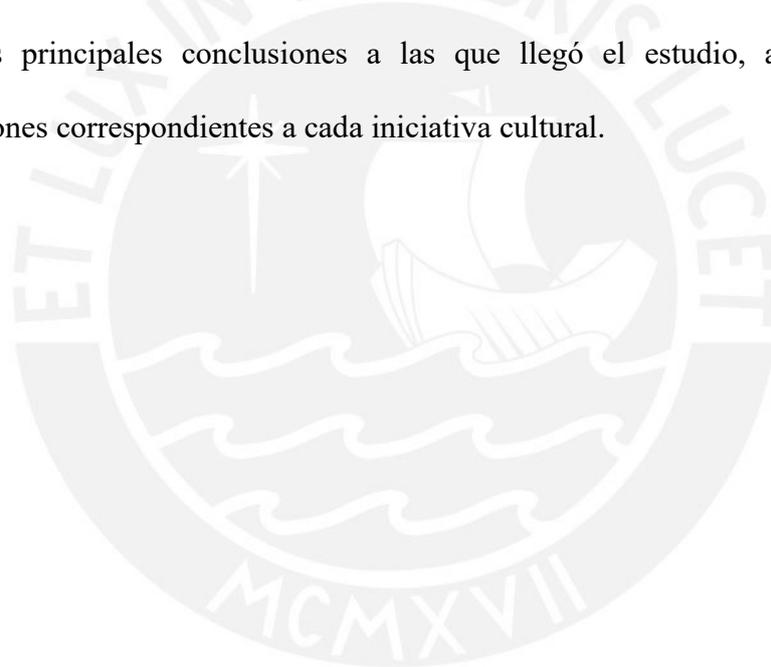
culturales que se manifiestan sobre lo que ocurre en su ciudad, desde la nostalgia de los lugares que ya no existen, la tristeza por la ciudad que desaparece, la revaloración de las prácticas tradicionales, la crítica política y, también, la práctica de actividades distintas a las históricamente propias.

En ese sentido, la presente investigación se encuentra alineada al creciente esfuerzo de las agrupaciones, espacios académicos y el Estado por generar una valoración significativa hacia las prácticas culturales de la ciudadanía. Esto se evidencia en la creación del Ministerio de Cultura en el 2010 (Decreto Supremo N° 001-2010-MC), la creación del Programa Puntos de Cultura (Decreto Supremo N° 011-2018-MC) y en la publicación de la Política Nacional de Cultura al 2030 (Decreto Supremo N° 009-2020-MC). En esta última, se recomienda continuar con la sistematización de diversas prácticas que fomenten la cultura y las actividades artísticas locales a nivel nacional.

Si bien estas políticas nacionales son iniciativas importantes, aún es necesario incidir a nivel local para fortalecerlas y concretarlas de manera efectiva. Asimismo, es vital aportar a la promoción de la investigación sobre las perspectivas de la comunicación y la cultura como campo de estudio, aún creciente y con mucho potencial, dado el lazo inseparable existente entre la comunicación y la cultura.

Por ello, con la presente tesis, se desea representar un esfuerzo más por este acercamiento al quehacer cultural local de la ciudadanía, sus virtudes y oportunidades de mejora, valorando el esfuerzo de las agrupaciones de Cultura Viva Comunitaria que laboran en este ámbito aún poco valorado por la ciudadanía en su conjunto y en un contexto climático y geográfico agreste. De esta manera, se espera visibilizar la rica tradición cultural de la ciudad de Cerro de Pasco, más allá de la minería, para que pueda acceder al sitio que le corresponde en el país.

A partir de lo comentado, el presente estudio estará dividido en 5 capítulos. En el primero de ellos, se realizará una aproximación a los principales aportes teóricos que ayuden a especificar el estudio a partir de los ejes de las prácticas comunicativas y la Cultura Viva Comunitaria. En el segundo capítulo, se detalla la metodología empleada en el estudio a partir de los conocimientos situados. En el tercer capítulo, se presenta un recorrido histórico sobre la ciudad de Cerro de Pasco y el rol de las asociaciones culturales en relación con la identidad cultural local. En el cuarto capítulo, se presentan los principales hallazgos obtenidos a partir de la aplicación de entrevistas semi estructuradas con los integrantes de Taki Danza y Cobrizo Minero. Por último, en el quinto capítulo se presentan las principales conclusiones a las que llegó el estudio, además de las recomendaciones correspondientes a cada iniciativa cultural.



CAPÍTULO 1: Coordenadas teóricas

1.1. Aproximaciones al entendimiento de la cultura e identidad cultural

1.1.1. Las definiciones de cultura

Cultura es una de las palabras que más solemos usar en nuestro quehacer cotidiano, ya que con esta podemos aludir a aspectos académicos, políticos, sociales, artísticos, entre otros. Etimológicamente, “cultura deriva del verbo latino *colere* (participio pasado: *cultus*), que quiere decir cultivar o dedicarse con esmero” (Aime, 2015, p. 15). Con cultivar, se hace alusión a que, tanto los campos como las personas, deben ser atendidos y cuidados a lo largo del tiempo (Aime, 2015). Esta palabra evolucionó, de su origen vinculado con el trabajo en el campo, a las prácticas y productos de la creación humana.

Williams (1983) (como se citó en Storey, 2002), menciona que existen tres definiciones paralelas con las que se entiende a la cultura en nuestra cotidianidad. Por un lado, se la entiende como “un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético” (p.14). En este punto, el desarrollo cultural de un lugar o época alude al trabajo de sus filósofos, artistas y poetas. Por otro lado, usamos cultura para referirnos al modo de vida específico de un pueblo, período o grupo. En ese sentido, al hablar del desarrollo cultural de un lugar, además de los factores intelectuales y estéticos, estaremos aludiendo a aspectos como la alfabetización, las vacaciones, el deporte, las fiestas religiosas, etc. Por último, se usa cultura para referirse a “las obras y prácticas de la actividad intelectual y, especialmente, artística” (p.14). Es decir, se alude a los productos o prácticas artísticas que cumplen con tener un significado o generar el contexto para la producción de un significado.

Si bien estas concepciones respecto a la cultura coexisten en nuestros usos cotidianos, Aime (2015) señala que existe una disputa histórica sobre el entendimiento de la cultura

que se puede dividir en dos lógicas principales: por un lado, la cultura como “instrucción, alta formación y privilegio de pocos” (p.7) y, por otro lado, la corriente antropológica que “le atribuye a cada comunidad humana una cultura e idéntica dignidad a cada una de ellas” (p.8). De estas, se evidencia que existen dos oposiciones claras: en la primera, lo opuesto a cultura sería la ignorancia y, en la segunda, cultura se opone a la naturaleza, en el sentido de ser una construcción del ser humano (Aime, 2015).

A diferencia de los animales, explica Aime (2015), los seres humanos no nacemos con los elementos que necesitamos para poder sobrevivir y enfrentarnos a las amenazas del entorno. Esta falta de recursos propios nos ha demandado ser adaptables a una diversidad de condiciones. “Este proceso ha llevado a los seres humanos a sustituir los instintos con una serie de acciones y de estrategias particulares que hoy llamamos culturas” (p.14). Así, Aime (2015) incide en que son distintas las maneras en las que los individuos se han involucrado con sus contextos específicos. “Es decir, frente a cuestiones comunes relacionadas con la existencia, las diferentes sociedades han dado respuestas diferentes. De allí, la multiplicidad de pensamientos, lenguas y comportamientos que distinguen a nuestra especie” (p.14).

En ese sentido, la(s) cultura(s) debería(n) entenderse desde su diversidad y no como un todo homogéneo. En concordancia con ello, Boas (como se citó en Aime, 2015), menciona que la cultura “comprende todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones de un individuo en cuanto afectado por los hábitos del grupo en el que vive, y los productos de las actividades humanas en cuanto determinadas por estos hábitos” (p.22). Así, en concordancia con el relativismo cultural, cada expresión cultural debe ser explicada dentro del marco simbólico de la sociedad que la produce, ya que no existe una cultura única, sino tantas como sociedades humanas.

Desde estas definiciones, la cultura abarca mucho más que solo las prácticas artísticas o intelectuales, que es la manera predominante con la que se la ha entendido con dichos populares como “persona con o sin cultura”, haciendo referencia a los conocimientos académicos, omitiendo a su cualidad de práctica y relaciones sociales cotidianas. Por ello, en el presente trabajo, se prioriza la definición, desde la antropología contemporánea, que afirma que la cultura es el paraguas bajo el cual las distintas sociedades podemos entender nuestras relaciones humanas y también con el entorno físico que nos rodea. De esta manera, se entiende que “la cultura preexiste a los sujetos y éstos se constituyen, al interior de ellas, a partir de sus regulaciones y discursos. La cultura produce deseos, leyes y prácticas desde los cuales se generan las estructuras del sentir y del pensar en las subjetividades que las habitan (Williams, como se citó en Vich 2013, p. 130).

Yúdice (2002) señala que, dadas las transformaciones de la sociedad, se ha llegado a considerar al arte y la cultura como recursos. Desde esta perspectiva, se invoca a la cultura como un medio para resolver problemas para la comunidad, que antes, por ejemplo, pertenecían al ámbito de la economía o la política. Si bien esto responde a una lógica de mercantilización de la cultura, propia del capitalismo neoliberal, para el autor, no es posible dejar de lado su dimensión de recurso, pero sin omitir su entendimiento como fenómeno que ocurre cotidianamente de manera genuina y en constante transformación.

Yúdice (2002) sostiene, entonces, que la consideración de la cultura como recurso para enfrentar los dilemas de sociedad contemporánea ha dado origen a conceptos como desarrollo cultural, ciudadanía cultural, economía cultural, economía creativa, entre otros, lo que ha conducido a que los principales organismos internacionales la vinculen al crecimiento económico y al desarrollo. Bajo esta lógica, se justifica el auge de la implementación de políticas sociales que integran el giro cultural y comunitario en los gobiernos locales a nivel global.

1.1.2. La cultura como lucha por la hegemonía

La mirada de la cultura desde las relaciones sociales y los discursos que construyen los individuos es la que, en la actualidad, encuentra mayor visibilidad académica. No obstante, en nuestro lenguaje cotidiano, aún predomina el primer entendimiento de la cultura mencionado por Aime (2015), en el que se la vincula con el conocimiento académico. Por ello, podemos evidenciar que muchas personas solo entiendan a la cultura en su relación con la producción intelectual, artística o su vinculación con el pasado.

La lógica de la cultura, por el contrario, se constituye como un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento que se configura a partir de la lucha por el acceso a la hegemonía (Tejada, 2018). En la cultura, se construyen discursos hegemónicos que se producen y existen a partir de un intercambio desigual con varios tipos de poder. Tejada (2018) refuerza la idea señalando que “la cultura siempre es híbrida, producto de intercambios entre las personas y entre diversos grupos sociales” (p.9). Así, las expresiones artísticas, por ejemplo, se ubican dentro del ámbito de la cultura en tanto estas “se practican y se sostienen en un contexto social en el que existen profundas relaciones de poder, propiedad, clase y género” (Said, 2001, p. 39). Por ende, estas expresiones artísticas transmiten mensajes que comparten las prácticas culturales de una comunidad, a través de dispositivos estéticos.

Respecto a la alusión que realiza Tejada (2018) a la hegemonía, Gramsci (1970) (como se citó en Martín Barbero, 1987) es quien desarrolla este concepto para pensar el proceso de dominación social de un grupo sobre otro, no como imposición desde un exterior y sus sujetos, sino como un proceso en que una clase hegemónica en la medida en que sus intereses también son reconocidos como suyos por las clases subalternas. La hegemonía, por tanto, no existe de por sí, sino que se transita constantemente en un

"proceso vivido", hecho no solo de fuerza, sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad.

Por ende, las relaciones hegemónicas, dentro del ámbito cultural, involucran un entendimiento consensuado y generado por diversas tradiciones sociales que hacen entender a la clase subalterna que el sentido de la clase dominante es el apropiado o correcto. Esto se justifica en un continuo de relaciones de poder determinados por razones históricas y temporales. Sin embargo, la lógica Gramsciana resalta que esta lógica de dominación consensuada también puede presentar una resistencia de sectores dominados que, a partir de sus propias concepciones histórico-sociales, cuestionan esta relación. En ese sentido, donde hay hegemonía, hay contrahegemonía, representada por lo que se reconoce como cultura popular (Martín Barbero, 1987).

Respecto a la alusión a la cultura popular, Storey (2002) menciona que existen cuatro significados de lo popular: "que gusta a muchas personas, obra de tipo inferior, obra que intenta deliberadamente ganarse el favor de la gente, y cultura hecha por la gente para ellos mismos" (p.19). Definir a la cultura popular también involucra tomar inclinación por alguna de estas denominaciones, enmarcadas en procesos de constante transición. En ese sentido, para el presente estudio, se entiende a la cultura popular como aquella hecha por la gente para la misma gente.

En relación con ello, Storey (2002) resalta que la cultura popular se configura a partir de la oposición a la existencia de otra llamada alta cultura, relacionada con lo practicado por un grupo reducido de personas que tiene acceso a los modos de producción y consumo desde una condición de clase, género y raza. Contra ello, la cultura popular puede ser concebida desde lo despectivo como algo común y de poco nivel. Sin embargo, estas

concepciones solo son imposiciones arbitrarias que responden a procesos que pueden modificar su noción y su categorización como popular o no popular (Storey, 2002).

Al respecto, Hall (como se citó en Storey, 2002) afirma que el punto de interés del sentido del planteamiento de oposición entre lo popular y lo culto no es buscar el “ascenso” de lo popular, sino prestar atención a “las fuerzas y relaciones que sustentan la distinción, la diferencia, las instituciones y los procesos institucionales que se precisan para sostener a cada una de ellas y señalar constantemente las diferencias entre ambas. De ello se encarga, principalmente, el sistema educativo y su promoción de una tradición selectiva” (p.23).

De este modo, surge la mirada analítica sobre esta relación desigual de la alta cultura y lo popular como consecuencia de los estudios culturales latinoamericanos que se centran en la relación modernidad/colonialidad. Bajo esta perspectiva, se critica dos mitos hegemónicos.

Por un lado, la lógica lineal de desarrollo en la que se define la historia de la humanidad bajo la mirada eurocéntrica y la cual representa el norte inevitable y ejemplar para todas las sociedades, al configurarse como civilizaciones ‘avanzadas’, representadas por Europa y Norteamérica (Dussel, 2005, como se citó en Valencia, 2012). Por esta razón, se evidencia cómo las otras civilizaciones del planeta, incluidas las latinoamericanas, fueron ignoradas o subalternizadas. Esta, sin duda, es una lógica que predomina en la actualidad y que es utilizada para legitimar políticas de desarrollo sordas a la diversidad y la diferencia, y que cataloga al resto de la humanidad en una escala impuesta (Castro Gómez, 2005, como se citó en Valencia, 2012).

Por otro lado, se define “la diferencia entre un Occidente supuestamente monolítico y el resto de la humanidad como el resultado de tipos raciales y no como la consecuencia de una historia del poder” (Quijano, 2000, p. 542). A partir de esta mirada:

como los no occidentales seríamos por naturaleza distintos, más primitivos, primarios, atrasados, incivilizados, una amenaza para nosotros mismos y la civilización, hemos tenido que ser educados, informados, disciplinados, controlados, dominados y hasta explotados. Este pernicioso mito divide el sistema-mundo en binarios: este/oeste, norte/sur, primitivo/ civilizado, mágico-mítico/científico, irracional/ racional, tradicional/moderno. Esta construcción de los no occidentales ha sido instrumental en la construcción del ideal de normalidad en Occidente (blanco, masculino, heterosexual, educado, trabajador, cristiano) (Castro-Gómez, 2005, como se citó en Valencia, 2012).

Ante ello, Grosfoguel (2008) menciona que ha existido una continua caracterización de los no occidentales: “pasamos de ser caracterizados en el siglo XVI como ‘gente sin escritura’, a ser caracterizados en los siglos XVIII y XIX como ‘gente sin historia’, en el siglo XX a ser gente ‘subdesarrollada’ y más recientemente, en este comienzo del siglo XXI, a ser gente ‘sin democracia’” (Como se citó en Valencia, 2012, p. 160).

Estas críticas van unidas a la lógica de la colonialidad del poder que establece que existe una mirada eurocéntrica única e irrefutable que es la que se ha impuesto históricamente en las américas como patrón de acción y que busca “subyugar, transformar, crear sujetos y maneras particulares de comprender y vivir como si fueran naturales, las únicas posibles” (Castro-Gómez, 2005, p. 59). Sin embargo, “aunque la colonialidad perdura hasta nuestros días a partir de la presión de los centros hegemónicos del sistema-mundo, y también internamente, fuera de Occidente, por instituciones, ideales

y discursos eurocéntricos, es claro cómo la diferencia, la resistencia y la transmodernidad” (Dussel, 2005, como se citó en Valencia, 2012, p.160) continúan desafiándola.

Como complemento de estas afirmaciones, Quijano (1992) sostiene que “la colonización de la imaginación de los dominados y la represión operan sobre las formas de conocer, los procesos de producción de conocimiento, las imágenes y los sistemas de imágenes, los símbolos, las significaciones; sobre los recursos, estándares e instrumentos de expresión formalizada y objetivante” (p. 438). De esta manera, el proceso de dominación puede ser cuestionado desde narrativas y prácticas que surjan desde lo popular y establezcan otras corrientes discursivas que vayan en dirección contraria a las impuestas.

1.1.3. Identidad cultural y patrimonio

La identidad cultural es un concepto que surge y se relaciona con la idea de la cultura como espacio de prácticas hegemónicas y la lucha contra estas a partir de lo popular como muestra de contrahegemonía. Esta relación surge en el sentido de que la cultura popular puede ser entendida como el ejercicio de las prácticas cotidianas de los pueblos, que generan nuevos significados constantes a partir de las vivencias propias y tradicionales.

En ese sentido, Campos (2018) sostiene que “la identidad cultural se manifiesta en la proyección de una comunidad apropiándose resolutivamente de su legado discursivo en el instante presente” (p.205). Así, la identidad cultural se corresponde con un componente de memoria que implica “el relato a través del cual cada comunidad construye su pasado” (Grimaldo, 2006, p.43). Este relato mantiene un componente de significaciones entre los miembros de este colectivo a partir de las experiencias compartidas.

Dada la existencia de múltiples grupos sociales, Larraín (2014) sostiene que, a partir de las propias identidades generadas por los individuos culturalmente, estos se identifican con otros que comparten estos rasgos identitarios según las diversas categorías sociales existentes, lo que involucra a las “identidades colectivas tales como género, clase, etnia, religión, sexualidad, nacionalidad, etc.” (p.35).

De esta manera, la identidad cultural se relaciona con la identificación de un individuo con un grupo a partir de un “repertorio cultural compartido y expresado de manera específica y diversa (afectivo, conductual, cognitivo, práctico, valorativo, comunicativo), que brinda sentido de autorreconocimiento, unidad (igualdad) territorial, y carácter específico (diferencial) a las respuestas locales del desarrollo” (Olazabal, et al., 2021, p.41). Este conjunto de aprendizajes de cada individuo involucra un proceso en el que las personas se autodefinen y autovaloran como pertenecientes a una cultura particular, en un acto de diferenciación de un grupo frente a otros (Grimaldo, 2006).

De esta manera, este conjunto de experiencias o repertorio cultural compartido alude al concepto de patrimonio cultural. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Unesco] (2014) define al patrimonio cultural como “un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio” (p.132). Por tanto, estos recursos se pueden dividir en dos categorías: el patrimonio material y el patrimonio inmaterial.

Por un lado, el patrimonio cultural material responde a todo aquel bien cultural físico. Así, se pueden considerar como elementos del patrimonio cultural material a las obras arquitectónicas, monumentos arqueológicos, obras de arte, entre otros que “tengan un

valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (Unesco, 2014, p.134).

Por otro lado, se entiende al patrimonio cultural inmaterial como todos aquellos conocimientos creados y heredados de la interacción de individuos en una comunidad particular. Así, son considerados como patrimonio cultural inmaterial las “tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial, artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales” (Unesco, 2014, p.134).

De este modo, el reconocimiento y vinculación con el patrimonio pueden determinar la existencia de la identidad cultural. Así, la sociedad define qué elementos de su patrimonio valorar y los va dotando de significación y constituyendo como referentes de identidad y de expresión de las prácticas y valores que pasan a formar parte de los imaginarios sociales que mantienen vivo su vínculo (Olazabal, et al. 2022).

Si bien la identidad cultural se define con la vinculación del individuo con su patrimonio heredado, estos no siempre actúan en concordancia con ello, ya que las identidades generan diversas prácticas y discursividades que no necesariamente se condicen con su herencia cultural. Así las identidades están en constante cambio determinado por las interacciones de los grupos sociales (Molano, 2007).

Retomando la concepción de la cultura como relaciones de poder, en un contexto en el que se posicionan discursos que eliminan la memoria histórica de un pueblo, como es el caso de Cerro de Pasco, que se encuentra en paulatina desaparición, las distintas formas de expresión de la identidad cultural constituyen un acto de resistencia. Este acto no se debe entender desde la oposición rotunda al ejercicio de otras prácticas culturales que no

sean propias de la comunidad, sino que, en esa constante interacción, también se representa un acto de memoria que convive y que, sobre todo, reafirma el conocimiento de la historia de un pueblo.

Así, dentro de la lógica de la cultura como espacio que posibilita los discursos contrahegemónicos desde lo popular, la noción de identidades culturales puede ser “la base de conflictos y formas de dominación entre Estados, naciones y grupos sociales, así como también, en otros casos, es un principio de resistencia frente a dicha dominación. Se construye desde la tradición (o mejor dicho desde sus interpretaciones) y, con frecuencia, en una relación crítica con ella”. (Vergara et al., 2010, como se citó en Campos, 2018, p.206).

Por tanto, las múltiples identidades culturales pueden convivir en un mismo espacio o contexto transitando por distintos intercambios discursivos y diferencias de poder. En ese sentido, las identidades culturales se encuentran mediadas por procesos de interacción y comunicación que la dotan de constante transformación, lo que evidencia que no solo deben ser relacionadas con el pasado, sino también con el presente y el futuro (Vergara et al., 2010, como se citó en Campos, 2018).

1.2. Las prácticas comunicativas en el entendimiento de la comunicación en Latinoamérica

1.2.1. Comunicación: del mediacentrismo a las prácticas sociales

La comunicación, así como la cultura, también presenta un complejo entramado respecto a su definición y su naturaleza en la sociedad. Los estudios sobre la comunicación partieron desde otras disciplinas, como la lingüística, la psicología o la sociología. Autores como Laswell, Lazzarsfield, Shanon y Weaver, Schramm, entre otros, representan la mirada mediacéntrica, centrada en los efectos de los medios de comunicación en un modelo unidireccional (Mattelart & Mattelart, 1997), que entiende a

la comunicación solo como la transmisión de información y el impacto que esta genera o puede generar en un receptor, entendido como pasivo y homogéneo.

Estos aportes, sin duda válidos en sus épocas particulares, partieron del esquema del “sistema general de la comunicación”, planteado por Shannon en 1948 y comentada por Weaver en 1949. Este plantea que la comunicación consiste en “reproducir, en un punto dado, de forma exacta o aproximada, un mensaje seleccionado en otro punto” (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 42). De esta manera, plantea los siguientes elementos que lo constituyen:

la fuente de información que produce un mensaje, el codificador o emisor, que transforma el mensaje en signos a fin de hacerlo transmitible (el teléfono transforma la voz en oscilaciones eléctricas) el canal, que es el medio utilizado para transportar los signos (cable telefónico), el decodificador o receptor, que reconstruye el mensaje a partir de los signos, y el destino, que es la persona o la cosa a la que se transmite el mensaje. (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 42)

El aporte de Shannon constituyó el germen del entendimiento de la comunicación como transmisión de información de un emisor hacia un receptor a través de un canal, el cual es entendido hasta la actualidad. No obstante, esta concepción de la comunicación como transmisión de información y su consecuente derivación en los estudios sobre el rol protagónico de los medios de comunicación pasó a ser cuestionada, ya que surgieron nuevas corrientes de pensamiento, como los estudios culturales y la corriente latinoamericana de la comunicación.

El concepto hegemónico de comunicación de nuestra época histórica y tipo de sociedad, resumido en la idea de la difusión o el intercambio de mensajes ha sido, como otros, puesto en crisis tanto desde dentro como desde fuera de la academia. No

es posible ya sostener, bajo ninguna circunstancia, y con mayor razón si se trata de un discurso didáctico, reduccionismos conceptuales que en otra época funcionaron como emblemas de una nueva ciencia. (Fuentes, 2002, p. 13)

La crítica concentró su atención, principalmente, en la relación entre cultura y comunicación como mecanismo de dominación entre los países “desarrollados” y los de “tercer mundo”. Así, surge el concepto de “imperialismo cultural” que se refiere a los procesos que generan que una sociedad sea “introducida en el seno del sistema moderno mundial y la manera en que su capa dirigente es llevada, por la fascinación, la presión, la fuerza o la corrupción, a moldear las instituciones sociales para que correspondan con los valores y las estructuras del centro dominante del sistema o para hacerse su promotor” (Schiller, 1976, como se citó en Mattelart & Mattelart, 1997, p.80).

Esta crítica a los modelos de comunicación hegemónicos y su evidente vínculo con las relaciones de poder conjuga con los crecientes estudios en Latinoamérica sobre la conexión evidente entre la cultura y la comunicación. Así, la comunicación, entendida como interacción, a partir de su ruptura con la teoría mediocéntrica y tecnocéntrica, habilita su posicionamiento desde las mediaciones y las prácticas sociales, lo que remite a que los individuos, en sus interacciones cotidianas, producen significados que no requieren necesariamente de la intervención de algún medio tecnológico.

Fue Jesús Martín Barbero quien aportó en el cuestionamiento al modelo hegemónico de la comunicación que había reducido el fenómeno de la comunicación a la influencia efectiva del emisor hacia uno o varios receptores por medio del dominio recursos tecnológicos (Torrico, 2017). Atribuir a los medios la eficacia de los mensajes que quiera transmitir el emisor fue una postura cuestionada por Martín Barbero, quien insertó la

categoría de lo popular como un actor trascendental en el fenómeno de la comunicación, por encima de lo tecnológico, en su relación con los medios masivos.

Como menciona Torrico (2017), “fue ahí donde la cultura y los movimientos sociales recuperaron presencia protagónica en las prácticas comunicacionales y, obviamente, en el entendimiento de estas desde la historia y la teoría crítica. El momento de la recepción, a partir de entonces, ya no podía ser visto apenas como el de la realización casi mecánica de las intenciones del emisor” (p.175). De este modo, se inserta el concepto de mediaciones, que Martín Barbero (1987) define como “las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y a la pluralidad de matrices culturales” (p. 203); es decir, todas aquellas situaciones y acciones que intervienen en un proceso de comunicación y que están completamente relacionadas con las características culturales de cada grupo social.

Como efecto de la inserción de las mediaciones en el debate sobre la comunicación, Martín Barbero (1990) extiende la mirada hacia las prácticas sociales dentro de los procesos de comunicación a partir del planteamiento de tres dimensiones para su comprensión: la socialidad, la ritualidad y la tecnicidad.

La socialidad se entiende como la capacidad interpersonal y colectiva que permite a los individuos interpretar y negociar los mensajes que reciben, sean estos de los medios de comunicación o de otras instituciones alrededor, inspirada en factores como los afectos, el poder y la lucha (Orozco, 1998). Así, “la socialidad es la trama que forman los sujetos y los actores en sus luchas por horadar el orden y rediseñarlo, pero también sus negociaciones cotidianas con el poder y las instituciones” (Martín Barbero, 1990, p. 12). De esta manera, la socialidad se concibe desde las diversas formas de interacción de los actores sociales en su cotidianeidad dentro de su camino por sobrevivir y mantener su

identidad, en un contexto en el que, desde las instituciones y la hegemonía, se puede condicionar su libre agencia (Orozco, 1998).

Por su parte, la ritualidad, que surge de la socialidad, es aquella que le confiere a la práctica la dimensión de "práctica", entendida como acción constante, o ritual. Así, Martín Barbero (1990) sostiene que la ritualidad “pone las reglas al juego de la significación introduciendo gramaticalidad y haciendo así posible la expresión del sentido. (p.12). De esta manera, la ritualidad permite que las ideas o mensajes generados en la interacción se convierta en una coordinación de acciones constantes, sin significar ello que estos usos no puedan transformarse de acuerdo a las distintas disposiciones contextuales de la interacción entre individuos, lo que requiere de la creatividad, la reflexión y la improvisación de los mismos. Así, “debido a la ritualidad de las prácticas sociales, se hace posible, operativamente, la expresión de los nuevos sentidos producidos por los sujetos sociales” (Orozco, 1998, p.06).

Finalmente, la dimensión de la tecnicidad se entiende rebasando lo meramente instrumental, por ejemplo, de los procesos de comunicación y permite desarrollar nuevas sensibilidades. Esta dimensión, entonces, se configura como una competencia que interviene en los procesos de comunicación, donde pueden estar presentes los medios de comunicación, para el diseño de nuevas prácticas sociales. Así, estas nuevas prácticas generadas por la tecnicidad permiten, a su vez, desarrollar nuevos sentidos y procesos de comunicación, más allá de los estimulados y condicionados por los medios y tecnologías de información Martín Barbero (1990).

De esta manera, la inserción de las prácticas, dentro del entendimiento de la comunicación, ha promovido la incorporación de la lógica del diálogo-interlocución, que permite entender que los procesos de comunicación están mediados desde diversas

racionalidades de los actores que intervienen en los mismos y no en solo uno de ellos. (Orozco, 1998). Así, a partir de estos procesos, se permite la generación de significados que derivan en la construcción de acciones, las mismas que están estrechamente relacionadas con el contexto social e histórico en el que se desarrolle. De ahí que sea vital “crear, ampliar y fortalecer los escenarios para el diálogo desde donde se revitalicen los procesos comunicativos” (Orozco, 1998, p. 06).

1.2.2. Comunicación y cultura desde el pensamiento latinoamericano

Como menciona Beltrán, et al. (2008), la incursión del enfoque comunicacional a la reflexión sobre la cultura se ubica más allá de entender a la comunicación desde la palabra hablada: desde la concepción sociosemiótica, se alinea a los estudios antropológicos, semiólogos y sociológicos. La cultura también puede ser tomada en cuenta desde los estudios de la comunicación interesados por comprender los procesos significativos que consideran la dimensión de la producción, inscripción e intercambio de signos y símbolos, que resulta propia de los seres humanos y, por tanto, constitutiva de su singularidad.

De acuerdo con ello, el vínculo entre cultura y comunicación lo comprendemos desde las relaciones entre individuos que actúan bajo ciertos principios determinados por las ideas, valores y prácticas formados en sus continuas interacciones y heredados de sus generaciones precedentes en un contexto de constante transformación. Estas relaciones están compuestas por el constante intercambio de símbolos significantes a los que el ser humano les da un sentido de acuerdo con los acontecimientos que le toca vivir (Aime, 2015).

Estas relaciones cotidianas entre los seres humanos, con el paso del tiempo, “estructuraron manifestaciones cada vez más elaboradas que se tradujeron en representaciones observables de lo que se quería comunicar (pinturas, bailes, grafías, etc.)

y que demandaron la utilización de recursos de variada y progresiva complejidad. Eso sucedió en toda la geografía del planeta” (Beltrán, et al., 2008, p. 33).

De acuerdo con estas implicancias, existe una interdependencia entre la comunicación y la cultura, ya que “cada una de ellas se configura, expresa, reproduce o modifica en función de la otra” (Beltrán, et al., 2008, p. 37). De ese modo, la construcción de la historia de la humanidad, determinada por las relaciones sociales, se sustenta en la comunicación. Por ello, como sostiene Beltrán, et al. (2008), “la historia comunicacional latinoamericana no principia en tiempos coloniales y menos con la introducción de la primera gran mediación técnica, la imprenta, sino que comienza con las vivencias de las culturas de las sociedades precolombinas” (p.37). Así, la comunicación, como proceso de simbolización, ha dependido de la interacción histórica de los seres humanos para que puedan entenderse desde una estructura de significación particular: una cultura.

Ahora bien, esta concepción de interdependencia entre la cultura y la comunicación fue tomada en Latinoamérica como el centro del abordaje hacia la comunicación como objeto de estudio, que dista de la concentración en el rol de los medios de comunicación como centro de la investigación en comunicación. Esto ha permitido “comprender el desarrollo y el reconocimiento de las identidades culturales en el marco del mestizaje, entendido como procesos de continuidades en la discontinuidad, conciliaciones entre ritmos que se excluyen, desde donde se piensan las formas y sentidos culturales” (Sierra, 2016, p. 12).

Desde esta mirada, se menciona que el estudio de la comunicación en Latinoamérica surgió a partir de la academización de los estudios y prácticas en periodismo en la región (Valencia, 2012). “Esa primera versión académica de la comunicación experimentó la influencia de la escuela funcionalista norteamericana, pero, paulatinamente, se fueron

imponiendo miradas más críticas, influidas primero por la Escuela de Frankfurt y, luego, por el estructuralismo” (Barranquero, 2011, como se citó en Valencia, 2012, p. 157).

Así, a finales de los años setenta, emerge una corriente de pensamiento relacionada con la comunicación desde la propia mirada latinoamericana, que prioriza la estrecha relación entre cultura y comunicación. Se reconoce como sus precursores a Beltrán, Martín-Barbero, Kaplún, Brunner, Ortiz, García-Canclini, entre otros.

A partir de ella, “surgieron conceptos como mediación e hibridación, que transformaron la manera como se entiende la comunicación, el papel de los medios, su relación con las dinámicas culturales y los vínculos entre cultura popular y cultura masiva” (Valencia, 2012, p. 157).

De esta manera, Martín Barbero (1987) sostiene que “en la redefinición de la cultura es clave la comprensión de su naturaleza comunicativa: su carácter de proceso productor de significaciones y no de nueva circulación de informaciones y, por tanto, en que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también” (p. 227). A partir de ello, propone un cambio en el entendimiento de la comunicación, de uno centrado en la problemática de los medios, los canales y los mensajes, a uno relacionado con la cultura, involucrando a la comunicación en los procesos de socialización.

Para ello, enfatiza en la importancia de conocer los sistemas de conocimiento, los códigos de percepción, los códigos de valoración y de producción simbólica de la realidad que circula en todo proceso social. De esta manera, se evidencia que, para entender a la comunicación, debemos aproximarnos a ella desde distintas disciplinas, como la antropología, la psicología, etc., que nos ayuden a comprender este complejo fenómeno (Cornejo, 2004).

Los aportes de Martín Barbero al estudio de la comunicación en Latinoamérica se reconocen inspirados por los trabajos de Paulo Freire y su teoría sobre la concepción liberadora de la educación popular con el método de alfabetización campesina en Brasil, la que posteriormente se aplicaría en otros países latinoamericanos. La metodología de Freire, basada en la reflexión colectiva y grupal, rompía con la relación vertical entre un "educador-activo" y un "educando-pasivo".

En los años 60, por su parte, surgen aproximaciones como la comunicación para el desarrollo, que es heredada de la tradición norteamericana desde el entendimiento de que la comunicación puede ayudar a que una comunidad pueda alcanzar el desarrollo, aún entendido desde la mirada norteamericana y no del criterio propio de la comunidad.

Así, estudiosos como Pasqualí, Kaplún y Mattelart aportaron en la ruptura del modelo lineal y causal de la comunicación (emisor-mensaje-receptor) y abordan el proceso de comunicación desde la perspectiva de una relación dialógica, y a la vez analizaron y denunciaron en los trabajos académicos la presencia "ideológica" implícita en las producciones de la industria masiva de los medios de comunicación.

Podemos identificar, entonces, que la mirada de la comunicación desde Latinoamérica viró de los medios hacia las prácticas cotidianas con una mirada crítica al modelo anterior que, además, representaba una relación de dominio sobre el propio conocimiento latinoamericano. De este modo, además de los medios de comunicación, se enfatiza en que las prácticas cotidianas también pueden ser fuentes que promueven el surgimiento de procesos de comunicación:

desde las maneras en que los campesinos organizan sus productos en las plazas de mercado, hasta la forma en que la gente rinde tributo a sus muertos en los cementerios populares, pasando por las expresiones artísticas de los colectivos juveniles en los

entornos urbanos, las formas de organización y operación de los activistas y tantas otras acciones (Martín Barbero, 1990, como se citó en Valencia & Magallanes, 2016, p. 19).

En ese sentido, la nueva mirada de la comunicación promovida desde Latinoamérica enfatiza en las particularidades históricas y culturales de la región, donde se rescata el mestizaje y la diversidad de identidades. “Con el surgimiento de explicaciones más críticas en la investigación latinoamericana de la comunicación lideradas por Pasquali, Mattelart y Freire (entre otros), los estudios de comunicación ganaron entonces la perspectiva de la localización, en la vida social y cultural de la realidad latinoamericana (Sierra, 2016, p. 11).

A partir de dichas críticas, en los años 70, surge la comunicación para el cambio social, enfocada en el crecimiento de la capacidad de aprendizaje, de conciencia y capacidad crítica y reflexiva sobre las propias condiciones de vida del individuo entendiendo su entorno, a partir de los estudios de Gumucio Dragón, Tufte, entre otros. Sin embargo, de acuerdo con Barranquero y Sáez (2015), tanto en la perspectiva de la comunicación para el desarrollo como en la comunicación para el cambio social, la comunicación sirve para otro fin, no es el fin en sí mismo.

Por ello, Barranquero y Sáez (2015) sostienen que este enfoque excede de la mirada antropocéntrica del desarrollo en la que se omite la vinculación del ser humano con el entorno natural. Por ende, carece de una mirada vinculante con el ecosistema y que atienda también a sus necesidades. Así, la perspectiva del cambio social termina preservando, involuntariamente, la óptica economicista del desarrollo, centrada en la producción ilimitada a expensas de la naturaleza:

Cualquiera que sea el adjetivo que se le dé, el contenido implícito o explícito del desarrollo es el crecimiento económico, la acumulación de capital con todos sus efectos positivos y negativos que conocemos: competencia sin piedad, crecimiento sin límites marcado por las desigualdades, pillaje sin reparar en la naturaleza, el progreso, el universalismo, el dominio de la naturaleza, la racionalidad cuantificante. Esos valores sobre los que reposa el desarrollo y particularmente el progreso, no se corresponden en absoluto con aspiraciones universales profundas. Están relacionadas con la historia de Occidente, tienen poco eco en otras sociedades (Latouche, 2007, como se citó en Barranquero & Sáez, 2015, p. 52-53).

1.2.3. Prácticas comunicativas como aporte para otra mirada del desarrollo

A partir de los aportes de Martín Barbero (1990) y Orozco (1998) con la inclusión de las prácticas sociales en la comunicación, los estudios de la comunicación en Latinoamérica comenzaron a contemplar el concepto de prácticas comunicativas, entendiendo a estas como todas las actividades cotidianas del ser humano, que son fruto de su creatividad.

Valencia y Magallanes (2016) sostienen que la mirada hacia las prácticas comunicativas constituye una exploración que ha brindado dos aportes principales desde Latinoamérica. El primero es considerar a los procesos comunicativos como aquellas mediaciones que surgen de los individuos alrededor de los medios, pero que, sobre todo, incluye a las prácticas cotidianas de naturaleza diversa que están asociadas a redes culturales y sentidos complejos (Couldry, 2004, como se citó en Valencia & Magallanes, 2016). El segundo fue vincular a esas prácticas comunicativas con los crecientes “esfuerzos de creación, transformación, recuperación y conservación de sentidos, redes y lazos, más allá de lo instrumental, que propenden por cambios profundos y por la

construcción de alternativas a un orden social injusto, destructor, colonial y excluyente” (Valencia & Magallanes, 2016, p. 17).

De este modo, la mirada hacia las prácticas comunicativas constituye una posición reivindicativa que se sustenta, además, en la mirada latinoamericana que involucra una revaloración y posicionamiento de las realidades que construyen los individuos día a día a partir de sus constantes intercambios de mensajes en contextos culturales diversos y particulares.

Las prácticas comunicativas, sin embargo, a menudo, no son tomadas en cuenta debido a la excesiva atención de la academia hacia las grandes industrias culturales, el despliegue tecnológico espectacular y los grandes medios periodísticos (Couldry, 2004, como se citó en Valencia & Magallanes, 2016). La mirada estigmatizada, deslegitimada o folklorizada de las prácticas comunicativas evita apreciar la importancia de estas como generadoras de otras formas de conocimiento y acción que se dan en la sociedad (Orozco, 1998; Rodríguez, 2001, como se citó en Valencia & Magallanes, 2016).

Estas nuevas formas de conocimiento, desde las prácticas comunicativas propias de nuestro contexto latinoamericano, parten de la crítica de la colonialidad del poder que cuestiona la dinámica histórica eurocéntrica que se ubica en nuestra región como el modo oficial de interpretar la realidad y de relacionarnos entre nosotros. Las nuevas formas de conocimiento, sin embargo, no son nuevas ya que siempre han permanecido en sus territorios, pero siendo subyugados al modelo dominante. A estas, Arturo Escobar (2003) las describe como alternativas a la modernidad y otros, como Gudynas (2011), como buen vivir (Valencia & Magallanes, 2016).

Esta mirada de la comunicación se corresponde con los crecientes estudios sobre el buen vivir en Latinoamérica, que ha surgido a partir de otras corrientes de pensamiento,

como la teología de la liberación, la teoría de la dependencia, entre otros. Así, el buen vivir surge como una manera propia de entender las actividades cotidianas y los modelos de sociedades que se desea tener en una convivencia armoniosa entre las personas y los ecosistemas que las rodean (Gudynas, 2011; Barranquero & Sáez, 2015; Contreras, 2014, 2016).

Las perspectivas de las prácticas comunicativas y la del Buen Vivir comparten una crítica a modelos hegemónicos, tanto de la comunicación mediocéntrica como del desarrollo o la modernidad, centrado en el crecimiento económico. Si bien el vínculo entre el Buen Vivir y la comunicación aún no ha sido abordado en profundidad, Barranquero y Sáez (2015) reconocen su origen en los aportes de los que denominan los comunicólogos de la liberación: Luis Ramiro Beltrán, José Marqués de Melo, Juan Díaz, Mario Kaplún y Antonio Pasqualí. A ello, Restrepo y Valencia (2016) suman los aportes contemporáneos de Erick Torrico, Claudio Maldonado, Alejandro Barranquero y Chiara Sáez, y Adalid Contreras.

La comunicación está dentro de la naturaleza del buen vivir, ya que es a partir de procesos comunicacionales que entabla el individuo en su convivencia con los otros seres vivos, a través del intercambio de mensajes y la construcción simbólica, que se conjugan las sociedades. A este vínculo entre comunicación y Buen Vivir, Contreras (2014) lo denomina como Comunicación para el Vivir Bien/Buen Vivir y lo define como:

un proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de sentidos sociales, culturales, políticos y espirituales de convivencia intercultural y comunitaria con reciprocidad, complementariedades y solidaridad; en el marco de una relación armónica personal, social, con la naturaleza y el cosmos; para una vida buena en

plenitud que permita la superación del vivir mejor competitivo, asimétrico, excluyente e individualizante. (p.81)

Esta definición presenta a la comunicación para el buen vivir a partir de la oposición a la idea de desarrollo, o vivir mejor, caracterizada por la priorización de la acumulación económica y el consumo. Asimismo, plantea a la comunicación para el buen vivir como un proceso en constante transformación que es regido por cuatro dimensiones planteadas por Choquehuanca (2008): saber escuchar, saber compartir, saber vivir en armonía y complementariedad y saber soñar. En ese punto, se reconoce que la comunicación y el buen vivir aborda la construcción cotidiana del conocimiento a partir del diálogo e intercambio entre individuos para transformar lo social en comunidad (Restrepo & Valencia, 2016).

Lo que está detrás de esta propuesta es el reconocimiento de que, si bien hay historias de exclusión, también hay historias, además invisibilizadas, de oposición a esta exclusión. Por tanto, en la comunicación para el buen vivir, estas historias se conciben dentro de una interrelación constante que puede generar nuevos conocimientos y cambios dentro de sus realidades.

Ahora bien, Restrepo y Valencia (2016), cuestionan la denominación de Comunicación para el Buen Vivir presentada por Contreras y apuestan por la de Comunicación en el buen Vivir, haciendo énfasis en las prácticas comunicativas, ya que sostienen que, al ser la comunicación una dimensión inalienable al ser humano, esta es parte del buen vivir.

Esta postura coincide con la de Barranquero y Sáez (2015) quienes sostienen que el uso de la preposición *para* insiste en el sesgo instrumental y mediacéntrico de la comunicación bajo la lógica de que “la comunicación siempre está al servicio de algo –

comunicación para—: el desarrollo, la salud, el medioambiente, la paz, etc. En otras palabras, lo comunicativo se sigue concibiendo no como un proceso, sino como una mera herramienta, medio o soporte útil para un fin” (p. 50). Bajo la premisa de los autores, esta visión “no logra dar cuenta de su autonomía y potencial interdisciplinar para pensar y articular diferentes áreas del conocimiento” (Barranquero & Sáez, 2015, p. 50).

Así, las prácticas comunicativas en el buen vivir son consideradas como:

maneras otras de vivir en comunidad y de relacionarse con la naturaleza; mantiene lazos y reafirma o construye comunidad; establece y engrana dinámicamente sistemas organizativos; conduce y permite visibilizar y negociar disensos; está en la base de la interacción intercultural con el resto de la sociedad, incluidos los antagonistas de los colectivos; posibilita la permanencia de la memoria y la transmisión de legados y lenguajes; construye nuevos saberes que permiten enfrentar la precariedad o impredecibilidad de la vida (Restrepo & Valencia, 2016, p.4)

La comunicación se configura como articuladora y generadora de acciones en la búsqueda de objetivos político-decoloniales: “deja de ser un medio para algo más allá, es también un fin, un objetivo, una manera de vivir” (Barranquero & Sáez, 2015, p. 63). Esta concepción de la comunicación se conecta con la mirada Gramsciana de la cultura donde la comunicación emerge como el estandarte de la lucha “perseguida por los pueblos subalternos, que no solo son los indígenas y los afrodescendientes, sino gentes de los campos y las ciudades que luchan por conservar su territorio, por tener derecho a vivir en él y a gestionarlo de acuerdo a lo que Eliana Champutiz (2013) describe como cosmovivencias y a las formas de saber que se generan en ellas” (Restrepo & Valencia, 2016, p.5).

El planteamiento de las cosmovivencias por sobre las cosmovisiones, es, sin duda, enriquecedor, ya que no constituye solo la manera de mirar el mundo que nos rodea, sino de cómo lo transformamos dentro de las dinámicas de poder establecidas en él.

Si bien la perspectiva de las prácticas comunicativas en el buen vivir “tiene que ver con las interacciones que construyen y reconstruyen significados sociales” (Restrepo & Valencia, 2016, p.20), las tecnologías de comunicación, “a partir de su apropiación singular por parte de los colectivos como parte de sus cosmovivencias y en función de sus objetivos de interacción de carácter intercultural, exhiben la creatividad de los grupos étnicos” (Restrepo & Valencia, 2016, p.5).

Por tanto, las prácticas comunicativas en el buen vivir permiten esclarecer que la comunicación debe ser entendida como un proceso y un fin en sí mismo para configurar las significaciones propias de cada cultura, sus propios modos de entender su progreso, en su interacción con su entorno particular, sin dejar de lado su interacción con otras culturas, la tecnología y el medio ambiente.

1.3. El aporte local de las organizaciones de Cultura Viva Comunitaria

1.3.1. Cultura Viva Comunitaria, comunidad y territorio

Tal como se mostró en apartados anteriores, las maneras de entender a la cultura se han relacionado con el pasado. Yúdice (2019) menciona que esta percepción se ha visto reforzada a través del continuo empleo de las palabras como usos, costumbres, legado, tradición, entre otros, con las que se asume a la cultura como algo estático, del pasado, que no varía. Por el contrario, como menciona Aime (2015), son la ciencia y la economía a las que se vincula con el cambio, el futuro. De este modo, surge la trascendencia y la necesidad de también ubicar a la cultura como elemento clave en el presente y, sobre todo, en el futuro.

Turino (2015) denomina a esta concepción de la cultura centrada en el pasado como cultura muerta, desde el establecimiento de modos pasados que deben permanecer únicamente por su carácter de antiguo, sin movimiento, solo desde la contemplación. En contraste con ello, Aime (2015) sostiene que, en realidad, los seres humanos innovamos y modificamos continuamente nuestras culturas por diversos factores, como la libre elección o la imposición, o influencia, de algún factor externo. Las sociedades no son estáticas y no necesariamente adoptan las novedades externas de manera pasiva y sumisa. La mayoría de las veces, se apropian de ellas y las resignifican, lo que las convierte en algo nuevo, actualizado a partir de su adaptación a las nuevas formas económicas y de relaciones sociales, que se configuran en relación con las características particulares del grupo social que lo practica, como el género, la generación o el lugar de residencia.

Aime (2015) sigue sosteniendo que, incluso la globalización, que apunta a homogeneizar todas las realidades culturales, se resquebraja frente a las formas de creatividad particular, como la de los barrios y las comunidades indígenas, que son, al mismo tiempo, modos de resistencia y de innovación. La cultura, entonces, está relacionada con la creatividad y la potencia de la energía grupal para la reproducción de su propia cultura en comunidad.

Esta mirada configura el cambio de perspectiva hacia la “cultura viva”, concebida así en Latinoamérica a partir del reconocimiento de que la cultura no es eso que ha sucedido en el pasado y de lo que solo se debería hablar en museos o en las costumbres. Al contrario, impulsados por la creatividad e inventiva, muchos grupos de ciudadanos, de barrios populares y comunidades indígenas, entre otros, de manera cotidiana, realizan prácticas en sus espacios comunitarios y barriales que mantienen viva su cultura.

Turino (2015) añade que la cultura viva se distancia del concepto clásico que presenta a la cultura como opuesta a la naturaleza. Para el autor, tanto la naturaleza como la cultura, entendida desde la construcción de significados y significantes producidos por la mente humana, están interconectadas y son interdependientes. Por ello, la Cultura Viva se expresa mediante la ecuación: $Cultura + Naturaleza = Cultura Viva$. En ese sentido, la Cultura Viva Comunitaria involucra a aquellas expresiones culturales que surgen, se reconocen y potencian desde y para sus comunidades de origen, como parte de la convivencia en sus territorios específicos (Mata, 2019).

En ese sentido, las prácticas y conexiones locales que surgen y se desarrollan en los distintos colectivos humanos, con particularidades específicas de sus territorios, nos dirige a sostener la existencia de “culturas vivas comunitarias”, que se guían de la creatividad del ser humano y su vínculo y respeto a la dinámica local, que involucra a la cultura con el territorio y la identidad (Ibercultura, s.f.). Así, la cultura viva se mantiene dialogante con el pasado, presente y el futuro de cada comunidad “en un remolino-espiral colectivo, misterioso y múltiple” (Balán, 2013, p.12).

La Cultura Viva Comunitaria, entonces, es una expresión que surge desde las experiencias colectivas de la región que nacen y se organizan en las comunidades con el fin de “beneficiar prioritariamente a los pueblos, grupos y comunidades en situación de vulnerabilidad social y con reducido acceso a los medios de producción, registro, disfrute y difusión cultural” (Iberculturaviva, s.f.).

En este punto, cabe definir el valor de lo comunitario. Para ello, Roldán (2013), partiendo de que “comunidad” está compuesta por las palabras común y unidad, y que estas se vinculan con las palabras comunión y comunicación, sostiene que una comunidad es todo aquel grupo de personas que cuenta con elementos en común, como el territorio, las

costumbres, el idioma, los modos de hablar, los valores, etc. Así, cada comunidad se puede conformar por distintas razones diversas a la territorial a partir del desarrollo de una identidad particular que la diferencia de las demás.

Además de ello, lo que dota de valor a una comunidad es el protagonismo de los objetivos grupales sobre los individuales, donde primen valores como la cooperación y la solidaridad. Roldán (2015) enfatiza en que, si bien estas características de comunidad han estado ligadas a poblaciones de escasos recursos económicos, “la construcción de comunidad puede (y debería) darse en cualquier contexto humano” (Como se citó en Santini, 2017, pp. 125-126).

Desde este punto, el rol de las organizaciones o colectivos de cultura viva comunitaria consiste en generar lazos de creación constante en su comunidad “desde el arte, la educación, la comunicación o la cultura en general con el objetivo de democratizar y posibilitar el desarrollo integral de sus distintas territorialidades (Balán, 2013; Turino, 2013). Consecuentemente, la Cultura Viva Comunitaria surge desde las mismas comunidades como acto genuino impulsado por la reivindicación de sus prácticas, al margen del apoyo estatal o las lógicas del mercado de bienes, productos y servicios culturales.

En concordancia con estas iniciativas propias de la población, es en Brasil donde se comenzó a brindar un rol al Estado para la promoción de políticas culturales en beneficio de los colectivos de CVC. Así, surge el movimiento de CVC en Latinoamérica a partir de la experiencia brasileña del programa de Puntos de Cultura creado bajo el mandato del ministro de Cultura, Gilberto Gil, durante el gobierno del presidente Inácio Lula da Silva en el 2004.

El encargado de desarrollar esta política fue Celio Turino, como director de la Secretaría de Ciudadanía y Diversidad Cultural del Ministerio de Cultura de Brasil. El Programa Puntos de Cultura de Brasil surgió con la finalidad de generar y apoyar circuitos culturales de iniciativas ya existentes históricamente en muchas comunidades del país, por medio de acciones de articulación y de transferencia de recursos para las distintas organizaciones de la sociedad, o puntos, que desarrollan acciones culturales (Mata, 2019).

Giberto Gil partió de los puntos vitales que se estimulan en el masaje do-in chino para establecer la misma lógica con los puntos de cultura. “Al masajear esos puntos vitales, el cuerpo cultural de la nación, momentáneamente maltratado o dormido, se energiza” (Pontos de Cultura, 2004, como se citó en Yúdice, 2019, p.14). Bajo esta premisa, el Estado reconoce y potencia el aporte y la importancia de los puntos de cultura y sus respectivas prácticas existentes en sus comunidades, posibilitando el trabajo en red entre estas iniciativas para la promoción del interaprendizaje respetando las diferencias e identidades propias. De esa manera, “el programa se configura como una acción estatal que crea potencialidades en tres dimensiones complementarias: simbólica, cívica y económica” (Yúdice, 2019, p.14).

Esta acción que reconoce al Estado como mediador que posibilite la conexión entre los puntos de cultura, también ha sido replicada en el Perú a partir de la política de Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura, la misma que trata de generar posibilidades para que las organizaciones reconocidas como tal puedan desarrollarse en red, así como acceder a fondos que aporten en el financiamiento de sus acciones.

1.3.2. Prácticas comunicativas en las organizaciones de CVC

A partir del acercamiento teórico e histórico brindado en los apartados anteriores, se puede mencionar que son organizaciones o experiencias de Cultura Viva Comunitaria

aquellas que desarrollan una acción cultural, educacional y/o de comunicación popular a nivel local. En detalle, “son de cultura viva aquellas iniciativas desarrolladas en/por centros culturales, radios o televisión comunitaria, diarios barriales, grupos de teatro, danza, circo, artes visuales, grupos que trabajan con cine, literatura, rescate de identidad, saberes tradicionales, alternativas económicas solidarias y colaborativas, etc.” (Iberculturaviva, s.f.). Esta mirada nos ubica en un frente que, además de entender a la cultura desde el folclor o lo artístico, también ubica a la interacción comunitaria cotidiana, marcada por el rol educativo popular, de los diversos colectivos surgidos localmente como parte de la cultura viva.

Del mismo modo, Canclini (2013, citado en Santini, p. 127) menciona que las organizaciones de CVC tienen como rasgo en común “la realización de acciones dedicadas a la comunicación, trabajo artístico, político y de educación alternativa, que producen trabajos de formación y movilización de sectores populares en defensa de sus derechos y desarrollan un conocimiento empírico sobre las culturas subalternas, en algunos países mayor que el de las instituciones académicas”.

En ese sentido, podemos mencionar dos puntos de abordaje de las prácticas comunicativas de las organizaciones de Cultura Viva Comunitaria en sus localidades: las relaciones organizacionales y las prácticas propias del rubro de trabajo de cada organización. Por un lado, desde sus prácticas comunicativas en su dimensión organizacional, podemos mencionar que las organizaciones de CVC constituyen redes complejas de relacionamiento que permiten el intercambio y la conexión constante en sus territorios, a partir de sus propias formas de organización interna y de su interacción con los diversos actores locales, hecho que, además, posibilita la convivencia pacífica (Balán, 2019). Estas, además, se caracterizan por no tener un fin lucrativo, son autosostenibles y se mantienen vivas por la colaboración y solidaridad de sus miembros.

Por otro lado, entendiendo sus prácticas comunicativas en su rubro de trabajo, como menciona Santini (2017), el rubro de trabajo de las organizaciones de CVC es ampliamente diverso ya que pueden ser “radios comunitarias, grupos de teatro amateur, museos de barrio, bibliotecas populares, fiestas y celebraciones vecinales, circo social, colectivos urbanos de rap y hip-hop, manifestaciones de la cultura tradicional con un fuerte vínculo comunitario y toda una diversidad de expresiones, según la característica y la realidad de cada región o país” (p.124).

De esta manera, dado el rubro de trabajo, los integrantes de estas organizaciones, que son de todas las edades, transitan por procesos de aprendizaje y participación local que, “a través del juego, de la creación cultural, de la comunicación popular y de las celebraciones comunitarias, intentan sensibilizar al espacio público de sus territorios y convocan a la participación colectiva” (Santini, 2017, p.124). Del mismo modo, los productos, o actividades, artísticos y culturales generados a partir de los procesos de enseñanza y de práctica de cada organización de CVC son, en su mayoría, mostrados en el espacio público local, en calles y plazas, a través de la participación en eventos comunitarios (Santini, 2017; Balán, 2019). Por último, se estima que, en toda Latinoamérica, son más de 120 mil iniciativas de CVC, lo que involucra la participación de más de 200 millones de personas (Santini, 2017).

Así, las organizaciones de CVC surgen desde las iniciativas individuales o colectivas de la propia población local y, cada una, desarrolla sus propias formas de trabajo artístico y cultural y de generación y gestión de recursos propios. En ese sentido, dada la interacción constante de las organizaciones de CVC con los diversos actores locales, la comunicación está presente en sus acciones. Desde la difusión, convocatoria a actividades, hasta el involucramiento y la participación de la población local en las mismas, las organizaciones de CVC comunitaria generan mensajes y acciones de

comunicación particulares que se posicionan en la ciudadanía para mantener de manera sostenible su trabajo.



CAPÍTULO 2: Coordenadas metodológicas

La presente investigación partió desde la perspectiva de los conocimientos situados, que entiende que “el conocimiento es parcial y posicionado, ya que surge de las características semiótico-materiales de las posiciones y articulaciones a partir de las cuales conocemos y que estarían en constante transformación. Es decir, no existiría la posibilidad de conocer desde ninguna parte, siempre lo haríamos desde un cuerpo, un tiempo y un lugar” (Haraway, 1995, como se citó en Sandoval, 2013, p. 37). A partir de ello, se reconoce que el desarrollo de una investigación también involucra la subjetividad del investigador: sus conocimientos y posturas frente a su objeto de estudio.

En concordancia con ello, en la presente investigación, existe un vínculo directo entre el investigador y el objeto de investigación. Soy de la ciudad de Cerro de Pasco y, durante la secundaria, he estado vinculado con la práctica teatral. Participando en los concursos del Festival Escolar de Teatro “Túpac Amaru” (FESTTA) pude conocer a diversos colectivos artísticos y culturales de Pasco, como Cobrizo Minero, así como de otras regiones del país.

Asimismo, en mi vida cotidiana como vecino del barrio de Yanacancha antigua, en el distrito de Yanacancha, desde pequeño, pude apreciar las diversas festividades tradicionales de la ciudad, como las fiestas de “Las cruces de mayo”, donde se baila Chunguinada, el Carnaval Cerreño, en el que se preparan diversas alegorías festivas y se componen huaynos y mulizas, entre otras festividades. Del mismo modo, en el colegio, pude practicar diversas danzas propias de la región, que aún no tienen difusión nacional.

Del mismo modo, durante mi vida escolar pude conocer a muchas personas que participan de manera colectiva o individual en la promoción de la actividad artística y la difusión de la cultura e historia de Cerro de Pasco. Este es el caso de Carlos Calixto,

director del Centro Cultural Taki Danza, quien fue mi profesor en el colegio y quien me permitió conocer de cerca las danzas y tradiciones locales. Asimismo, como parte de la escena teatral escolar de Cerro de Pasco, pude coincidir en muchas ocasiones con el trabajo del profesor Luis Tolentino, director de la Asociación Cultural Cobrizo Minero.

En ese sentido, el vínculo con ambas agrupaciones culturales, así como con otras en la ciudad, me permitió tener mayor contacto con la actividad cultural local y reforzó mi interés por visibilizarla y conocerla a profundidad. Por ello, es evidente que, desde lo subjetivo, como investigador, ya mantengo una postura frente al fenómeno descrito. Sin embargo, como señalan Cruz, et al. (2012), la investigación desde los conocimientos situados, a pesar de no ser neutral, debido a la vinculación cercana del investigador con el objeto de estudio, debe mantener la rigurosidad que posibilite su entendimiento complejo a través del diseño metodológico que se presentará a continuación.

2.1.Pregunta, hipótesis y objetivos de investigación

2.1.1. Pregunta de investigación e hipótesis

¿De qué manera las prácticas comunicativas de las experiencias de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Minero, entendidas como formas organizativas y actividades artísticas/ culturales, fomentan la expresión de la identidad cultural de la ciudad de Cerro de Pasco?

Las prácticas comunicativas de las agrupaciones culturales Taki Danza y Cobrizo Minero mantienen un rasgo de resistencia cultural que se caracteriza por sus discursos de revaloración y respeto de la identidad cultural de la ciudad, la mirada crítica al rol de la minería en la ciudad y la puesta en valor de las prácticas culturales tradicionales a través de su participación en distintas iniciativas que se manifiestan en el espacio público.

2.1.2. Objetivos de la investigación

2.1.2.1. Objetivo general

Analizar la manera en que las prácticas comunicativas de las experiencias de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Minero, entendidas como relaciones organizacionales y las actividades artísticas/ culturales, fomentan la expresión de la identidad cultural de la ciudad de Cerro de Pasco

2.1.2.2. Objetivos específicos

- a. Describir el desarrollo de las relaciones organizacionales en las experiencias de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Minero en la ciudad de Cerro de Pasco
- b. Analizar el proceso de desarrollo de las actividades artísticas/culturales de las organizaciones de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Minero en la ciudad de Cerro de Pasco
- c. Identificar los principales elementos de expresión de identidad cultural que presentan las experiencias de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Minero en la ciudad de Cerro de Pasco
- d. Comparar las relaciones organizacionales y las actividades artísticas/ culturales de las experiencias de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Minero en relación con el fomento de la identidad cultural de la ciudad de Cerro de Pasco

2.2. Enfoque y método de la investigación

El diseño metodológico de la investigación responde al enfoque cualitativo, a través del cual se pudo “conocer el fenómeno que se estudia en su entorno natural y teniendo como base la realidad y los puntos de vista de los integrantes de la muestra que se estudia” (Salamanca, 2007, p. 01). Por ello, se partió por generar el contacto con las organizaciones culturales, a quienes se les dio a conocer el objetivo de la investigación y solicitó su

autorización para aplicar los instrumentos que permitan conocer de la manera más cercana posible las posturas y acciones que desarrollan ambas organizaciones.

En ese sentido, la investigación fue de tipo empírica, ya que los datos extraídos fueron recolectados desde las prácticas sociales que ejerce la muestra, y no experimental porque los resultados que se obtuvieron partieron de la observación de la realidad íntegramente (Hernández, et al., 2013). Esto permitió un acercamiento a las especificidades de lo que se investiga, “lo que facilita la labor en términos de concretización del problema, de confrontaciones de las proposiciones teóricas y de su delicada construcción para la especificidad del problema investigado” (Bonin, 2013, pp. 45-46).

Por otro lado, el nivel de la investigación fue descriptivo porque, más que una búsqueda causal del por qué sucede el fenómeno, se describió el objeto de estudio, en este caso, las prácticas comunicativas de las organizaciones de CVC, para conocer lo que sucede en este grupo particular de personas y describir cómo se desarrolla (Mendicoa, 2003).

Por último, el método utilizado fue el estudio de casos, que es “una investigación empírica que investiga un fenómeno contemporáneo en su contexto real, donde los límites entre el fenómeno y el contexto no se muestran de forma precisa, y en el que múltiples fuentes de evidencia son utilizadas” (Yin, 1984, como se citó en Jiménez, 2012, p. 141). Este método permitió profundizar en las prácticas comunicativas de dos organizaciones de CVC como casos vinculados entre sí, por compartir el mismo espacio geográfico y el ámbito de trabajo, la CVC. A través de él, se conoció las experiencias de los participantes de cada organización de CVC en su contexto específico.

En ese sentido, el análisis se centró en las prácticas comunicativas de las organizaciones Cobrizo Minero y Taki Danza, de la siguiente manera:

Prácticas comunicativas analizadas	
Relaciones organizacionales en las experiencias de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Prácticas	Origen y fundación
	Dinámicas internas
	Dinámicas externas
Actividades artísticas/culturales de las organizaciones de cultura viva comunitaria Taki Danza y Cobrizo Minero	Origen y naturaleza de las actividades artísticas
	Elaboración y desarrollo de las actividades artísticas
	Socialización de las actividades artísticas

2.3.Participantes del estudio

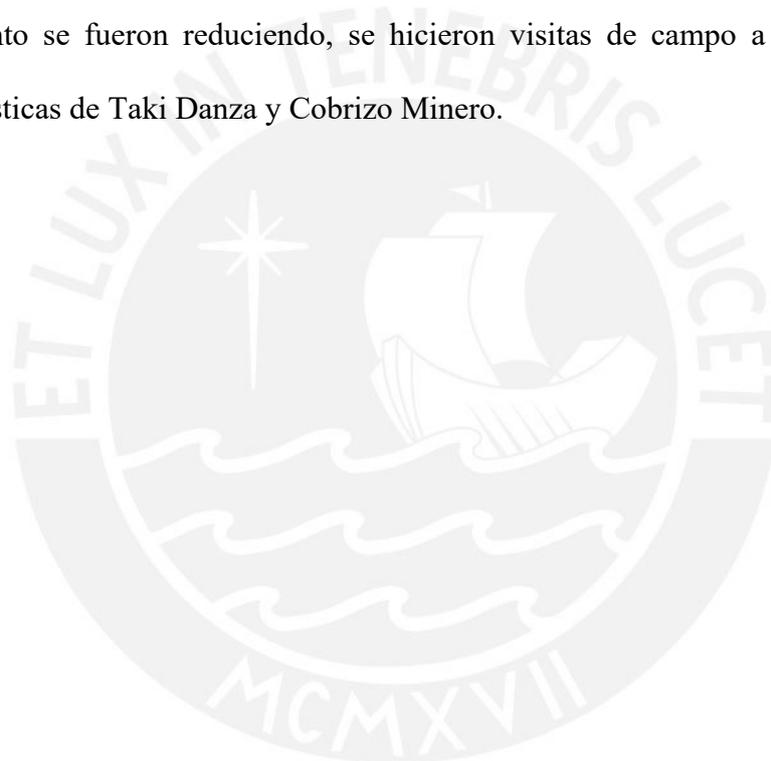
Los participantes del estudio fueron los líderes e integrantes de las organizaciones de CVC Cobrizo Minero y Taki Danza, 5 personas por cada organización. El estudio abarcó la experiencia de estas organizaciones en los últimos 10 años de trabajo (2011-2021). La elección de las mismas respondió a que estas desarrollan actividades vinculadas con la cultura local desde las artes: danza y teatro, específicamente. Asimismo, otro criterio fue que estas realizan actividades específicas de manera constante. Por último, las organizaciones elegidas se encuentran registradas como Puntos de Cultura en el Ministerio de Cultura.

2.4.Técnicas e instrumentos de recojo de información

Para el desarrollo de esta investigación, partiendo del método de estudio de casos, se aplicará la técnica de la entrevista semi estructurada, que partirá del diseño de la guía de entrevista que tendrá el objetivo de brindar respuesta a la pregunta general a partir de los objetivos considerados para el estudio. Esta técnica será complementada con las conversaciones informales, visitas de campo y la revisión de recursos de comunicación

como páginas de Facebook, canales de YouTube, fotografías de actividades, dossier de presentación, y afiches y diplomas.

Cabe precisar que la presente investigación se realizó en el contexto de la pandemia por el COVID-19. En ese sentido, la aplicación de las técnicas y herramientas señaladas, se ajustaron a las medidas sanitarias dictaminadas por el Estado. Por ello, en el inicio del trabajo de campo se desarrollaron las entrevistas usando programas de videoconferencia, dadas las medidas de distanciamiento. Por otro lado, cuando las medidas de distanciamiento se fueron reduciendo, se hicieron visitas de campo a los ensayos y muestras artísticas de Taki Danza y Cobrizo Minero.



CAPÍTULO 3: Cerro de Pasco: Implicancias históricas y culturales

3.1. Origen e importancia histórica

Cerro de Pasco, fundada el 27 de noviembre de 1944, es la capital de la provincia y región Pasco, ubicada en la sierra central del Perú en medio de áridos cerros y de una gran cantidad de minas a una altitud de 4,338 m.s.n.m. y dista 310 km de Lima (Sanabria, 2009). La ciudad se caracteriza por su clima frío y seco, cuya temperatura oscila entre 8 y 13° centígrados en los días soleados y, en la época frígida, desciende hasta un máximo de 6° bajo cero.

Como menciona el Centro de Cultura Popular Labor [Centro Labor] (1998), se conoce que, en la época prehispánica, los primeros habitantes de la región Pasco fueron los Pumpus o Bombones, así como los Yaros, dedicados a actividades ganaderas y agrícolas. Entre las estancias de los Pumpus, existía una que se ubicaba sobre un cerro pelado, carente de vegetación, llamado Yauri, que se ubicaba a poca distancia de la laguna Yauricocha. Aquel cerro pelado es el origen geográfico de lo que hoy se conoce como Cerro de Pasco (Sanabria, 2009).

De este modo, el origen de la ciudad de Cerro de Pasco se remonta a las vetas de plata descubiertas a inicios del siglo XVII. Según la tradición, se señala que, en 1630, un indio llamado Santiago Huaricapcha informa a don Juan Joseph Ugarte, hacendado de la quebrada de Huariacaca, de la existencia de una rica veta de plata. El hacendado decidió abrir su propia mina, la cual atrajo a numerosos aventureros (Vega Centeno, 2007; Sanabria, 2009; Centro Labor, 1998). A partir de este descubrimiento, surgieron nuevos yacimientos que dieron origen al Cerro de Yauricocha, primer nombre asignado a lo que luego sería Cerro de Pasco (Centro Labor, 1998).

Vega Centeno (2007), menciona que el cerro de Yauricocha se mantuvo como un modesto centro poblado por varios años.

Para 1769, Cerro de Pasco era todavía un pequeño poblado que concentraba 90 españoles, 104 mestizos y 92 indios, sumando en total 286 habitantes. Pese a que ya era reconocido como un centro minero, se trataba de un yacimiento más entre los numerosos sitios que eran explotados por los españoles. Será solamente el descubrimiento de la veta de Yanacancha lo que multiplicará el potencial minero de la región y convertirá a este humilde poblado en uno de los centros urbanos más importantes del virreinato. (p.13)

Para la segunda mitad del siglo XVIII, ante el ocaso de las minas de Potosí y de Santa Bárbara, en Huancavelica, se intensificó la actividad minera en Cerro de Pasco, convirtiendo a la ciudad en uno de los más importantes yacimientos argentíferos para el Virreinato entre los siglos XVIII y XIX. Las minas aumentaron y, hasta fines del siglo XIX, se tenían registradas 450 en la oficina de minería (Centro Labor, 1998).

Vega Centeno (2011) da cuenta de que “los aventureros españoles que decidieron buscar fortuna como mineros fueron configurando, de manera espontánea, un tejido urbano desordenado, en el cual se dio una vida urbana muy animada” (p. 112). Este poblamiento paulatino, guiado por la búsqueda de riquezas, determinó un impacto económico notable en la región central del país. Contreras (1988) grafica este protagonismo señalando que, a mediados del siglo XIX, Cerro de Pasco era la ciudad más importante de la región central del país, la más poblada del Perú en dicha época.

A este respecto, dada la floreciente riqueza del suelo cerreño, este configuró la alta demanda de mano de obra para el trabajo minero. Ello significó un problema para los propietarios mineros durante el siglo XIX debido a que el área central del país estaba

ocupada por una población mayoritariamente campesina que vivía del autoconsumo y a la cual no le interesaba convertirse en mano de obra asalariada. “Tanto es así que la mayor parte de trabajadores provenía del valle del Mantaro antes que de regiones pasqueñas, por el simple hecho de que en esa zona se utilizaba más la moneda para intercambios comerciales” (Contreras, 1986, como se citó en Vega Centeno, 2011, p. 114).

El florecimiento de la minería en Cerro de Pasco generó que otras ciudades de la región central del país desarrollen una cadena comercial de abastecimiento a la ciudad minera, cuyas características geográficas imposibilitaban la generación local de ciertos productos, lo que generaba que el costo de vida sea muy elevado. (Centro Labor, 1998). Huánuco, Jauja, Tarma y Lima formaron parte de la red comercial que abastecía a Cerro de Pasco. De Huánuco se transportaban coca y aguardiente; de Conchucos, Jauja y Cajatambo, harinas diversas; de Lima, se transportaba todo tipo de manufactura textil, fierro, azogue y pescado salado (Vega Centeno, 2007).

Además del protagonismo económico y crecimiento urbano de la ciudad, en el siglo XIX, Cerro de Pasco fue un actor de central significancia en la defensa de la independencia del país. Por ello, historiadores pasqueños como Pérez (1996), Mendoza (2020), entre otros, reportan que, luego de la victoria en la Batalla de Pasco el 6 de diciembre 1820, se realizó el primer grito independentista. Dicha batalla fue liderada por el General Antonio Álvarez de Arenales en la campaña de los Andes (Mendoza, 2020).

Luego de la independización del Perú de la corona española, se presentaron nuevas estructuras sociales en Cerro de Pasco, a partir de la llegada de ingleses, italianos, franceses y ciudadanos de otros países que instalaron sus consulados con el propósito de viabilizar la compra de minerales (De la torre, 2006). En este periodo, Cerro de Pasco se

configuró como cosmopolita, siendo denominada por el gobierno como “Opulenta Ciudad de Cerro de Pasco” en 1839 (Centro Labor, 1998).

3.2. La transformación de una ciudad minera

Hasta finales del siglo XIX, Cerro de Pasco era una ciudad constituida por mineras pertenecientes a distintos dueños. Es a partir de 1900 que se establece la presencia norteamericana en el suelo cerreño. Así, en 1902, inicia sus operaciones la compañía minera Cerro de Pasco Copper Corporation y, en 1904, se apertura el ferrocarril de La Oroya a Cerro de Pasco para facilitar el traslado de los minerales extraídos (Centro Labor, 1998; Aguilar, 2019, Vega Centeno, 2011).

A pesar de muchos años de explotación minera, solo se habían extraído pocas riquezas del subsuelo cerreño. Por ello, la empresa impuso tecnología moderna para la explotación y el tratamiento de los minerales extraídos. En ese contexto, los dueños de otras minas las vendieron para que la compañía concentre la explotación minera (Centro Labor, 1998). De este modo, la empresa generó diversas estrategias para la ampliación de sus territorios de explotación y una masa proletaria importante. “Por una parte, adquirió los numerosos y pequeños yacimientos de la región y compró terrenos de comunidades o consiguió que le fueran adjudicados por el Estado; por otra parte, la empresa se preocupó por controlar los circuitos comerciales que daban abastecimiento a sus unidades productivas, configurando una economía de enclave” (Kapsoli, 1976, como se citó en Vega Centeno, 2011, p.114).

Ante la adquisición de La hacienda Paria, por parte de la empresa minera, surgió un sentimiento de inestabilidad y autodefensa que dio inicio al Juicio de deslinde en 1908. En él, se trataba de determinar la naturaleza de Cerro de Pasco. Para los extranjeros, era

un simple campamento, pero para la ciudadanía, era una ciudad minera. Este conflicto dio origen a la inestabilidad del pueblo cerreño.

Así como aumentaba la controversia de la ocupación del territorio, la demanda de espacios para habitar por parte de la creciente mano de obra minera impulsó el surgimiento de barrios eminentemente obreros que se establecieron alrededor de la empresa minera, como Paragsha, Ayapoto, Miraflores, entre otros (Centro Labor, 1998, Vega Centeno, 2011).

En 1957, con la finalidad de obtener los mayores beneficios de su riqueza minera, se inició las operaciones extractivas a cielo abierto, o tajo abierto, que hasta el momento había sido de subsuelo (Aguilar, 2019). Para aquella época, esta manera de explotación fue considerada una novedosa innovación tecnológica, pero, con el tiempo, consumió parte del casco urbano de la ciudad, destruyendo progresivamente los rasgos de historia de la antigua ciudad de Cerro de Pasco, sus calles, monumentos, plazas, etc. (Centro Labor, 1998; Vega Centeno, 2011; Aguilar, 2019).

Asimismo, fue a mediados de esta década que aparecieron las primeras denuncias de contaminación en los territorios aledaños a los yacimientos explotados, relacionadas con el envenenamiento de las fuentes de agua y el secuestro de las cabezas de ganado bovino por parte de la empresa (Helfgott, 2013, como se citó en Aguilar, 2019). Este periodo, además, estuvo caracterizado por la consolidación del movimiento obrero sindicalizado que “aparece como la fuerza dirigente de los trabajadores peruanos, como un sector de elevada conciencia obrera, obreros con tradición proletaria, antiguos, cohesionados por una serie de luchas” (Flores Galindo, 1972).

Para poder continuar con el propósito de expansión minera, en 1965, se aprueba el “Plan Piloto y Regulador de la Nueva Ciudad” y tres años más tarde se hacen los

preparativos legales para el traslado oficial de la población hacia la nueva ciudad de San Juan Pampa, en el distrito de Yanacancha, ubicada a un kilómetro y medio al norte de la antigua ciudad que desaparecía (Vega Centeno, 2007). La construcción de esta nueva ciudad fue financiada por la empresa minera, siguiendo patrones de construcción modernos, con calles amplias y viviendas construidas con material de concreto, a diferencia de la antigua ciudad, caracterizada por sus calles estrechas y las construcciones de adobe (Vega Centeno, 2011). Con el pasar de los años, en San Juan Pampa, se han edificado importantes instituciones, como la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión, el hospital regional del mismo nombre, la sede central del Gobierno Regional de Pasco, entre otras.

En 1974, en el gobierno de Juan Velazco Alvarado, se estatiza la empresa minera, pasando a llamarse Centromin Perú S.A. Sin embargo, la administración de esta estuvo marcada por un conjunto de controversias. La minería consiguió repuntar en el mercado internacional y el país ocupó los primeros lugares de la producción de plata a nivel mundial, por lo que las expectativas de desarrollo para Pasco eran altas. Por ello, se exigió para Pasco la dotación del Canon Minero y proyectos de inversión que convertirían a Cerro de Pasco en una metrópoli que pueda competir con otras ciudades del país.

Vega Centeno (2011) menciona que, dada su condición de ciudad obrera, los vínculos generados entre la población y el espacio ocupado no se corresponden con la permanencia histórica del vínculo del hombre con el medio físico sobre la que se construye la noción antropológica de lugar. Por el contrario, la función laboral se impone, definiendo los colectivos sociales en “barrios obreros”.

En consecuencia, Cerro de Pasco ha sido habitada a partir de las necesidades y atractivos que ofrecen las oportunidades laborales, pero manteniendo la mirada de ser un

lugar de trabajo. Ello se refleja en que una proporción significativa de habitantes invierte sus ingresos en otras regiones, como Lima, Huancayo o Huánuco. Este hecho se suma a las condiciones climáticas de la ciudad, que pueden generar enfermedades como el “mal de altura” u otros problemas cerebrovasculares que se pueden agravar de acuerdo al avance de la edad (Vega Centeno, 2007).

Es importante resaltar esta dinámica relacional debido a que la relación estrecha entre la empresa y la población urbana puede ser estimulante y peligroso. Esto se debe a que este vínculo afectivo puede generar pasiones desenfrenadas tanto en la defensa de la empresa como en su aniquilación. Por ello, situaciones conflictivas, como las huelgas de obreros pueden llegar a ocasionar acciones violentas incontrolables y la nula oportunidad de negociación laboral por ambas partes (Vega Centeno, 2011).

Aguilar (2019) también resalta el problema de la escasez de agua y las formas de distribución de este recurso en la ciudad. Destaca que Cerro de Pasco, desde los inicios de la actividad minera hasta su privatización en los años 90, “ha mantenido la constante problemática de no contar con un sistema adecuado de provisión de agua potable como condición básica para la salubridad de su población” (Aguilar, 2019, p.70). No obstante, esta problemática se viene abordando desde el año 2015, a partir del Proyecto de Agua y se continúa desarrollando tomando como fuente a la laguna Acucocha, ubicada en el distrito de Tinyahuarco a una hora de la ciudad.

Otra problemática resaltante en la ciudad se refiere a la expansión del tajo abierto “Raúl Rojas”, que ha desaparecido, aproximadamente, a más del 50% de la antigua ciudad de Cerro de Pasco, correspondiente a la zona urbana del distrito de Chaupimarca (Aguilar, 2019; Vila, 2020). Esta expansión y eliminación de espacios históricos está acompañada

por la contaminación generada por la acumulación de pasivos ambientales generados durante los casi 300 años de actividad minera en la ciudad (Aguilar, 2019).

A inicios del siglo XXI, empezaron a surgir denuncias sobre contaminación por plomo en la sangre en los habitantes de la ciudad y, en el año 2008, surgió la iniciativa de trasladar la ciudad a otro espacio¹⁰. Sin embargo, este hecho no se pudo concretar. Por ello, en la actualidad, se encuentran realizando acciones de remediación ambiental que buscan contribuir con la mejor habitabilidad de la ciudad, que sigue creciendo por lugares periféricos y alejados al tajo abierto.

3.3. Identidad cultural de Cerro de Pasco y el rol de las asociaciones culturales

La realidad histórica y geográfica de Cerro de Pasco, descrita en los apartados anteriores, ayuda a entender también la complejidad de la configuración cultural de la ciudad como capital de la provincia y región de Pasco. Esta ha ido estableciéndose a partir de la relación de la población con el contexto climático, la actividad minera y las diversas influencias recibidas de la presencia extranjera, de otras regiones del país y de las zonas rurales de la región. En ese sentido, si bien se puede hablar de una identidad cerreña, propia de la ciudad, esta también es el reflejo de la identidad regional pasqueña.

En ese sentido, Cerro de Pasco es el punto en el que coexisten dos ámbitos de influencia para la conformación de su identidad: lo rural, representado principalmente por el vínculo entre el individuo y su entorno natural, como los animales, ríos, las cochas, las montañas, etc., a través de la ganadería y la agricultura, principalmente; y lo urbano, representado por la vinculación con la minería, la opulencia económica, las relaciones laborales y la vivencia en una ciudad que desaparece.

¹⁰ Ley que Declara de Necesidad Pública e Interés Nacional la Implementación de Medidas para Lograr el Desarrollo Urbano Sostenible Concertado y la Reubicación de la Ciudad de Cerro de Pasco.

La práctica principal que evidencia esta doble influencia para la configuración de la cultura de la región es la celebración de los carnavales. Desde lo rural, una de las festividades reconocidas es la herranza andina, que manifiesta la relación del individuo con la ganadería y la Pachamama a través del canto en quechua. Por otro lado, el carnaval urbano es conocido como la Calixtrada, que se identifica con la tradición propia de la ciudad de Cerro de Pasco (M. Suárez, comunicación personal 10 de julio de 2021).

Además de la relación con lo rural y lo urbano, la condición climática de la ciudad también es un rasgo trascendental para la configuración identitaria local. Este vínculo con el clima de la ciudad se refleja en la frase: “Cerro de Pasco, tierra de machos y no de muchos”, que alude a la valentía del habitante local para vivir en un lugar con temperaturas muy bajas durante todo el año, valentía que se muestra como un principio fundamental para enfrentar todas las vicisitudes de la vida en general.

Asimismo, dentro de Cerro de Pasco, se pueden encontrar actividades tradicionales que reflejan a configuración cultural local: el Concurso de Danza Magisterial, en el mes de noviembre, donde se practican solo danzas locales; la fiesta de las cruces de mayo, celebrada con la danza de la Chunguinada, en el mes de mayo; la Calixtrada Cerreña, en el mes de marzo; la escenificación de La Batalla de Pasco, en el mes de diciembre, entre otros eventos. De esta manera, se hace un esfuerzo por manifestar discursos identitarios además de la relación con la minería, que también son parte importante del desarrollo de la ciudad.

En las actividades, es fundamental el rol de los colectivos o asociaciones culturales como los principales actores para la transmisión de las prácticas y costumbres que reflejan la identidad local. Expertos como Osorio (2021) y Suárez (2021), basándose en los aportes de César Pérez Arauco, importante autor que ha abordado la historia de Cerro de

Pasco, resaltan que el origen de las asociaciones culturales locales puede atribuirse a la previa existencia de los clubes carnavalescos en la ciudad.

Si bien las celebraciones carnavalescas datan del siglo XVI, Mendoza (2017) sostiene que el carnaval cerreño surge en el año 1880. En la actualidad, esta festividad es también conocida como la Calixtrada Cerreña a partir de la alusión a Calixto de la Gascuña, un francés acaudalado minero, dueño de la hacienda mineral Huarmipuerto, con un carácter desenfadado, quien daba días libres a sus trabajadores para el desarrollo de sus festividades carnavalescas (De la Torre, 2009; Mendoza 2017).

La Calixtrada Cerreña continúa desarrollándose hasta la actualidad y cuenta con la participación de clubes carnavalescos y distintas instituciones públicas. Esta se caracteriza por el desarrollo de pasacalles en la ciudad, donde se juega con talco y agua y, en los días centrales, por la lectura del bando y mensaje: creaciones literarias caracterizadas por la sátira a los hechos que acontecen en la ciudad (De la Torre, 2009; Mendoza, 2017).

En la Calixtrada Cerreña, además, se rinde homenaje al señor huayno y la señora muliza, géneros musicales tradicionales de la ciudad, caracterizadas por ser nostálgicas y tristes, lo que se relaciona con la realidad de la ciudad que se encuentra en constante desaparición y a la nostalgia de las personas que la habitan. Las canciones evidencian este hecho comparando a la desaparición de la ciudad con el término de la vida o el desamor (V. Osorio, comunicación personal, 09 de julio de 2021).

Históricamente, este evento ha contado con la participación de un gran número de clubes carnavalescos, tales como Calixto, Nefistófenos, Diamantes de Yanacancha, Juventud Apolo, Rosario de Yanacancha, entre otros (Pérez, 2000, como se citó en

Villanueva, 2017). De todos ellos, es el Club Carnavalesco Vulcano el único vigente desde 1906 (De La Torre, 2006).

De manera ininterrumpida, la Calixtrada Cerreña se celebra en el mes de marzo y es organizada por la Municipalidad Provincial de Pasco y el aporte del Gobierno Regional con la participación de diversas instituciones públicas y asociaciones culturales, tales como Cobrizo Minero, Taki Danza, Los Heraldos de Rokovich, Japiri, A tajo abierto, Sisary, Los Amautas, entre otros. Estas organizaciones participan en categorías diversas que son premiadas con gallardetes y dinero en efectivo.

Así como la Calixtrada Cerreña, otro factor que evidencia el surgimiento de asociaciones culturales es la práctica de danzas tradicionales, como la chunguinada, que proviene del vocablo quechua *chunga* (burla) y el aukish danza, o baile viejo, *aukish* (viejo). Estas danzas, surgidas a partir de la época colonial, también representan a la ciudad y son practicadas por distintos colectivos en la fiesta de “Las Cruces de mayo”.

Para abordar el origen de las asociaciones culturales en la ciudad, en su configuración actual, en relación con la práctica artística y la difusión de las tradiciones, es preciso mencionar el aporte del profesor Jorge Bravo García (1960-2004), fundador del grupo cultural Japiri (1973 - actualidad), denominado así en homenaje a los japiris, primeros hombres que trabajaron en la actividad minera, uno de los más importantes grupos de teatro y danza de la región. Esta organización ha sido, además, la semilla para la existencia de otros grupos conformados por ex integrantes, como Taki Danza, Los Heraldos de Rokovich, Yarowilca, Sayanta, entre otros.

Japiri inició sus actividades a través del teatro, desarrollando obras vinculadas con la realidad minera de la ciudad desde una mirada crítica y también su relación con lo rural. Del mismo modo, a partir de la investigación de festividades de la región, Japiri estableció

las coreografías de danzas como “Los chunchos, de Villa de Pasco”, “El jujuy”, “La Pirca la Pirca”, “El Jaramuruy”, “El charicamay”, “Cachu Cachu”, “Señalacuy”, “El cushuru palay”, entre otras (A. Hinojosa, comunicación personal 10 de junio de 2021).

El modelo desarrollado por Japiri, centrado en la capacitación artística y vinculación con la cultura pasqueña a adolescentes y jóvenes de la ciudad, se puede ver replicado en asociaciones más actuales como Taki Danza, Cobrizo Minero, Sisary, Tablas Mojadas Teatro, El Ateneo, Tusuc Huayra, A tajo Abierto, Sayanta, entre otros.

Expertos locales mencionan que el surgimiento de estas organizaciones se puede deber a dos razones. Por un lado, la transmisión y revaloración de la herencia cultural, la memoria de la ciudad, sus costumbres, que están en constante peligro por la eliminación de la ciudad (M. Suárez, comunicación personal, 10 de julio de 2021). Por otro lado, la apertura a la diversidad cultural del país, desde el entendimiento de que la cultura muta, se desarrolla, y también se constituye como la esencia de la identidad de un pueblo obedeciendo a la esencia cosmopolita que Pasco siempre ha representado (J. Malpartida, comunicación personal, 07 de julio de 2021).

Respecto a esto último, en la práctica de la danza, por ejemplo, Cerro de Pasco ha recibido influencia de manifestaciones culturales de muchos lugares del país por el constante arribo de personas de otras ciudades para el trabajo minero. Esto se evidencia en la existencia de diversas asociaciones que practican danzas como la tunantada, los tinkus, la diablada, los caporales, entre otros.

En síntesis, las asociaciones culturales, desde su característica autogestionaria, encuentran en el acceso a recursos económicos el principal obstáculo para su sostenibilidad. Eso añadido a la ausencia de políticas culturales locales que limitan el desarrollo de estas y su aporte a la población local, no solo desde lo artístico, sino también

hacia el desarrollo integral de la ciudad a partir del ejercicio de los derechos culturales de todos los ciudadanos (Suárez, 2021; Malpartida, 2021).



CAPÍTULO 4: Cobrizo Minero y Taki Danza, teatro, danza e identidad a 4338 m.s.n.m.

En el presente apartado, se desarrollará el análisis de los casos de estudio en base a las siguientes cuatro dimensiones de análisis:

Origen y fundación: Se detallará el contexto y las motivaciones por las que surgieron y se fundaron las organizaciones de CVC estudiadas.

Relaciones organizacionales: Desde una mirada de práctica comunicativa, se profundizará en la identificación de los mensajes y narrativas que se construye en las organizaciones culturales a partir de la descripción y análisis de las características de sus dinámicas internas y externas de interacción.

Las dinámicas internas, por un lado, son aquellas interacciones o procesos de comunicación que surgen entre los integrantes de la organización. Las dinámicas externas, por su parte, son aquellas interacciones o procesos de comunicación en las que la organización se relaciona con los actores externos a la misma, tales como otras agrupaciones culturales, organizaciones públicas y privadas y la población en general.

Actividades artísticas/culturales: Desde una mirada de práctica comunicativa, se profundizará en la identificación de los mensajes y narrativas que se construye en las organizaciones culturales a partir de la descripción y análisis de las características particulares de sus actividades artísticas, desde el origen, la ideación y las singularidades de las mismas.

Socialización de las actividades artísticas/culturales: Se detallará las características de las acciones que desarrollan las organizaciones culturales para la socialización de sus

actividades artísticas/culturales, desde los medios, hasta los espacios de comunicación empleados para tales fines.

4.1. Cobrizo Minero: Los patas de palo y la resistencia teatral

4.1.1. Origen y fundación

Cobrizo Minero es una agrupación de teatro creada el 24 de abril del año 1998 en el barrio de Matadería¹¹, ubicado en el distrito de Chaupimarca en Cerro de Pasco, en el domicilio del profesor Luis Tolentino Sovero (59), docente de biología y química, arte y religión, y sus estudiantes integrantes del elenco de teatro “Los heraldos Negros” del Colegio Cesar Vallejo del distrito de Yanacancha.

Tolentino, natural de Cerro de Pasco, menciona que su atracción por la actividad teatral comenzó desde temprana edad a partir de la influencia familiar y su gusto por participar en las actuaciones de la escuela. Asimismo, al presenciar los circos rusos que llegaban a la ciudad, descubrió los zancos, práctica que será significativa para la historia del quehacer de Cobrizo Minero. Así, ya como estudiante de la en la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión de Pasco, perteneció al elenco teatral de dicha casa de estudios.

A partir de ello, continuó su formación participando en distintos talleres a nivel nacional.

¹¹ El barrio de Matadería, lugar de fundación de Cobrizo Minero, es uno de los barrios tradicionales de Cerro de Pasco que, poco a poco, también va desapareciendo debido a la venta de casas a la empresa minera para el avance de su actividad. Cobrizo Minero continúa teniendo su local y desarrollando sus actividades en este barrio, rodeada de casas abandonadas y destruidas que ya fueron vendidas a la empresa minera. Por esta razón, Cobrizo Minero ha tenido diversos intentos de desalojo por parte de la empresa minera.

Me interese en algunos talleres, en Lima, en Maguey de Willy Pinto, Yuyachkani de Ana Correa, con los Yawar de Tomas Temoche. Así, empezamos nuestra formación porque me agradaba, me fascinaba y se hizo pasión en mí. (Luis Tolentino)

Tolentino tuvo sus primeras experiencias en la docencia en Atacocha, un asentamiento minero de Pasco, donde, además de dictar la materia de Biología y Química, comenzó a enseñar teatro y participó y ganó, junto con sus estudiantes, en el Festival Escolar de Teatro Tupac Amaru (FESTTA)¹², con la obra "Pedagogías en desorden de la creación minera", donde se mostraba la dinámica de cómo los estudiantes recibían su enseñanza.

A partir de esta experiencia exitosa, lo invitaron a dirigir el elenco de teatro del colegio César Vallejo, del distrito de Yanacancha, uno de los colegios con mayor población estudiantil de la ciudad. En este colegio, Tolentino formó el elenco "Heraldos Negros de César Vallejo", con el que puso en escena diversas obras teatrales, de las que resaltan "Pedagogías en desorden" y "Crucifixión en la era actual", donde se crucifica a un Cristo, que es un obrero, a un maestro y a un estudiante. En este colegio, forjó gran parte de su carrera teatral, ganando diversos premios, y fue donde se dio el origen para la fundación de "Cobrizo Minero".

Motivado por esta experiencia y su vinculación con la infancia de su barrio de Matadería, Tolentino comenzó a dictar talleres de teatro para niños y niñas en su domicilio.

¹² El Festival Escolar de Teatro Tupac Amaru (FESTTA) es un movimiento de teatro independiente creado en el año 1972, a iniciativa del profesor Eduardo Valentín Muñoz y la promoción de estudiantes de la Gran Unidad Escolar "Túpac Amaru" de la ciudad de Huancayo. En la actualidad, en este concurso, participan elencos teatrales del nivel secundario de los colegios de todo el Perú y consta de etapas, desde la provincial hasta la nacional, a las que se accede por clasificación. La organización de cada etapa recae en las Instituciones Educativas ganadoras de las mismas, excepto la etapa nacional que es delegada por postulación.

Tenía mi taller en el primer piso de mi casa, la casa de mis padres. Lo hice en el segundo piso para vivienda, con mi familia y mi esposa, y el primer piso para que los chicos reciban los talleres. (Luis Tolentino)

Figura 2

Ubicación de Cobrizo Minero



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Sin embargo, dada la confusión con el elenco de teatro del colegio César Vallejo, decidió crear una asociación propia con otro nombre a la que se puedan integrar niños y niñas de otros colegios. De ese modo, en 1998, la Asociación Cultural recibió el nombre de “Cobrizo Minero”, en alusión al color de piel “cobriza” del cerreño, vinculada con el color del cobre, y la característica minera de la ciudad de Cerro de Pasco.

El surgimiento de Cobrizo Minero también responde a la motivación de formar un grupo de teatro que pueda ser el estandarte de Pasco a nivel nacional e internacional. Por ello, a través de las distintas representaciones teatrales donde se reflejan las vivencias y problemáticas de la ciudad, Cobrizo Minero se fue introduciendo en la escena teatral nacional a partir de su participación activa en la Muestra Nacional de Teatro Peruano¹³.

¹³ Creada en 1974 por la dramaturga nacional Sara Joffré Gonzales para promover la difusión de la labor de diversos grupos de teatro independiente a nivel nacional. Esta consiste en dos etapas: la primera es la

Desde ese momento, su actividad se centró en la práctica de las artes escénicas en sus distintas vertientes: zancos, marionetas, títeres, entre otros, dirigidos, principalmente a los niños y niñas del barrio de Matadería, que luego se extendió a los adolescentes y jóvenes de la ciudad de Cerro de Pasco. Para Tolentino, a partir de su labor docente, estos talleres son entendidos como experiencias de aprendizaje a través de las cuáles busca promover la práctica de valores de impacto positivo en la sociedad. De esto, se desprende la mirada de generar un impacto social a través del arte, iniciando por la infancia, quienes, en muchas ocasiones, son los más vulnerables y encuentran en el arte también una forma de ingresos económicos.

Figura 3

Sesiones de trabajo con niños y adolescentes



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Desde el inicio de la asociación, el profesor Tolentino ha contado con el apoyo de sus hermanos, Cristian, docente de Lengua y Literatura, quien es productor y escritor de la mayoría de obras representadas, y Oscar, ingeniero geólogo, quien apoya en las distintas actividades, sobre todo en la elaboración de máscaras.

etapa macrorregional, y la segunda es la nacional, donde participan los clasificados de las etapas macrorregionales.

Figura 4

Fachada de Cobrizo Minero



Fuente: Elaboración propia (Junio de 2021)

El origen y la fundación de Cobrizo Minero obedece a una iniciativa, en principio, individual, que surge del deseo de generar impactos positivos en la comunidad local a través de la práctica teatral. Ello nos ubica en lo que Infantino (2019) aborda como la corriente del arte para la transformación social. Como se profundizará en los siguientes apartados, el centro de acción de Cobrizo Minero es la práctica teatral, enfocada en la formación teórica y técnica de actores, pero que, a su vez, involucra la generación de espacios de discusión crítica sobre la realidad local y el vínculo con su territorio, hecho que marca, asimismo, las características de sus obras teatrales y que, en términos comunicacionales, se posiciona como su principal mensaje.

Esta idea se representa, además, en el logotipo de Cobrizo Minero. En él, se aprecia una adaptación de la figura clásica de la tragedia y la comedia que representa al teatro: la comedia, caracterizada por la simpática cerreña, y la tragedia, representada por el minero acompañado del sol que no brilla, que representa el abandono de la ciudad por parte de las autoridades. Estas imágenes van acompañadas de la guitarra, principal elemento de creación musical cerreña.

Figura 5
Logotipo de Cobrizo Minero



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

4.1.2. Relaciones organizacionales

4.1.2.1. Dinámicas internas

De las observaciones y entrevistas realizadas, es importante rescatar la figura de Luis Tolentino como líder la asociación y como actor cultural local en Cerro de Pasco, quien es reconocido en el discurso de sus integrantes como la imagen de maestro y guía, desde lo artístico y también desde lo humano.

Antes (de la pandemia) el profesor era como un cazatalentos, tenía sus talleres de teatro en la municipalidad, estaba en colegios. Entonces, a los jovencitos que les llamaba la atención les invitaba a participar y así vamos juntando más gente. (Danny)

La figura de Tolentino como agente cultural es reconocida, además, en el entorno del teatro independiente peruano, dada su participación activa en la Muestra Nacional de Teatro Peruano y en otras desarrolladas en Chile, Brasil, Colombia, etc.

En adición a ello, durante el desarrollo de la presente investigación, el profesor Tolentino se desempeñaba como Gerente de Cultura, Educación y Deporte de la Municipalidad Distrital de Yanacancha. A través de este cargo, también potenció las

prácticas artísticas en el distrito, a través de talleres, concursos, festivales, entre otros, todos ellos vinculados con la identidad y las costumbres pasqueñas.

Figura 6

Luis Tolentino en la fachada de la casa Cobrizo



Fuente: Facebook de Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

A partir de la figura del profesor Tolentino, se pueden mencionar los siguientes rubros de trabajo de Cobrizo Minero: el dictado de talleres de malabares, marionetas y zancos, debates internos sobre temas coyunturales, la formación académica y técnica actoral, declamación poética, y la puesta en escena de montajes teatrales. Así, por medio de la práctica teatral, Cobrizo Minero se acerca a la población local, especialmente a los niños y niñas de la ciudad, brindándoles a muchos de ellos el primer espacio de acercamiento al arte. Es así que la mayoría de sus miembros activos han ingresado a la agrupación entre los 7 y 12 años de edad.

De este modo, la forma de integración a la asociación se ha dado, en su mayoría, por la invitación del profesor Tolentino a partir de la participación en los talleres dictados por él, por su labor docente en los colegios, o por acercamiento directo a través de amistad con el profesor o con otros miembros de la asociación.

Primero, en el colegio, me enseñó el profesor Cristian Tolentino. El siguiente año entró a trabajar el profesor Luis. Me invitó a participar en teatro, y había muchas más

actividades, como zancos y malabares. Entré a Cobrizo Minero a los 12 años. Siempre ha sido abierto, desde pequeños hasta adultos. El maestro hace un llamado general a todo el público pasqueño. (Cristina)

Esta dinámica se vio postergada durante el año 2020, que fue marcado por restricciones de contacto físico por la pandemia del COVID-19, por lo que se tuvo que retomar con estas actividades aún en el año 2021.

A lo largo de estos más de 20 años de existencia, Cobrizo Minero ha contado con 20 generaciones de integrantes de sus elencos de teatro, quienes no pierden el vínculo con la asociación y brindan su apoyo a la misma en las ocasiones que sean necesarias. Ahora bien, durante la etapa de realización de entrevistas y observación (2021), se pudo conocer que, además de los hermanos Tolentino, la asociación estaba integrada por 8 jóvenes y adolescentes, mujeres y varones, entre 16 y 19 años, quienes llevan, en promedio, 6 años en la asociación. Como miembros activos, cumplen tanto roles artísticos como de gestión. Así, apoyan con el dictado de talleres, la organización de eventos, la participación en actividades como zanqueros y la actuación en los montajes teatrales.

Yo pasé de participar en los carnavales o algunos pasacalles, a ser uno de los actores principales, y luego ya en la organización dentro de Cobrizo. Ahora, soy del comité. Nosotros votamos si se va a ir o no a una muestra. La toma de decisiones es democrática, siempre poniendo el punto de vista de cada uno. Votamos los 9 que pertenecemos a la nómina de Cobrizo, incluyendo al profesor. (Dany)

Figura 7

Reuniones de coordinación



Fuente: Elaboración propia (Junio de 2021)

Así, Cobrizo Minero genera un espacio de participación en sus integrantes haciéndolos agentes de decisión desde temprana edad. La mayoría de ellos deja de pertenecer activamente a la asociación debido a que se dedican a sus carreras profesionales u otras actividades, pero no se alejan por completo, ya que aportan siempre que la misma requiera de su apoyo. Por ello, la asociación principalmente se mantiene vigente a partir del rol del líder, Luis Tolentino, y sus hermanos.

Así, para Cobrizo Minero, la principal motivación es brindar un espacio de descubrimiento artístico, principalmente a los niños y niñas de la ciudad, pero con una marcada distinción de que el arte sea un vehículo de transformación social y que este acercamiento artístico está fuertemente vinculado con el fomento de la expresión de la identidad cerreña. Es marcada la intención de que, a través de la práctica artística, se pueda encontrar un espacio que aleje a los niños y adolescentes de prácticas dañinas como el alcoholismo o el pandillaje y se busque un aporte distinto a nivel local y nacional.

Desde esta posición, se reconoce, dentro del discurso de los integrantes, la importancia de que Cobrizo Minero se constituyó como el espacio artístico y humano que no existe en la ciudad en el que ellos pueden disfrutar de su creatividad, debatir sobre temas coyunturales y reforzar su vínculo con la identidad pasqueña. De ello, se desprende

la mirada crítica que aporta Cobrizo sobre lo que acontece en la sociedad y, particularmente, en la ciudad.

Ante ello, surge la idea de la resistencia cultural contra lo hegemónico como ese espacio en el que se fomentan prácticas que son olvidadas a partir de la priorización de la acumulación monetaria y material más allá del rescate de la memoria.

Cerro de Pasco tiene mucha cultura, muchos lugares, música cerreña exquisita. Cobrizo entra como resistencia cultural de la ciudad, que no tiene el apoyo para seguir cultivando lo que está bien. Como resistencia, es un grupo de personas que están unidas, como una burbuja dentro de un montón de agua sucia. Vivimos en una sociedad que está tergiversada, las personas tienen problemas, hay mucha violencia. (Cristina)

Por otro lado, respecto a las fuentes de financiamiento y acceso a recursos para el desarrollo de actividades, la principal es el aporte directo del profesor Tolentino, de sus hermanos Oscar y Cristian y el aporte de los integrantes o ex integrantes para poder crear los vestuarios que se emplean en pasacalles o montajes.

Prácticamente todo sale del bolsillo mío, o recorro a Oscar o a Cristian. Somos nosotros los que nos autogestionamos. También, para los vestuarios, recibimos el apoyo de algunos amigos. Por ejemplo, algunos trapos viejos que no les sirven, nos lo regalan. Hacemos como el mago: de basura, cosas bellas. (Luis Tolentino)

La característica autogestionaria de la asociación¹⁴ se corresponde también con la posición crítica de Cobrizo Minero en el ejercicio de sus acciones. Por ello, dentro del discurso de los entrevistados, se reconoce el énfasis puesto en la idea de que la asociación

¹⁴ Figura en Registros Públicos como Asociación desde el año 2014

es independiente de financiamiento de organizaciones públicas y privadas para el libre ejercicio de sus opiniones y discursos, marcados por la crítica social.

No tenemos el apoyo de las autoridades, y no se dan cuenta. Algunas personas piensan que el Ministerio nos da dinero, pero no es así. El dinero que sale para las actividades, los vestuarios, es del mismo maestro Tolentino. A veces compartimos, llevamos cosas de casa, la ropa. Es así, y no está el apoyo que se debería tener. (Cristina)

Por último, otro mecanismo de financiamiento son los ingresos económicos recibidos a partir de los concursos ganados, principalmente de la Calixtrada Cerreña. Este dinero es empleado para pagar a los integrantes que participan en las actividades y para generar una caja chica que pueda financiar otras actividades.

Nosotros ganamos, tenemos los primeros premios. Nosotros les damos a los chicos todos los vestuarios. Cuando hemos ganado, vamos a decir 5 o 7 mil, a cada muchacho se les brinda sus 35 a 40 soles más la comida. Otra partecita, que no es mucho, la guardamos para nuestros traslados a donde nos inviten. Sale de esta caja chica. (Luis Tolentino)

Por último, también se tiene como mecanismo de financiamiento a la venta de narices o máscaras elaboradas por los mismos miembros o los servicios remunerados que se brindan a empresas o instituciones con fines publicitarios.

A veces el Ministerio de Salud nos dice que tenemos que hacer un pasacalle, nos dan doscientos soles, a los chicos se les da veinte soles. También hay empresas, un banco, por ejemplo, nos contrata. Ahora por la pandemia se nos ha limitado muchas cosas. A veces hacemos naricitas, mascaritas, las vendemos y sale algo. (Luis Tolentino)

De esta manera, se reconoce que la asociación cuenta con una estructura para gestionar la generación de recursos aún en desarrollo, dada su principal dependencia del director. Sin embargo, las actividades que desarrollan adicionalmente pueden ser potenciadas de tal manera que asegure la estabilidad económica a largo plazo.

Ahora bien, a partir de este trabajo en conjunto para la gestión de recursos, surge también la mirada de los integrantes sobre la importancia y el beneficio que genera pertenecer a Cobrizo Minero. De ello, se reconoce que el principal gran aporte que brinda Cobrizo Minero es la influencia en los modos de ver la vida a partir de la relación con el arte y la sociedad. Así, las personas que pertenecieron a Cobrizo Minero pueden usar lo aprendido en sus propias actividades laborales. Muchos de los mismos siguen enseñando teatro en sus propios espacios, sea localmente o a nivel nacional.

De ello, podemos inferir que, como bien se sostiene desde la perspectiva del buen vivir y la CVC, Cobrizo Minero, a través de la práctica teatral, que en sí misma involucra un proceso de comunicación en el que se generan significados propios como colectivo cultural, también busca que estos sirvan para generar agentes de cambio social más allá de si continúan con la labor artística, teatral en este caso específico. Y esta mirada de cambio o impactos positivos está ligada con la mirada territorial que involucra la alta vinculación con la identidad cultural local, lo que corresponde con la mirada de la CVC y la comunicación en el buen vivir.

Te ayuda a desenvolverte, a ser más sociable con tu entorno, con la sociedad. Cobrizo te abre muchas puertas en la vida profesional y personal. La idea principal es revalorar nuestra identidad cultural, en los jóvenes más que nada. Cobrizo tiene esa tarea de brindar conocimientos a los chicos para que puedan aprender sobre eso. (Sabrina)

Así, dentro del discurso de los entrevistados, se resalta la mirada de los logros no solo desde la obtención de premios o distinciones, sino desde el aporte individual en cada integrante a través de los debates generados internamente y las constantes dinámicas en las que, durante de la creación de obras, abordan temáticas sociales particulares.

Por último, respecto a la sostenibilidad en el tiempo, los integrantes priorizan el impacto individual que pueda generar la asociación más allá de la existencia en sí de Cobrizo Minero. Si bien existe una referencia a continuar con la práctica artística, aún no se presencia una alternativa de sostenibilidad de la asociación, dado que se pudo reconocer que no existe una estructura para la sucesión del liderazgo de la organización como tal. Sin embargo, sí se reconoce que la mirada principal es impactar en las personas que transiten por Cobrizo para que luego ellas puedan aplicar lo aprendido en sus propios espacios, incluyendo el artístico.

Cobrizo Minero ya ha dejado un legado, muchas obras, muchos libros, valores para quienes vienen más adelante. Para que Cobrizo siga existiendo tiene que haber influido la población. La población es quien asiste a Cobrizo, y así el profesor Tolentino esté o no esté, el legado va a seguir. (Eymi)

Esta mirada sobre la sostenibilidad de la asociación se centra en la expansión del discurso crítico y de la generación de impactos positivos en los miembros que transitan por la misma. Así, durante las entrevistas, se pudo conocer que, en la actualidad, ya existen colectivos culturales creados por ex integrantes de Cobrizo Minero, tales como El Ateneo, A tajo abierto, Kjota, entre otros. Esto refleja el efecto multiplicador de la iniciativa cultural en la ciudad.

De los discursos de los entrevistados, se reconoce que existe una postura crítica sobre el rol del gobierno local respecto al apoyo a los actores culturales locales y la promoción

de las prácticas artísticas que representen la identidad cultural local. De ello, se desprende que, entendiendo a la comunicación como la construcción de sentidos a partir de las prácticas generadas por los individuos, surge como principal enfoque la comunicación para el buen vivir. Cobrizo Minero, a través de sus dinámicas internas, construye la mirada de la valoración de los procesos de interacción de sus integrantes para la construcción de sentidos marcados por la participación en la toma de decisiones, la práctica artística, la mirada crítica de la realidad local y la valoración de la expansión de los mensajes y discursos construidos hacia las acciones individuales de todos los que transitan por la asociación.

4.1.2.2. Dinámicas externas

Respecto a las relaciones con otras asociaciones culturales, o de CVC, podemos reconocer que estas no se gestionan colectivamente de manera articulada, pero que sí son armoniosas y se apoyan entre sí en situaciones y fechas significativas para la ciudad. De estas, se pudo reconocer actividades organizadas por otras agrupaciones, como pasacalles y festivales.

Del mismo modo, se reconoce la participación de Cobrizo Minero en las actividades por invitación de otras asociaciones u organizaciones de la sociedad civil para poder fortalecer el mensaje de la valoración de la identidad cultural local.

A veces, con los clubes de madres, cuando tienen una actividad nos invitan. Nuestras relaciones es por la simpatía que le tienen a Cobrizo, sobre todo, porque el espectáculo está lleno de educación, de sembrar valores que se multipliquen en su casita, en su barrio, en su institución educativa. El chico que está espectando puede ver algo de nuestro espectáculo y lo puede aplicar en su vida cotidiana, en su contexto social.

(Luis Tolentino)

Por otro lado, se pudo conocer que, a inicios del año 2020, se tuvo la idea de crear la “Federación de Artistas de Cerro de Pasco”, en la que estaban agrupados distintos colectivos culturales de la ciudad. Esta iniciativa surgió, entre otras razones, debido a una disputa con la Municipalidad Provincial de Pasco respecto al uso del presupuesto destinado a la organización y premiación de la Calixtrada Cerreña, en la que participan activamente las diversas asociaciones culturales de la ciudad. Sin embargo, esta iniciativa fue truncada por la pandemia.

Dada dicha disputa con la municipalidad, este colectivo de artistas, en el que Luis Tolentino era vicepresidente, en señal de protesta, organizó el Carnaval Cerreño¹⁵ de manera paralela al organizado por la Municipalidad, lo que constituyó, además, una muestra de integración y trabajo articulado en aras de preservar la tradición del carnaval organizado por los principales participantes activos de todos los años: las asociaciones culturales.

Figura 8

Lanzamiento de la Calixtrada Cerreña 2020



¹⁵ <https://www.facebook.com/RadioCorporacionRegionPasco/videos/576717343058086>

Fuente: Facebook Radio Corporación (Recuperado en junio de 2021)

De manera similar, Cobrizo Minero, junto con otras organizaciones culturales, participó de una manifestación en la que se reclamó la restauración de la Casa Vegas, una construcción histórica en la ciudad, ya que es una de las últimas casas que permanecen de la ciudad antigua, y que limita con el tajo abierto.

Además de lo mencionado, como sucede en todos los colectivos, los entrevistados reconocen que, dentro del colectivo de asociaciones culturales, se han presentado momentos de tensión, pero que se pueden manejar dada la relación y la mirada del objetivo de difundir y preservar las manifestaciones culturales locales.

En lo que respecta a otras asociaciones culturales, entre todos los directores son amigos, igual en los que somos elencos, nos hacemos amigos. Claro no al 100% de las personas les va a caer bien, pero evitamos esos malos roces, malos momentos. (Sabrina)

Respecto a su participación en el movimiento de CVC a nivel nacional, Cobrizo Minero ha participado en el año 2015 en el Encuentro Macro Regional de Puntos de Cultura del Centro¹⁶, en la ciudad de Huancayo. Del mismo modo, en el año 2019, ha participado en el “4to. Congreso Metropolitano de Cultura Viva Comunitaria”, realizado en la ciudad de Lima. De esta participación, se reconoce el interés de la asociación por hacerse parte del movimiento de CVC. Sin embargo, no se ha podido conocer que, respecto a su condición de Punto de Cultura, haya aspirado a los financiamientos de proyectos que promueve el Micul a las organizaciones con esta condición.

¹⁶<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/47534-macro-region-centro-concluye-agenda-de-trabajo-conjunto-para-el-desarrollo-cultural>

Por otro lado, en cuanto a la interacción de Cobrizo Minero con las organizaciones públicas y privadas locales, esta tiene dos características. Por un lado, participa de manera gratuita en actividades o festivales para el público en general, como las jornadas culturales realizadas por la Municipalidad Provincial de Pasco en la Plaza Carrión, plaza principal de la ciudad, antes de la pandemia. Sin embargo, como manifiestan los entrevistados, esta relación solo sucede bajo esta lógica, ya que, respecto al trabajo con la Dirección Desconcentrada de Cultura, la relación ha sido distante debido a la posición de la Asociación de que esta institución no sostiene una gestión que contribuya con el fortalecimiento de las asociaciones culturales y de la cultura en la ciudad.

Sin embargo, en relación con el Ministerio de Cultura directamente, debido a la importancia de su labor a nivel local y su impacto en la comunidad, Cobrizo Minero ha sido reconocida en dos ocasiones por esta entidad. La primera de ellas fue en el año 2014, como Personalidad Meritoria de la Cultura. Y la segunda fue en el 2019 a partir de su reconocimiento como Punto de Cultura¹⁷.

Figura 9

Luis Tolentino (extremo izquierdo) en la ceremonia de premiación de reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura



¹⁷ Resolución Directoral N.º D000695-2019-DGIA/MC <https://www.gob.pe/institucion/cultura/normas-legales/394381-d000695-2019-dgia-mc>

Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Por otro lado, con organizaciones privadas, como tiendas o cajas municipales, Cobrizo Minero realiza un cobro por los servicios, que generalmente son activaciones donde se reparten volantes sobre alguna promoción de la empresa. De estos ingresos, también se paga a los miembros de Cobrizo Minero que realizan el servicio y un porcentaje se queda para la caja chica.

Por último, la interacción con la población en general se da a partir de la convocatoria abierta que realiza el profesor Tolentino para el dictado de talleres, así como los pasacalles y las presentaciones que realizan en el espacio público, parques, auditorios, plazas, colegios, etc. En ese sentido, la interacción con la población se da desde la difusión de las manifestaciones culturales locales y la tradición artística de la asociación.

La población sí reconoce a Cobrizo Minero, un tiempo sí estuvo desapareciendo, pero nuevamente estamos saliendo en pasacalles. Además, nuestras vestimentas clásicas representan que somos de la misma ciudad, tenemos vestimentas o personajes típicos.

Por eso, la gente se identifica además muchísimo con nosotros. (Dany)

Figura 10

Presentación en la plaza Carrión



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

La población de Pasco siempre ha querido a Cobrizo, porque ya saben que representa su cultura. Le abren las puertas, el pueblo está tan acostumbrado a Cobrizo. Cobrizo sin Pasco no es nada, ni Pasco sin Cobrizo tampoco. La importancia es bastante, siempre ha representado lo malo, lo bueno, a nivel nacional. Que el Perú vea lo que es Pasco, lo que hay que mejorar. Tanto en política, como en cultura, Cobrizo siempre hará algo bueno. (Eymi)

Figura 11

Cobrizo Minero en la marcha por el cierre del congreso en Pasco



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

4.1.3. Actividades artísticas/culturales

Cobrizo Minero, como se desarrolló en apartados anteriores, tiene como principal actividad la actividad teatral. De esta manifestación artística, ya sea en obras teatrales o en pasacalles, Cobrizo Minero presenta una temática marcada, centrada en generar una crítica a los acontecimientos sociales, mostrando, principalmente, las vivencias del campesino y del trabajador minero, así como las representaciones de los mitos y las tradiciones locales.

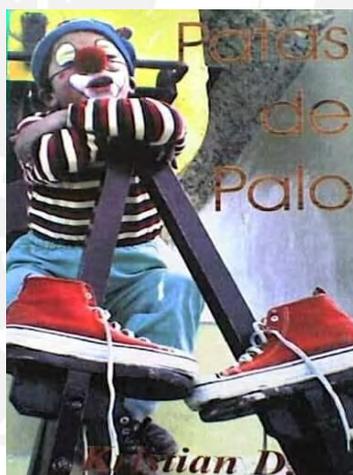
A partir de ello, en el presente apartado, se profundizará en la identificación de las características particulares de las actividades artísticas generadas por Cobrizo Minero.

4.1.3.1. *Cobrizo Minero y los zancos*

A partir del trabajo de campo, se reconoció que, si bien los miembros de la asociación conocen distintas técnicas escénicas, sin duda, la más valorada por ellos y la población en general es la práctica de los zancos. Tal es así que, coloquialmente, se conoce a los integrantes de Cobrizo Minero como los “Patatas de Palo”, en alusión a su distintiva característica de la práctica con zancos. En relación con ello, en el 2003, Cristian Tolentino, hermano de Luis, guionista y productor de Cobrizo Minero, publicó el libro “Patatas de Palo”, en alusión a esta práctica de la asociación y las aventuras de sus integrantes a partir de su amor por los zancos.

Figura 12

Portada del libro “Patatas de Palo”



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Hoy en Pasco, hay entre 200 a 300 zancueros. Ahí se expandieron a lo que viene ser Huayllay, Huánuco y todas las zonas rurales que pertenecen al Cerro de Pasco. (Luis Tolentino)

Figura 13

Niños y niñas practicando con zancos



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

A este respecto, el primer vínculo que reconocen los integrantes que distingue la pertenencia a Cobrizo Minero es la práctica de los zancos. Según comenta Luis Tolentino, esta práctica surgió a partir de su curiosidad de infancia al ver a hombres gigantes llegar al Cerro de Pasco en los circos. Él notó que eran gigantes porque usaban palos sobre los que se paraban para ser más grandes.

Figura 14

Luis y Cristian Tolentino junto a sus patas de palo



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Así, todas las personas que han pasado por Cobrizo Minero han “zanqueado”, hecho que resalta en que los participantes de las entrevistas se reconocen, en principio, como zanqueros.

Conocí los zancos en el carnaval cerreño. Pasó a ser una pasión, como un amor pasional con el arte. Me decían la zanquera miedosa, porque temblaba, sudaba, y daba un pasito, dos pasitos, hasta que dejé de ser miedosa, y salí aguerrida. Si puedo hacer esto, puedo hacer más cosas. (Eymi)

Los zancos los aprendí a usar desde los 7 años, que ingresé a Cobrizo. Estar en los zancos es sentirse bien contigo mismo, con las personas. Sientes que nada te va a pasar, es algo nuevo, es algo “mágico”. (Sabrina)

Figura 15

Zanquera de Cobrizo Minero en el Carnaval Cerreño



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Los zancos, como sello distintivo de Cobrizo Minero, son usados como técnica para perder el miedo y generar un espacio para el fomento de la libertad creativa en los participantes de los talleres. Esto se muestra debido a que, al inicio, muchos tienen miedo, pero, a partir del acompañamiento, logran el dominio de este elemento. Desde esta

perspectiva sobre el uso de los zancos, se sigue reforzando la mirada educativa y de transformación individual que sostiene Cobrizo Minero. Nuevamente, el arte, además de su ejercicio y aprendizaje, se presenta como recurso para aportar a los individuos en ámbitos como la seguridad y la autoconfianza.

4.1.3.2. Cobrizo Minero y la Calixtrada Cerreña

Dentro de todas las actividades que realiza Cobrizo Minero, resalta su participación en el Carnaval o Calixtrada Cerreña. Esta es una de las actividades culturales más importantes, ya que corresponde con un evento que aglomera a muchas personas en la ciudad y que es tradicional y significativo para la historia de la ciudad. Cobrizo Minero participa en la categoría de asociaciones culturales, en la que ha obtenido el primer lugar en numerosas ocasiones.

El logro más cercano es el ser campeón de campeones en La Calixtrada. Eso es un lujo, de haber competido con todas las asociaciones culturales y carnavalescas de todo Cerro de Pasco y nos hayan denominado campeón de campeones. (Luis Tolentino)

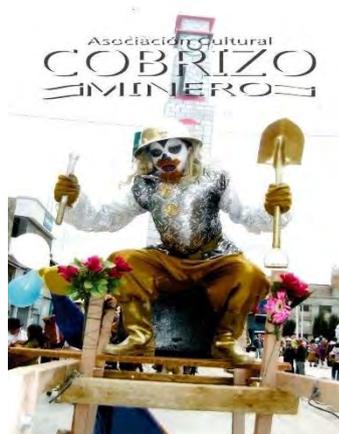
Figura 16

Gallardete de premiación en la Calixtrada Cerreña



Fuente: Elaboración propia (Junio de 2021)

La Calixtrada se convierte en un espacio que promueve la integración de todas las generaciones de integrantes que transitaron por Cobrizo Minero para la planificación y participación de las alegorías, así como en la elaboración de los mensajes y los huaynos y mulizas que se presentan en el evento. Entre estas presentaciones, se muestran representaciones del muqui, la ganchana, los mineros, entre otras producciones culturales que son ya tradicionales en las participaciones de Cobrizo Minero.



Estas representaciones están vinculadas con los mitos y las tradiciones locales, ligadas, principalmente, a la minería y el trabajo del campo. De este modo, este evento permite que Cobrizo Minero y otras asociaciones culturales continúen fomentando la difusión de la identidad de la ciudad, pero también de la región.

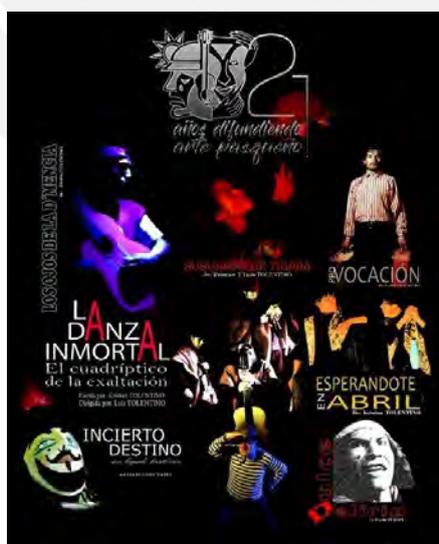
Es reconfortante ver niños que quieren disfrazarse de muqui, o minero. Creo que es importante que los menores sigamos esta herencia porque somos quienes vamos a formar nuestro futuro, nuestro país. Entonces, las tradiciones, las costumbres son parte de nosotros. Un lugar sin tradiciones, sin costumbres ¿qué es? (Sabrina)

4.1.3.3. Cobrizo Minero y los montajes teatrales

Respecto a los montajes teatrales, la mayoría de autoría propia, se caracterizan, por un lado, por mantener una mirada crítica a la sociedad y, por otro lado, por proyectar las manifestaciones culturales locales.

Figura 17

Portadas de las obras montadas por Cobrizo Minero



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

La temática abordada en las obras teatrales de Cobrizo Minero tiene un significativo componente de crítica social. En estas, se suele presentar escenas crudas de violencia, a partir de la reconstrucción de hechos históricos, en las que se manifiestan, además, hechos de protesta y propuesta frente a injusticias, relacionadas con abusos laborales o desigualdad social. Esto se centra en una mirada crítica a los acontecimientos sociales tanto regionales como nacionales a través de la creación de obras teatrales en las que se emplea música cerreña, huaynos y mulizas.

Nosotros damos a conocer lo que vive y sufre nuestro pueblo, y también, las propuestas de nuestro pueblo, de nuestra comunidad. Hacemos que nuestro público entre en sí y se concientice, a través de esta manifestación teatral. El espectador sacará sus conclusiones de en qué lado está, cómo está y comentar en sus espacios de amistad y cada uno dará su forma de propuesta. (Luis Tolentino)

De este modo, un tema tocado frecuentemente es la crítica a las malas prácticas de la actividad minera, vinculado principalmente con la contaminación y el abuso laboral. Esta crítica también se sustenta en el hecho de que Cerro de Pasco es una ciudad que históricamente ha aportado a la economía nacional a partir de la actividad minera. Este hecho es cuestionado debido a que no se observan frutos de esos aportes dentro de la ciudad.

El principal mensaje en las obras es la lucha contra el abuso. Generalmente, hacemos las obras según lo que va pasando en la actualidad. Protestamos por el abuso del avance de la minería, cuando el pueblo de Pasco está siendo cada vez más olvidado y perjudicado, como con el plomo en la sangre, las enfermedades. (Dany)

A esta posición crítica, se suma la característica de la identificación con la cosmovisión andina y la representación de manifestaciones culturales autóctonas de la

ciudad, vinculadas con el vestuario, la música y los modismos característicos de la ciudad. Por ello, la idea de revalorar la memoria histórica es muy importante para la labor de Cobrizo Minero.

Nosotros estamos siempre rescatando las manifestaciones de nuestra identidad cultural. Siempre partimos del minero, del campesino, del quinalito que se resiste a morir, la naturaleza, su flora y su fauna. Hacemos las obras teatrales para que no nos quiten la memoria ni nos borren el pasado. (Luis Tolentino)

Figura 18
Representación de la aukish danza o baile viejo



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Estos montajes cuentan con una característica actoral particular a la que se la conoce como la Técnica Cobrizo, vinculada con el uso del cuerpo para la creación de figuras escénicas. Esta surge a partir de la influencia de la obra de Jerzy Grotowski, a través de la cual se prioriza el lenguaje del cuerpo. Esta técnica ha sido compartida por Cobrizo en sus distintos montajes. De este modo, el cuerpo, conectado con el espíritu creativo del actor, a través del juego y poniendo las concepciones pedagógicas y técnicas del teatro, encuentra sus formas de expresión. Esta técnica se muestra con la formación de figuras trabajadas con los cuerpos en escena.

Figura 19

Ensayos de la obra “Cuando las ondas hablaron”



Fuente: Elaboración propia (Junio de 2021)

Siempre en nuestras obras trabajamos con figuras teatrales, ya sea con objetos o con nuestros compañeros mismos. Como ya son años en los que trabajamos de esa manera, el público ya lo ve. (Sabrina)

Figura 20

Escena de la obra “El duelo del gallo y el pucu”



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Ahora bien, para la generación y puesta en escena de las obras creadas por Cobrizo Minero, se genera una dinámica de trabajo colaborativo entre los integrantes que deseen

participar en las mismas. Cristian Tolentino es el autor de la mayoría de obras presentadas por Cobrizo Minero y Luis Tolentino quien se encarga de la dirección de las mismas. Ambos también participan como actores en algunas ocasiones. A ellos, se les suman los jóvenes que participan como actores y actrices y también como equipo de producción.

Si una obra teatral es de solo dos personas, el resto igual apoyamos. Es libre, el maestro invita a quienes tengan tiempo o puedan participar. Nunca habrá un libreto determinado, no hay nada estático, las obras se mejoran. (Cristina)

Así, el trabajo colaborativo es vital para el desarrollo de las obras. Respecto a este proceso, se generan espacios de interaprendizaje durante los ensayos y la propuesta constante de los actores para el planteamiento del personaje.

Para empezar con una obra, con los libretos, los ensayos, trabajamos en compañerismo. Para las figuras con los cuerpos, para los objetos, nos damos consejos, nos apoyamos para que la obra pueda salir bien. El profesor Tolentino elige los libretos de acuerdo a la personalidad, o forma de trabajar de cada uno. (Sabrina)

4.1.4. Socialización de las actividades artísticas

Como se mencionó en apartados anteriores, los productos artísticos generados por Cobrizo minero suelen mostrarse en el espacio público local, generalmente, a partir de invitaciones de otros colectivos.

Antes de la pandemia se estaban llevando a cabo los domingos artísticos, eran domingos intercalados. Ahí estábamos nosotros y otras asociaciones de danza. Presentamos mimos, y también dábamos a conocer a los integrantes. (Cristina)

Asimismo, las obras teatrales suelen ser también presentadas en festivales de teatro, principalmente en las diversas etapas de la Muestra Nacional de Teatro Peruano y en festivales internacionales.

En esa misma línea, Cobrizo Minero también organiza muestras teatrales con la participación de elencos teatrales de Pasco y de otras regiones del país.

Figura 21

Afiches de eventos organizados por Cobrizo Minero y donde participó la asociación



Fuente: Elaboración propia (Junio de 2021)

Además de la organización de festivales o la participación con montajes en eventos, es muy importante mencionar que Cobrizo Minero realiza la práctica de los zancos haciendo recorridos por toda la ciudad para mantener la práctica artística de sus integrantes.

De esta manera, Cobrizo Minero no cuenta con actividades fijas planificadas anualmente, además de la Calixtrada, pero siempre están atentos a las invitaciones que puedan recibir para la preparación de montajes u otro tipo de participación.

Por último, debido a la coyuntura sanitaria, las actividades de Cobrizo Minero fueron paralizadas, dada su característica principal de intervención en el espacio público. Sin embargo, este hecho fue regularizándose conforme disminuían las medidas de restricción, lo que generó que se comience a emplear los medios sociales, principalmente Facebook y YouTube, para la difusión de actividades. Así, durante esta coyuntura, se generaron dos productos audiovisuales que fueron publicados por la página de Facebook de Cobrizo Minero: la obra “El duelo del gallo y el pucu”¹⁸ y el documental “Teatro de la resistencia”¹⁹, publicadas en conmemoración del bicentenario de independencia del Perú.

Figura 22

Afiches de productos audiovisuales publicados en el año 2021



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

Respecto a la publicación de ambos videos, ya que Cobrizo Minero no cuenta con un canal de YouTube propio, ambos videos fueron publicados en los canales de dos integrantes de la asociación.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=RztrlylUN9E>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=xBixPzP3caQ&t=1360s>

Del mismo modo, las estrategias de difusión de actividades son diversas. Por un lado, el boca a boca, en relación con avisar las actividades a las amistades o familiares de cada integrante de Cobrizo Minero. También, durante las muestras de teatro, se realizan pasacalles donde la gente se entera de los eventos. Por otro lado, se colocan afiches o gigantografías en lugares públicos.

Finalmente, y el elemento más importante respecto a la difusión de actividades es el Facebook de Cobrizo Minero, que es también el perfil personal de Luis Tolentino. Esta página tiene actividad constante y se emplea para difundir actividades y funciona también como una bitácora de todo el trabajo de Cobrizo Minero.

Cobrizo Minero tiene un Facebook, en el cual compartimos las actividades que se van a realizar, o subimos fotos, o transmitimos en vivo nuestras actividades. No por hacer publicidad, sino porque queremos que sepan que estamos presentes y que no nos queremos ir. (Carlos Calixto)

Figura 23

Convocatoria a talleres por Facebook



Fuente: Facebook Cobrizo Minero (Recuperado en junio de 2021)

En síntesis, las acciones de socialización y difusión de las actividades de Cobrizo Minero han estado marcadas por el trabajo en el espacio público a partir de diversos encuentros de artes escénicas a nivel local y nacional. En adición con ello, debido al protagonismo actual de los medios sociales, como Facebook, Instagram YouTube, etc., además del impacto de la pandemia, la asociación se encuentra en un proceso de transición hacia la generación de productos o acciones que puedan ser difundidas por estos medios virtuales a partir de un equipo de comunicaciones con el que la asociación contaba durante el desarrollo de la investigación.

4.2. Taki Danza: La difusión de las costumbres locales a través de la práctica y enseñanza de las danzas de la región

4.2.1. Origen y fundación

El Centro Cultural Taki Danza fue creado en la ciudad de Cerro de Pasco en el año 2009 por los hermanos Calixto, encabezados por Carlos Calixto junto con otros ex integrantes del Grupo Cultural Japiri, como César Velásquez, y sus hermanos Nancy y Edson Calixto.

Durante su permanencia en esta agrupación, donde se desempeñaba como danzante y coreógrafo enseñando danzas en diversas organizaciones públicas y privadas de la ciudad, Calixto y los otros integrantes de la agrupación pudieron aprender las tradiciones y costumbres de la región a través de las danzas y obras de teatro, marcadas por la influencia del profesor Jorge Bravo García, quien fue el director y fundador de dicha agrupación.

De esta influencia, y ante el fallecimiento del profesor Bravo, Taki Danza fue creada para continuar con la práctica artística y la difusión de la historia, costumbres y tradiciones de la ciudad de Cerro de Pasco y de la región Pasco en general. Así, Taki Danza surgió para generar una propia vertiente de trabajo, impulsada, principalmente, de manera familiar.

Desde ese año, hasta la actualidad, Carlos Calixto es el director de la agrupación, quien trabaja junto a sus hermanos delegándose funciones distintas de la organización. De esta manera, Taki Danza inició sus actividades a partir de la reputación ya ganada de Carlos Calixto y los otros ex miembros de Japiri. Así, comenzaron con la enseñanza de danzas y el alquiler de disfraces. De este modo, dada la mirada de ser un centro cultural, también comenzaron a explorar la práctica de otras artes, como el teatro y las artes plásticas. Por ello, comenzaron a visibilizarse a nivel público en actividades como la Calixtrada Cerreña.

Con el fin de ampliar el alcance de su asociación, en el año 2011, Taki Danza comienza a formar un elenco de danzas convocando a jóvenes y adolescentes de la ciudad a los que se les enseñó las danzas de manera gratuita, lo que se continúa realizando hasta la actualidad. Desde ese momento, participan en distintas actividades, como aniversarios, fiestas patronales, concursos de danzas, carnavales, etc.

Había muchas necesidades por difundir las costumbres, que hace años atrás no estaban muy difundidas, muy poca actividad cultural en Pasco. Decidimos formar un elenco para generar nuevas propuestas de difusión de cultura en Pasco. (Edson)

Taki Danza lleva ese nombre debido a que taki significa música en quechua y está vinculada íntimamente con la danza. Así, se funda el Centro Cultural Taki Danza, llamado así porque la idea de los fundadores es que, a futuro, este sea un espacio de enseñanza y aprendizaje de todas las artes dentro de la región.

Figura 24

Logotipo del Centro Cultural Taki Danza



Fuente: Facebook Taki Danza (Recuperado en junio de 2021)

4.2.2. Relaciones organizacionales

4.2.2.1. Dinámicas internas

La principal característica de Taki Danza es que es una asociación, en principio familiar, compuesta por los 9 hermanos Calixto, quienes participan en diversas asignaciones, tanto directamente con la práctica artística como también con las actividades complementarias, como el soporte logístico, el cuidado de los vestuarios, el soporte audiovisual, entre otras asignaciones.

A ellos, a través de convocatorias abiertas mediante redes sociales o la invitación directa de los integrantes hacia sus amistades o alumnos, se les han unido distintos jóvenes y adolescentes de la ciudad motivados por la práctica de la danza y, sobre todo, la difusión de las costumbres locales de la región.

Hay muchas expresiones que son costumbres de Pasco que un artista o uno que ama el arte tiene que vivirlo, tiene que sentir el placer de expresar las costumbres de su lugar de origen. (Edson)

Dentro del plano organizativo de Taki Danza, existe una distribución de roles tanto de gestión como a nivel artístico. Por ello, se cuenta con una junta directiva, además del director y el coordinador general, quienes se encargan de cuadrar las danzas y velar por que el producto final pueda tener una buena calidad en términos de uniformidad y ritmo.

Los entrevistados, del mismo modo, reconocen que el diferencial de Taki Danza es la formalidad, la disciplina, y el respeto y orden para el trabajo. Esto denota el profesionalismo de la organización, que trabaja a partir de una programación anual generada a finales de cada año y que está vinculada con las festividades y fechas importantes a nivel local. Así, se esta forma de trabajo, asimismo, se vincula con la idea de la profesionalización del trabajo artístico que, como mencionan algunos participantes, no es común en las agrupaciones de danza.

Lo que me llevó a Taki Danza fue la formalidad que se tiene. Te apoyan, te animan cuando una cosa no te sale. Hay esa formalidad para enseñar, motivar y practicar también. Me gusta la coordinación que se tiene como asociación, el respeto. En Taki Danza, siempre te motivan para que sigas. (Jhomira)

Esto se refuerza con el hecho de que, al ser reconocido como Punto de Cultura²⁰ por el Ministerio de Cultura desde el 2021, en Taki Danza, se entregan certificados de participación a sus integrantes, lo que les suma en sus currículums, entendiendo que la mayoría de los integrantes de la asociación son estudiantes universitarios y algunos ya son egresados.

El trabajo generado por Taki Danza parte del interés de sus integrantes por la difusión de danzas locales para que tengan importancia y visibilidad nacional. Este objetivo parte

²⁰ Resolución Directoral N.º 000005-2021-DGIA/MC <https://www.gob.pe/institucion/cultura/normas-legales/1479656-000005-2021-dgia-mc>

del reconocimiento de que, en Pasco, existe un abandono respecto a la promoción de prácticas locales desde el sector estatal. Ellos sostienen que Pasco, al ser una ciudad histórica respecto a la minería, tiene aún mucha historia, la misma que es invisibilizada. Por ello, surge como objetivo central la visibilización de la riqueza cultural de la ciudad de Cerro de Pasco y la región en general.

Mucha gente en Pasco no toma interés en las danzas o costumbres, más acogen costumbres de otras regiones. Por eso, queremos hacer ver que nuestras costumbres sí pueden llegar a ser reconocidas a nivel nacional. Con la difusión, también pueden ser reconocidos nuestro Compadres, nuestro Campohuaylas. Empezando desde lo bajo, hemos tratado de que nuestras costumbres sean vistas, le gusten a la misma población. Así, hemos mejorado las danzas, dando uniformidad en su ejecución. Paso a paso, ha gustado mucho a la población y vamos a seguir. Ya identificamos las costumbres que faltan difundir y vamos a trabajar en eso. (Carlos Calixto)

Desde este ángulo, también podemos reconocer un acto de resistencia desde el arte. Esto se evidencia con el fomento del arte de manera autofinanciada y la generación de mensajes de revaloración cultural de aporte local. Ello también nos ubica frente a una práctica comunicativa que emplea la danza para posicionar mensajes de resistencia en sus participantes, además de fomentar las buenas prácticas ciudadanas desde los acuerdos y el respeto por los compañeros.

Pasco era una ciudad muy hermosa. Con el paso de los años ha sido destruida y olvidada por el desinterés de las autoridades que han pasado, a pesar de la gran riqueza mineral que se ha sacado de acá. Debería ser una ciudad de lujo, pero está olvidada en todos los aspectos, danza, música, teatro. Pero la gente, los jóvenes, están empezando a conocer las danzas o la música, diferentes rubros artísticos. Así, seguiremos

incentivando que amen sus costumbres, porque muchas personas, historiadores, ya están luchando por que se dé a conocer muchas cosas olvidadas. (Carlos Calixto)

Del mismo modo, esta iniciativa, que moviliza a los propios individuos en pro de posicionar mensajes de revaloración histórica e integración local, los ubica como una iniciativa de CVC en la que se emplea la comunicación como difusión de un mensaje pero que también involucra procesos de comunicación, desde la convocatoria a la asociación, la integración a la misma y la creación artística, lo que la ubica en el enfoque de la comunicación para el buen vivir.

Gracias a Taki Danza, muchas personas empezaron a hacer talleres y hoy son profesionales y tienen una carrera, gracias a los ingresos que tenían por años. Taki Danza es importante porque defiende su identidad. No cualquier elenco lo hace. Siempre Taki Danza se resalta por mostrar la identidad y por la calidad de personas que están en el elenco, la unión que existe. (Jera)

Por otro lado, la generación y obtención de recursos materiales para el desarrollo de actividades se da de diversas maneras. Por un lado, Taki Danza genera ingresos a partir del dictado de talleres de danzas en instituciones educativas, en los distintos niveles, y en otras organizaciones públicas y privadas para sus actividades de aniversario, o de otras fechas conmemorativas.

Asimismo, cuando se participa en concursos, como La Calixtrada Cerreña, o competencias de danza, se obtienen ingresos de los premios ganados. Respecto a los vestuarios, estos son proporcionados por la familia Calixto, quienes también cuentan con una casa de alquiler de vestuarios. Otra modalidad de financiamiento es a través de solicitudes que se hacen a organizaciones públicas y privadas, pero este apoyo no es

constante. Respecto al apoyo del Estado, los participantes mencionan que este depende de la voluntad política y muchas veces les piden que hablen a favor de la autoridad.

Por último, de acuerdo a lo que requiera la actividad, también los integrantes de la agrupación aportan a través de cutas o donativos diversos. Esto se evidenció, por ejemplo, en la celebración del aniversario de la organización en el año 2021.

Nosotros hemos dado una cuota para el aniversario. Queríamos hacerlo a lo grande. Hicimos la víspera formando comisiones. Unas personas buscan el grupo musical, otras personas hacen esto, o lo otro. Todo se realiza así. Ese día, los chicos desde temprano estaban decorando para la misa virtual que realizamos. (Jera)

Asimismo, a partir de las actividades remuneradas, los integrantes obtienen pagos por su participación en los mismos. En este sentido, es preciso mencionar que, en el año 2020, Taki Danza ganó el concurso de las Líneas de Apoyo para la Cultura, concurso convocado por el Ministerio de Cultura para mitigar el impacto de la pandemia por el COVID-19 en las y los trabajadores de las artes y la cultura. En ese concurso, postularon presentando acciones relacionadas con la identidad cultural local y su difusión de manera virtual.

En ese sentido, a partir del financiamiento recibido por haber ganado el concurso, Taki Danza remuneró a todos los integrantes que participaban en las diversas actividades desarrolladas de acuerdo al cronograma presentado al concurso.

Tabla 1

Actividades ejecutadas con el financiamiento de las "Líneas de apoyo para la cultura 2020"

1. Elaboración y exposición de la maqueta del "Grito de Libertad e Independencia" de Pasco
2. Show navideño virtual
3. Identidad pasqueña: presentación de danzas de la región
4. Documental "Los negritos de Pasco"
5. "Aprendo en casa". Arte y costumbres de Pasco: Zancos, máscaras y maquillaje
6. "Aprendo en casa". Arte y costumbres de Pasco: La Herranza andina
7. "Aprendo en casa". Arte y costumbres de Pasco: Fabricación de teatrín, marionetas y presentación teatral "La leyenda del muqui"
8. "Aprendo en casa". Arte y costumbres de Pasco: La chunguinada Cerreña y el Auquish Danza
9. Reportaje: Pumpush caminos del inca
10. Danza e identidad. Bicentenario 2021: Presentación de danzas del Perú

Fuente: Elaboración propia

Por último, se puede reconocer que, dados estos mecanismos de generación de recursos, la organización mantiene ingresos constantes que pueden posibilitar la continuidad de sus acciones.

Asimismo, los entrevistados reconocen que una manera de mantener en actividad a la organización de manera significativa es la visibilidad nacional de la organización a través de la muestra y enseñanza de las danzas de Pasco. En esa línea, Taki Danza ha participado en encuentros nacionales de instructores de danza enseñando la danza "Nuestra señora de las nieves".

Asimismo, en el año 2021, Taki Danza fue reconocida como Punto de Cultura por el Ministerio de Cultura y, por invitación de la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", participó en el "Encuentro virtual de Danzas declaradas Patrimonio Cultural de la nación" con la danza "Charicamay", la misma que fue grabada y expuesta en las redes sociales de la escuela junto a otras danzas del país.

Del mismo modo, los entrevistados reconocen que, para mantener este trabajo, se debe continuar invirtiendo para generar nuevas acciones que aseguren la sostenibilidad de la agrupación. Uno de estos puntos también es continuar con el dictado de las danzas priorizando generar el vínculo con las nuevas generaciones y generando productos audiovisuales que puedan ser difundidos por los medios digitales para la ampliación de llegada a público nacional e internacional.

Hemos participado en un encuentro de patrimonios culturales y hemos estado a la altura de los diferentes departamentos. Nos ha felicitado la Escuela Superior del Folklore y tienen un reconocimiento para nosotros que nos harán llegar. También nos alegra que páginas culturales de fuera, por ejemplo, de Cusco, nos sigan. (Carlos Calixto)

4.2.2.2. Dinámicas externas

Respecto a las relaciones externas de Taki Danza. En principio, frente a otras organizaciones de CVC, los participantes del estudio reconocen que, desde su agrupación, siempre se ha tratado de participar en todas las actividades organizadas por otros grupos de danza o de cultura en general. Así, Taki Danza participa en la escenificación de la Batalla de Pasco que se realiza todos los 6 de diciembre. En ella, sus integrantes representan a los personajes históricos representativos de dicho acontecimiento histórico.

En este evento, también participan otras asociaciones y organizaciones de CVC así como instituciones educativas.

Figura 25

Integrantes de Taki Danza junto a integrantes de otras organizaciones de CVC



Fuente: Facebook Taki Danza (Recuperado en junio de 2021)

Asimismo, Taki Danza fue parte de la iniciativa para la conformación de la Federación de Artistas de Pasco en la que Carlos Calixto tenía el cargo de vocal. Así, con esta nueva organización, participaron en el lanzamiento de la Calixtrada Cerreña luego de haber tenido una disputa con la Municipalidad Provincial de Pasco, entidad encargada de su organización. Del mismo modo, participaron en la manifestación por la restauración de la Casa Vegas.

Figura 26

Carlos y Edson Calixto en el lanzamiento de la Calixtrada Cerreña 2020



Fuente: Facebook Taki Danza (Recuperado en junio de 2021)

Por otro lado, los entrevistados reconocen que han existido tensiones con otras organizaciones culturales debido a que no hubo una correcta información respecto a la modalidad de acceso a las Líneas de Apoyo para la Cultura del MINCUL, lo que generó información equivocada en la población y los grupos culturales.

Respecto a la relación de Taki Danza con otras organizaciones, públicas o privadas, esta se centra, principalmente, en la contratación de Taki Danza para la instrucción de danzas en diversas actividades de estas organizaciones. Dentro de estas, una actividad que resaltan los entrevistados es el concurso de Danza Magisterial, en el que participan los docentes de los distintos colegios de la región. En este evento, Taki Danza participa enseñando las danzas a los diversos colegios participantes.

Asimismo, en Taki Danza también se ofrecen otros servicios, como integrantes en zancos para activación de empresas, como bancos o cajas municipales. De la misma manera, como se mencionó en el apartado anterior, dado su acceso a las “Líneas de Apoyo Para la Cultura” en el año 2020, la relación con el Ministerio de Cultura ha sido más cercana. Esto se refuerza con la denominación de punto de cultura, hecho que los llevó a participar en la celebración de aniversario de la Batalla de Pasco, con la danza Campo

Huaylas, el mismo que contó con la presencia del Ministro de Cultura y que fue transmitido a nivel nacional.

Figura 27

Taki Danza ejecutando la danza “Campo Huaylas”



Fuente: Facebook Taki Danza (Recuperado en junio de 2021)

Respecto a su relación con la población en general, los participantes del estudio mencionan que esta parte del dictado de talleres, donde se convoca a público general. Asimismo, se reconoce la participación en la Calixtrada Cerreña, donde cuentan con apoyo de integrantes de su elenco, pero también de otras personas que sienten afinidad por la asociación. También reconocen que, si bien ahora cuentan con bastante acogida para el dictado de talleres o participación en el elenco, al inicio, no eran muy conocidos y, poco a poco, pudieron posicionarse localmente para tener integrantes en el elenco.

Esta vinculación con la población también se refuerza en el hecho de Taki Danza trata siempre de ser parte de actividades en comunidad, como chocolatadas en navidad, donde hacen la donación de juguetes a niños y niñas de escasos recursos económicos.

4.2.3. Actividades artísticas/culturales

4.2.3.1. Taki Danza y la práctica e investigación de danzas locales

Como se mencionó en apartados anteriores, la actividad principal de Taki Danza como elenco es, justamente, la práctica de danzas folklóricas locales y nacionales. Ante esto, a nivel local, su trabajo se centra en la difusión de danzas que son originarias de las provincias de Pasco y Daniel Alcides Carrión, vinculadas con las fiestas patronales religiosas y las actividades agrícolas y ganaderas. Así, los participantes de la investigación mencionan el orgullo que sienten por practicar danzas como Lishtay, Los Compadres, Chacramanay, Campohuaylas, Chunguinada, El baile viejo, Los negritos de Vico, entre otras.

Nosotros no solo agarramos una danza y la practicamos, sino que también investigamos de dónde se ha formado esa danza, por qué, qué significa. Hay danzas de Pasco que son patrimonio cultural de la nación, como la Negrería de Huayllay. Por eso, nosotros investigamos y ayudamos a que más danzas de Pasco se puedan declarar como patrimonio cultural de la nación. Como institución también nos encargamos de investigar hasta obtener una respuesta certera. (César)

Taki Danza participa en actividades gratuitas de exposición de danzas a partir de invitación de instituciones públicas en fechas festivas, así como en concursos de elencos de danza. El concurso más importante reconocido por los entrevistados es el concurso nacional de elencos de danza desarrollado en el distrito de Pallanchacra, en la provincia de Pasco.

La dinámica de la preparación de las coreografías varía de acuerdo la danza elegida. Sin embargo, la principal responsabilidad recae en Carlos y Edson Calixto. A partir de ellos, se definen las ubicaciones y los roles de los danzantes. Ahora bien, de acuerdo al

evento en el cuál participaran, se realiza una convocatoria abierta a la cual acuden las personas con disponibilidad de tiempo. Así, en la mayoría de los casos, los ensayos se realizan a las 6:00 p.m., ya que la mayoría de integrantes estudian o trabajan. Los mismos se desarrollan en campos deportivos o en el frontis del local de disfraces de Taki Danza.

Figura 28

Ensayos de danzas



Fuente: Elaboración propia (Junio de 2021)

Asimismo, los entrevistados reconocen que el diferencial de Taki Danza respecto a la práctica de danzas en la ciudad es que se prioriza el dictado y la práctica de danzas locales. Esto se refuerza con la práctica de investigación que también es desarrollada por la asociación. Así, los entrevistados manifiestan que, para ellos, es importante conocer las danzas desde su lugar de su origen. Por ello, acuden a las fiestas originarias donde se ejecutan las danzas.

En nuestro trabajo de enseñanza a los alumnos, a la población, muchas veces se nos hace difícil encontrar información completa de las danzas, de algunas costumbres de la región. Por eso, viajamos a los lugares donde se realiza la costumbre o la fiesta para nosotros mismos recabar información que nos sirve en el trabajo artístico de enseñanza. (Carlos Calixto)

A partir de ello, Taki Danza cuenta con la investigación de la danza “Fiesta Patronal en honor a la Virgen de las Nieves”²¹, a la cual le han atribuido una coreografía y una música propia que deriva de la celebración de dicha fiesta en el Centro Poblado de Villa de Pasco a 20 minutos de Cerro de Pasco.

Vimos la necesidad de realizar un trabajo propio. Llegamos a investigar la fiesta patronal de La Virgen de Las Nieves de Villa de Pasco²². Hemos recabado información, recolectado la música, hemos trabajado con pobladores, con autoridades que nos han dado el visto bueno. Hemos mostrado nuestro trabajo en el concurso magisterial que es el concurso más grande de Pasco y tuvo gran acogida. Estamos innovando con las investigaciones sin salir del contexto histórico o lo tradicional, sin perder la originalidad de la región. (Carlos Calixto)

Cabe mencionar que, con esta danza, también, en el año 2019, Edson y Carlos Calixto participaron en un encuentro nacional de capacitación de instructores de danza en la ciudad de Lima.

4.2.3.2. Taki Danza y la Calixtrada Cerreña

Como se mencionó en apartados anteriores, la permanencia de algunos integrantes de Taki Danza en el Grupo Cultural Japiri, influyó en su vínculo con las danzas y tradiciones locales. Por ello, Japiri siempre ha participado y lo continúa haciendo, en la Calixtrada Cerreña, el cual de los eventos más importantes de la ciudad y en el que se encuentra un espacio idóneo para la expresión cultural y artística local.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0ipa7LjXRuk>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=2ZdgYzxQv4Q&t=2s>

Motivados por esa influencia, Taki Danza participa en la Calixtrada Cerreña desde el año 2013. Así, lo que caracteriza a su participación en este evento es el diálogo con la coyuntura no solo de la región, sino también del país, así como la representación de sucesos importantes de la cultura popular local, como la relación con la minería, el fútbol o la rivalidad de colegios en la ciudad.

Hemos representado, por ejemplo, el mundial de fútbol de Rusia, cuando Perú participó. Representamos al Unión Minas²³. También representamos a los colegios INEI y Carrión²⁴. Hemos hecho varias cosas que en su momento tuvieron críticas, pero luego han tenido aceptación. No solamente tocamos un tema, hay un sin fin de temas que tratamos de tocar: cuentos, leyendas, deporte, turismo. (Carlos Calixto)



²³ Único club de fútbol cerreño que jugó en primera división

²⁴ Son los colegios emblemáticos y mas antiguos de la ciudad

De este modo, la participación en la Calixtrada²⁵ es una de las actividades más importantes para Taki Danza, ya que en esta convocan a todos los integrantes de la agrupación y a las personas que tengan afinidad con la misma. Para tal fin, también preparan sus acciones con anticipación para la elaboración del huayno y la muliza, el bando y el mensaje que se debe preparar para cada día de celebración.

4.2.3.3. Taki Danza y la producción audiovisual para la promoción cultural

A partir del acceso a las “Líneas de Apoyo Para la Cultura” del MINCUL, y dada la coyuntura por el COVID-19, Taki Danza potenció la producción audiovisual y el uso de redes sociales para la difusión de sus trabajos que ya venía desarrollando antes del inicio de la pandemia. En ese sentido, la agrupación cuenta con un equipo de comunicación, quienes también son danzantes. A partir de este equipo, durante los años 2020 y 2021, se ha desarrollado la producción de programas educativos, videos de danzas locales y nacionales, así como documentales relacionados con las danzas y lugares arqueológicos de la región.

Por un lado, se han desarrollado 5 ediciones del programa denominado “Aprendo en casa: Arte y costumbres de Pasco” que fue difundido por Facebook y YouTube. En este, los integrantes de la asociación realizaron clases instructivas sobre arte donde se enseñaron coreografías paso a paso de danzas de Pasco y también historia de las mismas y manualidades.

²⁵ Participación de Taki Danza en la Calixtrada 2022
<https://www.facebook.com/watch/?v=1155970891890420>

Tabla 2*Programas “Aprendo en casa. Arte y costumbres de Pasco”*

-Programa 1: Zancos, máscaras y maquillaje ²⁶
-Programa 2: La Herranza andina ²⁷
-Programa 3: Danza los Compadres y Fiesta Patronal en Honor a la Virgen de las Nieves ²⁸
-Programa 4: Fabricación de teatrín, marionetas y presentación teatral “La leyenda del muqui” ²⁹
-Programa 5: La Chunguinada Cerreña y el Auquish Danza ³⁰

Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, Taki Danza realizó 2 videos de danzas locales y nacionales. Para la realización de los mismos, se realizaron ensayos en las que participaron los integrantes del elenco para todas las danzas, o solo para algunas.

El primero de ellos se llamó “Identidad pasqueña”³¹. En él, se mostraron las siguientes danzas de toda la región: Lishtay, Campo Huaylas, Chacramanay, Charicamay, Herranza Andina, Parishpolka, Danza Asháninka Yanesha, Negrería de Pasco y la Fiesta Patronal en honor a la Virgen de las Nieves. El segundo video fue denominado “Danza e identidad. Bicentenario 2021”³². En él, representaron las siguientes danzas típicas de todo el país: Festejo, Carnaval de Lamas, Cholones de Rupa Rupa, Charicamay, Marinera y Caporales.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=4Qyiz0ozCcA&t=3s>

²⁷ <https://www.facebook.com/TAKIDANZA/videos/263736991991983/>

²⁸ https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1865574130256599

²⁹ https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=753964658637889

³⁰ <https://www.facebook.com/watch/?v=539785573829322>

³¹ <https://www.facebook.com/watch/?v=1396349067395547>

³² https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=339082554602947

Figura 29

Afiches de videos de danzas



Fuente: Facebook Taki Danza (Recuperado en junio de 2021)

Por último, Taki Danza produjo los documentales: “La negrería de Pasco”³³ y “Pumpush caminos del inca”³⁴. Con los mismos, también refuerza su vínculo con el patrimonio de la región, tanto material como inmaterial.

4.2.3.4. Taki Danza y la elaboración de maquetas

Otra actividad realizada por Taki Danza en el marco de las “Líneas de Apoyo para la Cultura” fue la realización y exposición de la maqueta del "Grito de Libertad e Independencia" de Pasco, en honor a la Batalla de Pasco del 06 de diciembre de 1820. En esta maqueta, se hace una reconstrucción de la plaza Chaupimarca, lugar de declaración del grito de libertad e independencia. Esta maqueta fue expuesta en la Plaza Carrión por los hermanos Edson y Carlos Calixto. Del mismo modo, durante el desarrollo de las entrevistas, los entrevistados informaron que se encontraban elaborando la maqueta de la antigua plaza Chaupimarca, la cual fue refaccionada y es histórica debido a que es uno de

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=XPbRC1kWW-Q&t=302s>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=27yCZYriWyg&t=931s>

los pocos vestigios que quedan de la antigua ciudad de Cerro de Pasco que fue ocupada para la explotación minera a través del tajo abierto.

Figura 30

Edson y Carlos Calixto presentando la maqueta del grito de independencia en la plaza Carrión en el año 2020



Fuente: Facebook Taki Danza (Recuperado en junio de 2021)

4.2.4. Socialización de las actividades artísticas/culturales

Taki Danza presenta dos formas de socialización de sus actividades: la presencial y la virtualidad. Por un lado, de manera presencial, hasta antes del 2020, realizaba presentaciones en el espacio público, tanto en Cerro de Pasco como en otros distritos y provincias de la región. En Cerro de Pasco, principalmente, usan el espacio público para el desarrollo de ensayos, que pueden ser en campos deportivos, pero principalmente en el frontis de la casa de disfraces de la familia Calixto, en el barrio de Yauli alto, en el distrito de Chaupimarca.

Asimismo, para la muestra de sus actividades, principalmente danzas, se presenta en eventos por invitación de otros elencos, como en los aniversarios de los mismos, o también participa de concursos de danzas, como el concurso nacional realizado en Pallanchacra. Los participantes también mencionan que buscan ser parte de actividades conmemorativas como el día del campesino, el aniversario de Pasco, entre otras, en las

que también se presentan en espacios como parques, campos deportivos o coliseos. Cabe mencionar que en estas actividades no siempre se presentan con danzas pasqueñas, sino también pueden hacerlo con otras danzas del país, como los caporales, de acuerdo con la característica de la actividad en la que participen.

Por otro lado, desde antes del 2020, pero sobre todo a partir de ese año por el brote de la pandemia por el COVID-19, Taki Danza potenció el uso de Facebook, principalmente, para la difusión de sus actividades y mantener la interacción con su público. Este hecho generó que sus actividades puedan tener repercusión nacional, ya que sus videos de danzas, de programas educativos y de documentales fueron empleados por otras organizaciones a nivel nacional, como la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".

De este modo, en la página de Facebook de Taki Danza, además de difundir sus propias actividades, también realizan transmisiones en vivo de otros eventos importantes para la región.

En la página publicábamos información cultural, pero tenía poca aceptación. Teníamos pocas visitas, pocos seguidores, pero ahí estábamos. Desde que se llevó todo de manera virtual, seguimos en las redes sociales y hemos aumentado seguidores. Nuestro trabajo ha mejorado con la ayuda de las 4 personas que son nuestro equipo técnico. Con ellos, estamos trabajando en nuestros videos, en nuestras transmisiones. Nuestras presentaciones están siendo grabadas a niveles más sobresalientes, más trabajados. Por eso, nuestro trabajo en las redes sociales se ve de calidad. (Carlos Calixto)

Figura 31

Afiche de la transmisión de la declaración de la “Chunguinada” como patrimonio cultural de la nación



Fuente: Facebook Taki Danza (Recuperado en junio de 2021)

Por esta razón, los entrevistados mencionaron que este modo de trabajo, que implica la producción de contenido audiovisual para ser compartido por sus redes sociales es una estrategia que no solo han empleado por la pandemia, sino que mantendrán firme debido a que les permite ampliar el impacto de su llega a más público, sobre todo nacional. Ello también involucra un crecimiento de sus redes de contacto a nivel de elencos folklóricos a nivel nacional.

4.3.Cobrizo Minero y Taki Danza: Similitudes y diferencias de sus prácticas comunicativas

En el presente apartado, se enunciarán las principales similitudes y diferencias de las prácticas comunicativas de Cobrizo Minero y Taki Danza a partir de las 4 dimensiones de análisis con las que se abordaron.

4.3.1. Origen y fundación

Respecto a su origen y fundación, Cobrizo Minero y Taki Danza coinciden en que ambas son iniciativas familiares generadas por el vínculo emocional con el arte, la danza

y el teatro. Esta pasión por el arte, además, los ha llevado a verlo como una forma de generar impactos positivos en la población en general a partir de su enseñanza. Asimismo, la particularidad de este vínculo con el arte y el impacto en la sociedad se caracteriza por el posicionamiento de ambas iniciativas respecto a la finalidad de generar un espacio de revaloración de la identidad cultural y la promoción de las costumbres, tradiciones y vivencias cotidianas de la ciudad y la región. Por último, el origen de ambas organizaciones parte del espacio educativo. Por el lado de Cobrizo Minero, desde la docencia escolar del profesor Tolentino y la conformación de elencos de teatro en instituciones educativas, y, por parte de Taki Danza, desde la instrucción de danzas para actividades y concursos internos en instituciones educativas de los distintos niveles académicos.

Respecto a las diferencias entre ambas organizaciones, sobre el origen histórico de ambas iniciativas, por un lado, Cobrizo Minero es un emprendimiento individual que surge del vínculo con el arte y su mirada como herramienta transformadora del individuo inspirado en la experiencia del teatro universitario y el teatro practicado por elencos independientes en el Perú. Por otro lado, Taki Danza se origina desde la herencia de la tradición del Grupo Cultural Japiri y las actividades desarrolladas en él, con las innovaciones que los integrantes consideren para esta nueva organización.

En relación con lo mencionado respecto al origen de ambas iniciativas de CVC, se puede apreciar cómo estas se han visto influenciadas por el contexto propio de sus épocas de origen.

4.3.2. Relaciones organizacionales

4.3.2.1. Dinámicas internas

A nivel interno, ambas organizaciones comparten, principalmente, la gratuidad de la enseñanza artística con el fin de que a través de esta se incida en la mejora de habilidades personales en los participantes, niños y adolescentes en el caso de Cobrizo Minero; y adolescentes y jóvenes, en el caso de Taki Danza, que genere un impacto positivo en la sociedad a través del arte. De esta manera, abarcan a un mayor público para el acceso al arte y, además, ambas experiencias se convierten en espacios de desarrollo económico de los integrantes ya que estos pueden acceder a trabajo remunerado luego de aprender la técnica artística, ejerciendo como instructores dictando talleres o realizando participaciones artísticas remuneradas, como activaciones o pasacalles.

Además de ello, si bien en ambas organizaciones suelen transitar muchas personas por periodos cortos, estas cuentan con miembros estables que son los que toman las decisiones de gestión, a partir de la conformación de una junta directiva, que va más allá de los líderes y directores. De este modo, generan sus propias dinámicas o redes internas de trabajo que mantienen su autogestión.

Por último, ambas organizaciones comparten la mirada crítica respecto a la desaparición de la ciudad y la ausencia de gestiones desde el gobierno local que prioricen el fortalecimiento de la identidad cultural de Cerro de Pasco y la preservación de su memoria histórica. Por esa razón, desde el teatro y la danza, ambas organizaciones trabajan internamente para promover en sus integrantes prácticas que contribuyan con la difusión de la identidad cultural local, desde los diálogos internos y la investigación.

Por otro lado, si bien ambas iniciativas apuestan por la autogestión desde los propios recursos materiales y económicos, se puede mencionar que, en Taki Danza, dado su

ámbito de trabajo, existe mayores alternativas de obtención ingresos económicos, ya que las danzas son requeridas durante todo el año en las diferentes instituciones y suelen ser estas actividades remuneradas. Por el lado de Cobrizo Minero, la realidad es distinta, ya que la demanda de obras o el dictado de talleres teatrales suele ser menor. Además de ello, en la ciudad, no se cuenta con una cultura de consumo teatral pagado.

En ese sentido, si bien existen actividades donde Cobrizo Minero participa de manera remunerada u obtiene ingresos, como la Calixtrada, no se obtienen ingresos significativos desde la actividad teatral como tal, sino que su virtud se centra en el aporte que el teatro puede brindar a las personas que participan en la misma. Así, el teatro funge de recurso para el desarrollo humano de las personas que participan en la asociación y se presenta como el principal fin de la existencia de Cobrizo Minero.

Ahora bien, esta diferencia de acceso a recursos económicos se ha visto ampliada durante la pandemia debido al acceso de Taki Danza al fondo económico de las “Líneas de apoyo para la cultura” del Mincul. Esto ha posibilitado la generación de mayores actividades para la organización y el acceso a remuneración de sus integrantes por la participación en las mismas. Este hecho también refleja que, en Taki Danza se muestra una tendencia al desarrollo de una gestión económica más ligada a lo empresarial y, en Cobrizo Minero, en cambio, la sostenibilidad económica no es un ámbito en el que se enfatice, ya que se prioriza el impacto en el individuo, desde su rol educativo y de incidencia ciudadana.

4.3.2.2. Dinámicas externas

Respecto a las dinámicas externas, ambas organizaciones, junto con otras, participan en actividades de relevancia local, como la escenificación de la Batalla de Pasco y la

Calixtrada Cerreña. Asimismo, participan en eventos organizados por otras organizaciones culturales, públicas o privadas por invitación o de manera remunerada.

Se reconoce que ambas fueron parte del intento de conformación de la Federación de Artistas de Pasco, siendo parte de la junta directiva de la misma. Además, participaron junto a otras organizaciones culturales y de la sociedad civil, en el plantón por la restauración de la Casa Vegas, la cual ya fue restaurada.

Asimismo, ambas organizaciones priorizan su vinculación con el movimiento cultural nacional. Por esa razón, ambas son Puntos de Cultura y han participado de encuentros en la macro región centro. Del mismo modo, ambas organizaciones mantienen contacto con otras agrupaciones a nivel nacional en sus respectivos rubros. De esta manera, amplían sus contactos y redes para la difusión de la actividad artística y la promoción y difusión de las prácticas culturales de Pasco.

Por otro lado, se observa mayor apertura por parte de Taki Danza al vínculo con organizaciones públicas, como el Ministerio de Cultura, a diferencia de Cobrizo Minero que prefiere mantenerse en la autogestión y el desarrollo de actividades individuales o el apoyo a otras organizaciones culturales independientes.

Esto evidencia que, más allá de valorar a una organización sobre la otra, se puede apreciar que no existe una manera correcta de desarrollar el trabajo cultural comunitario, puesto que no es un proceso homogéneo, ya que cada uno elige los principios particulares de sus acciones.

4.3.3. Actividades artísticas/culturales

El primer punto en común entre ambas organizaciones es la pasión por la práctica artística. De estas, resalta Cobrizo Minero con la práctica de zancos como su sello

característico y lo promueven en personas de todas las edades con una mirada más allá de lo artístico, ya que involucra un reto personal, por la dificultad de la práctica, lo que repercute en la autoconfianza de las personas que la practican. Por el lado de Taki Danza, resalta el involucramiento con el origen de las danzas: las prácticas ancestrales, las tradiciones del área rural y urbana de la región. Desde la danza, se promueve la identificación con los orígenes de la historia de la región, además de generar un espacio de esparcimiento e involucramiento social.

Del mismo modo, ambas organizaciones comparten la característica de la creación artística colectiva, ya que toda actividad realizada cuenta con la participación y opinión de todos los participantes en todas las etapas de la misma, desde la ideación hasta la exposición de la actividad. Así, en las obras de teatro, las danzas, u otras actividades artísticas, ambas organizaciones recurren al aporte de las ideas de todos los participantes de la actividad, que cuenta con la guía y acompañamiento de sus respectivos directores.

La Calixtrada Cerreña se configura como el evento de mayor significancia para ambas organizaciones, ya que es en este en el que la población local se encuentra más predispuesta para apreciar arte. Así, este evento permite que las organizaciones culturales expongan sus propias interpretaciones del vínculo con su ciudad, desde lo patrimonial o lo coyuntural a través de diversas expresiones artísticas características de los carnavales. La Calixtrada, por tanto, se configura como el espacio que evidencia la resistencia cultural promovida por las diversas organizaciones culturales locales para que no mueran su historia y sus vivencias, siendo estas cada vez más olvidadas por la desaparición paulatina de la ciudad antigua.

En relación con ello, si bien ambas organizaciones comparten el vínculo con el fortalecimiento de la identidad y la revaloración del patrimonio cultural local a partir de

sus actividades artísticas, lo expresan de maneras distintas. Cobrizo Minero prioriza a la ciudad y su vínculo con la minería a través de la crítica social y política desde los discursos de sus integrantes y las narrativas generadas en sus obras de teatro. Por el lado de Taki Danza, se prioriza la mirada regional enfocada en la visibilización y revaloración de las costumbres y tradiciones de las tres provincias de la región a través de la enseñanza e investigación de danzas y costumbres.

Por otro lado, la principal diferencia en las actividades artísticas de ambas organizaciones es, justamente, el arte que ejecutan. El teatro por parte de Cobrizo Minero, permite, a través de la escritura de libretos y la dirección del montaje, generar mensajes diversos que pueden cargar crítica social y posicionar discursos políticos. Por el contrario, la danza, desarrollada por Taki Danza, es más esquemática, ya que se cumplen movimientos y figuras preestablecidas de acuerdo a la costumbre o tradición que se representa.

El desarrollo de las prácticas artísticas entre ambas organizaciones se ha visto diferenciada a partir del acceso a las “Líneas de Apoyo para la Cultura” de Taki Danza. Así, debido al presupuesto y al equipo técnico con el que cuenta, la organización pudo diversificar sus labores artísticas y vincularse con lo audiovisual para generar documentales y programas virtuales, además de involucrarse en las artes plásticas con la elaboración de maquetas.

4.3.4. Socialización de las actividades artísticas/culturales

Taki Danza y Cobrizo Minero coinciden en el uso de los espacios públicos para el desarrollo de sus prácticas artísticas, tanto para los ensayos como para la muestra de las mismas a partir de su participación en eventos en parques y plazas. Del mismo modo, dado el contexto sanitario y la importancia de la virtualidad en la actualidad, ambas

organizaciones han comenzado a generar productos audiovisuales como una nueva línea de comunicación en búsqueda de ampliar el público de sus actividades culturales.

Por otro lado, ambas organizaciones participan de encuentros con otras organizaciones de la misma disciplina artística a nivel local y nacional. Así, Taki Danza participa en concursos y muestras de danza, a nivel local y nacional. Por su parte, Cobrizo Minero también participa en encuentros teatrales a nivel local, nacional e internacional. En estos eventos, ambas organizaciones presentan danzas y obras teatrales que alude directamente a la cultura de la región.

Por último, respecto al uso de medios sociales, se aprecia que Taki Danza tiene un manejo más profesional de los mismos, ya que cuenta con una página de Facebook y un canal de YouTube que puede ser empleado como un repositorio virtual de diversos acontecimientos culturales relacionados con la región. Respecto a Cobrizo Minero, este uso aún está en desarrollo, ya que, si bien se han generado productos audiovisuales importantes, no se cuenta aún con una página de Facebook y un canal de YouTube en el que se trabaje de manera estructurada para la difusión de sus actividades. Esto se debe a que Cobrizo Minero, históricamente, prioriza el trabajo a nivel presencial en su involucramiento con la comunidad local.

A manera de cierre, ambas iniciativas evidencian las múltiples maneras que existen para el trabajo de CVC en la región y en el país. Asimismo, Cobrizo Minero y Taki Danza comparten distintos rasgos dentro de su organización interna y, sobre todo, su interés por participar en el espacio público a través de la muestra de su arte y la difusión de las distintas maneras que existen para manifestar su identidad cultural.

CONCLUSIONES

1. Conclusiones generales

- Desde la intersección entre la comunicación, las prácticas artísticas y el desarrollo, las experiencias de Taki Danza y Cobrizo Minero, entendidas desde las prácticas comunicativas, posicionan el mensaje de la revaloración y reconfiguración de la identidad cultural de Cerro de Pasco entre sus participantes y la población en general. Esto se evidencia desde la investigación y la construcción conjunta de acciones artísticas: obras de crítica social en el caso Cobrizo Minero y danzas que representan costumbres locales en el caso de Taki Danza.
- Desde las relaciones organizacionales y el desarrollo de actividades artísticas/culturales, podemos ubicar a las acciones de ambas organizaciones dentro de la corriente de las prácticas comunicativas en el buen vivir que sostienen Barranquero y Sáez (2015). Estas se evidencian a través de la interiorización de la narrativa del fomento de las prácticas y costumbres tradicionales que representan a la identidad cultural local, las mismas que se evidencian en los discursos de los integrantes de ambas organizaciones y, sobre todo, en sus actividades artísticas representadas en el espacio público y virtual.
- Taki Danza y Cobrizo Minero son experiencias de Cultura Viva Comunitaria que, como sostiene Turino (2015), promueven un involucramiento con su espacio a través del arte y la generación de ideas que aportan a la mejora de la convivencia ciudadana y la revaloración de la identidad cultural local. Asimismo, internamente, promueven prácticas ciudadanas de respeto y cuidado con el territorio local, así como en sus manifestaciones artísticas, en las que se refleja el vínculo entre el individuo y su entorno.

2. Sobre las relaciones internas y externas

- Taki Danza y Cobrizo Minero, como experiencias de CVC, coinciden en la autogestión y la gratuidad de la enseñanza artística. A partir de ello, coinciden con sus acciones en el aporte a la convivencia en armonía en comunidad, despertar el sentido crítico de sus integrantes sobre la realidad en la que viven y posicionarse como agentes de cambio respecto a las problemáticas de la misma. Así, posicionan sus acciones en el ejercicio de los derechos culturales y la práctica del arte en una ciudad carente de la generación de estos espacios por parte de las entidades locales.
- Las prácticas de Cobrizo Minero y Taki Danza pueden ser ubicadas dentro del concepto de arte para la transformación social que promueve, entre otros autores, Infantino (2019) que, si bien dialoga con lo que Yúdice (2002) señala como la cultura como recurso, desde esta corriente, se puede entender que el arte en sí mismo genera cambios en la dimensión humana de los individuos, dotándolos de mayor sensibilidad y promueve, por medio de esta práctica, cambios en sus espacios de acción.
- Ambas iniciativas de CVC nacen de la motivación individual y familiar impulsada por el compromiso con la generación de cambios en la sociedad a través del arte y el entretenimiento por sobre otras alternativas. Así, este lazo también parte del estrecho vínculo que existe entre los líderes de ambas organizaciones con las instituciones educativas.
- Ambas iniciativas se constituyen como proyectos educativos que pueden complementar la formación en los espacios formales de los miembros de las mismas. Esto parte desde la enseñanza artística hacia otros entendimientos, como la solidaridad, la construcción colectiva y la interiorización y difusión de mensajes reflexivos sobre el contexto cultural y social del cual son parte.

- La investigación desarrollada estuvo enmarcada en un contexto de pandemia que impactó en el campo de acción de las iniciativas culturales estudiadas. En el caso de Taki Danza, se recurrió a la propuesta generada por el MINCUL para poder financiar sus actividades durante los años 2020 y 2021, que fueron dirigidas hacia lo virtual. Respecto a Cobrizo Minero, sus actividades fueron paralizadas, pero fueron recuperando el ritmo de práctica conforme se aligeraban las medidas de distanciamiento social y, además, se incorporó el trabajo audiovisual para continuar con las acciones teatrales y de impacto comunitario.

3. Sobre el vínculo con la identidad cultural local

- A partir del entendimiento de la cultura como lucha por la hegemonía y desde la perspectiva de la colonialidad del poder, Taki Danza y Cobrizo Minero se configuran como iniciativas de resistencia cultural que plantean la interiorización de narrativas alternativas a aquellas que priorizan la acumulación económica a costa de la destrucción de la ciudad o del ejercicio responsable de la minería. Estas prácticas de CVC desde sus resistencias, por tanto, recurren a mantener la memoria colectiva desde la crítica y la revaloración de la identidad y el patrimonio cultural local, principalmente, desde los relatos que pueden generar a través de sus prácticas artísticas.
- La lucha de relatos que plantean ambas experiencias, no solo se genera frente a la empresa minera, sino también a la misma población que ha naturalizado la relación entre la minería y la desaparición de espacios históricos que, a la larga, involucran una pérdida de memoria histórica de la ciudad. Así, Cobrizo Minero y Taki danza son solo dos ejemplos de todas las iniciativas de cultura viva comunitaria existentes en la ciudad y el país que son las que sostienen las políticas públicas culturales que se puedan generar desde el Estado.

- Se puede manifestar que la resistencia planteada por ambas organizaciones surge desde las historias personales de sus integrantes que parten de experiencias previas y rasgos identitarios que se buscan mantener y otros que se construyen de acuerdo al avance de los años y procesos histórico-sociales donde ejercen sus acciones.
- Ambas experiencias surgen a pesar de la ausencia de políticas culturales locales que promuevan la generación de espacios de práctica artística y, sobre todo, de lugares que recuperen la memoria histórica de una ciudad muy importante para el país y la cuál ha aportado en el relato del Perú como un país minero.
- Desde sus trincheras de resistencia, Cobrizo Minero y Taki Danza, con sus recursos y creatividad, se convierten en estos espacios que batallan para que el pueblo de Cerro de Pasco no pase al olvido y disfrute con sus huaynos, sienta nostalgia con su muliza, se divierta con sus carnavales, entre lluvia y granizada, y recuerde que, a pesar del clima y otras vicisitudes, es la misma población la que puede construir su identidad y luchar por ella como herencia dejada por sus antepasados.

4. Sobre la sostenibilidad de ambas iniciativas

- Ambas experiencias consideran estrategias que puedan permitir la continuidad de las mismas, a través de la generación de recursos con la participación en concursos, el dictado de talleres, las actividades conjuntas o el aporte de cada integrante.
- La sostenibilidad también es mirada en ambas iniciativas desde la calidad de los impactos que las acciones generan en sus participantes como un efecto multiplicador que replique las iniciativas en otros espacios de la ciudad a partir de sus influencias, tanto en la danza como en el teatro.

- Aún es débil el involucramiento en red de las organizaciones de CVC locales respecto a la generación de proyectos que puedan generar impactos mayores, como, por ejemplo, el dictado de talleres en conjunto o la organización de festivales o espacios de intercambio que fortalezcan capacidades distintas a la artística, como la generación de estrategias que diversifiquen la generación de ingresos económicos, o la formulación de proyectos para la postulación a fondos del Estado, como el programa de Estímulos Económicos para el Arte y la Cultura que promueve el Ministerio de Cultura.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, P. (2019). *Dinámicas de colaboración, heterogeneidad institucional y gobernanza en intervenciones públicas de agua y saneamiento: el caso del proyecto integral del agua potable en la ciudad de Pasco, 2015-2018* [Tesis de posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional - Pontificia Universidad Católica del Perú
- Aime, M. (2015). *Cultura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Barranquero, A. y Sáez, C. (2015). Comunicación y buen vivir. La crítica descolonial y ecológica a la comunicación para el desarrollo y el cambio social. *Palabra Clave*, 18(1), 41-82.
- Beltrán, L. R., Herrera, K, Pinto, E. & Torrico, E. (2008). *La comunicación antes de Colón: tipos y formas en Mesoamérica y los Andes*. Centro Interdisciplinario Boliviano de Estudios de la Comunicación.
- Benavides, R. (2012). La minería responsable y sus aportes al desarrollo del Perú. *Editorial Comunica2. Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú*.
- Bonin, J. A. (2013). Los bastidores de la investigación: prácticas metodológicas en la construcción de proyectos investigativos”. *Metodologías de investigación en comunicación perspectivas transformadoras en la práctica investigativa*, 37-61.
- Campos, H. (2018). Estudio de la identidad cultural mediante una construcción epistémica del concepto identidad cultural regional. *Cinta de moebio*, (62), 199-212.
- Centro de Cultura Popular Labor. (1998). *Cerro de Pasco: Alba y Ocaso* [Documental].
Centro de Cultura Popular Labor

- Centro de Cultura Popular Labor. (2008). Intentos de reubicación de Cerro de Pasco. Boletín del Centro Labor. Pasco, número 16, pp.14.
- Contreras, C. (1986). La fuerza laboral minera y sus condiciones de funcionamiento, Cerro de Pasco en el siglo XIX.
- Contreras, A. (2014). De la comunicación-desarrollo a la comunicación para el vivir bien.
- Contreras, A. (2016). La comunicación y el paradigma del Vivir Bien/Buen Vivir. La comunicación en disputa, América Latina en Movimiento, 513-514.
- Cornejo, I. (2004). La comunicación desde el acto intencional: Una mirada para estudiar la ciudad. *Andamios*, (1), 109-144.
- Cruz, M. A., Reyes, M. J., & Cornejo, M. (2012). Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a. *Cinta de moebio*, (45), 253-274.
- Decreto Supremo N°001-2010-MC. Ley de creación del Ministerio de Cultura N° 29565. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 21 de julio del 2010.
- Decreto Supremo N°011-2018-MC. Ley N° 30487, Ley de Promoción de los Puntos de Cultura. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 2 de noviembre del 2018.
- Decreto Supremo N°009-2020-MC. Política Nacional de Cultura al 2030. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 20 de julio del 2020.
- De La Torre, D. (2006). Los carnavales en Cerro de Pasco. En: Mapa cultural y educación en el Perú. Tomo I. ANR. Lima.
- Flores Galindo, A. (1972). Los mineros de la Cerro de Pasco, 1900-1930: un intento de caracterización social.

- Fuentes, Raúl. (2002) "Comunicación, cultura, sociedad: fundamentos conceptuales de la postdisciplinariedad" en *Trampas de la comunicación y la cultura*. Buenos Aires.
- Grimaldo, M. (2006). Identidad y política cultural en el Perú. *Liberabit*, 12(12), 41-48.
- Gudynas, E. (2011). Buen vivir: Germinando alternativas al desarrollo. *América Latina en movimiento*, 462, 1-20.
- Infantino, J. (2019). *Disputar la cultura: Arte y transformación social* (Vol. 4). RGC Ediciones.
- Jiménez, V. (2012). El estudio de caso y su implementación en la investigación. *Revista internacional de investigación en ciencias sociales*, 8(1), 141-150.
- Larraín, J. 2014. Identidad chilena. Santiago: LOM.
- Ley N° 29293. Ley que Declara de Necesidad Pública e Interés Nacional la Implementación de Medidas para Lograr el Desarrollo Urbano Sostenible Concertado y la Reubicación de la Ciudad de Cerro de Pasco. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 12 de diciembre del 2008.
- López, W. (2013). El estudio de casos: una vertiente para la investigación educativa. *Educere*, 17(56), 139-144.
- Martin-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (1a. ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martín Barbero, J. (2012). De la Comunicación a la Cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento*, XXX (60),76-84. [Fecha de Consulta 28 de mayo de

2020]. ISSN: 0120-4823. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=860/86023575006>

Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997). Historia de las teorías de la comunicación. *Barcelona, España: Ediciones Piados Ibérica.*

Maquet, P. (2013). *Mitos y realidades de la minería en el Perú: guía para desmontar el imaginario extractivista.* PDTG Programa Democracia y Transformación Global.

Mendicoa, G. E. (2003). *Sobre tesis y tesisas: lecciones de enseñanza-aprendizaje.* Buenos Aires: Espacio Editorial.

Mendoza, M. (2016). *Cerro de Pasco, de campamento a ciudad.* [Trabajo final de Master] Universitat Ramon Llull, Barcelona, España.

Mendoza, P. (2017). Cantares en las calistradas cerreñas. *Fondo Editorial Industrias Nieto. Cerro de Pasco, Perú.*

Mendoza, P. (2020). *Batalla por Pasco.* Dirección Desconcentrada de Cultura Pasco.

Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista opera*, (7), 69-84.

Olazabal, A., Rodríguez, V. y González, R. (2021). La identidad cultural como recurso local y su integración a la gestión del desarrollo territorial. *Retos de la Dirección*, 15(1), 27-60.

Olazabal, A., Rodríguez, V. y González, R. (2022). Indicadores de identidad cultural como recurso endógeno territorial: una propuesta para el diagnóstico estratégico municipal. *Cooperativismo y Desarrollo*, 10(1), 63-90.

Ordenanza Regional N° 401-2016-G.R.P/CR. Plan de Desarrollo Regional Concertado al 2021. Diario Diario Oficial El Peruano, Cerro de Pasco, 21 de setiembre del 2016.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y La Cultura (Unesco) (2014). Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo: Manual metodológico.

Orozco, G. (1998). Las prácticas en el contexto comunicativo. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 62.

Pérez Arauco, C. (1996). *Cerro de Pasco: Historia del pueblo mártir del Perú*. Instituto Nacional de Cultura Pasco.

Puntos de Cultura (s.f.). Ministerio de Cultura. <https://www.puntosdecultura.pe/programa>

Quijano, A. (1992). "Colonialidad y modernidad-racionalidad", en Bonilla, H. (ed.), *Los conquistados, 1492 y la población indígena de las Américas*, Bogotá, Tercer Mundo.

Quijano, A. (2000). "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Nepantla, Views from the South*, vol. 1, núm. 3.

Said, E. (2001). Cultura, identidad e historia. En: Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión. Schröder, G. y Breuninger, H. (Comp.). (pp. 37-53). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sanabria, E. S. (2009). *Monografía histórica de Cerro de Pasco*. Fondo Editorial Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión.

Sandoval, J. (2013). Una perspectiva situada de la investigación cualitativa en ciencias sociales. *Cinta de moebio*, (46), 37-46.

- Santini, A. (2017). *Cultura Viva Comunitaria: políticas culturales en Brasil y América Latina* (Vol. 5). RGC Ediciones.
- Sierra, F. (2016). Comunicación y Buen Vivir. Nuevas matrices teóricas del pensamiento latinoamericano. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 131, 9-18.
- Storey, J. (2002). ¿Qué es la cultura popular? *Teoría cultural y Cultura popular*.
- Sulmont, D. (1997). Cerro de Pasco: impactos urbanos y sociales de la expansión minera. *Debates en Sociología*, (22), 193-209.
- Tejada, S. (2018). *Recuperación del espacio público y tradición comunitaria: la experiencia de tres puntos de cultura* [Tesis de Maestría].
- Tamayo, L. (2014). La minería de tajo a cielo abierto en México: una nueva forma de colonialismo. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 44(4).
- Torrico, E. (2017). Jesús Martín Barbero: Pensar latinoamericanamente la comunicación. En De Moragas, M., Terrón, J. L., & Rincón, O. (2017). *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero, 30 años después* (pp. 175-178). Barcelona: InCom-UAB Publicacions.
- Turino, C. (2013). *Puntos de cultura. Cultura Viva en Movimiento*.
- Turino, C. (2015). La ecuación de la Cultura Viva: $PC=(a+ p) r$.
- Valencia, J. (2012). Mediaciones, comunicación y colonialidad: encuentros y desencuentros de los estudios culturales y la comunicación en Latinoamérica. *Signo y Pensamiento*, 31(60), 156-165.

- Valencia, J. y Magallanes, C. (2016). Prácticas comunicativas y cambio social: potencia, acción y reacción. *Universitas Humanística*, 81, 15-31. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh81.pccs>
- Vega Centeno, P. (2007). *El ocaso de un modelo de ciudad minera: Una mirada a Cerro de Pasco y La Oroya*. PUCP
- Vega Centeno, P. (2011). Los efectos urbanos de la minería en el Perú: del modelo de Cerro de Pasco y La Oroya al de Cajamarca. *Apuntes: Revista de Ciencias Sociales*, 38(68), 109-136.
- Vich, V. (2013). Desculturalizar la cultura: Retos actuales de las políticas culturales. *Latin American Research Review*, 129-139.
- Vila, F. (2020). Cerro de Pasco y la paradoja del desarrollo: Imaginando una transición al posextractivismo para un territorio en dependencia extractiva. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, 8(15), 55-83.
- Wolf, M. (1994). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Paidós Mexicana.
- Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura. *Usos de la cultura en la era global*.
- Yúdice, G. (2019). Políticas Culturales y Ciudadanía. *Educação & Realidade*, 44(4), e89221.