

MESA COORDINADA PARA GT CULTURA VIVA:**CULTURA VIVA EN AMÉRICA LATINA. CULTURA VIVA COMUNITARIA****Resumen de la mesa:**

La experiencia del programa Cultura Viva, y la difusión de los puntos de cultura en América Latina viene siendo un laboratorio privilegiado para examinar las dinámicas de la cultura en los territorios. En el caso brasileño, existe un gran número de trabajos que dan cuenta del impacto que han tenido los puntos de cultura para revitalizar el tejido social y el “cuerpo cultural” del país. Estos estudios demuestran la importancia de estos espacios, proyectos y procesos para la reafirmación de las diversidades desde una perspectiva de diálogo intercultural y también como puntos para “apalancar” el desarrollo local. Estos resultados se repiten en gran parte de los países de América Latina. Pero además, la proliferación de experiencias y procesos culturales comunitarios que se referencian en su hacer como puntos de cultura, ha permitido estructurar un inédito proceso de integración regional desde la perspectiva de la diversidad cultural.

La mesa propuesta pretende poner en relevancia los diferentes aspectos que toma la cultura viva comunitaria en Ecuador, desde un análisis de la repolitización de la gestión cultural en clave comunitaria y en Perú, a partir del estudio de caso de un procesos de cultura viva en el ámbito territorial, sumando un análisis de la difusión y transferencia del programa Cultura Viva en el ámbito de la cooperación cultural iberoamericana con el programa IberCultura Viva.

CULTURA VIVA EN LA COOPERACIÓN. IBERCULTURA VIVA Y COMUNITARIA -
EMILIANO FUENTES FIRMANI (ARGENTINA - COORDINADOR DE LA MESA)

GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA: APROXIMACIÓN GENEALÓGICA A UN
CONCEPTO - PAOLA DE LA VEGA VELASTEGUI (ECUADOR)

TRAYECTORIAS CULTURALES COMUNITARIAS DEL DISTRITO DE EL AGUSTINO
DE LA MITAD DEL SIGLO XX AL SIGLO XXI - GUILLERMO VALDIZÁN
GUERRERO (PERÚ)

Palabras Clave: Políticas culturales de base comunitaria - Integración latinoamericana -
Cultura Viva Comunitaria - Cooperación cultural.

CULTURA VIVA EN LA COOPERACIÓN. IBERCULTURA VIVA Y COMUNITARIA.

Emiliano Fuentes Firmani¹

Introducción

El Programa IberCultura Viva es un proyecto de cooperación técnica y financiera multilateral para fomentar el desarrollo cultural, económico y social de Iberoamérica, así como la política cultural de base comunitaria, estableciendo lazos de cooperación e integración en la comunidad cultural iberoamericana e incentivando las iniciativas de la sociedad civil que aspiran al desarrollo humano por medio de la cultura, de la educación y de la ciudadanía. Como parte de los programas de cooperación del denominado “Espacio Cultural Iberoamericano (ECI)”,² el programa IberCultura Viva (IBCV) está incluido en los procesos de cooperación impulsados por las cumbres iberoamericanas y está subordinado al contralor de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). Impulsado por el gobierno de Brasil en el año 2013, la creación del “Programa Iberoamericano de Fomento a la Política Cultural de Base Comunitaria denominado Ibercultura Viva” fue aprobada dentro del plan de acción de la XXIII Cumbre Iberoamericana de Jefes y Jefas de Estado y Gobierno, realizada en 2013 en la Ciudad de Panamá y contó con la adhesión de los gobiernos de Argentina, Bolivia, Costa Rica, Chile, El Salvador, España, Paraguay y Uruguay³.

Enmarcado desde un enfoque de políticas culturales para el desarrollo, IBCV recoge diversas experiencias de los gobiernos que forman parte del mismo, y busca establecer un ámbito de cooperación para el fortalecimiento de las Políticas Culturales de Base Comunitaria (PCBC) en la región. La referencia a las PCBC es bastante reciente dentro del campo cultural. Asociadas al desarrollo cultural comunitario, este tipo de políticas comenzaron a caracterizarse a partir de la implementación del programa Cultura Viva en Brasil (2004) y, posteriormente, de los programas Puntos de Cultura de Argentina (2011), Perú (2012), Costa Rica (2015), Uruguay (2017), Paraguay (2021) y Chile (2024). También es posible encontrar referencias a estas experiencias como “políticas socioculturales”. Pero a pesar de ser tomadas como sinónimos, estas formas de denominar la intervención en el campo cultural responden a paradigmas diferentes, y por lo tanto, difieren en sus objetivos y metodologías. Así, puede decirse que las políticas socioculturales responden más a un paradigma de democratización cultural (Canclini, 1987); y a un uso de la cultura como recurso (Yúdice, 2002), tanto para el desarrollo local y como para la superación (o en el mejor de los casos “transformación”) de las condiciones de vulnerabilidad social; en tanto

¹ IIAC-UNTREF (Argentina) - fuentesfirmani@gmail.com

² IberCultura Viva es uno de los más recientes programas del ECI, actualmente compuesto por 13 programas y/o iniciativas, como IberEscena, IberMúsicas, o IberMedia.

³ Finalmente el gobierno de Bolivia no concretó su incorporación. Disponible en <http://segib.org/wp-content/uploads/PROGRAMAS%20DE%20ACCI%C3%93N-XXIII-E.pdf>

que las políticas culturales de base comunitaria pueden asociarse al modelo de ciudadanía cultural propuesto por Marilena Chaui (2013), o de democracia participativa propuesto por Canclini. Aquí aparece un concepto que será clave para entender el cambio de enfoque y que las PCBC incorporan en forma diferencial. La idea de territorio como espacio geográfico e instancia social (Santos, 1996), o dicho de otra manera, el territorio como espacio geográfico vivo en cuanto comunidad. Otro rasgo diferencial de las PCBC es que buscan incorporar, o al menos poner en debate, la participación social en su diseño e implementación, en un complejo escenario donde accionan una gran diversidad de agentes en donde operan una multiplicidad de agentes, tal como nos dice Albino Rubim:

“Las políticas culturales dejan de ser casi monopolios de los estados nacionales, como ocurrió históricamente, y pasan a ser formuladas y operadas por diferentes agentes político- culturales, en base a intereses bastantes diversos y, asimismo, contradictorios. Así las políticas culturales deben ser desarrolladas interactuando con Sujos provenientes de dimensiones nacionales, globales, regionales y locales, y también, buscando incorporar y articular un conjunto bastante variado de agentes culturales: estados nacionales, subnacionales (provincias y municipios), supranacionales (organismos multilaterales), sociedad civil, empresas, grupos sociales y culturales, etc. Este desafío, puede y debe ser enfrentado a través de la construcción de efectivas políticas públicas de cultura, en las cuales, los diferentes agentes culturales sean incluidos y tengan garantías de participación y deliberación” (Rubim, 2023)

Esto configura una particular relación entre participación y políticas públicas, ya que en base a esta compleja interacción de actores y acciones es cada vez más necesaria la negociación y el consenso para la definición y orientación de las políticas culturales a implementar. Así, al incorporar la dimensión territorial, las PCBC reconocen los procesos culturales existentes y buscan operacionalizar el paradigma de democracia cultural en una propuesta programática concreta. Pero tal como advierte el profesor Rubim, comprender la amplitud de los sujetos participantes en la política pública es central, como así también analizar los posicionamientos desde los cuales éstos definen conceptos tales como Estado, democracia, política, cultura y participación. Por eso el reconocimiento de las organizaciones culturales comunitarias como efectoras de política culturales, y por la tanto, validadas para articular y “cogestionar” con los gobiernos los recursos públicos, o al menos alguna parte de ellos, es uno de los rasgos sobresalientes de las PCBC. Este enfoque diferencial hace que el programa se proponga como una instancia para la articulación y el diálogo de los gobiernos con las organizaciones culturales comunitarias. De hecho, una de las características principales del programa IberCultura Viva es el nivel de apropiación que tiene por parte de las organizaciones y redes de cultura comunitaria, generando así una intensa demanda sobre sus acciones.

De hecho, la iniciativa para impulsar una política cultural regional basada en el programa Cultura Viva nació por parte de las organizaciones culturales comunitarias latinoamericanas en el año 2009 en el Foro Social Mundial. Allí, durante dos días, el 30 y 31

de enero, en el marco del encuentro organizado por ALACP (Articulación Latinoamericana de Cultura y Política), los Puntos de Cultura reconocidos por el Ministerio de Cultura de Brasil, intercambiaron experiencias de trabajo con organizaciones y redes culturales de toda América Latina. Ese mismo año, en el mes de septiembre, ALACP organizó un seminario en Brasilia llamado “Cultura y Protagonismo Social en América Latina”, durante el cual, referentes de organizaciones sociales y culturales, junto con representantes gubernamentales, debatieron propuestas sobre legislación cultural para poder definir políticas culturales articuladas entre los países de América del Sur y la posibilidad de implementar un proyecto piloto de “Puntos de Cultura” en la región. Como resultado del encuentro se elaboró un anteproyecto de norma para la implementación de una política cultural de “Puntos de Cultura”, que sería presentada por los parlamentarios brasileños en el Parlamento del Mercosur (PARLASUR) y aprobada por unanimidad el 30 de noviembre de 2009. Un mes antes de la sesión del PARLASUR, en el mes de octubre, se realizó en la ciudad de São Paulo el II Congreso de Cultura Iberoamericana bajo el lema “Cultura y transformación social”. Al final del encuentro, las autoridades de los ministerios y secretarías de cultura de 15 países suscribieron un documento que se conoció como “la Declaración de São Paulo”, en el que reafirmaron el compromiso de implementar el Plan de Acción de la Carta Cultural Iberoamericana, aprobada en 2006, en Montevideo (Uruguay). A partir de la iniciativa del Ministro de Cultura de Brasil, Juca Ferreira, y de la articulación de ALACP y de la Comisión nacional de los puntos de cultura, se logró incluir el punto 22 de la declaración el siguiente texto: “Apoyar la propuesta de la SEGIB (Secretaría General Iberoamericana) y de Brasil de someter a la próxima Cumbre de Jefes de Estado un proyecto de creación del Programa Ibercultura, basado en el programa Cultura Viva y en la experiencia brasileña de los Puntos de Cultura”. Finalmente, la propuesta fue presentada 4 años después, pero con varios hitos y avances intersectoriales que ayudaron a configurar el escenario para concretar esta propuesta de cooperación.

Estado, gobierno y organizaciones, triángulo virtuoso de la Cultura Viva Comunitaria.

Durante los cuatro años que mediaron entre la declaración de São Paulo y la aprobación del programa IBCV, se desarrollaron distintos procesos en torno a la consolidación de las políticas culturales de base comunitaria, gran parte de ellos impulsados por el activismo y la militancia de gestores, productores y trabajadores de la cultura actuantes tanto en organizaciones sociales, locales, nacionales y regionales, como así también en instituciones gubernamentales a cargo de la gestión de las políticas culturales, en municipios, provincias y/o entes nacionales. A la experiencia de los puntos de cultura de Brasil se sumaron otras experiencias exitosas, como las bibliotecas parque de Medellín, el programa esquinas de Montevideo, y otros procesos de fomento de la cultura comunitaria desarrolladas por los gobiernos de Argentina, Costa Rica y El Salvador que, al encontrarse en red, produjeron espacios de intercambio y cooperación para el aprendizaje y la transferencia de prácticas exitosas de gestión. En paralelo, y también formando parte de estos procesos, el movimiento de organizaciones y colectivos culturales se diversificó y amplió, impulsando

procesos nacionales para la creación de legislaciones culturales de “Puntos de Cultura” y el desarrollo de políticas públicas basadas en el concepto de cultura viva comunitaria en países como Argentina, Perú, Costa Rica, Guatemala, Uruguay, Paraguay, Chile y en ciudades como Medellín, Lima y Campinas.

Como mencionaba antes, probablemente el rasgo más sobresaliente de las políticas culturales que inspiraron la creación del programa IberCultura Viva es el enfoque diferencial que proponen sobre la relación entre gobiernos y organizaciones culturales comunitarias. En estos casos, para ambos sectores pasa a ser vital la idea de la construcción conjunta de las políticas públicas. Además, se ratifica la centralidad del Estado para la dinamización, desarrollo y equilibrio del sector cultural, que también es reconocido como diverso, plural, desigual y en algunos aspectos, hasta contradictorio. Este enfoque permitió la emergencia de nuevos diálogos y nuevas articulaciones, en donde las organizaciones culturales comunitarias encontraron un espacio fértil para su reconocimiento como actores activos en la disputa de las políticas de cultura y los gobiernos, un laboratorio para el ensayo de nuevas formas de participación y cogestión de los programas que administran. Sin duda, esta relación supuso una innovación importante en la formulación de las políticas culturales en América Latina, superando, con cierto éxito, los paradigmas de “democratización cultural” y “privatización neoconservadora” (Canclini, *op cit*) que habían imperado en la región desde mediados de la década del 80, formas predominantes en las políticas públicas en cultura que fueron acompañando las transiciones democráticas y la instalación del Estado neoliberal. Inclusive podría afirmarse que, por primera vez, con la implementación de las políticas culturales de base comunitaria, el Estado contó con instrumentos pensados para superar el encuadre del desarrollismo en la constitución de políticas culturales, a partir de la idea de respeto de la diversidad cultural y desde una perspectiva de ciudadanía cultural y de derechos culturales.

Es importante señalar que la emergencia de estas políticas se da en un momento muy particular, de crisis del modelo neoliberal, en el que los países de la región comienzan a transitar la constitución de gobiernos alternativos, que aunque de distinto signo, comparten rasgos comunes de identidad con las amplias mayorías de la población de nuestros territorios: desde la temprana revolución “bolivariana” de Venezuela, y la elección de los primeros presidentes indígenas y obreros de nuestro continente, hasta el acceso de las primeras magistraturas para mujeres, como nunca antes había sucedido. Un momento en el que parecía que el lema zapatista de “Un Mundo en que quepan todos los mundos”, que acompañó las primeras ediciones del Foro Social Mundial a comienzos del milenio, comenzaba a tomar cuerpo en nuestra región. Para el sector cultural comenzaba un momento sin precedentes, con un Estado que se presentaba permeable a reconocer la diversidad y riqueza de nuestros pueblos como productores de cultura. Una buena síntesis de este proceso puede encontrarse en el discurso-manifiesto que Gilberto Gil, el ministro poeta elegido por Lula Da Silva para conducir el Ministerio de Cultura durante su primer presidencia, leyó el día de su asunción, en enero de 2003, y que se transformó, para muchos de los que trabajamos en el campo de la cultura, en una guía inexcusable a la hora de pensar las políticas culturales. Un manifiesto

con una clara dirección en torno a la idea de reconfiguración del rol del Estado con respecto a sus tradiciones más recientes, en donde el neoliberalismo había destacado al mercado como el gran vector para la orientación de las políticas culturales, y delegado a un sector de la sociedad civil para que fuera quien se ocupase de las tareas que el Estado había dejado vacantes (Alvarez, Dagnino y Escobar, 2008; Svampa 2005; Wortman 2008), especialmente en el caso de las políticas socioculturales. Pero no puede dejar de señalarse que este proceso es deudor de las “políticas culturales” que los movimientos sociales impulsaron durante la instalación del proyecto neoliberal, para modificar la cultura política de fragmentación e individualismo instalada durante la época. Estas políticas impulsadas por los movimientos sociales han sido fundamentales para cimentar las bases de las nuevas agendas políticas, especialmente en el campo de la cultura, donde la disputa por las narrativas y por la transformación de la cultura política es central. Por otro lado, la apertura generada permitió la incorporación de líderes sociales a los distintos gobiernos, colaborando en la instalación de esas agendas. Además ayudó a superar algunas desconfianzas y avanzar un poco, al menos para garantizar la disponibilidad de algunos recursos. Fresia Camacho, ex Directora de Cultura del Ministerio de Cultura y Juventud en Costa Rica y ejemplo de lo dicho anteriormente, relata esta experiencia en un artículo para la publicación editada en el marco del II Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria.

“Tuvimos que “echarnos al agua” y reconocer las instancias del Estado como un espacio que es necesario intervenir, desde el cual se pueden generar transformaciones. Tuvimos que cambiar la perspectiva de mirar estos espacios como ajenos y entendimos que si no asumimos como propias estas responsabilidades, con toda la complejidad que implican, no podemos desde la acera de enfrente estar levantando agendas y señalando las cosas que hay que cambiar. Estamos aprendiendo a lidiar con la maraña de leyes, reglamentos y dinámicas organizativas de las instituciones públicas, que muchas veces son contrarias a las necesidades y posibilidades de las comunidades y de las organizaciones. Hemos aprendido a dialogar con los funcionarios públicos, quienes muchas veces se sienten amenazados por otras miradas acerca de lo comunitario. Seguimos aprendiendo a lidiar con los tiempos del Estado, que son mucho más lentos que los tiempos del movimiento y de la sociedad civil. Comprendimos que para transformar el Estado se requieren otras armas diferentes y que hay que apoyarse en saberes especializados; que la consolidación de programas o proyectos requiere la instalación de mecanismos legales y de tejidos institucionales diferentes” (Camacho, 2015:110)

La “afiliación institucional” que describe Camacho desde la metáfora de “echarse al agua” ha sido fundamental también a la hora de renovar y refrescar las burocracias estatales, provocando un movimiento interesante dentro de los mismos estamentos de la administración pública. Además de Costa Rica, puede encontrarse el caso de Jorge Melguizo en Medellín, el de Paloma Carpio y Lula Cornejo en el Perú, el de César Pineda en El Salvador, el de Alexandre Santini en Brasil y el de André de Paz en Guatemala, entre muchos otros.

Este proceso de construcción de políticas culturales en disputa de la cultura política imperante ha permitido la emergencia de una política pública de articulación entre el Estado y la sociedad civil, y podría decirse, que se ha propuesto institucionalizar esa frontera borrosa entre sus efectores, a partir de una ampliación de los alcances institucionales de las áreas de cultura, colocando al Estado en un lugar de estímulo y fomento a los procesos culturales comunitarios, a través de transferencia de recursos, pero fundamentalmente, a través del reconocimiento y del estímulo para su estructuración en red. Para el caso del programa Cultura Viva y los Puntos de Cultura, Célio Turino explica que esta nueva relación a partir de una ecuación clarificadora: $PC: (a + p)r$.

“Punto de Cultura presupone autonomía y protagonismo sociocultural potencializados por la articulación en red y se expresa con el reconocimiento y legitimación del hacer cultural de las comunidades, generando empoderamiento social. De por sí, esa política pública, que representaría el avance en relación a las tradicionales formas de vinculación entre el poder público y la sociedad, pero es necesario ir más allá e incorporar un elemento transformador. De ahí el programa Cultura Viva” (Turino, 2013:91)

Aquí Celio Turino presenta los conceptos pilares de la idea de Cultura Viva demostrando también como los movimientos consiguieron disputar algunas de las nociones que había presentado el neoliberalismo. En esta enunciación, las ideas de autonomía y empoderamiento social que había instalado el neoliberalismo a la hora de implementar políticas compensatorias de las manos de las ONG (Svampa, 2005) se transformaban, como estructura central del programa Cultura Viva y de los Puntos de Cultura, en potencia emancipadora. .

Del FSM al Festival Cena Contemporánea, interpelando a los Poderes Públicos.

Luego del primer encuentro entre los representantes de los Puntos de Cultura y las redes latinoamericanas en el encuentro de Cultura y Política organizado por ALACP en el Foro Social Mundial, el núcleo promotor de la articulación, convocado por el programa de Puentes Internacionales de la fundación Avina e integrado por organizaciones de Brasil, Argentina, Bolivia y Uruguay decidió convocar a un seminario en la ciudad de Brasilia, que fue realizado en el mes de septiembre de ese mismo año, en el marco del festival de teatro Cena Contemporánea -el mismo espacio donde ALACP se había constituido un año antes- y que contó con la participación de representantes del Ministerio de Cultura de Brasil y legisladores del Parlasur. El seminario Cultura y Protagonismo Social fue realizado los días 1 y 2 de septiembre de 2009 con el objetivo de discutir legislación cultural en el ámbito del Mercosur y crear una legislación regional que pueda definir políticas culturales articuladas en los países de América del Sur. En particular se propuso abordar la discusión de temas como el diálogo intercultural, la integración regional y la ciudadanía y los derechos culturales y la implantación de un proyecto piloto de “puntos de cultura” en la región, a partir de la

elaboración de un proyecto de ley para ser enviado al Parlamento del Mercosur y a los parlamentos nacionales para su discusión. El evento fue de gran importancia y contó con la presencia, además de las organizaciones convocadas, de varios Parlamentarios del Mercosur, como Mabel Müller por Argentina, el Dr. Rosinha y Marisa Serrano por Brasil (de partidos opositores entre sí) y Mirtha Palacios de Paraguay, y de importantes figuras de la cultura, como el ex-ministro de Cultura de Brasil, Gilberto Gil y el Secretario Ejecutivo del Ministerio de Cultura, Alfredo Manevy. En este caso la articulación entre las organizaciones y gobierno fue muy exitosa, y respetuosa, ya que con el impulso de los parlamentarios participantes se logró la sanción por parte del Parlamento del Mercosur (Parlasur) de un ante proyecto de norma para que los países miembro adoptaran programas de *Puntos de Cultura* basados en la experiencia brasileña del programa Cultura Viva⁴. Es interesante ver como el ante proyecto ya dispone, en su artículo 2, el establecimiento de una sociedad entre el Estado y la Sociedad Civil. Finalmente el ante proyecto de norma no fue tratado por ninguno de los parlamentos de la región, no figurando tampoco en la agenda de los movimientos sociales realizar un trabajo de lobby para que esto sucediera.

Construcción colaborativa: hitos y aportes para la creación del programa IberCultura Viva.

El “Encuentro de Redes de Latinoamérica Plataforma Puente” fue realizado entre el 13 y 16 de octubre de 2010 en la ciudad de Medellín, Colombia y fue organizado por varias organizaciones culturales comunitarias de Medellín como la Corporación Convivamos, Fundación Circo Medellín, RED de Hip Hop La Elite, Platohedro; Museo de Antioquia y la Corporación Cultural Nuestra Gente, con el respaldo de las principales redes internacionales que articulaban la temática: La Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, la Articulación Latinoamericana Cultura y Política, la Red Latinoamericana Teatro en Comunidad, la Red Ñanduti, la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER), la Red Maraca, entre otras. El encuentro, que se definía como un espacio de acción mixta entre lo público y la sociedad civil, contó con un importante apoyo de la Alcaldía de Medellín a través de sus Secretarías de Cultura Ciudadana, Desarrollo Social y Educación y de diversas fundaciones y agencias de cooperación internacional como las fundaciones Avina e Hivos. Como bien señala Alexandre Santini en su investigación sobre Cultura Viva Comunitaria en América Latina, el Encuentro de Medellín se presenta como un hito fundamental en la regionalización de las políticas culturales de base comunitaria:

“El encuentro de Medellín se construye con la perspectiva, por un lado, de buscar una autonomía política y económica frente a los proyectos de fundaciones privadas y agencias de cooperación internacional y, por otro lado, lograr una acción más efectiva de incidencia en las políticas públicas y en la acción del Estado frente a las políticas culturales. Se trata de establecer puentes entre la ciudadanía y el Estado,

⁴ Disponible en <https://www.parlamentomercosur.org/innovaportal/file/7337/1/ant-proj-02-2009.pdf>, consultado el 23/09/2017.

compartiendo estrategias y responsabilidades en el desarrollo de políticas públicas de cultura, que a su vez, establecen puentes con otras esferas de la vida pública y de cuestiones sociales ” (Santini, 2017:147)

Este doble desafío presentado por el encuentro sintetiza un enfoque completamente diferente sobre las acciones propuestas hasta el momento. Si bien la idea de autonomía y autogestión es común y recurrente en las manifestaciones de las redes y organizaciones, la idea de pensar en una acción mixta, de cogestión, o de “puente”, aparece como novedad en las propuestas que las organizaciones venían reivindicando hasta el momento. Ya no se trataba de ocupar el espacio que había dejado vacío el neoliberalismo gestionando los procesos culturales (Wortman, 2008), sino que se proponía un espacio de articulación intersectorial, reconociendo la importancia y potencialidad de cada uno de los sectores. Aún más, en la declaración que se produce del encuentro puede observarse una nítida distinción entre la idea de gobierno y Estado, y la necesidad de trabajo articulado.

“Somos experiencias que creemos firmemente en la posibilidad y en la necesidad de reconstruir la acción política y la sociedad en un nuevo paradigma que desde abajo de la sociedad recree el ejercicio del poder tanto del Estado, como de la sociedad civil, de los partidos y movimientos políticos, comprometiéndonos a establecer relaciones más dinámicas, horizontales y democráticas entre todos estos actores. Reconocemos la fuerza de las experiencias donde ‘un gobierno sensible a las demandas sociales pavimenta el camino que abren las organizaciones sociales’ y donde las organizaciones sociales en el ejercicio de la ciudadanía crean las condiciones para que la sociedad cambie. Creemos que estas iniciativas deben estar guiadas por la práctica de la ciudadanía cultural y el fortalecimiento de los derechos culturales desde una perspectiva de democratización cultural” (CULTURA VIVA COMUNITARIA, 2013:22)⁵

Así, curiosamente con una metáfora desarrollista, las organizaciones dejan sentado el reconocimiento de la necesidad de trabajo conjunto para lograr la transformación social, e introducen tres conceptos que serán centrales en la constitución de la campaña continental: la perspectiva de derechos, el ejercicio de la ciudadanía y la efectiva participación. Un triángulo virtuoso, que atravesado por el respeto por la diversidad, constituye el aspecto político de la reivindicación de la autonomía económica expresada en el plan de acciones del encuentro, que se representa con el pedido del 1% para los de los presupuestos nacionales de cultura, y el 0,1% para la cultura viva comunitaria . La creación de la plataforma puente permitió que la red pudiera lograr una estructura de articulación mucho más sólida, potenciando las posibilidades de incidencia política en los gobiernos nacionales y locales, pero también, una dinámica de trabajo más estable entre las mismas organizaciones. Luego del encuentro de Medellín la plataforma impulsó dos eventos internacionales más, de gran importancia para su

⁵ Síntesis del Informe del Encuentro de Redes Plataforma Puente, publicado en 2013 por la Alcaldía de Medellín.

consolidación, la realización de la *cofralandes* de de las organizaciones culturales y comunitarias, en el marco del IV Congreso Iberoamericano de Cultura, realizado en 2011 en Mar del Plata, Argentina, bajo el lema de “Cultura, Política y Participación Popular” y la realización, al año siguiente, de “la Caravana por la Vida, de Copacabana a Copacabana”, impulsada por el grupo de teatro comunitaria Teatro Trono - COMPA, de Bolivia, a partir de la cual se realizó una procesión que tuvo como destino la “Cumbre de los Pueblos” organizada en Río de Janeiro en paralelo a la Cumbre Mundial de Medio Ambiente (Rio +20). Pero sin duda, el hecho más importante en los antecedentes para la creación del programa IBCV se dio en el año 2013, durante el primer Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, que fue realizado en La Paz, Bolivia, en el año 2013. Según Santini, la idea de tener un espacio superador del movimiento surgió durante los debates de la “Cumbre de los Pueblos”, en Río de Janeiro.

“La evaluación fue que desde el primer encuentro en el Foro Social Mundial en 2009, pasando por la reunión de constitución de la red en Medellín (2010), y la participación en los Congresos Iberoamericanos de Cultura en São Paulo (2009) y Mar del Plata (2011), el Foro Social Temático en Porto Alegre (2012), además de diferentes foros y encuentros realizados en diferentes países, la red había consolidado un importante trabajo de incidencia y diálogo en instancias de participación política internacional, posicionando sus objetivos junto a los de los gobiernos y organismos internacionales, y avanzado concretamente con la implementación de políticas públicas inspiradas en el concepto de Cultura Viva Comunitaria en diferentes ciudades y países. Era necesario dar un nuevo paso, un salto organizativo. Los representantes consensuaron que había llegado el momento de la creación de un foro propio, de un Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria” (Santini, 2017:155-156)

La necesidad de un salto cualitativo en el desarrollo institucional de la red tomará forma de Congreso. En su libro, Santini cuenta que la ciudad elegida para este importante hito fue la Paz, en Bolivia, y que se consensó que el coordinador de Teatro Trono - COMPA, Ivan Nogales, fuese el coordinador de las actividades. La idea era “hacer el camino de vuelta”, impulsando la idea de caravanas yendo hacia La Paz, reconociendo además en Bolivia un espacio con una fuerte simbología cultural y política, el Estado Plurinacional y Participativo (reconocimiento en la constitución de una democracia directa y participativa). Sin duda éste fue el hito más importante en torno al empoderamiento y desarrollo de lo que actualmente se conoce como Movimiento Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria (CVC) en el continente, y una bisagra en torno a la capacidad organizativa de la red de organizaciones culturales comunitarias.

Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria

El primer Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria se realizó entre el 17 y el 23 de mayo de 2013 en La Paz, y tuvo como lema “descolonización y buen vivir”. Su

organización fue completamente autónoma de cualquier gobierno, fundación u organismo de cooperación internacional, aunque contó con importantes apoyos materiales de todos estos actores. Para acompañar la organización del congreso se conformó un grupo dinamizador, con representantes de redes nacionales de CVC Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica y Guatemala, que comenzaron a trabajar desde el segundo semestre de 2012 en el diseño metodológico, y principalmente, en la búsqueda de apoyos y recursos, ya que si bien el Gobierno Plurinacional de Bolivia brindó un importante apoyo político con un documento oficial de apoyo y la presencia de su Ministro de Culturas, Pablo Groux Canedo, en las reuniones, también garantizó la logística al garantizar espacios en regimientos para el hospedaje de las personas participantes y los espacios principales de reuniones, el auditorio del Banco Central y la Cinemateca Boliviana. Finalmente el Congreso se pudo garantizar con aportes variados, entre los que se destacan aportes de la Fundación Hivos y de otros organismos públicos nacionales e internacionales, como la SEGIB y la AECID, pero fundamentalmente, por la gran capacidad de organización de las redes nacionales de CVC, que garantizaron la conformación de las caravanas que salieron hacia La Paz, ya sea por tierra o en avión, desde distintos países de América Latina. Según el documento de convocatoria, la expectativa era recibir 600 delegados de 17 países, pero se calcula que la cantidad de participantes duplicó esa cifra (Santini, 2017; Balán, 2015).

Dentro de las múltiples actividades desarrolladas por el Congreso en esos días, hubo una que se dedicó especialmente a discutir la organización del movimiento y de la red, ya que el volumen de las actividades realizadas, sumado a los positivos avances en las acciones de incidencia política en los gobiernos de los países de la región, demandaban otro tipo de estructura y dinámica institucional, con la que la Plataforma Puente de CVC no contaba. Eduardo Balán realiza una interesante síntesis de este momento en el libro publicado con motivo del II Congreso Latinoamericano de CVC, realizado dos años después en El Salvador, donde habla específicamente de la necesidad de un crecimiento “enraizado” y en espiral” para poder enfrentar las tensiones que se presentan en la construcción de políticas culturales en articulación con los gobiernos. Una parte del movimiento, representada por el argentino Eduardo Balán, empuja constantemente hacia un proceso organizativo más sindical, orgánico y estructural, en el cual las políticas culturales comunitarias, cobran sentido como recurso para la discusión del modelo de democracia representativa, desde una perspectiva amplia de derechos culturales y construcción de ciudadanía, algo que, para algunas redes y colectivos, no parecería ser tan central. Aunque puede afirmarse que el acuerdo más importante alcanzado en el Congreso de la Paz fue la creación del Consejo Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, una forma institucional más fuerte en torno al proceso organizativo, con representatividad de cada una de las redes nacionales de CVC. Para poner en funcionamiento esta estructura se convocó un grupo promotor, que fue integrado por las mismas personas que habían participado en las reuniones preparatorias del Congreso, entre las que se encontraba el mismo Balán y fue nuevamente coordinada por Iván Nogales. Esta institucionalidad logró desarrollar algunas acciones, principalmente durante el primer año de su constitución. Pero luego no se consolidó como instancia de conducción orgánica del movimiento. En su primera

reunión de trabajo, realizada en diciembre de ese mismo año en Buenos Aires, se elaboró un plan de acción⁶, que destacaba la continuidad del trabajo de incidencia sobre políticas públicas y la realización de congresos nacionales de CVC, instancia central para legitimar la representatividad de la nueva estructura. Pero la única red que consiguió realizar su congreso fue Pueblo Hace Cultura en Argentina, quién organizó el primer Encuentro Nacional de CVC en 2014, en Unquillo. Esta falta de estructuración de los procesos nacionales, sumada a la falta de apoyos institucionales y/o privados para garantizar las reuniones, entre otros temas, debilitó el desarrollo institucional de este nuevo instrumento. Formalmente, durante 2014 el Consejo se reunió dos veces más, durante el mes de abril, en el marco del VI Congreso Iberoamericano de Cultura, organizado por la SEGIB en Costa Rica, bajo el lema “Cultura Viva Comunitaria”, tal vez el momento de mayor reconocimiento gubernamental para esta novedosa política, y en el mes de diciembre, durante la semana de la Cultura Viva Comunitaria, organizada por la gestión de Juca Ferreira como Secretario de Cultura de esa ciudad.

Es interesante ver como la creación del programa IberCultura Viva se da en el mismo momento en que el movimiento de Cultura Viva Comunitaria logra un alto grado de incidencia política en los gobiernos de la región, pero que también debe enfrentar los problemas internos en torno a la estructuración de una institucionalidad más fuerte. Ya hemos destacado la bidireccionalidad en la construcción de esa instancia de cooperación. Por un lado, un movimiento social que logra estructurar exitosamente una red con acciones articuladas a nivel continental y con una agenda común en torno a la construcción de políticas culturales para la cultura comunitaria, por el otro, la incorporación de personas cercanas o ligadas al movimiento de CVC a los dispositivos de gobierno dedicados a las políticas culturales. Esto permitió, en líneas generales, ampliar la capacidad de intervención y abrir una agenda de discusiones de las instancias gubernamentales con las redes de organizaciones culturales comunitarias en gran parte de los países que adhirieron al programa.

Un dato que no puede soslayarse es que parte de los responsables gubernamentales venían de participar activamente en la articulación de la Plataforma Puente y eran parte de la Red Gubernamental surgida del Congreso Latinoamericano de CVC, que entre sus conclusiones finales⁷ incluyó un punto de reconocimiento a la Plataforma Puente como “un valioso interlocutor de las organizaciones de la Cultura Viva Comunitaria de la Sociedad Civil de Latinoamérica”. De hecho, la promotora de la creación de éste programa de cooperación cultural, y su primera presidenta, fue la brasileña Marcia Rollemberg, quién en el Congreso de La Paz había sido referenciada como una de las coordinadoras de la Red Gubernamental, y que en 2024 tiene a cargo la implementación de la Política Nacional Cultura Viva (2014) nuevamente como Secretaria de Ciudadanía y Diversidad Cultural del Ministerio de Cultura.

⁶ <http://www.culturaiberoamerica.cr/wp-content/uploads/2014/02/conclusiones-consejo-lat-cult-viva.pdf>

⁷ <http://www.esquinalatina.org/web/documentos/cvc2013/conclusiones-primer-congreso-latinoamericano-de-cvc.pdf>

El programa IberCultura Viva, cooperación intersectorial para las políticas culturales comunitarias.

Durante los primeros tres años de implementación, el programa fue atravesando distintas etapas, desde su misma constitución y estructuración, hasta su consolidación como articulador de políticas culturales de base comunitaria. Desde el momento inaugural en 2014, en el que fue aprobado su reglamento, con la definición de la misión, objetivos y estructura del programa, hasta el momento de consolidación y proyección actual, la misión del programa como instrumento para “fortalecer las culturas vivas de base comunitaria en el espacio iberoamericano mediante la promoción de políticas públicas y el desarrollo de acciones que promuevan la ciudadanía y la colaboración y cooperación iberoamericana”, ha encontrado diversas formas de concreción. La relación con las organizaciones, redes y con el movimiento de cultura viva comunitaria también. Para 2013, al momento de la constitución del programa, sólo Brasil (2004), Argentina (2011) y Perú (2012) contaban con programas de Puntos de Cultura. Diez años después, también han desarrollado programas de Puntos de Cultura Costa Rica (2015), El Salvador (2016-2018), Uruguay (2017), Paraguay (2021) y Chile (2023), en tanto que Ecuador ha incluido a la Cultura Viva Comunitaria como fundamento de su ley orgánica de cultura (2016).

La iniciativa para concretar la recomendación que los ministros de cultura habían firmado en la declaración de Sao Paulo en 2009 fue impulsada por Brasil solamente a partir de 2013. Si bien a partir de la creación de la Plataforma Puente en 2010, el gobierno brasileño comenzó a perfilar una estrategia que incluyese a los países latinoamericanos en su proyección internacional del modelo de los Puntos de Cultura como política cultural de base comunitaria, sólo fue posible impulsar un espacio de cooperación a partir del encuentro con otros espacios gubernamentales que implementan, o estaban interesados en implementar, políticas similares⁸. La existencia de un programa gubernamental en Argentina inspirado en el programa Cultura Viva posibilitó un espacio de cooperación bilateral inédito hasta entonces. En noviembre de 2011, cuando se firmó de el memorándum de entendimiento entre ambos países, el programa Cultura Viva y los Puntos de Cultura fueron una de las principales acciones de cooperación planteadas⁹. En virtud a estos acuerdos, en el año 2012 se realizaron algunos intercambios de funcionarios y se programaron, para ser realizadas al año siguiente, acciones de intercambio entre Puntos de Cultura. Puede afirmarse entonces, que estas primeras acciones bilaterales, junto con la participación de la Secretaria de Ciudadanía y

⁸ Excede este trabajo analizar la estrategia de internacionalización de los Puntos de Cultura a partir del trabajo desarrollado por el MinC hasta el año 2010, solo se mencionará que las principales acciones programáticas en este sentido tuvieron como protagonistas a países extra americanos, toda vez que existía una idea de *Pontos de Cultura* en el exterior, pero para ser articulados por las comunidades de brasileños migrantes. En paralelo, los primeros intereses institucionales por el programa Cultura Viva y los Puntos de Cultura, surgieron de universidades de los países centrales. Así existieron pruebas piloto de estas articulaciones en Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Holanda.

⁹ <https://ifacca.org/es/news/2011/11/15/cultural-agreement-between-argentina-and-brazil/>

Diversidad Cultural del Ministerio de Cultura de Brasil, Marcia Rollemberg, en el Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria de la Paz, dieron el impulso concreto que llevó a Brasil a elaborar la propuesta del programa de cooperación IberCultura Viva que fue aprobada en la cumbre Iberoamericana de Panamá, y que actualmente vuelve a presidir Brasil, en coincidencia con la celebración de los 20 años del programa Cultura Viva.

Balances y desafíos

En 2017 el programa IBCV cumplió sus primeros tres años de implementación¹⁰ y comenzó un proceso de evaluación interna que lo llevó a revisar su formulación. En un proceso participativo entre los miembros del Consejo Intergubernamental, con la suma de nuevos países que se incorporaron, y recogiendo los aportes de los distintos grupos de trabajo, el programa reformuló sus objetivos estratégicos y clarificó su misión, visión y valores. Este proceso significó un gran avance en el diseño de la política, ya que quedó mucho más claro quienes son los destinatarios principales del programa: Las organizaciones culturales comunitarias, pero también, pudo evidenciarse la necesidad de orientar acciones para el fortalecimiento de las estructuras institucionales que sustentan las políticas a nivel nacional y local, que la mayoría de las veces suelen ser marginales en el complejo entramado de las políticas públicas en cultura. Además a partir de esta reforma se pudo avanzar con propuesta concretas como la creación del grupo de trabajo en ese mismo año, que en 2018 se convirtió en la Red de Ciudades y Gobiernos Locales IberCultura Viva, que ya cuenta con 36 gobiernos locales de 6 países adheridos, y que viene articulando importantes proyectos como la *Cartas de Derechos Culturales* o los intercambios con apoyo de la Unión Europea. Otro de los productos de la reforma es la creación del curso de Postgrado Internacional en Políticas culturales de base comunitaria, junto a FLACSO, que a través de 7 cohortes ya ha formado a más de 500 agentes culturales, tanto públicos como representantes de organizaciones culturales comunitarias. Pero también, el IBCV se ha propuesto intervenir activamente en las discusiones sobre políticas culturales, buscando llevar los principios de la cultura viva a otros ámbitos de las políticas culturales. Por ese motivo en el año 2021 se creó el Grupo de Trabajo sobre Sistematización y Difusión de Prácticas y Metodologías de las Políticas Culturales de Base Comunitaria, que reunió a 59 personas vinculadas a la investigación en instituciones de educación superior provenientes de 10 países. Al igual que en el caso de los gobiernos locales, este grupo de trabajo se encuentra en vías de la creación de una Red de Universidades IberCultura Viva, ampliando aún más el espacio para la cooperación multilateral.

En estos 10 años desde su primera reunión en Brasil y posterior presentación en Costa Rica, el Programa IberCultura Viva ha experimentado un gran crecimiento, consolidando su propuesta para el fomento y el fortalecimiento de las políticas culturales de base comunitaria. Sin dudas la activa participación de los países que lo integran, junto con el acompañamiento

¹⁰ El programa fue presentado en 2014, en el marco del VI Congreso Iberoamericano de Cultura en Costa Rica, pero solo comenzó a implementar acciones a partir de 2015.

de las organizaciones culturales comunitarias es su principal valor, y esto hay que reconocerlo y cuidarlo. Y sí bien el programa es exitoso para alcanzar los resultados que se propone, hay un punto que no debe descuidar y que es tal vez su desafío más importante para los años venideros: lograr una plena participación social en todas las etapas de sus procesos. Sería muy interesante poder aprovechar la potencia del cruce de la gobernanza cultural vertical que atraviesa a las instancias gubernamentales, tanto a nivel central como local y supranacional, con la gobernanza cultural horizontal que surge de las organizaciones culturales territoriales y de las redes de la cultura viva comunitaria. Es posible que, si nos comprometemos a realizar un verdadero ejercicio de “comunidad organizada” finalmente podamos constituir un modelo propio de gobernanza cultural participativa que nos permita transformar nuestros territorios y comunidades.

Referencias bibliográficas

Álvarez, S., Danigno, E y Escobar, A. (2008). Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina, En Álvarez, S. (et. al) *Culturas en América Latina y el Perú. Luchas, estudios críticos y experiencias*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global.

Balán, E. (2015) “Camino de los futuros Aportes al Consejo Latinoamericano de Cultura Viva Comunitarias”. En Melguizo, J. (Ed). *Cultura Viva Comunitaria. Convivencia para el Bien Común*. Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria (2a): San Salvador.

Camacho, F. (2015). “Un Quilpú de mil nudos”. En Melguizo, J. (Ed). *Cultura Viva Comunitaria. Convivencia para el Bien Común*. Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria (2a): San Salvador.

Chauí, M. (2013). *Ciudadanía Cultural. El derecho a la Cultura*. Caseros: RGC libros.

Fuentes Firmani, E. (2018). *IberCultura Viva: cooperación cultural, gobierno y organizaciones*. En Prato, A. V. y Segura, M. S. *Estado, Sociedad Civil y Políticas Culturales. Rupturas y Continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*. Caseros: RGC libros.

García Canclini, N. (ed). (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México, México: Grijalbo.

Rubim, A. (2023). *Comunicación, Cultura y Políticas Culturales*. Buenos Aires: RGC libros.

Santini, A. (2017). *Cultura Viva Comunitaria: políticas culturales en Brasil y América Latina*. Caseros: RGC Libros.

Santos, M. (1996). *De la totalidad al lugar*. Barcelona: OIKOS-TAU SA.

Svampa, M. (2005). *La Sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus

Turino, Célio (2013). *Puntos de Cultura. Cultura Viva en Movimiento*. Caseros: RGC libros.

Wortman, Ana (2009) *Entre la Política y la Gestión de la Cultura. Nuevos Actores en la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: EUDEBA.

Yúdice, G. (2002). *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era Global*. Barcelona: Gedisa.

GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA: APROXIMACIÓN GENEALÓGICA A UN CONCEPTO

Paola de la Vega Velastegui¹¹

“La gestión comunitaria es, en este sentido, no una forma de enmendar errores del sistema, sino una posibilidad para crear nuevos mundos posibles.”

(La Hidra Cooperativa)

En este artículo propongo una aproximación a la gestión cultural comunitaria desde una revisión genealógica del concepto. Parto de la siguiente hipótesis: la gestión cultural comunitaria adquirió legitimidad en países latinoamericanos en la confluencia de varias coyunturas históricas y políticas, durante la primera década de los mil: en 2004, la creación del Programa Nacional de Cultura, Educación y Ciudadanía, Cultura Viva, en Brasil, que se convertirá en estandarte para las políticas de base comunitaria de la región; la crisis de lo que he conceptualizado como *gestión cultural iberoamericana*, categoría neocolonial sobre la cual propongo en este texto un acercamiento teórico y a la cual —sostengo— la gestión cultural comunitaria le devuelve politicidad, la fagocita, resignifica y tensiona; y el pensamiento decolonial que adoptaron, no exentos de contradicciones, los gobiernos latinoamericanos de izquierdas en sus programas de cultura. Finalmente, el texto intentará indagar brevemente en algunos desafíos presentes de la gestión cultural comunitaria.

La *gestión cultural iberoamericana* hace referencia a una escuela canónica de gestión cultural que nació en Barcelona-España a fines de la década de los ochenta, en una alianza articulada entre el CERC (Centro de Estudios y Recursos Culturales de la Diputación de Barcelona) y la Universidad de Barcelona. Esta escuela de gestión cultural se expandió en países de Latinoamérica —con mayor ímpetu a partir de 1992, en pleno apogeo del relato iberoamericanista y las celebraciones del Quinto Centenario de la conquista de América— a través de un *think thank* de expertos y políticas de cooperación

¹¹ Profesora universitaria, investigadora y gestora cultural. Docente de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. pao.delavegav@gmail.com

al desarrollo de carácter neocolonial (asesorías técnicas, consultorías, programas educativos y becas).

En Barcelona, y en general en el Estado español, la gestión cultural se fue definiendo como técnica y conocimiento no solo con base en las discusiones sobre administración cultural que ocurrieron a inicios de los ochenta en el Consejo de Europa, sino también en la cultura de la transición (Martínez 2012) o cultura consensual de la transición (Fernández-Savater 2012). La postdictadura franquista —que inició con la muerte del dictador Francisco Franco en 1975— y la recuperación de la democracia en España significaron amnistía y consenso como olvido y la hegemonía de “la democracia-mercado como el único marco admisible de convivencia y organización de lo común (...)” (Fernández-Savater 2012, 64). En este orden político regido por una nueva constitución (1978), los periodos de gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), con Felipe González en la presidencia (1982-1996), dieron forma a una cultura pública sostenida en el reconocimiento de derechos y libertades reprimidos en la dictadura, el crecimiento intensivo de servicios, infraestructuras y mercados culturales, y finalmente, la producción de imaginarios de modernización cultural que fueron proyectados internacionalmente como modelos tanto a las ex-colonias de Abya Yala, vía cooperación, como a la Comunidad Económica Europea, con la promoción de una imagen de la España moderna. En esta política cultural jugaron un papel clave los nuevos ayuntamientos democráticos.

La *gestión cultural iberoamericana* emerge en este marco histórico-político como herramienta de gobierno de lo público, dentro de un proyecto de construcción de un Estado cultural diseñado por el PSOE. Esta *gestión* se hizo cargo de administrar la cultura permitida en los marcos de la democracia-mercado, una cultura gobernable y tutelada por el Estado, cuando se “cristalizó la idea de que sólo a través de los canales institucionales era posible producir y defender la cultura” (Quaggio 2014, 109). La acción cultural adquirió entonces un estatus profesional, la cultura fue entregada a la gestión de expertos, se enraizó en imaginarios de progreso, fines de calidad artística y de participación entendida como consumos culturales.

Por otra parte, la *gestión cultural iberoamericana* estructuró sus herramientas en clara convergencia con la corriente del *new public management* (nueva gestión pública),

“un movimiento de reforma del sector público, basado en el mercado como modelo de relación política y administrativa” (Guerrero 2001, 4); es decir, una matriz de desburocratización, eficacia y eficiencia, que toma distancia de la política y promueve la neutralidad técnica. El enfoque gerencial de la administración pública fue implementado, como señala Betancur (2000, 63), a través de “un paquete de reformas impulsado por diversos organismos internacionales y que se ha materializado de manera efectiva en algunos países desarrollados —como Gran Bretaña bajo el thatcherismo— y del Tercer Mundo (...)”. La nueva gestión pública empaquetada por organismos internacionales caló hondo en los proyectos neoliberales de los gobiernos latinoamericanos de las décadas de los ochenta y sobre todo noventa, para los cuales la gestión pública de la cultura (entendida sobre todo como autogestión) se asociaba directamente a políticas de austeridad, recortes presupuestarios y achicamiento del Estado.

Desde una aproximación a los estudios culturales latinoamericanos, el lente de la colonialidad del saber (Lander 2000) y las relaciones propias de la geopolítica del conocimiento (Walsh 2001) permiten comprender el ordenamiento, modernización tecnocrática, borradura y a la vez legitimación que le otorgó la *gestión cultural iberoamericana* a formas heterogéneas de accionar la cultura existentes en Latinoamérica que no se autodefinían como *gestión*. Estos modos de movilizar lo cultural provenían de cauces genealógicos múltiples, plenamente vigentes cuando se pusieron en marcha programas de cooperación al desarrollo que buscaban la profesionalización de “saberes empíricos” en los territorios de Abya Yala: la educación popular, el trabajo social, la animación y promoción cultural y sociocultural, la militancia cultural, la organización popular y comunal, el activismo político y diversas prácticas emancipatorias y de transformación social. Esos legados están aún hoy activos en propuestas populares y comunitarias, de arraigo territorial, que gestan utopías concretas (Bloch 1977); son herencias intelectuales de pensamiento situado, donde los límites entre cultura, política y educación son imperceptibles, y en los que persiste una disputa por cuidar la reproducción simbólica y material de la vida común frente a la cultura neoliberal, el individualismo y la vulneración de derechos individuales y colectivos. Es importante comprender que algunos de estos cauces genealógicos no pueden ser descifrados sin la cercanía o la militancia de sus agentes en organizaciones y partidos políticos de izquierdas, y otros, sin la

reivindicación de formas de autonomía popular y comunitaria¹².

Sostengo que la *gestión cultural iberoamericana* produjo una borradura parcial de estas trayectorias de acción cultural. Tomando algunas ideas de Castro Gómez (1999), podría decir que los *modos de hacer* populares y comunitarios reanclaron la matriz iberoamericana de conocimientos en gestión cultural en prácticas locales y territorializadas, liberando diferencias y legados intelectuales de sus genealogías. Así, la gestión cultural comunitaria operaría como un reanclaje que se apropia, fagocita, resignifica y repolitiza la matriz iberoamericanista.

En Brasil, en el primer periodo del gobierno progresista de Luíz Inacio Lula da Silva, en 2004, con Gilberto Gil como Ministro de Cultura, la gestión cultural comunitaria —que encuentra su asidero en los legados genealógicos mencionados— es instituida y legitimada en el programa Cultura Viva Comunitaria que, más tarde, con la Ley Cultura Viva de 2014 se transforma en política de Estado. Durante la primera década del siglo XXI, la política cultural de base comunitaria de Lula contagió a otros gobiernos progresistas latinoamericanos que asumieron en su agenda de Estado —al menos retóricamente— una larga deuda histórica de desigualdades en política cultural con las culturas populares, los pueblos negros y nacionalidades indígenas y los nuevos movimientos sociales. El planteamiento central de Cultura Viva es que la política cultural debe surgir “desde abajo”, es decir, desde las comunidades, pero desde ser implementada “desde arriba”, o sea, a través de la gestión gubernamental (Fernández, 2023, 78). Este planteamiento apuntaba a una gestión compartida que estableciera nuevos parámetros de gestión y democracia entre el Estado y la sociedad (Santini 2015).

A partir de 2009, en el Foro Social Mundial, la gestión cultural comunitaria, como categoría adoptada por el programa Puntos de Cultura en Brasil, fue posicionándose políticamente en la región; otro momento remarcable fue la creación en 2010, en Medellín-Colombia, de la red de base comunitaria Plataforma Puente, antecedente directo del Movimiento Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria. Desde esta plataforma

¹² Es posible registrar actualizaciones de los cauces genealógicos mencionados en prácticas de gestión cultural comunitaria agrupadas por Turino (2013) en los “nuevos” movimientos sociales y las organizaciones no gubernamentales: “Los llamados movimientos sociales «nuevos», cuya referencia puede encontrarse en el movimiento hip hop, en el ecologismo, en las cooperativas y en procesos como los de las radios comunitarias, en movimientos de carácter identitario, como los de mujeres, negros y homosexuales. También hay organizaciones no gubernamentales, con enfoque temático, territorial o público.” Hay que recordar que entre los noventa y dos mil la crisis causada por el neoliberalismo reconfiguró la relación cultura y política y emergieron diversas identidades y movimientos político-culturales en la región.

inició una campaña regional que proponía que el 1 % de los presupuestos nacionales se destine a cultura, y el 0.1 % a la cultura comunitaria (Fernández 2023).

En estos y otros espacios, las políticas culturales de base comunitaria, implementadas en Brasil, irrigan en los países latinoamericanos no solo un marco político de intervención en cultura sino también la noción de gestión cultural comunitaria; sin embargo, este término no es una creación del gobierno de Lula. El uso y apropiación del concepto gestión cultural comunitaria, por parte de este programa, respondió a un ejercicio de memoria sobre décadas de trabajo cultural de organizaciones a lo largo de la región que ya venían utilizando el término y que vieron en este gesto el lugar de construcción de una política cultural de raíz popular. Así, por ejemplo, en el caso de Quito (Ecuador), la Asociación de Barrios del Sur¹³, en su “proyecto de desarrollo cultural” de 1997, registra la categoría gestión cultural comunitaria, vinculándola a la encíclica *Populorum Progressio*, inspirada en el Concilio Vaticano II y la teología de la liberación, afirmando que “los proyectos culturales posibilitan el desarrollo integral del hombre”. Agentes y procesos culturales provenientes de esta asociación actualmente son parte fundamental de la estructura organizativa del movimiento Cultura Viva Comunitaria Ecuador.

En este contexto de auge y posicionamiento regional de la gestión cultural comunitaria, *la gestión cultural iberoamericana* entró en crisis, especialmente debido a la reconfiguración del sistema iberoamericano de cooperación. Para Bonet y Zamorano (2018), a fines de la primera década de los 2000, dicha reconfiguración se produjo, en primer lugar, debido al debilitamiento de la diplomacia cultural española como consecuencia de la crisis económica y los cambios en el escenario político interno ocurridos en el Estado español a partir de 2008. En segundo lugar, por una crítica poscolonial¹⁴ adoptada por gobiernos latinoamericanos de izquierda hacia las redes público-privadas españolas de carácter hegemónico y de intereses establecidos desde los noventa en la región con participación de empresas multinacionales. En este sentido, las cumbres latinoamericanas de integración más bien promovieron formas de soberanía y de

¹³ El sector sur de Quito-Ecuador está conformado por barrios populares que han estado habitados por ex-trabajadores de haciendas, obreros y poblaciones migrantes que han sostenido desde hace varias décadas procesos de organización y lucha comunitaria por la tierra y el suelo, los servicios básicos de infraestructura pública y la cultura.

¹⁴ Los autores no diferencian la crítica postcolonial de la decolonial, esta última de mayor incidencia en los llamados nuevos progresismos latinoamericanos y las Constituciones de Ecuador (2008) y Bolivia (2009).

cooperación Sur-Sur. Un tercer factor, para Bonet y Zamorano (2018), fue el develamiento de la dependencia de la Secretaría General Iberoamericana (Segib) de las aportaciones españolas —los programas IBER, por ejemplo, eran financiados mayormente con aportes del Estado español—.

Para comprender cómo la crítica decolonial, mencionada por los autores, se vincula además con la producción de valor y legitimidad que adquirió la gestión cultural comunitaria durante la irrupción de gobiernos de izquierdas en la región, es necesario acercarnos brevemente a sus fundamentos. El pensamiento decolonial está cimentado en la teorización del concepto colonialidad del poder, introducido por Aníbal Quijano en 1992, en su texto “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad” (Quijano 1999, 142). Para Quijano (1998, 229), la invención o idea de raza se constituyó junto con la de América (en la conquista, en 1492) “como parte de y en el mismo movimiento histórico que el mundo del capitalismo colonial, junto con Europa, como centro de ese nuevo mundo y con la modernidad”. La colonialidad como patrón de poder -constitutivo de la modernidad- y como continuidad histórica ha operado “a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación” (Restrepo y Rojas 2010, 15). El pensamiento decolonial tensiona, provoca una ruptura de estas relaciones y tiene un carácter emancipador y transformador. La decolonialidad parte de la construcción de un saber alternativo, una crítica epistémica al pensamiento eurocentrado y moderno-colonial y a la matriz colonial de poder, y a su vez implica posibilitar y accionar “desde abajo” (colectivos, espacios e identidades subalternizadas) otros mundos con “intervenciones decoloniales que comprenden las diversas dimensiones de la existencia” (Restrepo y Rojas 2010, 21); la decolonialidad, entonces, más que una teoría es una práctica política.

Se podría decir que en diálogo con esta línea de pensamiento, los autodenominados gobiernos progresistas latinoamericanos crearon a partir de una crítica epistémica, la constitucionalización de derechos colectivos, la interculturalidad y plurinacionalidad¹⁵,

¹⁵ En el libro “Interculturalidad, Estado, sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época” (2009) Catherine Walsh, parte del grupo modernidad/colonialidad y quien participó en los diálogos constituyentes en Ecuador, 2007-2008, menciona: “Este período, probablemente más que cualquier otro, se distingue por los procesos de repensar y refundar el Estado, la sociedad y el país, dejando atrás el modelo neoliberal y haciendo que las diferencias étnicas, culturales y coloniales se visibilicen y guíen el debate. Es durante este período que las asambleas constituyentes (2006-2007 en Bolivia y 2007-2008 en Ecuador) realizan un arduo trabajo y presentan

políticas culturales y cuerpos legales que viabilizaron lugares de agencia para la cultura comunitaria, no en pocos casos con altas tensiones entre los gobiernos y las organizaciones sociales debido a la contradicción entre el “reconocimiento cultural” y políticas extractivas, modelos desarrollistas, instrumentalización de la diferencia identitaria, límites y alcances de la autonomía comunitaria, etc. Un ejemplo paradigmático, que podría situarse en una propuesta de giro epistémico, es la noción de buen vivir (*sumak kawsay*, en lengua quichua), adoptada en la Constitución de Ecuador de 2008 -promulgada en el gobierno de Rafael Correa- y que se convirtió en un eje vertebrador de Cultura Viva Comunitaria. El buen vivir se concibe como una alternativa al neoliberalismo, un horizonte y noción abierta a múltiples alternativas al modelo civilizatorio de progreso, crecimiento y desarrollo. Si bien se ha posicionado en el relato social que se trata de una noción ancestral, para Armando Muyolema, el *sumak kawsay* es una invención epistemológica moderna de los últimos veinte años que “intenta dar nombre a una serie de prácticas institucionales, económicas y sociales de las civilizaciones andinas” (Vercoutère 2013, 215). Muyolema menciona, además, que esta noción se alimenta de las luchas ecológicas que preocupan a un mundo en crisis; contenidos ambientalistas, vinculados a las preocupaciones del calentamiento global, y contenidos alusivos a las crisis de paradigmas económicos y políticos. El espectro de prácticas y luchas a las que hace referencia Muyolema articulan los derechos de la naturaleza (reconocidos en la Constitución ecuatoriana de 2008), el principio de reciprocidad —organizador de las relaciones comunitarias y con la tierra—, la complementariedad asociada a la interdependencia, entre otros, que nutren y soportan las políticas culturales de base comunitaria, a las que Turino (2013) califica como “de emancipación” y que solo son comprensibles para el autor con la triangulación: cultura, economía solidaria y medio ambiente.

En los últimos diez años, las investigaciones, publicaciones y encuentros sobre gestión cultural comunitaria se han incrementado notablemente en la región; algunas de ellas han sido impulsadas por las propias bases organizadas del movimiento Cultura Viva Comunitaria o por colectivos que se inscriben en prácticas de gestión popular y comunitaria; otras por IberCultura Viva, programa adscrito al sistema de cooperación de la Secretaría General Iberoamericana (Segib), y también por universidades e investigadores.

nuevas Constituciones concebidas desde y a partir de principios de pluralidad en lugar de los de unicidad, y de interculturalidad en vez de los de monoculturalidad.” (Walsh 2009, 14)

Dos de ellos, Emiliano Fuentes y Juan Ignacio Brizuela han concluido en algunas plataformas de diálogo que lo comunitario es la clave que configura una “escuela sudamericana” de políticas culturales. Para Fuentes (comunicación personal 2023), en la primera década de los dos mil, se evidenció una transición semántica entre políticas socioculturales y lo que actualmente se denominan políticas culturales de base comunitaria: “ahí emergen dos categorías distintivas de este modelo latinoamericano: territorio como espacio geográfico vivo, y comunidad”.

Esta “escuela sudamericana” que hoy ocupa lugares de reflexión académica, de políticas públicas de fomento y de organización de redes de base, se sostiene sobre una cuerda floja: como lo ha señalado el chileno Roberto Guerra, “lo comunitario sigue siendo el pariente pobre de las políticas culturales”; este parentesco que determina los recursos públicos asignados para la cultura comunitaria ha sido parametrizado con base en criterios abstractos de “calidad estética”, “profesionalismo”—titulación— y “producción de valor”—sea económico o de públicos— y estándares proyectuales ajenos a las dinámicas comunitarias y al trabajo sobre la desigualdad, fundamental en la implementación de políticas de base comunitaria. Otro factor es la fragilidad actual de las democracias latinoamericanas, el auge de las derechas anti políticas y neoconservadoras que amenazan la pluralidad y las agendas de derechos de los programas públicos y las organizaciones de gestión cultural comunitaria. La cooptación y despolitización también es otra de las problemáticas a las que se enfrenta este modelo. Un ejemplo de ello es el programa Teatro del Barrio, implementado en Ecuador por el Presidente Guillermo Lasso, el cual fomenta “procesos con arraigo territorial” de gestión cultural comunitaria, con una perspectiva asistencial y paternalista, descartando proyectos que tengan el mínimo rastro de generación de pensamiento crítico, organización social y política y emancipación. Paradójicamente, un gobierno que a mayo de 2023 bordea el 13% de popularidad, con la crisis más grave de violencia en la historia del país, lava su imagen con un programa de inversión en cultura de carácter territorial y comunitario, precisamente, en lugares donde el Estado está ausente y las poblaciones carecen de políticas sociales y condiciones mínimas de dignidad; estos espacios son ocupados hoy por redes delincuenciales y de narcotráfico.

A pesar de este complejo panorama hay que recordar que la fisura está abierta: la gestión cultural comunitaria de amplios registros genealógicos en Latinoamérica

recuperará permanentemente sus legados intelectuales como faros orientadores para acciones del presente en la organización y reorganización de los vínculos, en la gestión material, productiva y compartida, en la resistencia y la utopía concreta como respuesta a las desigualdades y a la vulneración de derechos, y como alteración de un orden cultural para generar transformaciones.

Referencias bibliográficas

Asociación de Barrios de la Zona Sur de Quito (1997). “Proyecto de organización de comisión de desarrollo cultural”. Quito-Ecuador.

Betancur (2000). “Reforma de la gestión pública y políticas universitarias”. Nueva sociedad: 58-72. N.165

Bloch, Ernst (1977). *El Principio esperanza*. España: Aguilar.

Bonet, Lluís, y Mariano Zamorano (2018). “The reshaping of the Ibero-American cultural diplomacy in the beginning of the XXI century: the declining of the Spanish historical hegemony?”. *International Journal of Cultural Policy* 24(5): 664-680.

Castro Gómez, Santiago (1999). “Epistemologías coloniales, saberes latinoamericanos: el proyecto teórico de los estudios subalternos”. En *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, editado por Alfonso de Toro, 79-101. Frankfurt: Vervuet Verlag Iberoamericana.

Fernández-Savater, Amador (2012). “El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España”. *Revista Periférica*: 63-71.

Fernández, Clarisa (2023). “Políticas culturales de base comunitaria. Desafíos y propuestas para su conceptualización”. En *Desafíos, debates y experiencias sobre las culturas comunitarias en Iberoamérica*, coordinado por Clarisa Fernández et al, 72-95. IberCultura Viva.

Guerrero, Omar (2001). “Nuevos modelos de gestión pública”. *Revista Digital Universitaria* 2(3): 1-8.

La Hidra Cooperativa (2016). “Gestión comunitaria de la cultura”. Disponible en: <https://lahidra.net/gestion-comunitaria-de-la-cultura/>

Lander, Edgardo (2000). “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En *La*

colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas, editado por Edgardo Lander, 11-40. Buenos Aires: Unesco / CLACSO.

Martínez, Guillem (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.

Quaggio, Giulia (2014). *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.

Quijano, Aníbal (1998). “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. En *Ecuador Debate*: 227-238. N.44. Quito-Ecuador.

Quijano, Aníbal (1999). “Que tal raza”. En *Ecuador Debate*: 141-151. N.48. Quito-Ecuador.

Restrepo, Eduardo, y Axel Rojas (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca.

Santini, Alexandre (2015). “Cultura viva y la construcción de un repertorio común para las políticas culturales de América Latina”. Disponible en:

<https://iberculturaviva.org/cultura-viva-y-la-construccion-de-un-repertorio-comun-para-las-politicas-culturales-en-america-latina/?lang=es>

Turino, Celio (2013). “Cultura viva comunitaria: la política del bien común”. Disponible en: <https://arteyculturafln.wordpress.com/2013/05/23/cultura-viva-comunitaria-la-politica-del-bien-comun/>

Vercoutère, Tamia (2013). “Interculturalidad, sumak kawsay y diálogo de saberes. Entrevista a Armando Muyolema”. *Revista Estado y Comunes* 1: 211-222.

Walsh, Catherine (2001). “Las geopolíticas del conocimiento en relación a América Latina. Entrevista a Walter Mignolo”. *Revista del Centro Andino de Estudios* 2: 49-64.

Walsh, Catherine (2009). “Interculturalidad, Estado, sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época”. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador y Ediciones Abya Yala. Quito-Ecuador.

TRAYECTORIAS CULTURALES COMUNITARIAS DEL DISTRITO DE EL AGUSTINO DE LA MITAD DEL SIGLO XX AL SIGLO XXI

Guillermo Valdizán Guerrero¹⁶

En el distrito de El Agustino se han cultivado trayectorias culturales comunitarias en diálogo directo con los cambios urbanos y de lo urbano de la ciudad de Lima. Desde su creación hasta hoy, los grupos artísticos y culturales han sido parte del auge organizativo popular, incluso logrando una resonancia nacional, pero también del declive de las mismas en el período neoliberal. Este artículo busca identificar esas trayectorias en relación con los cambios que afrontó Lima entre la mitad del siglo XX y la segunda década del siglo XXI.

Contexto histórico y urbano de la ciudad de Lima

A mitad del siglo XX se inició el proceso migratorio más grande de la etapa republicana del Perú. Coincidieron procesos como la caída del sistema de haciendas, tomas campesinas de tierras, insurgencia armada, expansión de medios masivos, ampliación de carreteras y proceso de urbanización, reformas del gobierno velasquista, conflicto armado interno (en adelante CAI), hiperinflación, entre otros. A raíz de ello se intensificó el crecimiento urbano, especialmente en la capital[1], creándose nuevos distritos conformados en su mayoría por familias migrantes y promoviendo su capacidad asociativa. Así empezaron a consolidarse barrios populares a partir de la autoconstrucción, convirtiéndose a finales del siglo pasado en el principal componente de las ciudades ante la ausencia de un proyecto estatal de urbanismo. De allí surgieron distritos de Ventanilla (Callao); San Martín de Porres, Comas, Independencia, Los Olivos (Lima Norte); El Agustino y San Juan de Lurigancho (Lima Este); y San Juan de Miraflores, Villa María del Triunfo y Villa El Salvador (Lima Sur).

El tránsito de las inicialmente denominadas “barriadas” a nuevos distritos, así como la consolidación de organizaciones populares, decayó en la década del 80, producto del CAI y la hiperinflación, enfrentando la política contrainsurgente y asumiendo un repliegue con la llegada de la dictadura cívico-militar de Fujimori en el 90. A nivel nacional, en esta etapa se

¹⁶ Más Cultura Más Perú, Movimiento Latinoamericano de CVC, guillermovaldizang@gmail.com

consolida el modelo neoliberal, lo cual afectaría drásticamente el proceso urbano de Lima.

En la última década del siglo pasado se han producido cambios sustantivos en los procesos urbanos y de sociabilidad en la capital. En el marco de una economía principalmente primaria exportadora, crecimiento del sector servicios, precariedad laboral y reincorporación a flujos globalizados, la reestructuración neoliberal del período fujimorista (1990-2000) condujo a cambios profundos de la ciudad. En palabras de Wiley Ludeña: "... el proceso de liberalización económica y de nueva articulación entre las redes globales y locales, ha conseguido entre otros efectos en la metrópoli limeña desdibujar las fronteras entre las economías formal e informal y a incrementar la diversidad social en los espacios de producción y consumo, al mismo tiempo que han acentuado la segregación de las áreas residenciales..." (2010, p. 8), avanzando a un modelo privatista de ciudad difusa o fragmentada, también llamada ciudad neoliberal. Dichos cambios urbanos han impactado directamente en las formas de experimentar la ciudad, relacionarnos y construir nuestras identidades, lo que llamamos cambios en lo urbano. Un rasgo crucial fue el debilitamiento de la movilidad social, el protagonismo de organizaciones populares de décadas anteriores, al mismo tiempo que se posicionaba el emprendedurismo como ideología e imagen del ciudadano empresario de sí mismo, cubriendo de esta manera los altos porcentajes de precariedad laboral.

Breve reseña histórica del distrito de El Agustino

El Agustino es uno de los cuarentainueve distritos de Lima y uno de los primeros distritos formados en el proceso de migración interna de la segunda mitad del siglo XX en el Perú[2]. Su ubicación geográfica define una altitud de 210 msnm, una latitud Sur de 12°02'36" y una longitud Oeste de 76°59'55". Se ubica en la margen izquierda del río Rímac, en la zona de valle bajo y orillado a dos cadenas de cerros (conocidos como "Cerro El Pino" y "Cerro El Agustino"). Su territorio es altamente heterogéneo debido a accidentes geográficos (los cerros ocupan el 30% de su suelo) y zonas de uso especial (un 30% de su suelo está configurado para instalaciones militares, cementerios y SEDAPAL), generando una estructura urbana "disímil y desintegrada" (Barbito 2014, p. 106).

Su población es de 191 365 habitantes, según estimados al 2015 del INEI[3].

Demográficamente, el distrito cuenta con una superficie territorial de 12,54 Km² y una densidad poblacional (hab./km²) de 15 260,37. El Agustino está organizado en ocho zonas: Zona 1° de Mayo, Zona Praderas de El Agustino, Zona José Carlos Mariátegui, Zona Cerros Unidos, Zona Carretera Central, Zona Plana, Zona Túpac Amaru y la Zona Margen Izquierda del Río Rímac.

El distrito tomó su nombre de la orden de San Agustín, quienes fueron propietarios de la chacra y calera de San Agustín, ubicadas donde actualmente se encuentra el distrito. En estas tierras cultivaban, directamente o por arrendatarios, maíz y alfalfa, extraían materiales para producir ladrillos y adobes. Se trataba de una zona habitada por pequeñas haciendas y chacras de propiedad de familias de distintas procedencias. De ahí toma sentido el coro del himno distrital: “Tierra de mis amores, es mi suelo, El Agustino / de gente provinciana se forjó nuestro distrito / con amor y con coraje construimos el destino / donde antes chacras fueron hogares florecieron”.

Aquellos fundos que formaron territorialmente El Agustino y pasaron por el proceso de urbanización fueron Vicentelo, Perales, Santa Rosa, La Menacho y Panteón, La Calera de El Agustino, Alzamora, Ancieta y terrenos ganados al río Rímac. En 1925 la hacienda El Agustino se parceló en potreros y huertas que arrendaron a conductores asiáticos, quienes a su vez subarrendaron en parcelas a yanaconas. Al fallecer Riva Agüero se vende el fundo en partes y una buena porción va para el Ejército Peruano. En 1945 el actual espacio que ocupa El Agustino estaba dividido en “los cerros, zona eriaza, y los llanos de la hacienda El Agustino, terreno cultivable” (Barbito 2014, p. 93). Ese mismo año se creaban los mercados Mayorista y Minorista en la zona de “La Parada”, lo cual fue un aliciente para que los migrantes habitaran la zona[4].

Estas ocupaciones, luego llamadas “barriadas”, fueron: 1947 – Cerro San Pedro (15 de abril), Cerro Santa Clara de Bella Luz (12 de agosto) y Cerro El Agustino (24 de septiembre); 1950 – Cerro Santa Isabel, Ancieta Alta, Muahrona, entre otras; 1954 – “Independiente”. Entre 1958 y 1961 todas las faldas de cerro y las partes bajas fueron “tomadas”. El 14 de febrero de 1961 el presidente Manuel Prado Ugarteche promulga la Ley N° 13517 (“Ley de Barriadas”), reconociendo como zonas marginales a dichos asentamientos. Con esta ley empieza a desaparecer el yanaconaje y se crean las siete zonas planas de El Agustino. Desde 1963 hasta

1965 los esfuerzos de los pobladores organizados de las barriadas se orientan a la instalación de servicios básicos. Con el paso de los años, y luego de conflictos territoriales y administrativos entre la Municipalidad de Lima y Ate Vitarte, se inició la distritalización de El Agustino, concretándose cuando el Presidente Belaunde Terry firmó la Ley N° 15353 el 06 de enero de 1965. Sus primeras elecciones municipales se celebraron en 1966.

Entre 1969 y 1980 el Estado tuvo presencia en el distrito a través del Organismo Nacional de Desarrollo de Pueblos Jóvenes (ONDEPJOV) y del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), principalmente en los trabajos de remodelación de las zonas, en conjunto con las organizaciones populares del distrito. No obstante, dicha remodelación fue resistida debido a las irregularidades en el proceso de implementación.

Ya en la década de los ochenta El Agustino se convierte en un sólido bastión de la izquierda y, sobre la base de las experiencias de lucha de las mujeres por servicios urbanos y apoyo a las huelgas magisteriales, es uno de los primeros distritos de Lima en crear comedores autogestionarios (junto con Comas y Villa El Salvador), perfilando un contundente protagonismo social y capacidad organizativa. No obstante, también fue afectado por la violencia senderista, la cual tuvo como telón de fondo las duras condiciones materiales que soportaban los habitantes de los distritos surgidos por la migración –hacia 1980 El Agustino, Lurigancho y Ate Vitarte eran los distritos de mayor marginación y pobreza relativa en Lima Metropolitana– y un dinámico crecimiento poblacional. El CAI y la hiperinflación fueron cruciales para entender la desarticulación (y en algunos casos, desaparición) de las organizaciones vecinales, favoreciendo la aparición de organizaciones de subsistencia como el “Vaso de Leche” y los “Comedores Populares”. Sin embargo, con la llegada del fujimorismo, varias de estas redes de base fueron cooptadas.

En la actualidad, las zonas planas del distrito transitan por un proceso de modernización urbana expresado en la remodelación y la construcción de infraestructura como principales logros de las gestiones municipales del presente siglo. En lo referido a vivienda, esta modernización se refleja en el Megaproyecto “Los Parques de El Agustino”, en aquellos terrenos pertenecientes al cuartel La Pólvora y la granja El Infiernillo. A ello se han sumado centros comerciales y estaciones del Metro de Lima. A comparación de las primeras décadas, estos cambios urbanos no son protagonizados por las organizaciones populares sino por las

empresas constructoras privadas, el gobierno central y el local.

Las organizaciones populares y los grupos culturales del distrito

Si bien hablaremos de los grupos culturales distritales, es imprescindible mencionar que ellos formaban parte de un tejido organizacional más amplio (comités vecinales, asociaciones de padres y madres de familia, vasos de leche, comedores populares, comités de salud, organizaciones de mujeres, juveniles, parroquias, grupos deportivos, entre otros) articulado a estructuras organizativas más amplias y partidos políticos. Por otro lado, pese a que estamos distinguiendo a los grupos artísticos y culturales de otras organizaciones populares distritales, éstas también desarrollaban intensos aportes culturales por lo menos en tres puntos. Primero, construían una cultura de la organización vecinal, formando cuadros dirigenciales, realizando encuentros, acuñando símbolos de identidad y prácticas colectivas (faenas y celebraciones), consolidando materialmente subjetividades comunitarias. Segundo, estas organizaciones afianzaban la diversidad cultural de las familias migrantes del distrito provenientes de distintas regiones del país. Tercero, promovían iniciativas artísticas y culturales en el territorio. Por ello consideramos que todas las organizaciones sociales del distrito cumplían un rol cultural. Por fines metodológicos nos concentraremos en aquellos grupos que han priorizado el trabajo específicamente artístico y cultural.

La ubicación de las trayectorias de los grupos culturales comunitarios ha partido de entrevistas realizadas a sus miembros y bibliografía sobre testimonios de dirigentes distritales. En tal sentido, no pretende ser un balance final de las múltiples genealogías culturales del distrito; sino un primer acercamiento.[5]

Trayectorias de los grupos culturales comunitarios de El Agustino

En los distritos limeños forjados en la segunda mitad del siglo XX la dimensión cultural era parte de las necesidades y tareas asumidas por las organizaciones populares. Nelly Vallejos, miembro de la Asociación Cultural “Llaqta”, recuerda que en el 70 los barrios de El Agustino contaban con una organización llamada “Club Social Deportivo”, entre los cuales se encontraban los clubs de La Granada, Martín Olaya, Independiente, El Pino, cerro El Agustino, etcétera. Estas organizaciones realizaban actividades deportivas, celebraciones cívicas y culturales. Nelly recuerda a “Los Diamantes”, grupo juvenil “social y cultural” del

cerro El Agustino que realizaron la “primera yunza organizada por jóvenes y en donde participaban todos los jóvenes del barrio pues las yunzas tradicionales eran realizadas por los adultos migrantes del barrio” (Entrevista a Nelly Vallejos). También se desarrollaban talleres artísticos en la séptima zona. En esta década, por la necesidad de sortear el ingreso a las universidades, también se abrieron academias pre-universitarias, entre ellas la “Academia Popular Pre Universitaria – APPU”, que además formaba grupos de teatro y música latinoamericana con sus alumnos. Esta academia fue impulsada por jóvenes de distintas tendencias políticas de izquierda y, tras un proceso de luchas internas y escisiones, sería hegemonizada por un sector vinculado a Sendero Luminoso. Sus principales responsables fueron apresados durante el primer gobierno aprista.

Desde sus inicios El Agustino, al ser fruto del proceso migratorio, estuvo compuesto por familias de distintas procedencias y culturas a nivel nacional e incluso migrantes de otros países como China e Italia. Esta característica se vio reflejada en la diversidad de celebraciones y festividades distritales, plataformas de variadas expresiones del Perú, con una fuerte impronta de las culturas andinas y de fiestas religiosas limeñas. De ahí surge la importancia cultural de la Asociación de Vivienda La Brisas de SEVIMA, la Cooperativa Huancayo y en general de los distintos barrios que atizaban esta amplia gama cultural. De esta manera, estos rituales públicos convivían con las faenas comunales para la construcción de viviendas y ornato distrital, la toma de terrenos o la instalación de servicios básicos. Así los cambios urbanos se enlazaban con los cambios de lo urbano sobre la base de prácticas solidarias, de contención y reafirmación identitaria, enfrentando condiciones sumamente hostiles y precarias.

Siguiendo otros rubros artísticos y culturales, Paco de Luca, fundador y promotor del Agustirock y actualmente del Agustino, señala la aparición de algunos espacios para la formación y difusión artística y cultural. Uno de ellos fue el Centro Cultural “María Parado de Bellido”, impulsado, por Tomás Temoche, iniciando la década del 70, como parte de un proceso de politización de jóvenes articulados a la izquierda[6]:

De niño, en mi barrio había un centro cultural, varios, pero uno hacía teatro y pasaba películas, los días de su aniversario tomaba la calle y hacían carrera de huevo, costales,

maratones, bingo, todo el barrio participaba y terminaba en una fiesta, cerraban la calle y tocaban grupos de ese tiempo tipo Los Mirlos. Ahí me vinculó mi padre, amigo de los fundadores de uno de los grupos, El Centro Cultural “María Parado de Bellido”, él con otros dos fueron los personajes que fundaron, don Lucho, Tomás (Temoche) y don Serafín” (Entrevista a Paco de a Luca).

En la misma época se activaron otros centros culturales, brindando alternativas a niños, niñas y jóvenes en un contexto donde era difícil el acceso a talleres artísticos y recreativos. Se puede identificar la labor cultural del Club Carmelitano y el grupo Javier Heraud que realizaban talleres, proyecciones de películas y tocadas[7]. Estas iniciativas culturales se dieron encuentro en el 1º Festival de Teatro de El Agustino, realizado de manera independiente en 1973 y organizado principalmente por el Centro Cultural María Parado de Bellido. Este festival fue importante porque aglutinó a la diversidad de grupos culturales con coincidencias ideológicas y políticas de izquierda, conformando un frente cultural[8]:

“... ahí se reunieron y asistí yo, llegaron patas del Javier Heraud, un grupo de Menacho (...), “Sin cadenas”, teatro, música de protesta; pero más teatro (...) el grupo “Juventud Unida”, estudiantes universitarios que querían formar una organización cultural. Recuerdo también un grupo muy importante, había un grupo a las faldas del cerro, terminando nuestra calle, al costado derecho, había una casilla y un colegio chiquitito, terminando eso se reunía a hacer teatro un grupo que se llamaba Escuela de Teatro del Agustino, el ETA, cantaban canciones de protesta y todo el rollo. Juan Muñoz fallece en el 79 pero fue uno de los gestores importantes, el mueve todo el teatro independiente, un grupo fabuloso. Juan involucra al que fue el alcalde del Agustino, él integraba ese grupo, y otros patas más. Eran como doce grupos, de teatro principalmente, todos (...) En realidad, la columna vertebral fue el María Parado y ya en ese tiempo Temoche se cambia, porque ese grupo del María Parado incluía a los boy scouts, al grupo deportivo, otras cosas, alfabetización y el grupo de teatro. El grupo de teatro se pone Yawar, fines de los 75 (...) ¡Imagínate! Todos los que vieron ese tipo de cosas fueron formando un espíritu crítico, afilaban la crítica apuntando hacia lo estético” (Entrevista a Paco de a Luca).

El 1974 se conformó una organización vecinal denominada “Movimiento Cultural Social”. Entre sus impulsores estaba el dirigente William Buendía Castro, en ese entonces estudiante bellasartino, quien cuenta sobre las actividades artísticas, de animación sociocultural y

propuestas deportivas. Su testimonio coincide con otros recogidos en el libro del SEA, al dar cuenta de un distrito articulado a las dinámicas políticas, sociales y culturales que ocurrían en la ciudad y el país:

“Yo comencé a traer compañeros de la Escuela de Bellas Artes; otro trajo teatro, otros trajeron títeres y así una cantidad de actividades de tipo cultural. Se hacen actividades en la vía pública. Comenzamos a pasar películas (...) Todo se hacía en la calle, en el parque, nos fuimos organizando, incluso se hacía deportes” (1995, p. 67).

En esta época y en el contexto de El Agustino la idea preponderante del arte priorizaba su rol instrumental para alcanzar objetivos políticos en el escenario nacional –por ejemplo, acumular fuerzas y organizar acciones para el derrocamiento del gobierno militar de Morales Bermúdez–, para “concienciar al pueblo” –a través de las obras de arte, entendidas como herramientas de propaganda y agitación– o para dar sostén estético y técnico a necesidades inmediatas del quehacer organizativo local en cooperación con otras organizaciones, abrigados de una mística e identidad territorial, pero articuladas a un contexto de grandes transformaciones, con una escena mundial en ebullición y América Latina remecida por la Revolución Sandinista. Todo ello permitía ofrecer grandes esfuerzos personales y colectivos que se plasmaron en cambios urbanos[9]. Estos procesos no estaban exentos de tensiones internas de carácter organizativo, político y cultural; asimismo, se encontraban atravesados por repertorios simbólicos nacionales y globales, y por la inserción en la vida cotidiana de los medios masivos.

Otros espacios culturales fueron los cines del distrito, que existían ya desde la década del setenta. En El Agustino existieron cuatro cines. El primero “Patria”, llamado “Santoyito”, de la familia Olazabal (Jirón Ocros); Cine “El Agustino”, de la familia Rodríguez (cuadra 14 de Av. Riva Agüero); Cine “Central” (cuadra 11 de Av. Riva Agüero); y el Cine “Riva Agüero”, (cuadra 7 de la misma avenida). En la década del setenta estos cines presentaban películas de cartelera comercial y albergaban conciertos de cumbia, siendo altamente frecuentados. Ya entrados los ochentas decaen por las consecuencias sociales y económicas del CAI. Buscando sobrevivir, los cines empiezan a proyectar películas pornográficas y se alquilan para eventos evangélicos y conciertos de boleros. En ese momento se acercan a dichos cines los

conciertos de rock con grupos de moda y películas extranjeras, espacios donde se iba amalgamando gustos, estilos y afinidades sostenidas por referentes culturales extranjeros, distintos a los que promovían los centros culturales del distrito de tendencias izquierdistas y que generaron discusiones de carácter político, acusando de alienación a quienes se acercaban a estas expresiones y, a la larga, marcando distancias generacionales, políticas y culturales. Al llegar los centros comerciales en el siglo XXI, aparecieron en el distrito las primeras cadenas de cines y estandarizaron su oferta. Adicionalmente inició la proliferación de cabinas de Internet, conexión domiciliaria, celulares y piratería de películas en DVD.

Un hito en el proceso político y organizativo del distrito fue la creación de la Federación de Pueblos Jóvenes y Urbanizaciones Populares de El Agustino en diciembre de 1979, resultado de décadas de aprendizaje dirigencial. Éste fue el mayor esfuerzo de centralización de organizaciones populares de la década y recibió el apoyo de la alianza política Izquierda Unida. De ella surgieron demandas, movilizaciones y el Primer Encuentro de Mujeres. Raúl Méndez recuerda que en esta plataforma también participaron grupos culturales. En paralelo, se conformaron grupos de cumbia que lograron tener cierto reconocimiento como “Los Dennis” y “Los Ribereños”, bandas formadas por vecinos del distrito y solicitadas para las fiestas de los barrios agustinianos[10].

En los ochentas, desde los barrios se intensificó la labor cultural con apoyo institucional. El Centro de Educación Popular “Servicios Educativos El Agustino - SEA”, vinculado a los jesuitas, fue un motor decisivo para ello[11]. De este centro se impulsan grupos de alfabetización, bibliotecas comunales, talleres culturales, danzas, entre otros. En 1984, por iniciativa de músicos y miembros de SEA, como Kike Larrea y Freddy Gil, se impulsa un encuentro de grupos de chicha, que incluyó conciertos y debate con el fin de reivindicar este estilo asociado al gusto “lumpen”, “maleado”. En 1985 SEA convoca un encuentro de grupos culturales de música latinoamericana, realizándose en cinco zonas del distrito. Al año siguiente SEA promueve el proyecto “Taller de Fotografía El Agustino”, el cual derivaría en la creación de “Taller de Fotografía Social – TAFOS”. De esta experiencia se nutrieron referentes de la fotografía en el distrito como Daniel Pajuelo, Rosa Villafuerte, Raúl Méndez y Gloria Calderón entre otros y otras. El inicio de esta década también conoció la creación del centro de preparación pre-universitaria denominado “Juan Gonzalo Rose”, al desprenderse de

la Secretaría de Cultura de la Organización Vecinal VI Zona, COPRODE. Su intensa actividad resultó atractiva para jóvenes que con interés en música, teatro, poesía y en su biblioteca popular. Dicha institución estaba articulada a Izquierda Unida.

Aproximadamente a mitad de la década surgió una constelación de grupos de rock, entre los que destacaron grupos como Simbiosis[12], a cargo de Larrea y Gil, con Fernando Tello “Boogie” en voz; Sabotaje, entre otros. Los grupos culturales organizaron los Primeros Juegos Florales Agustínianos el 19 de octubre de 1985 en el Local Comunal de la VI Zona, Pasaje Los Andes S/N[13], con apoyo de SEA y apertura de la gestión municipal del alcalde Quintanilla[14].

Paco de Luca formó “La Familia Azul” con una actitud rebelde que buscaba diferenciarse de la actitud militante de los grupos culturales de izquierda. Este grupo realizó el primer festival de rock del distrito, siete años antes del nacimiento del Agustirock, y el “Festival de la Canción Mariateguiana” en el emblemático colegio José Carlos Mariátegui. Las motivaciones de quienes impulsaban estas movidas provenían de una fibra “existencial”, de una necesidad por colectivizar el deseo, la juega, y construir un reconocimiento[15].

Desde 1989 surgen los festivales del “Agustirock”, a cargo de la Asociación Cultural G.R.A.S.S. (Grupos Rockeros Agustínianos Surgiendo Solos). Festivales de rock en el distrito que condensaban toda una década de transgresión que se podía evidenciar en su distancia a las posiciones dogmáticas del período de CAI, y que musicalmente se expresaba en la libre mezcla de estilos y tendencias. No obstante, no eran personas ni grupos alienados de la convulsionada realidad social. Varios de sus impulsores apoyaban a Izquierda Unida, sin perder su crítica a las formas restrictivas que los partidos de izquierda propugnaban a nivel cultural y político en dicha época. La recepción fue potente, creció el público de los festivales y se sumaron bandas reconocidas del rock nacional, convirtiéndose en un referente metropolitano y nacional. Su auge fue en 1995 y continuaron con interrupciones hasta el 2002. Parte de su éxito se relacionó con la exposición televisiva de Los Mojarras, pues su canción “Triciclo Perú” fue el tema principal de la telenovela “Los de arriba y los de abajo” (1994), convirtiéndose en uno de los himnos del rock peruano (Vargas, 2008, p. 5).

La apuesta existencial de poner el deseo por delante de la violencia convocó a miles de jóvenes en pleno CAI y dictadura fujimorista. Además, estos festivales fueron plataformas que sirvieron para el despegue de bandas distritales. Años después, como una escisión del Agustirock, surge el Agustino, con la misma lógica de trabajo cultural que su antecedente, pero con bandas jóvenes como “La Nueva Invasión”, “5 Millas”, “Los Mortero”, “4 de 5”, entre otras. El Agustino revitalizó la movida rockera, haciendo de bisagra intergeneracional entre el “Agustirock” y los grupos rockeros agustinianos del nuevo milenio.

En el 90 los grupos culturales continuaron sus trabajos barriales. Ya desde fines del ochenta se reconocían grupos como “Kallpa Canto” y “Tierra Brava” en música folklórica, y el “Grupo Wayra” en danzas. Para entonces la violencia política había inundado la cotidianidad de amplias zonas del distrito y no era seguro para las propias organizaciones culturales sostener sus procesos en esas circunstancias. Entre la presencia de Sendero Luminoso y la persecución política del fujimorismo, varios grupos culturales se replegaron. Según Raúl Méndez, los grupos que mantuvieron actividad fueron principalmente de música y danzas, y constituyeron otras iniciativas como los comités de Derechos Humanos y la Escuela de Arte El Agustino[16]. A decir de Nelly Vallejos, se respondió afianzando la comunicación entre grupos y los vínculos con las comunidades:

“En los 90 con “Perspectiva”, grupo formado por psicólogas despedidas de WARMI (...) comenzaron a trabajar con los jóvenes del cerro El Agustino, exactamente María Chirinos y Nelly Vallejos trabajaron por casi tres años en organización con jóvenes, se formó el grupo “Sangre Joven” y se realizaron actividades de formación cultural y deportiva. Durante este tiempo se acercaron los jóvenes organizados en la Biblioteca Popular del Cerro 7 de Octubre y se comenzaron a realizar actividades en conjunto. Se reanudó la actividad de la yunza que por varios años había dejado de celebrarse, se realizó con la participación de “Llaqta” y luego los jóvenes del lugar continuaron con la realización de la actividad. “Sangre Joven” también participaba de las actividades organizadas por el grupo de la biblioteca de 7 de Octubre (...) La presencia de Sendero se hacía sentir pues fuimos amenazadas y ordenadas a no continuar con el trabajo hasta que ellos nos den el permiso a lo que contestamos que no lo íbamos a hacer pues considerábamos que nuestro trabajo era importante en ese momento (...) El trabajo se realizó por dos años y medio, y luego los jóvenes continuaron solos por

varios años” (Entrevista a Nelly Vallejos).

Tras la caída de la dictadura fujimorista, renacieron con fuerza iniciativas culturales en el distrito, pero sin la capacidad de articulación de las décadas anteriores y usualmente distanciadas de organizaciones sociales y políticas. Algunas de ellas fueron la “Escuela de Teatro y Circo de El Agustino”, la Biblioteca Infantil Huancamaná “Biblioeducartes”, así como el trabajo artístico que realiza el contador de cuentos, Manuel Conde y su agrupación “Contarte Tanto”, y el Centro Cultural Waytay, organizadores desde el 2008 del “Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA”.

Los grupos culturales comunitarios del distrito en el siglo XXI

El cambio de siglo, ha significado un proceso de renovación en los grupos culturales comunitarios del distrito y, al mismo tiempo, una marcada dificultad para articular iniciativas de mediano plazo. Los espacios que han servido de bisagra transicional entre ambos siglos han sido, por un lado, los grupos teatrales y folklóricos, a través de talleres y plataformas de encuentro teatral (por ejemplo, el FITEA); y, por otro lado, la movida rockera y sus plataformas de eventos musicales (Agustirock y Agustino). A nivel institucional, los jesuitas han apoyado dichos procesos a través de la ONG SEA, la Asociación Martín Luther King, la Parroquia Virgen de Nazareth y organizaciones afines.

Desde mediados de la primera década del siglo XXI una nueva oleada de grupos, que no provienen directamente de las movidas culturales previas, han nucleado nuevas generaciones en lo que denominan “trabajo barrial”, similar al concepto de “trabajo de bases” utilizado en los procesos de militancia cultural de décadas anteriores. Estos grupos ha incorporado nuevas dinámicas, estilos, identidades, referentes y lenguajes artísticos.

En el 2005 aparece la movida de hip hop de El Agustino, articulada a toda una movida metropolitana, con la Organización de Jóvenes Unidos en Lucha (O.J.U.L.) en la séptima zona. En 2006 se articulan con la Asociación “Martín Luther King”, creando una disquera y desarrollando talleres de hip hop. En el 2007 surge “Onda Family” y, al año siguiente, “Arte de Calle”, ampliando el espectro de trabajo barrial más allá del distrito, a través de presentaciones artísticas. “Hermanos Por Causa” nace el 2009, junto con “Terco”, afianzando

vínculos y organización a partir de encuentros e intercambios en espacios públicos del distrito (también llamados “zonas liberadas”).

Posteriormente, trabajan en otros espacios públicos e institucionales (Plaza de Armas del distrito, El Cenicero o La Casa del Niño), así como en otros barrios populares de Lima y Callao. Se conforma la crew “Ritmo y Vuelo”, desde el break dance y se desarrollan talleres de hip hop en la Casa del Niño durante el 2011. Durante los siguientes tres años estos grupos desarrollan “cines barriales” y graffiti con énfasis en el Cerro 7 de Octubre; y participan en movilizaciones, protestas sociales y otras plataformas culturales alternativas. El grupo de break dance “Smile” realiza presentaciones en otros distritos y en eventos masivos. Algunos graffiteros del distrito empiezan a viajar a otros países latinoamericanos. El 2015 aparece el colectivo “Hip Hop Qhispikey (Inteligencia en Movimiento Libre)”, realizando talleres y eventos comunitarios para jóvenes.

Ya en el 2017 se activa de manera autogestionaria el grupo “Agustino AM Rap”, con el fin de retomar la movida de hip hop distrital. Este mismo año se funda “HHUVA”, en el marco de las reuniones del Consejo Distrital de Participación de la Juventud, incorporando a grupos, crews y personas independientes; e impulsando las movidas “Agustino Clandestino Rap” en Tayacaja y “Proyectarte en el Barrio” en La Rivera – Puente Nuevo, iniciativas que “fueron fundamentales para impulsar, masificar y unificar los 4 elementos desde el barrio”[17]. Asimismo, se conforma el “Colectivo Hip Hop al Parque”, entre otras iniciativas colectivas.

En la actualidad existen otras formas de “trabajo barrial” en el distrito que combinan distintas dinámicas de producción, pautas de organización, articulación y lenguajes artísticos. Entre ellos se encuentra “La Clínica de los Sueños”, del barrio La Pampita del Cerro El Agustino, quienes realizan talleres para niños y niñas de artes escénicas, poesía y audiovisuales, impulsando plataformas culturales de participación barrial como el “Rompeolla”, “Poesibarrío”, “Campeonatos” de trompo y cometas; y la producción de cortometrajes comunitarios. Esta organización también cuenta con varios aliados, entre los que se cuentan varios de los grupos musicales y teatrales ya mencionados; los grupos “Comedor Autogestionario de la Sexta Zona”, “Acción Poética – El Agustino”, “Colectivo Juvenil El Agustino”; entre otros.

Además, influenciados por la movida rockera anterior (Agustirock, Agustino), se han formado recientemente otras iniciativas en dicho género como “Casa Musical Neosica”, “Expresarte”, “Agustinarte” y “Pulsión Rec”, manteniendo cierto eco de las formas de organización interna y producción de décadas anteriores en el distrito, pero con dinámicas propias de intercambio y producción musical que se expanden más allá del distrito. Asimismo, existe un gran número de grupos de danzas folklóricas como Fraternidad Juventud San Miguel, grupos de tarkas y sikuris, entre ellos los Talleres Académicos Culturales – José María Arguedas. Cabe resaltar el Parque Bosque Huanca como lugar destacado por albergar a varios de estos grupos de danzas y música de distintos distritos.

Desde las iniciativas institucionales se cuenta con iniciativas jesuitas “Asociación Martin Luther King” y la “Casa del Niño”, los proyectos musicales de la ONG “Sinfonía por el Perú” (la cual tiene uno de sus doce núcleos en el distrito) y el trabajo constante en la agenda distrital de derechos humanos y formación ciudadana que realiza el “Comité de Derechos Humanos CODEH – El Agustino”, que ha impulsado diversas actividades culturales como conversatorios, exposiciones, pasacalles y murales. En referencia a redes culturales, es necesario mencionar el trabajo realizado por “Mantas Culturales”, red que inició el 2014 y tuvo un año de vida, logrando articular a grupos culturales de El Agustino e incluso organizaron el debate de candidatos a la alcaldía distrital y presentaron un proyecto de ordenanza de cultura viva comunitaria.

Reflexiones preliminares

Identificamos una trayectoria de cambios urbanos y de lo urbano en El Agustino que coincide con el tránsito del “desborde popular”, de inicios de los cincuentas, a la “ciudad neoliberal”, de los noventa hasta la actualidad, teniendo en medio el CAI (1980 – 2000). En esa trayectoria se distingue una primera etapa (1950 – 1980) de apropiación territorial y protagonismo popular, marcadamente migrante, donde las trayectorias culturales comunitarias eran parte de un sólido entramado organizacional y fueron politizándose al calor de las luchas sociales distritales. Los grupos culturales asumían su rol social “al servicio del pueblo” y con el fin de “generar conciencia”, a la par que participaban de la cotidianidad

barrial. Estos grupos sostenían y creaban repertorios basados que reivindicaban las culturas andinas y una identidad nacional, de izquierda y latinoamericanista.

Una segunda etapa (1980 – 2000) signada por el inicio de la crisis económica de la hiperinflación, el CAI y la implantación del neoliberalismo a través de la dictadura fujimorista, en la cual impera el despojo de derechos sociales anteriormente adquiridos, la precariedad laboral, el fomento del individualismo y el autoritarismo, así como la reinsertión de Lima en los flujos del mercado global en el 90. Aquí las organizaciones populares y grupos culturales inician un período de distanciamiento y repliegue. No obstante, surgen plataformas culturales de amplia convocatoria y persiste la lucha por mejores condiciones de vida y por los Derechos Humanos. Los repertorios de tradiciones políticas y culturales de izquierda (nacional y latinoamericanista) inician una transición hacia referentes extranjeros y a la fusión de ello con otros repertorios del mundo urbano popular.

Finalmente, una tercera etapa (2000 – hoy), coincidente con la transición democrática, el boom económico, el vertiginoso crecimiento del mercado inmobiliario (aparición de residenciales y supermercados en distritos populares), la llegada del Internet y la persistencia de la precariedad laboral y el debilitamiento organizacional. En esta etapa se percibe una consistente renovación no solo de grupos culturales sino de repertorios estéticos, simbólicos, tecnológicos y un interés por retomar el trabajo de base y un discurso crítico al sistema imperante. Por otro parte, si bien los grupos activan en barrios del distrito, también asumen una dinámica nómada por diversas zonas de la capital y de otras regiones del Perú. El referente territorial no se pierde, pero no es exclusivo. Asimismo, los grupos mantienen una distancia mayor con las organizaciones sociales y partidos políticos, hay más desconfianza en la política, sus articulaciones se centran en actividades específicas de corto plazo y su ritmo interno está marcado por una dinámica oscilante.

Referencias bibliográficas.

Barbito, G. (2014). *El Agustino en los umbrales del siglo XXI I*. Lima: Edición del propio autor.

Comisión de la Verdad y la Reconciliación – CVR (2003). *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. CVR, Tomo IV, Capítulo 1 (La región Lima Metropolitana), 298-342. <http://www.cverdad.org.pe/>

HH UVA Clan El Agustino. (s.f.). *Información* (Página de Facebook). Recuperado el 01 de mayo de 2020. <https://www.facebook.com/HHUVA/>

Instituto Nacional de Estadística e Informática – INEI (2009). *Perú: Estimaciones y proyecciones de Población por Sexo, según Departamento, Provincia y Distrito, 2000 – 2015*. Boletín Especial, (18), 267-288.

Ludeña, W. (2010). Lima. *Reestructuración económica y transformaciones urbanas. Período 1990 – 2005*. Cuadernos Arquitectura y Ciudad del Departamento de Arquitectura – PUCP, (13), 7-66. Recuperado a partir de <http://departamento.pucp.edu.pe/arquitectura/files/2012/03/cuadernos-13.pdf>

Matos, J. (2012) Perú: *Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Editorial Universitaria.

Servicios Educativos El Agustino – SEA (1996). *Hablan las mujeres dirigentes: testimonio de 28 dirigentes de El Agustino*. Lima: SEA.

- (1995). *Hablan los dirigentes vecinales: entrevista a 27 dirigentes vecinales de El Agustino*. Lima: SEA.

Tello, B. (2017, octubre). *Comunicar para la comunidad. Estrategias de difusión del movimiento cultural de El Agustino*. Simposio llevado a cabo en el 2° Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural. http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/578/C_LGC201.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vargas, M. (2008). *Los hijos del destierro: migración, consumo y fragmentación en el discurso de Los Mojarras*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. Tesis para optar el Título de licenciada en Lingüística y Literatura, con mención en Literatura Hispánica.

[1] En casi cincuenta años pasamos de ser un país principalmente rural a ser uno principalmente urbano. En 1940 el 64.6% y el 35.4% era rural y urbana, respectivamente; en 2005 el 72.6% y 27.4% era rural y urbana, respectivamente.

[2] Tal como indica el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación: "... la migración interna dio inicio a la formación de barriadas precarias alrededor de la ciudad, proceso que se remonta a la invasión del cerro San Cosme en 1946, seguida meses más tarde por la de San Pedro y el año siguiente por la de El Agustino" (CVR 2003, p. 402).

[3] INEI 2009, p. 285.

[4] Tal como cuenta Barbito: "A partir de 1947, los cerros fueron invadidos por oleadas de habitantes precarios. Simultáneamente, los yanaconas de la Hacienda El Agustino decidieron urbanizar la tierra en que trabajaban, al expedirse la ley del Yanaconaje (...). De esta manera se inició el proceso de urbanización del actual distrito de El Agustino, que por entonces formaba parte del Cercado de Lima (...) la explosión urbana de esos años llevó a muchos migrantes pobres a ocupar violentamente las faldas de San Cosme, San Pedro y El Agustino en 1947. Estas son las primeras invasiones" (2014, p. 25).

[5] Se entrevistó a Javier Maraví (Waytay), Rosa Villafuerte (fotógrafa independiente), Paco de Luca (Agustinazo), Nelly Vallejos (Llaqta) y Raúl Méndez (fotógrafo independiente). Cabe mencionar que existe una breve bibliografía respecto a los procesos y testimonios dirigenciales del distrito, promovidos por SEA o por iniciativas personales de algunos dirigentes.

[6] "Muchos jóvenes de la zona ingresan a la universidad y como consecuencia adquieren una postura social y política y sobre todo con el MIR, Uceda, Javier Heraud, la muerte del Che, la toma de tierras de Hugo Blanco. Con esta realidad política aparecen los grupos culturales que se dedican a difundir las ideas de izquierda, pero usando el arte como un medio, aparecen grupos como María Parado de Bellido, era un club social deportivo que empezaron haciendo obras de teatro con jóvenes del barrio, pero con contenido social" (Entrevista a Nelly Vallejos).

[7] "Otro grupo formado fue de la Corporación, el Grupo Musical Javier Heraud, (lo dirigía la esposa de Quintanilla, el primer alcalde de izquierda de El Agustino). Ellos hacían música latinoamericana. Habiendo sucedido lo del golpe (en Chile), acá se difundió la música latinoamericana de Inti Illimani, etc. y se propagó entre los grupos musicales formados de izquierda en El Agustino." (Entrevista a Nelly Vallejos).

[8] Así lo recuerda Milagros Valdeavellano, en testimonio recogido por Bereniz Tello: "Con los chicos de la parroquia empezamos a juntarnos con el grupo de teatro Sin cadenas, con

Oswaldo Candia y los chicos Miranda. Realizamos el Primer Festival de Teatro en 1973 e íbamos sábados y domingos por los pueblos de El Agustino. Después de esa experiencia hicimos el Frente de Grupos Culturales de El Agustino con la idea de que nuestras obras intenten reflejar la problemática del barrio. Entonces hicimos un cuestionario para hacer un censo y levantar la información, sacamos un boletín del Frente de Grupos Culturales.” (2017, p. 4-5).

[9] “... había un rollo que repetían todos mucho, porque todos tenían tendencias de izquierda distintas, había un rollo en el que todos coincidían, hasta ahora lo recuerdo “El arte es una herramienta para la concientización y educación del pueblo”, en este caso era transformar la sociedad para derrocar al gobierno militar, los volantes, el teatro y la música, todo coincidía ahí, el rollo era transformar la sociedad” (Entrevista a Paco de a Luca).

[10] “Había jóvenes a quienes le gustaba la cumbia andina: “Destellos”, “Ecos”, “Girasoles” y se forman bastantes grupos, pero pensando solo en vacilarse y se juntaban y muchos alquilaban las salas de ensayo que alquilaban los instrumentos con micrófonos y tocaban ahí solo por vacilón. Uno famoso de Araceli Catalán fueron “Los Dennis”, grabaron un disco y eran los favoritos para ser contratados para las fiestas en El Agustino. “Los Ribereños” que tocaban “Don José”, estaba integrados por varios vecinos de El Agustino.” (Entrevista a Nelly Vallejos).

[11] “En el 83 vinimos ahí y casi enseguida me puse pues a participar en el comedor popular de la zona eso me llevó a conocer a la gente del SEA de la parroquia, porque el comedor, digamos que la dirección de comedores populares del Agustino tenía sus reuniones en el SEA. Yo participaba en los talleres de recreación infantil, primero como participante, beneficiaria, y luego como delegada para poder capacitar a otras personas, en esas circunstancias es que empecé a involucrarme en la movida cultural” (Entrevista a Rosa Villafuerte).

[12] Según Larrea: “Para mí, Simbiosis fue una de las experiencias pioneras en el movimiento de rock que nace en El Agustino y que sacude al Perú en los siguientes años, con grupos como Los Mojarras, La Sonora del Amparo Prodigioso o Kamouflage. No es casualidad que, en la única foto que conservo del grupo, aparezcan, tocando las congas, Julián “Kilo” Franco, conguero de *Los Mojarras* e inagotable animador cultural de El Agustino y, fumando sentado en el escenario, un adolescente en esa época, “Schenique” Camargo, fundador, compositor y líder de **La Sonora del Amparo Prodigioso**” (2018).

[13] Según el volante del evento y el testimonio de Kike Larrea, participaron: Grupo Cultural Llaqta, Asociación Cultural Q’oyllor Ritti, Río Pallanga, Vientos del Pueblo, La Super Crema, Simbiosis, Guerrilla Urbana, Leuzemia, Zcuella Crrada, Temporal, Daniel F, y Del Pueblo y Del Barrio.

[14] Según testimonio de Félix Guillén recogido por Bereniz Tello: “Esa movida hizo que se

desarrollaran un conjunto de actividades paralelas al concurso, incluso hubo un ciclo de películas en el Cine Riva Agüero. Fue todo un año en el que se hizo cosas con mucho esfuerzo, fue cuando yo conocí a los rockeros subterráneos, Leuzemia, Sociedad de Mierda, entre otros, además de grupos conformados por gente de la sexta zona y algunos trabajadores de aquí de la parroquia, Kike Larrea, por ejemplo” (2017, pp. 6-7).

[15] Dice Paco: Yo creo que era una necesidad de reconocimiento. Lo que dice Daniel F: “Oirán tu voz”, eso. De repente no lo analizaron bien, pero ese sentimiento estaba: quería que me vean, ser estrella de rock, que las chicas me vean, el deseo de ser felices, porque no sé si te das cuenta, los setenta era una crisis, en los ochenta igual y tú te preguntabas en qué momento ibas a ser feliz, y se da ahí, se da en eso ¿Qué fue la base? Todo lo que te conté. Apuesto a que no habría Agustirock si no hubiese habido lo otro (Entrevista a Paco de a Luca).

[16] Información de la entrevista a Raúl Méndez, la cual se amplía en el testimonio de Manuel Conde, recogido por Bereniz Tello: “Con la Escuela de Arte de El Agustino hicimos un gran pasacalle en los noventas, ahí estuvimos con Ivonne Lima, Azucena Chilquillo, Vladimir Ramos, Javier Maraví. Pero ya había una movida antes, en los ochentas, de música folklórica y latinoamericana con Domingo Justino Minaya, con Cachuca, eran los primeros Mojarras íbamos a polladas, hacíamos actividades culturales, yo en ese tiempo hacía mimo y también” (Entrevista Manuel Conde, setiembre 2017)” (2017, p. 8).

[17] HH UVA, 2020.