

Políticas culturales en el Perú

Estudios históricos



Políticas culturales en el Perú
Estudios históricos

Manuel Marcos (coordinador)

Políticas culturales en el Perú

Estudios históricos



PERÚ

Ministerio de Cultura



Serie: Políticas culturales en el Perú (1)

Políticas culturales en el Perú. Estudios históricos

© Manuel Marcos (coordinador)

© Museo José Carlos Mariátegui
Jirón Washington 1938-1946, Lima
Telf.: (01) 3215620
Correo electrónico: casamariategui@cultura.gob.pe
Web: <http://mariategui.cultura.pe/>
Director: Ernesto Romero Cahuana

© Ministerio de Cultura del Perú
Avenida Javier Prado Este 2465, distrito de San Borja, Lima
Telf.: (01) 6189393
Web: <http://gob.pe/cultura>
Ministra: Silvana Emperatriz Robles Araujo

Primera edición: Lima, noviembre de 2022

Versión digital

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2002-11683

Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este libro sin las menciones correspondientes. Las opiniones, notas o comentarios son exclusiva responsabilidad de los autores o entidades que facilitaron los datos.

Cuidado de la edición: Manuel Marcos
Asistente de corrección: Isabel Quispe Tacuse
Diagramación y diseño: Javier Marcos P.

ÍNDICE

Presentación

Ernesto Romero Cabuana

Director del Museo José Carlos Mariátegui 9

Introducción

Manuel Pablo Marcos Percca

Coordinador 11

El devenir de las políticas culturales en el Perú

Milagros Valenzuela Saldaña 13

Bibliotecas rodantes en Lima. Entre el desarrollismo
y la democratización cultural, 1957-1962

Senes Yonatan Mejía Vega 25

Monumentos en crisis e instituciones en pugna: hacia los orígenes de la «gestión cultural»
en Cusco (1913-1941)

Santiago Loayza Velásquez 49

El sesquicentenario de la independencia del Perú. Nacionalismo, conmemoración
y política de la historia. Un balance

Alex Loayza Pérez 67

Personas adultas mayores y museos. Una propuesta educativa desde el Museo
José Carlos Mariátegui en Lima

Diana Cecilia Aguirre Córdova 77

Proceso y avatares de un museo universitario (ponencia)

Virgilio Freddy Cabanillas Delgadillo 91

Política cultural y el orden mundial <i>José Luis Ayala Olazábal</i>	105
La cultura en el Perú: un espacio por democratizar. Entrevista a Luis Guillermo Lumbreras <i>Carlos Lorenzo Huamaní Angeles</i>	109
Para vivir mañana. Políticas culturales en el Perú en tres conmemoraciones claves <i>Raúl Álvarez Espinoza</i>	113
Política y gestión cultural en los Parques Zonales de Lima (2012-2014). Estudio de caso, crítica y propuesta <i>José Antonio Ninahuanca Abregú</i>	169
Los estudios históricos de políticas culturales en el Perú (décadas de 1970-2000) <i>Manuel Pablo Marcos Percca</i>	183
Autores	209

PRESENTACIÓN

Aunque de modo restringido, a fines de 1987 inició a circular en nuestro medio «Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano».¹ Sin duda, uno de los ensayos más esclarecedores y sugerentes que ha escrito el sociólogo y crítico cultural argentino, Néstor García Canclini. Ahí definía «política cultural» como el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.²

Precisamente, el museo que dirijo, siendo un agente de cultura (que desde su fundación el 14 de junio de 1994 busca facilitar el acceso y encuentro con el legado de José Carlos Mariátegui, debidamente puesto en valor, para contribuir al avance, convivencia, interacción y respeto entre peruanos), ha creído conveniente publicar *Políticas culturales en el Perú. Estudios históricos*, un texto con diferentes investigaciones que, desde una perspectiva histórica y variados enfoques, nos narra cómo se concibieron y ejecutaron algunas políticas culturales en nuestro país. Incluso, cómo se desdibujaron al no satisfacer los requerimientos sociales de una época.

En mayo del presente año, con ocasión de celebrarse el Mes de los Museos, y a sugerencia de Manuel Marcos, nuestra institución invitó a un grupo de jóvenes especialistas a exponer sus estudios en torno al tema de los museos y las políticas culturales en el país. Bajo la modalidad virtual, el evento se llevó a cabo entre los días 16 y 17 de mayo. El proyecto fue un éxito, rebasó nuestras expectativas. Un resultado de este encuentro es el libro que hoy me complace presentar.

En tiempos donde se reconoce que todos podemos (y debemos) participar en la definición de políticas culturales, y que el reto es encontrar el consenso entre ellas, este libro no exhibe documentos básicos para desarrollar o definir los lineamientos de una «política cultural», sino que la estudia y problematiza en diferentes tiempos y espacios geográficos. Solo conociendo el devenir de estas políticas evitaremos repetir errores y, sobre todo, tener un mejor panorama para lograr objetivos comunes y orientar nuestro crecimiento como seres humanos.

Hoy, que advertimos que sabios comunales, artistas, académicos y creadores culturales probos, se han distanciado de la política, es fundamental recordar que las políticas culturales que tuvieron resultado provechoso fue debido al involucramiento de personas con ideas y prácticas basadas en valores y una real voluntad de servicio. Los estudios incluidos en este libro ratifican esta afirmación. El encuentro de la cultura con la política y los valores es necesario y una clave para conquistar objetivos nacionales.

Las políticas culturales son pues acciones sobre la sociedad y este libro es una ocasión para estudiarlas. Las decisiones tomadas en el pasado tienen repercusión hasta hoy y conocerlas pueden servir, también, para la acción, la historia e identidad. El Museo José Carlos Mariátegui no podía lanzar su primera publicación dando a conocer acciones intrascendentes o muertas.

Por último, como director del Museo José Carlos Mariátegui, mi agradecimiento a los investigadores (Milagros Valenzuela, Yonatan Mejía, Santiago Loayza, Lorenzo Huamaní, Alex Loayza, Diana Aguirre, Freddy Cabanillas, José Luis Ayala, Raúl Álvarez y José Antonio Ninahuanca) y a Manuel Marcos (coordinador) por concretar esta publicación.

Ernesto Romero Cahuana
Director del Museo José Carlos Mariátegui

¹ Incluido en García Canclini, Néstor (editor) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México, D. F.: Editorial Grijalbo, S. A., pp. 13-61.

² P. 26.

INTRODUCCIÓN

Desde que se fundó la República la política ha sido el principal tema de estudio de los interesados en la historia. De ahí que la historia del Perú republicano, durante muchas décadas, fuese escrita invariablemente como historia política. Pero como su factura e interpretación padecieron la limitación de un espíritu burocrático y capitalino, esa historia política se convirtió en la crónica de los cambios de gobierno, de su administración pública y de las crisis y sucesos que más directa y visiblemente determinan una y otras.

Gracias al impulso renovador y las inéditas perspectivas propuestas por una vanguardia disruptiva, en la que destacó notoriamente José Carlos Mariátegui, el objeto de estudio de los historiadores pudo trasladarse, poco a poco, del Estado y la esfera oficial hacia los grupos subalternos y sus formas de «acción política». Es así que, el siglo XX, cerró con la publicación de exhaustivos y novedosos cuadros narrativos de la politización de amplios sectores sociales del país.

Junto a estos trabajos iniciaron a discurrir monografías y ensayos donde se analizaban las «decisiones y orientaciones políticas» que el Estado diseñó y ejecutó con el fin de lograr objetivos en aspectos específicos de la «cultura». Eran las investigaciones de científicos sociales (como Juan Ansión, Roberto Miró Quesada, Juan Ossio y Jorge Cornejo Polar) que cuestionaron, revisaron o buscaron reformar el rol de las instituciones, de los grandes equipamientos, de los profesionales, y del poder público y central, en «la cultura».

Actualmente, somos testigos que la «política cultural» se ha constituido en un espacio autónomo de investigación, pensamiento y actuación. Si en la década de 1980 la «política cultural» llegó a interpretarse como un eje que permitía reconstruir democráticamente nuestra historia social (luego de un período de regímenes militares), en el contexto actual (de globalización, de revolución tecnológica y de fragmentación de la idea de *nación peruana*), la política cultural comienza a ser asumida como el «conjunto de intervenciones» de carácter público, privado o comunitario en el ámbito de lo simbólico.

Estas múltiples *intervenciones* en lo cultural no sólo son disímiles, también son complejas, lo cual motiva diversas aproximaciones y análisis que tienen

mucho de parcializados, y hasta épicos, lo que no cuestionamos. En todo caso, a dicha diversidad la celebramos en lo que tiene de honesta. Por contraste, el lector encontrará en la siguiente publicación ensayos o estudios efectuados desde una perspectiva histórica y cuyo carácter fundamental es la problematización de la acción política en la cultura, en correspondencia con los principales avances de la reflexión a nivel global, la teoría de los Derechos Humanos, la inclusión o la arqueología de los acontecimientos recientes. Son intentos de superar los relatos y las visiones ancladas aún en la subjetividad. Aunque en política es imposible escapar a ello y quizá una prueba de esto podrían ser algunos ensayos que hoy tiene al frente el lector.

La narración sustentada en una rigurosa crítica de fuentes para alcanzar la objetividad «histórica» rige los estudios de Milagros Valenzuela, Yonatan Mejía, Santiago Loayza y Alex Loayza. No resulta ajeno a estos trabajos el señalamiento de discursos excluyentes o deficiencias a nivel de las instituciones, actores culturales y poder central. En los aportes de Diana Aguirre y de Freddy Cabanillas, no solo se nos presentan dos casos de actividad y gestión cultural en dos instituciones de Lima, sino que también se aprecian dos maneras de llamar la atención sobre la necesidad de revisar y buscar reformas al rol de las instituciones y el papel del poder público en la cultura.

El ensayo y la entrevista son eficaces herramientas esclarecedoras esgrimidas por José Luis Ayala, Lorenzo Huamaní, Raúl Álvarez y José Antonio Ninahuanca. Los cuatro documentos manifiestan los intereses políticos de sus autores o sus deseos de cambio social o alteración de la percepción de la realidad. No es ajeno estos textos la explicación de sus propuestas considerando el factor histórico.

Además, en el libro se incluye un trabajo de mi autoría que tiene como finalidad analizar la producción bibliográfica sobre políticas culturales en el Perú gestada entre las décadas de 1970 y 2000; obras que esencialmente permiten identificar los avances o los cambios en la comprensión histórica de los problemas fundamentales concernientes a las políticas culturales. Concluyo esta introducción señalando que se espera que esta compilación abra nuevos problemas de investigación y sirva para emprender estudios similares en espacios geográficos diferentes. Es necesario seguir ampliando este campo de estudios que en el país apenas tiene algunas décadas.

Manuel Pablo Marcos Percca
Coordinador

EL DEVENIR DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN EL PERÚ

Milagros Valenzuela Saldaña
Historiadora, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

SUMILLA

Las políticas culturales en el Perú tienen un largo derrotero histórico —desde la fundación de la República hasta la actualidad. Ellas denotan discursos, visiones e ideologías específicas. Todas tomaron como base estructural el patrimonio cultural. En el siguiente artículo analizamos dos herramientas que marcaron la política cultural de nuestro país durante las décadas de 1970 y 1980: *Documentos Bases para la política cultural de la revolución peruana* (1977) y *Documento de bases para la formulación de la política cultural* (1983).

INTRODUCCIÓN

Las políticas culturales existen desde la fundación de la República, o la irrupción del Estado nación. A partir de ese momento se promulgaron leyes, decretos y resoluciones, amparadas en la «herencia cultural» del país. Tales instrumentos legales fueron, básicamente, sólo lineamientos y principios de cada gobierno de turno. Estos lineamientos, inicialmente, atendieron al Perú antiguo, al período prehispánico. ¿Y el patrimonio colonial y republicano? La protección de este tipo de patrimonio ocurrió recién en la década de 1940. Obedeció, parcialmente, a la desaparición de ejemplares de patrimonio edificado con data posterior a la época prehispánica. En buena medida, esta pérdida y deterioro fueron causados por factores naturales y también antrópicos. La protección de éste patrimonio se hizo con la intención de preservarlo para potenciar el turismo, fenómeno que tiene su inicio también en el decenio de 1940.

La protección del engranaje patrimonial y cultural del Perú, así como la propuesta de principios para desarrollar una política cultural desde el Estado, en muchos casos no ha contado con documentos básicos que definan los lineamientos teóricos, políticos-culturales a tomar en cuenta. Como se dijo, estos sólo se han sustentado en decretos, leyes y promulgaciones (en no pocas ocasiones, coyunturales).

Estableciendo un breve recuento historiográfico relativo a aspectos documentarios sobre políticas culturales en el Perú, a partir de la creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1971, hemos encontrado: *Documentos bases para la política cultural de la revolución peruana* (1977) y *Documento de bases para la formulación de la política cultural* (1983). Ambos fueron pu-

blicados en períodos gubernamentales de diferente cariz (uno durante un régimen militar, el otro en un gobierno de corte democrático). En ellos se identifican problemas específicos y, asimismo, reflexiones sobre las políticas culturales, proponiéndose una serie de pautas para el fomento de la cultura en el Perú.

Tras la creación del Ministerio de Cultura del Perú, el 18 de agosto de 2010, se han emitido algunos documentos que sustentan la política cultural, basadas, sobre todo, en el criterio de la diversidad.

ANTECEDENTES

¿Cuándo surge la idea de proteger los monumentos históricos y arqueológicos de la Nación? El arquitecto e historiador del arte, Emilio Harth Terré, refiere que se asume oficialmente la defensa de los valores artísticos y culturales cuando por un decreto supremo del gobierno de Ramón Castilla se designó una comisión (integrada por tres miembros) encargada de elaborar un catálogo de obras de arte religioso, prohibiendo su enajenación. Se incluyeron en dicho catálogo, desde edificios hasta los bienes muebles, tales como orfebrería, pinturas, tallas en bulto, sillerías, entre otras obras de propiedad de la Iglesia.¹

Al comenzar el siglo XX la legislación peruana protegía únicamente los monumentos del período precolombino, como se señala en la Ley 6634. Fue recién con el Decreto Ley N° 7212, del 2 de julio de 1931, que se dispuso que el Patronato Arqueológico Nacional ejerciera supervigilancia y control sobre los monumentos virreinales existentes en el territorio de la República. Será pertinente citar algunos de sus considerandos:

Que existiendo importantes restos de carácter histórico y artístico en toda la República, que constituyen verdaderos monumentos que el Estado debe controlar, es indispensable que el Patronato Arqueológico Nacional extienda su jurisdicción a estos últimos, como lo hace ya el Patronato del Departamento del Cuzco.²

Como siguiente paso, mediante Resolución N° 78 del 3 de febrero de 1932, se emitieron reglas y procedimientos orientados a efectivizar lo dispuesto en la Ley 7212. El artículo 1° de dicha norma señala: «Los inmuebles que por su carácter histórico o artístico deben ser conservados, a juicio del Patronato Arqueológico Nacional, se denominaran monumentos nacionales, designación que se fijará en el mismo inmueble, en lugar visible y en forma adecuada».

La Ley 8853, promulgada el 9 de marzo de 1939, creó el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de lugares históricos, edificios, monumentos, muebles, joyas, pinturas, esculturas, y, en general, de todo objeto que tenga valor histórico o artístico de la época colonial. Dentro de las facultades del Consejo Nacional –establecidas en el artículo 4°– estaba pronunciarse sobre los lugares y edificios que debían ser declarados monumentos nacionales. Luego de crearse el INC como un órgano público descentralizado del Sector Educación, la

Ley Orgánica del Sector Educación (Ley 18799, artículo 49°, del 9 de marzo de 1971), fue considerado el:

[...] encargado de promover, de acuerdo a la política del Sector, las manifestaciones culturales que signifiquen la formación de los valores propios del país, contribuyendo a que el pueblo peruano tome conciencia de su historia, situación y destino. Le corresponde, además, la conservación y protección del patrimonio arqueológico, histórico, artístico y cultural de la nación, así como la protección de la propiedad intelectual.

El Decreto Ley N° 19033, del 16 de noviembre de 1971, estableció, en su artículo 1°, que los bienes inmuebles del patrimonio monumental de la nación corresponden a las épocas pre-incaica, incaica, colonial y republicana de la nación. En el artículo 2°, se precisa que los monumentos precolombinos son propiedad del Estado y, por tanto, son inalienables e imprescriptibles, y el carácter de monumento va implícito en ellos, no necesitando ser expresamente declarados de ese modo. Respecto a los inmuebles de la época colonial y republicana, el artículo 3° señala que, por sus méritos arquitectónicos estéticos, urbanísticos (o por su valor histórico o documentario), tales bienes deberán ser conservados y puestos en valor, requiriendo ser declarados expresamente como «monumentos» por resolución suprema refrendada por el Ministerio de Educación e inscritos, además, en el Registro de la Propiedad Inmueble.

En cada uno de los dispositivos puede verificarse la preocupación del Estado por la protección tangible de nuestro patrimonio material, en particular el patrimonio edificado. Pero no ocurría lo mismo en el caso del patrimonio inmaterial e intelectual. Algo importante: a pesar que estas leyes y decretos mencionados no fueron planes de gestión a largo plazo, contribuyeron a que se proteja una parte de nuestro patrimonio.

Llegado a este punto, conviene plantearse, ¿qué se entiende por política cultural? Jorge Cornejo Polar (notable crítico literario y experto en políticas culturales, quien ocupó el cargo de director del Instituto Nacional de Cultura durante el gobierno de las Fuerzas Armadas) consideró que las políticas culturales son el conjunto de normas constitucionales y legales que pone en vigencia, o aplica un gobierno en el campo de la cultura. Para que exista una política cultural –en el sentido propio del término– era necesario que exista un proyecto definido y coherente apoyado por el Estado. Tal proyecto habrá de comprender, además, fines a largo plazo, objetivos en el mediano y corto plazo, así como un conjunto de medios legales, financieros, organizativos, humanos, de infraestructura y equipamiento que permitan el logro de tales fines y objetivos.³

Cornejo Polar nos brindó un marco teórico sólido para analizar las políticas culturales, y bajo dicho esquema, éstas son pocas. Muchas de las políticas culturales que se dieron en el Perú resultan ser, en realidad, leyes, reglamentos, programas, muchos de carácter coyuntural, sin contenido, ni objetivos de largo aliento que pretendan superar algunos de los conflictos

culturales que tiene el Perú, como el racismo, o en contrapartida, impulsar el respeto y reconocimiento a la diversidad cultural, a las lenguas autóctonas, etc.

Siguiendo el planteamiento de Cornejo Polar, en el Perú, desde la creación del INC como organismo encargado de ejecutar las políticas culturales del Estado, en el siglo XX se elaboraron dos documentos en que se plantean la política cultural programática del gobierno de turno. El primero apareció en 1975, durante el gobierno de las Fuerzas Armadas, siendo director del INC, Cornejo Polar. El documento se denominó: *Bases para la política cultural de la revolución peruana*.

El segundo de estos documentos lo encontramos durante el primer gobierno del arquitecto Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), cuando dirigía el Instituto Nacional de Cultura, el historiador José Antonio del Busto Duthurburu. Este instrumento se tituló *Documento bases para la formulación de la política cultural*.

BASES PARA LA POLÍTICA CULTURAL DE LA REVOLUCIÓN PERUANA

El texto con las referidas bases fue elaborado en 1975 por el Consejo General de Cultura, principal órgano consultivo del Instituto Nacional de Cultura,⁴ una entidad creada durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968–1975). Buscaba, en ese contexto, sentar las bases políticas e ideológicas en materia cultural. *Bases para la política cultural...* parte definiendo el concepto cultura. Se indica que es el conjunto de valores –tanto materiales como simbólicos– que incentivan, norman y regulan internamente las relaciones cotidianas de las personas y grupos sociales dentro de la comunidad.⁵

Seguidamente, en éste documento se analiza la realidad cultural peruana, estableciendo que nuestro imaginario cultural se vio interrumpido por el proceso de la conquista, período de dominación que se afianzó en la época colonial, dejándonos estructurados, mentalmente, como una cultura alienada. Para revertir ese proceso de dominación y alienación, el documento propone la construcción de un *nuevo hombre* peruano dentro de una sociedad socialista, democrática y *participativa*.

Al documento que analizamos conviene identificarlo como una iniciativa para cambiar y romper con algunos paradigmas culturales que han modelado la visión de los peruanos. Este documento se enfoca y se dirige básicamente al modo de ser *peruano* (transitorio, como todos los modos de ser), intentando, por lo demás, propiciar cambios en las estructuras mentales, a fin de desterrar hábitos «alienantes».

La lectura de este lineamiento es alentadora por cuanto contempla el pluralismo y la diversidad como eje cultural, además de sustentar los fundamentos teóricos de las políticas culturales del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Lastimosamente, *Bases para la política cultural...* no trascendió, convirtiéndose sólo en un material de las buenas intenciones.

DOCUMENTO DE BASES PARA LA FORMULACIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL

Durante el segundo mandato de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), otro texto programático –publicado desde la tribuna oficial– vio la luz en octubre de 1983. Se trataba de *Documento de bases para la formulación de la Política Cultural*.⁶ Fue diseñado por el Consejo Nacional de Cultura, el organismo responsable de formular la política cultural del Estado en esos días.

Este Consejo fue presidido por el ministro de Educación, José Benavidez Muñoz, ingeniero civil de la PUCP, alcalde del distrito de Jesús María entre 1967 y 1969. También lo integraba el director del Instituto Nacional de Cultura, este último cargo era ocupado por el historiador José Antonio del Busto. ¿Quiénes más integraron el Consejo Nacional de Cultura? Fue miembro del Consejo entre 1982 y 1983, Domingo García Belaúnde, abogado proveniente también de la misma universidad, con amplia experiencia en el campo del derecho constitucional.

Cabe mencionar, asimismo, a Álvaro Lloná Bernal, abogado por la PUCP, secretario general de la Presidencia de la República durante el primer gobierno de Belaúnde Terry; Augusto Ruiz de Zevallos, reconocido arquitecto y urbanista; Luis Paz Silva, egresado de la Universidad Agraria de La Molina; Bruno Podestá Airaldi, abogado, que se desempeñó como Agregado Cultural de la embajada del Perú en Uruguay durante 2006; Carlos Rodríguez Saavedra, abogado, prestigioso crítico de arte y ensayista; y Antonio Tarnawiecki Saco, ingeniero químico.

Todos los miembros del Comité del Consejo Nacional de Cultura procedían del sector empresarial, seguramente muy vinculados al arquitecto Belaúnde Terry. Es bastante notoria la ausencia en la elaboración del documento de personalidades ligadas a las ciencias sociales o al ámbito de las humanidades, la educación y arte.

Documento de bases... se publicó en octubre de 1983, cuando José Antonio del Busto Duthurburu, reconocido historiador de la PUCP encabezaba el INC. ¿Cuál es el contexto en que se publicó? Pues bien, como sabemos, el segundo gobierno de Belaúnde Terry se caracterizó por su base democrática y porque fue precedido por el gobierno militar, de corte revolucionario que planteó bases para la «creación» de un nuevo «hombre peruano».

Al comienzo de *Documento de bases para la formulación de la política cultural*, se definen y desarrollan, brevemente, ciertos conceptos, como: cultura y realidad nacional, política cultural y Estado, ideología y cultura, el problema de la identidad, cultura como dimensión del desarrollo, cultura y educación, cultura y comunicación, cultura y economía.

Por consiguiente, en el texto señalado se buscó tratar la cultura en sus múltiples dimensiones. Perú es considerado un país de amplia base indígena, plurilingüe por sus raíces, y diverso por su diferenciación racial, social y económica, producto de más de 400 años de historia. Precisamente, es debido a esa diversidad que se constituye un país culturalmente mestizo.

Así pues, en *Documento de bases...* se reconoce al mestizaje, más que a la alienación (de la que se habla en el documento que le precedió), como la realidad cultural e identitaria de nuestro país. Respecto al problema de la identidad que adolece el Perú, el país, en el documento se afirma que este no puede

[...] resolverse con una simple afirmación pasadista, mediante el reconocimiento y asunción de nuestras raíces —pues el pasado, pese a la tentación de su grandeza, es irreversible porque ya no somos lo que antes fuimos— ni con una imaginativa solución futura, igualmente evasiva, sino afirmando aquí y ahora los valores de nuestra personalidad: construyendo nuestra identidad actual con los materiales que hemos recibido por herencia, con los que forjemos con nuestra propia capacidad creativa y con los que, producidos por otros hombres contribuyen simultáneamente a hacernos auténticos y universales.⁷

Queda claro que en el material de 1983 prevaleció, como principio de su política cultural, el enfático reconocimiento del mestizaje. Este se sobrepone a la cultura ancestral andina de pasado milenario, al cual no necesitaríamos de modo ineluctable para construir el nuevo perfil del hombre peruano contemporáneo. Esta tendencia —históricamente hispanista—, proviene de una generación de historiadores, como Raúl Porras Barrenechea o José Antonio del Busto, que en cierto modo justifican para bien los procesos históricos de la Conquista y la dominación española. Por ello, no extraña que, siendo Antonio del Busto director del Instituto Nacional de Cultura, el documento tenga entre sus principios el reconocimiento del mestizaje cultural.

Por otro lado, es importante señalar que el documento se sustentó, por sus metas democráticas, en la Constitución de 1979, donde se reconoce el derecho a la cultura. Por eso mismo, se plantea la no intervención del Estado en los fines creadores y artísticos del hombre peruano. En este punto el documento precisa que la única injerencia estatal se daría —según la constitución vigente en ese momento— en la preservación y estímulo de las manifestaciones culturales nativas,⁸ en la promoción y estudio de las lenguas aborígenes, así como en la garantía del derecho de las comunidades quechua y aymara —y otras— a recibir educación primaria en su propio idioma o lengua.⁹ Y, de igual modo, el Estado podría intervenir en la conservación, mantenimiento y restitución de los monumentos históricos, artísticos y culturales del país.¹⁰

A diferencia del documento gestado por el régimen (sustentado sobre bases teóricas de orientación ideológica socialista), el segundo se funda explícitamente en el humanismo democrático, como parte de su concepción ideológica, entendiendo este término como principio activo y vivificante, reivindicador del derecho a la cultura para todos los habitantes del Perú.¹¹

¿Cómo se define cultura en este documento? Como un instrumento fundamental para alcanzar el desarrollo social y económico. Al asumirse la cultura como una dimensión del desarrollo se alude a la Declaración de México sobre Políticas Culturales, presentada en la reunión de la UNESCO de 1982, y donde indica que

[...] la cultura como desarrollo, más que los medios materiales y técnicos para tener éxito, tiene como fin primordial el desarrollo del ser humano, su bienestar y su posibilidad de convivencia solidaria con todos los pueblos, estableciendo así que el objetivo del desarrollo de la cultura no es la producción, la ganancia o el consumo *per se*, sino su plena realización individual y colectiva y la preservación de la naturaleza.¹²

Así pues, *Documento de bases...* obedece al propósito de impulsar una cultura de paz, donde las personas puedan convivir solidariamente con el resto de los pueblos y con la naturaleza; favoreciendo así un desarrollo integral del ser humano. En relación a la cultura y educación, reconoce que cultura y educación no son lo mismo, sin embargo cada cual debe ser coherente con el otro. Por esa razón, propone que las escuelas deben incidir en modelos culturales propios de nuestra realidad nacional, y no en modelos culturales occidentales que distorsionan la identidad de los peruanos. De ahí que también se señale la

necesidad de que los elementos culturales tradicionales no se aprehendan solo en sus formas y manifestaciones externas, reduciéndolos a lo pintoresco como a veces ocurre en el folklore, a fin de evitar que los educandos ingresen como turistas en el conocimiento de su propio país.¹³

A través de la enseñanza de un modelo cultural propio, las escuelas lograrán contribuir a la integración social y cultural del país, y no a la acentuación de las polarizaciones sociales. Asimismo, *Documento de bases para la formulación de la política cultural* busca preservar los valores culturales tradicionales para sentar las condiciones necesarias para que las generaciones futuras tengan la oportunidad de escoger la clase de mundo en el que les gustaría vivir. Dicha preservación se hará a través de adecuados canales de comunicación, como la televisión; Un medio que puede transmitir cultura, favoreciendo una mayor participación en la preparación de programas con un adecuado contenido, que no amenace las estructuras culturales de los peruanos, sino que contribuya a fortalecer identidades locales o la identidad nacional.

Para alcanzar estos objetivos, en este lineamiento se propugna apoyar a los creadores locales o nacionales con recursos (no específicamente económicos) informativos y formativos de investigación y crítica constructiva, elaborando para ello programas que expresen auténticamente los valores de los peruanos.

La preocupación por fortalecer medios de comunicación comprometidos con la cultura también con el desarrollo y la promoción del acceso a la información que se puede desarrollar mediante hábitos de lectura, impulso a la investigación, conservación de las propias fuentes documentales. Esta premisa resulta, además, relevante pues el documento propone adoptar una estrategia que rescate y salvaguarde la producción de conocimiento nacional, como: informes, tesis, publicaciones, investigaciones, pues estas bases documentales constituyen los testimonios de la realidad peruana.

Por consiguiente, el último principio que propone el documento es cultura y economía.

¿Cómo se financia la cultura e intenciones culturales? En el apartado respectivo, el Consejo Nacional de Cultura observó que la implementación del quehacer o de la expresión cultural conlleva un costo económico. Por eso reconoce que las fuentes de financiamiento, según su origen, son: estatales, que en el caso peruano es insuficiente; privadas, si los ingresos provienen de donaciones o contribuciones del sector privado para un desarrollo específico de la actividad cultural, no de todo el país; internacionales, cuando hay aportes financieros surgidos desde organizaciones internacionales, gobiernos o fundaciones extranjeras. Y por último, el financiamiento propio, originado por la autogeneración de recursos obtenidos de las actividades artísticas-culturales del país, tales como presentaciones, exhibiciones, difusión, venta, etc.

Reconociendo que el Estado carece de presupuesto adecuado para apoyar o sostener las diversas áreas del ámbito cultural, este documento propone la participación activa del sector privado en el mantenimiento de la cultura del país. A partir de esto se establece como principio que el sector privado tenga corresponsabilidad económica y cultural en la implementación de las políticas culturales de la nación. Por eso mismo, el documento considera que debe crearse un programa específico de promoción y aliento a nivel nacional que premie las iniciativas privadas de grupos o de personas que contribuyan a la formación y mantenimiento de la cultura peruana.¹⁴

En consecuencia, lo que plantea *Documento de bases para la formulación de la política cultural* con relación al financiamiento de la cultura, es la creación de una financiación mixta, donde el sector privado pueda solventar la implementación de los planes culturales que sean de interés nacional para el Estado y que beneficie a una mayor cantidad de peruanos.

Establecidos los principios ideológicos en que se sustenta *Documento de bases...*, que fundamentalmente son de inspiración democrática, se pasa a exponer las acciones a tomar para enrumbar, de manera efectiva, la política cultural.

Al momento de proponerse las acciones a efectuar, en este documento se define qué son bienes culturales. Se divide los bienes de la cultura en tres áreas: bienes preexistentes, bienes en permanente proceso de aparición y bienes de signo internacional. Los bienes preexistentes son los autóctonos o incorporados a nuestra realidad en las diferentes etapas históricas. Los bienes en permanente proceso de aparición son definidos como aquellos que se generan gracias a la actividad creativa de los habitantes. Los bienes de signo internacional son los valores que se generan en el intercambio cultural contemporáneo.

Esta definición de bienes culturales resulta *sui géneris*, por cuanto no especifica si los bienes preexistentes –como los autóctonos, coloniales o republicanos– hacen referencia a bienes tangibles o intangibles, materiales o inmateriales. En este punto es preciso señalar que para cuando este documento salió a la luz, ya se tenía conocimiento de ello por el reconocimiento, preservación y conservación de la cultura inmaterial. Sobre el particular, los lineamientos propuestos en los principios de la Declaración de México de 1982, a la letra dice:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresen la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.¹⁵

Los bienes que se generan gracias a la actividad creativa de los habitantes están referidos a las industrias culturales, como el cine, la televisión, el libro, la música; y con respecto a los bienes de signo internacional, lo que se propone es auspiciar las manifestaciones o creaciones de espíritu contemporáneo que se produzcan fuera del territorio nacional.

¿Qué acciones propuso este documento? Fomentar y reconocer las iniciativas del sector privado, ya que la cultura no debe ser monopolio del Estado,¹⁶ teniendo en cuenta, además, que aquél no cuenta con la capacidad (sobre todo económica) de asumir el conjunto de las actividades de la vida cultural de los peruanos. Asimismo, propone que el INC trabaje de modo coordinado con sus direcciones departamentales para conservar y defender el patrimonio histórico, monumental y artístico del país.

También, y con el objetivo de contribuir al desarrollo de la cultura, *Documento de bases...* plantea crear bibliotecas públicas, centros de documentación y archivos. Igualmente, la creación de museos regionales y de sitio, educación o formación en artes (a cargo claro del Ministerio de Educación). Para lograr esto último, se recomienda crear un Instituto Superior de las Artes que reúna todas las escuelas dedicadas a la formación cultural, a sabiendas que las existentes requerían una reestructuración. Se contempla reformar la Escuela de Bellas Artes que, creada bajo conceptos académicos decimonónicos, contemplaba como bellas artes a la pintura, la escultura y el grabado. El documento propone así una apertura a las artes tradicionales peruanas, como la formación de talleres de textilería, diseño en metales, artes gráficas, cerámica, etc.¹⁷

Otro punto que llama la atención en este instrumento son los planteamientos sobre el arte popular (que, por cierto, no es considerado como un bien cultural en sí mismo). Se considera que el arte popular se encuentra en decadencia porque se le ha dado un matiz industrial, y porque la producción comercial de estas «piezas artesanales tratan de satisfacer la clientela turística y por ende el gusto por lo exótico».¹⁸ Asimismo, se dice que la decadencia de este arte se debe al sentido mercantil que se le ha otorgado desde el Estado, lo cual se refleja desde el momento en que aquél decidió protegerlo desde la cartera del Ministerio de Industria y Turismo. Pese a la reflexión que se hace sobre la decadencia del arte popular, el documento no contempla protegerlo desde el Instituto Nacional de Cultura, y lo mismo se plantea para el folklore. Sobre este último, se determina crear un Centro de Investigación y Apoyo al Folklore, destinado a estudiar, clasificar, registrar, grabar y elaborar mapas culturales que alienten y promocionen la expresión cultural auténtica¹⁹ de los valores de este arte popular. Como una de las acciones económicas a efectuar, en el documento se propone crear un

Fondo Nacional de Cultura con autonomía política, que financie los proyectos de acción cultural, desde el cual se apliquen criterios de capitalización y rentabilidad, en aras de una mayor independencia para el apoyo de la promoción y el desarrollo de acción cultural nacional. Lo que se percibe de este propósito es un espíritu empresarial de rentabilidad, que garantice la promoción y difusión de la cultura.

Por último, *Documento de bases...* avala la cooperación cultural internacional siempre y cuando esta se funde en el respeto de la identidad cultural, la dignidad y el valor de cada cultura, la soberanía nacional y la no intervención de otras naciones. Para sustentar esta acción se consigna literalmente uno de los principios propuestos por la Declaración de México que, en su principio 25, indica:

El patrimonio cultural ha sido frecuentemente dañado o destruido por negligencia y por los procesos de urbanización, industrialización y penetración tecnológica. Pero más grave aún son los atentados al patrimonio cultural perpetrados por el colonialismo, los conflictos armados, las ocupaciones extranjeras, y la imposición de valores foráneos. Todas estas acciones contribuyen a romper el vínculo y la memoria de los pueblos con su pasado.

El documento que ha sido materia de nuestro de análisis fue complementado con otro, publicado por el Instituto Nacional de Cultura en diciembre de 1983, titulado *Documento base. Seminario nacional sobre información para el desarrollo cultural*. Ahí se plantean acciones para implementar un sistema de información para el acceso de las personas, con el fin de contribuir de esta manera con el desarrollo cultural e integral de la nación. Así pues, en dicho documento se propugna crear un Sistema Nacional de Información Cultural (que contemple archivos y bibliotecas), así como la creación de un Sistema Nacional de Museos. Varias propuestas esbozadas en este documento fueron recogidas por los siguientes gobiernos de turno, poniéndolas al servicio de la ciudadanía.

En *Documento de bases para la formulación de la política cultural* (1983) podemos advertir un claro propósito: instituir acciones para la implementación y fomento de la cultura a través de los diferentes organismos propuestos. Estos, básicamente, provenían del Instituto Nacional de Cultura, contemplando para ello el financiamiento no solo del Estado, sino también del sector privado, dándole a este último auspicio para el diseño de políticas culturales.

¹ Harth-Terré, Emilio (1975). *Perú: Monumentos Históricos y Arqueológicos*. México, D. F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

² Decreto Ley 7212, del 2 de julio de 1931, que dispuso que el Patronato de Arqueología Nacional ejercerá supervigilancia y control sobre los monumentos virreinales existentes en el territorio de la República.

³ Cornejo Polar, Jorge (1993). *Políticas culturales y políticas de comunicación en el Perú (1895-1990)*. Cuadernos CICOSUL 14. Lima: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima.

⁴ El Instituto Nacional de Cultura se creó en 1971 como órgano descentralizado del Ministerio de Educación.

⁵ Bases para la política cultural de la revolución peruana. En revista *Runa*, del INC, 1977.

⁶ *Documento de Bases para la formulación de la Política Cultural*, 1983.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Constitución para la República del Perú*, 12 de julio de 1979. Art. 34.

⁹ *Ibid.*, art. 35.

¹⁰ *Ibid.*, art. 36.

¹¹ *Documento de Bases para la formulación de la Política Cultural*, 1983, p. 13.

¹² *Declaración de México sobre Políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. México, D.F; 26 de julio-6 de agosto de 1982.

¹³ *Documento de Bases (...)*, p. 18.

¹⁴ *Documento de Bases (...)*, p. 26.

¹⁵ *Declaración de México*, principio 23.

¹⁶ *Documento de Bases (...)*, p. 33.

¹⁷ *Documento de Bases (...)*, p. 35.

¹⁸ *Documento de Bases (...)*, p. 36.

¹⁹ *Documento de Bases (...)*, p. 37.

BIBLIOGRAFÍA

Cornejo Polar, Jorge (1993). *Políticas culturales y políticas de comunicación en el Perú (1895-1990)*. Cuadernos de CICOSUL, nro.14. Lima: Facultad de Ciencias de Comunicación de la Universidad de Lima.

Cortés, Guillermo y Vich, Víctor (editores) (2006). *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: Instituto de Estudios Peruano e Instituto Nacional de Cultura.

Instituto Nacional de Cultura (noviembre-diciembre de 1977). Bases para la política cultural de la revolución peruana. *Runa. Revista del Instituto Nacional de Cultura*.

Documento base. Seminario Nacional sobre información para el desarrollo cultural (1983). Lima: Organización de los Estados Americanos. Programa Regional de Desarrollo Cultural.

Consejo Nacional de Cultura (1983). *Documento de bases para la formulación de la política cultural*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

BIBLIOTECAS RODANTES EN LIMA. ENTRE EL DESARROLLISMO Y LA DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL, 1957-1962

Senes Yonatan Mejía Vega
Historiador, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

SUMILLA

El 1 de agosto de 1957, alrededor del mediodía, un ómnibus guinda se estacionó en una conocida zona industrial de Lima. Algunos obreros de fábricas aledañas, que salían a almorzar, se acercaron al vehículo y descubrieron que se trataba de una «biblioteca rodante». Ese día, cerca de doscientos obreros regresaron a sus casas con un libro bajo el brazo. Dos años después, el Bibliobús, como pronto se le conoció, visitaba dieciséis fábricas, tres estaciones bibliotecarias, cinco urbanizaciones populares y un centro juvenil. El proyecto Bibliobús fue diseñado por tres bibliotecarias y su implementación estuvo a cargo del Ministerio de Educación Pública. El presente estudio reconstruye la historia de la etapa inicial del primer Bibliobús peruano (1957-1962). Asimismo, intenta explicar de qué manera se gestó este proyecto y qué factores políticos intervinieron en su implementación. Nuestra hipótesis es que la implementación del primer bibliobús peruano fue el resultado del encuentro entre una política educativa inspirada en el desarrollismo y una política bibliotecaria democratizadora.

INTRODUCCIÓN

A mediados de la década de 1950, el Perú transitaba por una fase de recesión económica, producida por la caída temporal del precio de los productos de exportación. La política populista del gobierno se quedó sin recursos, lo que produjo un rápido incremento del malestar social traducido en protestas que fueron duramente reprimidas por el régimen. Por otro lado, entraron en escena nuevos grupos políticos que demandaban el fin de la dictadura y el retorno a la democracia. Todo esto desencadenó una crisis política que obligó al entonces presidente Manuel Odría a convocar a elecciones. De este modo, el 17 de abril de 1956, fue elegido nuevo mandatario el candidato Manuel Prado Ugarteche, quien había gobernado el país entre 1939 y 1945.

Si bien, en el ámbito político, el gobierno de Manuel Prado significó un giro radical respecto al pasado, renovando las promesas democráticas en oposición a la dictadura odríista, en el ámbito económico hubo más bien una actitud continuista. Al igual que su antecesor, Prado implementó una política económica liberal de apoyo a las inversiones extranjeras y a la élite terrateniente (Lossio, 2015, p. 81). No obstante, y aunque de forma limitada, durante el se-

gundo gobierno de Prado se inició un proceso de industrialización, pasando de un patrón de crecimiento eminentemente exportador a uno exportador y semiindustrial (Gonzales de Olarte y Samané, 1991, p. 22).

La política industrial de Prado estuvo inspirada en el desarrollismo, una teoría difundida a mediados del siglo XX por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).¹ El desarrollismo consideraba que el esquema de la división internacional del trabajo había generado un desarrollo desigual entre los países, creándose un sistema económico mundial en el que los países desarrollados se encontraban en los grandes centros industriales y los no desarrollados, en la periferia. Frente a ello, proponía que estos últimos intervengan activamente en sus economías impulsando un proceso de industrialización, considerado como el único camino para alcanzar el desarrollo nacional.

Una parte importante de esta teoría giraba en torno al modelo económico de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI), que ya llevaba décadas discutiéndose e implementándose en algunos países de América Latina. Según este modelo, los países latinoamericanos tenían que dejar de importar productos del extranjero para comenzar a producirlos a partir de la materia prima disponible en su territorio, para lo cual era necesario fortalecer la industria nacional. Para el desarrollismo, la aplicación de este modelo permitiría satisfacer la demanda interna de productos de consumo que, en momentos de crisis internacional, escaseaban o se encarecían, haciendo que su importación sea prácticamente imposible (Prebisch, 1949, p. 7). Sin embargo, la aplicación del modelo ISI tenía que ser paulatina ya que necesitaría de maquinaria, tecnología y capital que solo podría conseguirse mediante la exportación de materias primas.

Es cierto que Manuel Prado formaba parte de un grupo económico familiar que tenía interés en promover el crecimiento de ciertos sectores de la economía, como la industria textil o aquellos que se encontraban vinculados con la producción de materiales de construcción (Portocarrero, 2013). También es cierto que, si bien durante el segundo gobierno de Prado hay un importante impulso de la industria nacional, este se encontraba por detrás de las recomendaciones de la CEPAL (Zapata, 2021, p. 261). Sin embargo, independientemente de cuáles hayan sido sus motivaciones o de cuánto haya crecido la industria nacional durante su gobierno, el desarrollismo le otorgó a Prado un argumento suficientemente sólido para la implementación de su política industrial.

La política de promoción de la industria nacional de Prado no se limitó al campo de la economía, sino que alcanzó también el sector educativo, desde donde impulsó una importante reforma liderada por el entonces ministro de Educación Pública, Jorge Basadre.

La figura de Basadre es clave en esta historia porque, además de ocupar el puesto más importante en la toma de decisiones del sector,² tenía un amplio conocimiento de las políticas bibliotecarias y educativas. Basadre había ocupado el puesto de director de la Biblioteca Nacional del Perú entre los años 1943 y 1948. Por otro lado, entre los años 1948 y 1950, se había desempeñado como director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana.³

En junio de 1958, el presidente del Consejo de Ministros, Manuel Cisneros, renunció al cargo tras lo cual el gabinete fue recompuesto. Algunos medios de prensa, sectores políticos y organizaciones civiles presionaron para que Jorge Basadre continuara al frente del Ministerio de Educación. Basadre continuó en el cargo, pero hasta octubre de 1958, cuando presentó su renuncia definitiva. Los ministros que le sucedieron, tuvieron gestiones cortas, ninguno de las cuales llegó a cumplir un año en el cargo.

LA POLÍTICA EDUCATIVA FRENTE AL DESARROLLISMO

A pocos días de ser designado Ministro de Educación, Jorge Basadre inició una reforma educativa. El primer paso fue la elaboración de un diagnóstico que recibió el nombre de Inventario de la Realidad Educativa Nacional. Según el RS N° 26 del 2 de agosto de 1956, el Inventario se realizaría entre agosto y diciembre, luego de lo cual se diseñaría el Plan Educacional del Perú que consideraría algunos puntos básicos, entre los que podemos encontrar «La reorganización e intensificación de la educación técnica en armonía con las exigencias del desarrollo económico del país». De esta manera, el 11 de agosto de 1956 se firma la RS N° 252 que designa una comisión especial para el análisis situacional de la educación técnica en el país, considerando que «es necesario dar a los obreros y empleados que prestan servicios en las actividades económicas del País, oportunidades para que perfeccionen sus conocimientos y fomentar de esta manera, el mejoramiento del nivel de vida de la población».

Como vimos más arriba, según la teoría desarrollista, para que el proceso de industrialización se hiciera efectivo, se necesitaba importar bienes de capital de avanzada tecnología. Si bien aquello era un requisito para elevar la productividad de la industria nacional, también lo era el contar con mano de obra capacitada en el manejo de la nueva tecnología importada (Parodi Trece, 2011, p. 44). Por lo cual, esta política económica necesitaba de una política educativa que formara al obrero y lo pusiera a disposición de la industria nacional. En ese sentido, el Ministerio de Educación advertía:

En contraposición con la situación existente en los países de mayor desarrollo industrial, en nuestro país la producción de toda clase de artículos es deficiente y no alcanza a satisfacer las necesidades de la población. Esta deficiencia es más notable en el reglón de artículos alimenticios y de muchos otros manufacturados, indispensables para la vida normal, de la población.

Esas deficiencias en la producción existen no obstante que disponemos de los recursos naturales y las materias primas indispensables para obtenerlos. De allí se desprende la necesidad de preparar a la población en general y, de modo particular, a la juventud, para el ejercicio de actividades de orden agrícola, industrial y comercial que contribuyan de forma directa al aumento de la riqueza del país y a la satisfacción de sus más urgentes necesidades.⁵

En 1957 se presentó el Anteproyecto del Plan de Reorganización de la Educación Técnica, entre cuyos objetivos estaba el de «Formar hombres de empresa, hábiles para descubrir, extraer y utilizar los recursos disponibles en las tres regiones de nuestro territorio y de aplicarlos a la satisfacción de las necesidades sociales» y, en el mismo sentido, «Preparar al personal que necesitan las industrias establecidas, la agricultura y el comercio; y mejorar las condiciones del que ya tienen en servicio».⁶

El anteproyecto y algunos documentos posteriores irán dejando claro que la reforma de la educación técnica se orientaría principalmente al ámbito de la educación secundaria. Sin embargo, hemos querido demostrar hasta aquí la existencia de un interés especial, por parte del Ministerio de Educación, por contribuir al proceso de industrialización iniciado por el gobierno, asimilando postulados de la teoría desarrollista.

UNA POLÍTICA BIBLIOTECARIA DEMOCRATIZADORA

Durante su gestión como director de la Biblioteca Nacional del Perú (1943-1948), Jorge Basadre apostó por «una biblioteca popular para el gran público» (Basadre, 1968, p. 42) con lo cual inaugurará un modelo bibliotecario «más democrático y menos elitista» (Guibovich, 2018, p. 51).

Basadre había estudiado Administración Bibliotecaria en Estados Unidos en 1931, gracias a una beca otorgada por la Fundación Carnegie. Es posible que en ese viaje haya asimilado los principales elementos que caracterizaron al modelo bibliotecario de dicho país. Por una parte, el estrecho vínculo entre bibliotecas y democracia, tal y como quedó plasmado en la literatura bibliotecológica angloamericana de la primera mitad del siglo XX (Meneses, 2008) y, por otro lado, la importancia de las bibliotecas en la educación popular. En 1944 y tras viajar a los Estados Unidos, Alberto Tauro del Pino describía este modelo del siguiente modo:

A través de estas visitas me ha sido posible formar un exacto concepto de la alta misión que llenan las bibliotecas en la vida norteamericana. Sirven, desde luego, a la cultura individual y colectiva, al continuar e incrementar la obra de la escuela. Pero, sobre todo, son entidades cuya labor se refleja en el civismo y la conciencia nacional. (Tauro del Pino, 1944)

Estos principios no solo guiaron la gestión de Basadre sino que fueron difundidos al interior de la Escuela Nacional de Bibliotecarios (ENB) creada en 1943, formando de este modo a las futuras generaciones de técnicos bibliotecarios.⁷

El modelo bibliotecario democrático que profesaba Basadre no solo fue aplicado dentro de la Biblioteca Nacional, sino que alcanzó a las bibliotecas de todo el país. Desde el inicio de su gestión, Basadre había señalado la importancia de crear una Red de Bibliotecas Populares⁸ en las principales ciudades del país y una Comisión Protectora o Patronato de Bibliotecas Públicas (Basadre, 1943). Si bien sus logros en este campo fueron parciales, se logró pro-

mulgar en 1947 la ley N° 10847, que constituyó un hito en el desarrollo de las bibliotecas públicas en el país. Esta ley establecía la creación de un fondo para la subvención de bibliotecas populares municipales en todo el país que sería denominado como Fondo San Martín. Tanto la Escuela Nacional de Bibliotecarios (1943) como el Fondo San Martín (1947), fueron herramientas fundamentales para la política bibliotecaria que Basadre implementaría casi una década después, pero esta vez desde el Ministerio de Educación Pública.

POLÍTICA BIBLIOTECARIA (1956 Y 1962)

La política bibliotecaria que aplicó el Ministerio de Educación entre 1956 y 1962 puede dividirse en dos grandes campos. El primero de ellos fue la defensa y promoción de las bibliotecas públicas.⁹ El segundo, de carácter un tanto más experimental, fue la implementación del servicio de extensión bibliotecaria.

La Biblioteca Nacional era la institución llamada a canalizar toda la ayuda destinada a las bibliotecas municipales, pero por distintas circunstancias esto no fue posible¹⁰ y el Ministerio de Educación es quien asume dicha responsabilidad (Basadre, 1968b). Por lo cual, a fines de 1956, se crea el Consejo Nacional de Bibliotecas Populares que estaría encargado de administrar el Fondo San Martín y que sería presidido por el propio Ministro de Educación.¹¹ Meses después y tras «comprobar la necesidad de un organismo administrativo dentro del propio Ministerio de Educación que solucione a diario los problemas del servicio bibliotecario que el Estado auspicia» se decide crear el Departamento de Fomento de Bibliotecas Populares y Escolares.¹²

1) Promoción de bibliotecas públicas en el Perú

En la década de 1950, las bibliotecas públicas cobraron un nuevo impulso. En gran parte, esto se debió a los encuentros internacionales organizados principalmente por la UNESCO. En 1947 se realizó en México la Segunda Conferencia General de la UNESCO, en el marco del cual se llevaron a cabo conferencias sobre bibliotecas públicas, educación fundamental y temas relacionados.¹³ Sin embargo, la posición de la UNESCO respecto a las bibliotecas públicas queda establecida recién en 1949, con la publicación de lo que se conoce como su primer manifiesto de Bibliotecas Públicas (UNESCO, 1949). Según este documento, la biblioteca pública debía convertirse en una «agency for popular education».¹⁴

Más tarde, en octubre de 1951, se llevó a cabo, en la Biblioteca Pública de Sao Paulo, la Conferencia sobre el Desarrollo de los Servicios de Bibliotecas Públicas en América Latina organizado por la UNESCO. En esta conferencia se define la biblioteca pública como «producto de la moderna democracia, y su mejor agente para la educación integral de los pueblos, es la institución que preserva y organiza los conocimientos humanos para ponerlos, sin distinción de profesiones, creencias, clases o razas, al servicio de la comunidad» (UNESCO, 1953, p. 187).

En sintonía con estos postulados, en nuestro país, las bibliotecas públicas también se entendían como un complemento o recurso para la educación de las masas. En un artículo escrito por las bibliotecarias Mackee y Summers, se señala que «La Biblioteca Pública inicia su acción allí donde termina o no puede llegar la Escuela».¹⁵

Por su parte, Jorge Basadre entendía la biblioteca pública como una forma de defender el derecho del pueblo a la cultura. Desde su perspectiva, el primer objetivo de la biblioteca pública era «Ayudar a que el pueblo encuentre un ambiente propicio para desarrollar su ansia de saber y su aspiración de superarse acercándose a las fuentes de conocimientos relacionados con la cultura y la ciencia» (Basadre, 1960).

En lo que respecta a la defensa y promoción de las bibliotecas públicas entre 1956 y 1962, podemos mencionar las siguientes acciones:

- Campaña en favor de las bibliotecas públicas municipales de provincia, a las que se les envió paquetes de libros y mobiliario.
- Publicación del manual titulado «Pequeñas bibliotecas públicas: normas para su organización y funcionamiento» preparado por las bibliotecarias Carmen Ortiz de Zevallos y Cristina Duarte de Morales.
- Refacción del edificio y reorganización de la biblioteca municipal del Callao, la cual fue designada como biblioteca piloto de las bibliotecas públicas en el Perú.
- Financiamiento para la construcción de la Biblioteca Pública de Tacna.
- Financiamiento para la construcción de la Biblioteca Pública de La Victoria.
- Financiamiento para la refacción y adaptación del local de la Biblioteca Pública Municipal «Ricardo Palma» de Miraflores.
- Financiamiento para la adquisición de muebles y fondos bibliográficos para la Biblioteca Pública Municipal de Barranco.
- Envío de colecciones a las bibliotecas escolares.

2) Extensión bibliotecaria

La extensión bibliotecaria puede definirse como el conjunto de servicios, actividades e iniciativas bibliotecarias que se extienden a un sector de la población que por barreras socio-culturales, económicas, físicas, geográficas o de cualquier otro tipo no tienen fácil acceso a una biblioteca (Martínez Martínez, 2015, p. 125).

Un manual de la UNESCO, bastante difundido en la década del cincuenta, definía la extensión bibliotecaria como la extensión de los servicios de la biblioteca pública (McColvin, 1950, p. 1). Si bien el concepto ya existía desde años anteriores, este manual renovará el interés por este tipo de servicios. Eso puede verse claramente en los temas abordados en las tesis presentadas a la Escuela Nacional de Bibliotecarios entre 1946 y 1957.

TEMA	AÑO												Total
	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	
Clasificación	1		1					1			1		4
Servicio de extensión	2	1			1	9	4						17
Servicios de la Biblioteca Nacional				7	6								13
Bibliotecas institucional	1	3											4
Biblioteca pública	1	1					5					2	7
Bibliotecas escolares	1		1							1			3
Bibliotecas universitarias		5											5
Fuentes de información y bibliografía								1	1	6		1	9
Indización									1	1		1	3
Archivística								1					1

Fuente: Silva Santisteban, Teresa (1984). *Índice de tesis de la Escuela Nacional de Bibliotecarios*.

Elaboración: propia

Algunos de los servicios que pueden denominarse de extensión bibliotecaria son el préstamo de libros por correo, el préstamo colectivo mediante agencias de lectura y los servicios móviles. En este último grupo podemos encontrar al Bibliobús junto a otras bibliotecas móviles, como el biblio-tren o aquellas que utilizan un barco o incluso bicicletas como vehículo (Arana y Olaso, 1996).

En 1957, el Ministerio de Educación Pública inició una campaña de extensión bibliotecaria en todo el país a través del Departamento de Fomento de Bibliotecas Populares y Escolares.¹⁶ A continuación, mencionaremos algunas de las actividades desarrolladas en este campo entre 1956 y 1962:

- Implementación de una biblioteca rodante para zonas industriales.
- Envío de paquetes de libros a fábricas.
- Envío de maletas estantes a los barrios de San Cosme, Reynoso, Pedregal Bajo, Villa Leticia, Barboncito y a un centro juvenil en La Victoria.
- Construcción de tres estaciones bibliotecarias: Estación «Breña», Estación «Tarapacá» (Rímac) y Estación Malecón del Rímac.
- Estación Bibliotecaria del Parque Cánepa (La Victoria).
- Gestión para la adquisición de una Biblioteca Rodante (donada por la UNESCO).
- Edición y distribución de la colección de libros «Biblioteca del Estudiante Peruano».
- Establecimiento de bibliotecas mínimas en las urbanizaciones populares de El Agustino, San Martín de Porres, Pampa de Comas y Villa María del Perpetuo Socorro.¹⁷

LAS BIBLIOTECAS RODANTES

Las primeras noticias que se tiene de bibliotecas rodantes¹⁸ son en Reino Unido y datan del siglo XIX. Se trataba de cajas que contenían libros y que eran transportadas a depósitos previamente designados, utilizando carretas empujadas a mano o tiradas por caballos. El objetivo

de estas bibliotecas fue acercar el libro a personas que por distintas razones no podían acceder a una biblioteca. Este método se expande y llega a los Estados Unidos, país que creará un sistema más sofisticado, los llamados *Book Wagon* en los cuales se acondicionó estanterías externas y además de un chofer se incorporó a un bibliotecario. Más tarde, en 1912, se comenzó a utilizar autos para desarrollar la misma actividad, esto se conoció como *bookmobile*. Este sistema se popularizó rápidamente porque permitía, entre otras cosas, viajar por áreas urbanas y rurales, ajustándose a cada terreno (Bikos y Papadimitriou, 2018).

Poco después, en 1918, apareció en Minnesota, Estados Unidos, el primer Bibliobús «es decir, una biblioteca transportada en el interior de un camión a motor» (Arana y Olaso, 1996, p. 93). Como se desprende de su propio nombre, el Bibliobús es un ómnibus o autobús acondicionado para brindar los mismos servicios que una biblioteca pública. En un diccionario especializado el Bibliobús es definido como:

Un ómnibus o autobús equipado con estantes para acomodar una pequeña biblioteca y un escritorio para un bibliotecario o un miembro asistente, sirve como una biblioteca sucursal e itinerante para vecindarios y comunidades muy remotas pudiendo ser atendido fácilmente por la biblioteca pública más cercana. (Reitz, 2004, p. 92)

En la década de los 40, aparecen bibliobuses en España, Japón, Pakistán, Bélgica y otros países. En esas mismas décadas aparecen los bibliobuses en América Latina. Para 1957 países como Guatemala, Brasil, Venezuela, Panamá, El Salvador y Puerto Rico poseían su propio sistema de Bibliotecas Móviles. Por otro lado, la UNESCO implementará bibliobuses en Medellín (1954) y Perú (1958), entre otros países.



Fuente: *Boletín de la UNESCO para las bibliotecas*, nro. 6, 1960, p. 285.

LAS BIBLIOTECAS RODANTES EN EL PERÚ

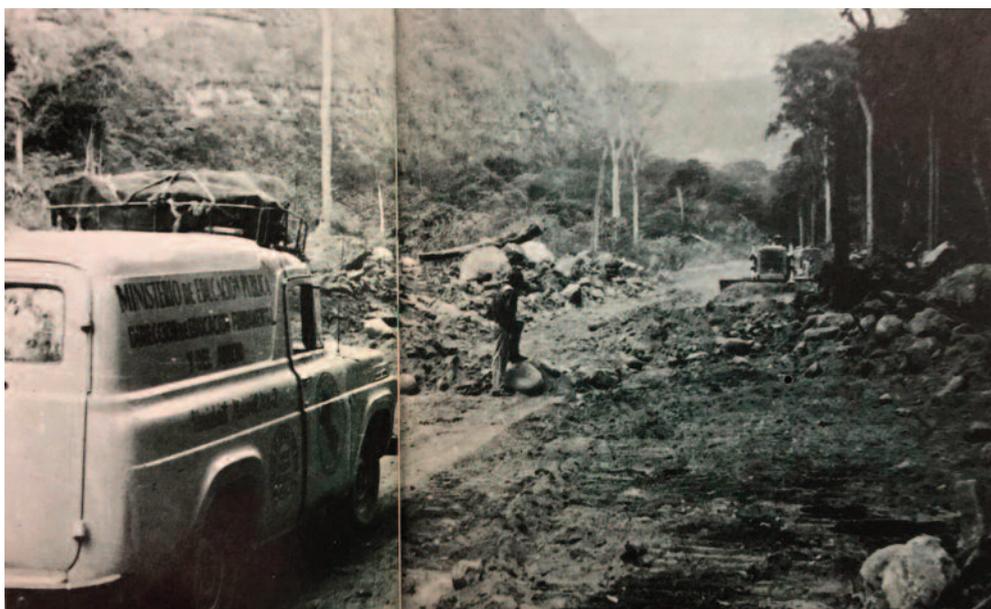
El Bibliobús que apareció en 1957 no fue la primera biblioteca rodante en nuestro país. Aunque seguro hubo otras tantas experiencias, bastará con mencionar dos. En agosto de 1921, la comunidad norteamericana donó al Perú unas bibliotecas viajeras o circulantes¹⁹ y más tarde, en 1937, apareció en Juliaca la Biblioteca Ambulante Rijchary.²⁰

La idea de implementar un Bibliobús en Lima tampoco era nueva. En 1945, Luis Fabio Xammar, secretario general de la Biblioteca Nacional y profesor de la Escuela Nacional de Bibliotecarios, escribía:

Especialmente en el caso del Perú, que es un país de grandes distancias, la implementación de este sistema de camionetas que llevan pequeñas bibliotecas en las que figuren conjuntos básicos de libros seleccionados, sería una experiencia a la que se puede augurar promisorios resultados.

Por otro lado, de las nueve tesis sobre extensión bibliotecaria que se presentaron en 1951 a la Escuela Nacional de Bibliotecarios, al menos cuatro consideraban incluir a los bibliobuses como parte del servicio.

Por lo tanto, el Bibliobús que aparece en agosto de 1957 no fue la primera biblioteca rodante en el Perú y tampoco una idea novedosa para entonces. Lejos de ser un proyecto aislado, implementado por un impulso únicamente voluntarista, el Bibliobús formó parte de una política pública diseñada tras un diagnóstico de la realidad y que buscó resolver problemas sociales concretos, como la falta de capacitación del obrero. Otras medidas que iban en el mismo sentido fueron, por ejemplo, la reorganización de la educación industrial,²¹ la implementación de Unidades Móviles para la Campaña de Alfabetización de adolescentes y adultos²² o la creación de Institutos Móviles de Capacitación Industrial, considerado dentro del Anteproyecto del Plan de Reorganización de la Educación Técnica.

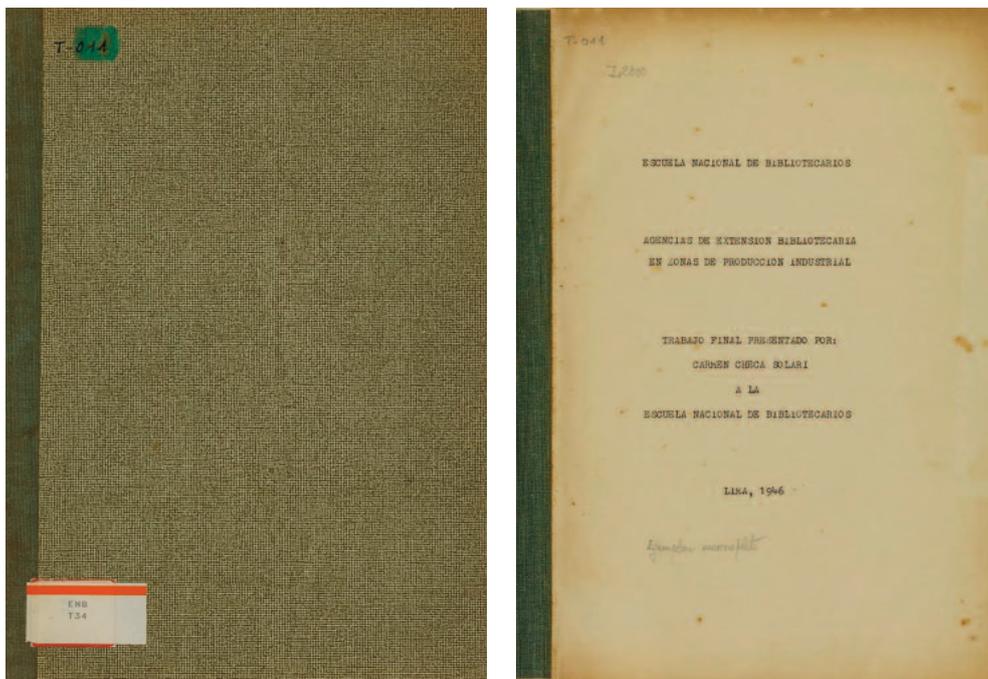


Unidad Móvil N° 2, Dirección de Educación Fundamental. Fuente: *Fanal*, nro. 60, 1961, p. 5.

EL PRIMER BIBLIOBÚS PERUANO

Según el testimonio de Carmen Checa Solari, bibliotecaria y principal gestora del proyecto, el Bibliobús fue un medio para la realización de un objetivo que ella se había trazado muchos años antes (1957b).

Efectivamente, la idea de extender los servicios bibliotecarios a los obreros de Lima ya estaba presente en la tesis que Checa Solari había presentado a la Escuela Nacional de Bibliotecarios en 1946.²³ La tesis se titulaba *Agencias de extensión bibliotecaria en zonas de producción industrial*. Para la autora, las bibliotecas populares que existían en Lima se habían convertido en depósitos de libros «que muy remotamente se parecen a una biblioteca en el sentido moderno de la palabra» (p. 7). Sin embargo, contaban con el aprecio de la comunidad y una colección importante de libros (p. 8). Por lo cual, Checa Solari propone seleccionar aquellas bibliotecas populares que se encuentren más cerca de los centros de producción y modernizarlas, hasta convertirlas en agencias de extensión bibliotecaria.



Tesis presentada por Carmen Checa Solari en 1946.

Estas agencias serían una especie de bibliotecas públicas que no se limitarían a los servicios de consulta y préstamos de libros, sino que incluirían círculos de lectura y dictado de cursos, talleres y conferencias. Si bien serían de carácter público, estarían dirigidas principalmente a los obreros que se encontraran viviendo o trabajando cerca. En ese sentido, sus colecciones estarían conformadas por dos clases de libros «los puramente técnicos, especializados en cada oficio y los de cultura general con un fondo de literatura amena que atraiga al obrero» (p. 11). Además, el horario de atención de estas agencias iniciaría a las seis de la tarde (p. 7), considerando que a esa hora los obreros habrían concluido ya sus jornadas laborales. Con

ello se buscaba captar el interés y facilitar el acceso de los obreros a los servicios bibliotecarios, pero también contribuir a la tecnificación o capacitación del obrero:

Es forzoso emprender la tarea de mejorar la calidad técnica del trabajador. Para ello existen recursos que se complementan y uno de los más importantes es la enseñanza por medio de Bibliotecas situadas en los centros de sus actividades, preparadas técnicamente para llenar el hondo vacío que existe en los conocimientos del obrero y campesino (p. 1).

El proyecto se limitaba a Lima metropolitana. No obstante, la autora consideraba que el servicio de extensión bibliotecaria debía brindarse a nivel nacional, para lo cual era necesario contar con una ley que lo ampare y financie (p. 3). Como hemos visto más arriba, esta ley llegaría en 1947, pocos meses después de la presentación de esta tesis.

En 1947 Checa Solari se alejó de la vida profesional por razones familiares. Por otro lado, la salida de Jorge Basadre de la dirección de la Biblioteca Nacional en 1948 cerró la posibilidad de llevar a cabo proyectos de extensión bibliotecaria en el país.

En la primera mitad de la década de 1950, aparecieron múltiples artículos de la UNESCO, SCIPA y otras organizaciones, sobre temas vinculados a la educación del adulto y el servicio de extensión bibliotecaria, lo cual animaría a Checa Solari a retomar su proyecto.²⁴ Es así que se puso en contacto con distintas personas vinculadas a la labor bibliotecaria. Dos de ellas fueron las bibliotecarias Beatriz Chiriboga Sotomayor y Graciela Sánchez Cerro, que se mostraron interesadas en el proyecto de Checa Solari. Como ella misma cuenta, fue Sánchez Cerro quien sugirió que la implementación de un Bibliobús era una forma fácil de empezar con el proyecto. Idea con la que tanto Checa Solari como Beatriz Chiriboga estuvieron de acuerdo.

Con la idea ya definida, comenzaron a buscar la manera de financiar el proyecto. Con ese objetivo, Checa Solari se entrevistó con Alejandro Desmason, gerente de la Sociedad Nacional de Industrias, que se comprometió a informar a los miembros de esa sociedad los detalles del proyecto. También se entrevistó con Jorge Basadre, entonces ministro de Educación, quien ofreció su apoyo. De igual forma, se acercaron a Antonieta Ballón, presidenta de la Asociación Peruana de Bibliotecarios para que dicha entidad auspiciara el proyecto.

De esta manera, el 4 de enero de 1957, el Ministerio de Educación nombra una Comisión de Supervigilancia, integrada por Ricardo Arbulú Vargas,²⁵ en representación del Ministerio de Educación; Pablo Carriquiry, en representación de los industriales y Carmen Checa, en representación de la Asociación Peruana de Bibliotecarios.²⁶ La comisión contó con el apoyo *ad-honorem* de Beatriz Chiriboga y Graciela Sánchez Cerro que desempeñaron las funciones de Secretaria de Prensa y Propaganda y Secretaria de Actas, respectivamente, mientras que Checa Solari se encargaría de seleccionar los libros que formarían parte de la colección del Bibliobús.

Respecto al financiamiento, el 30 de marzo el ministerio desembolsará S/236,363.00 «para

el equipamiento, dotación de libros, adquisición y organización de la biblioteca rodantes». ²⁷ Días después, se creó una cuenta bancaria que centralizaría los ingresos provenientes de los industriales y otras entidades. ²⁸

Antes de inaugurar el proyecto, el Ministerio contrató a las bibliotecarias Edith Araujo Arana ²⁹ y Abigail García de las Casas ³⁰ como jefa y auxiliar bibliotecaria del Bibliobús, respectivamente. García de las Casas dejará el cargo al poco tiempo por motivos de salud, siendo reemplazada por la bibliotecaria Emma Meléndez Castro, ³¹ mientras que Edith Araujo continuó al mando del Bibliobús, desempeñando una labor fundamental en su desarrollo. ³² Como cuenta Checa Solari, Araujo asumió la tarea de selección que había sido iniciada por ella, para lo cual encuestó a los propios trabajadores. De igual modo, con la intención de enriquecer la colección, envió cartas a distintas revistas nacionales y extranjeras, compartiendo los objetivos del proyecto y su interés por adquirir algunos ejemplares. De esta forma, el Bibliobús recibió donaciones de varias instituciones, entre las cuales Checa Solari destaca la Sección Latina de la Biblioteca del Congreso de Washington y la importadora Mecánica Popular que donó 100 ejemplares de su revista. Por otro lado, para ampliar la convocatoria, Araujo contrató personalmente los servicios de una emisora de radio que difundió noticias sobre el Bibliobús en un horario especial para los obreros (Checa, 1957a).

Por su parte, la comisión de supervigilancia envió cartas a todas las fábricas y firmas comerciales solicitando su cooperación para financiar parte de los gastos realizados por el Bibliobús. De este modo, se logró reunir la suma total de S/23,090.00 (Checa, 1957a).

La carrocería del Bibliobús fue montada en los talleres de la fábrica Camena, ubicada en la avenida Argentina. El interior tenía 7 metros de largo, 2.4 metros de ancho y 1.85 metros de alto. El piso metálico fue revestido con linoleum y a cada lado se colocó una estantería con anaqueles fijos. Para evitar que los libros cayesen al suelo cuando el Bibliobús esté en movimiento, se colocaron unas varillas metálicas desmontables. Además, había dos mesas metálicas adosadas frente a cada una de las puertas. La estructura externa era de acero con molduras de aluminio, poseía dos puertas al lado derecho y 6 pequeños tragaluces en el techo (Blossiers, 1958, p. 21). Era de color guinda con una franja gris en la parte superior y a cada lado llevaba impreso el escudo nacional con las palabras «Ministerio de Educación Pública Biblioteca Rodante». ³³

El 23 de julio de 1957 tuvo lugar la inauguración del Bibliobús en la playa de estacionamiento del Ministerio de Educación. Estuvieron presentes Jorge Basadre, Pablo Carriquiry, Carmen Checa Solari, el Reverendo Carlos Álvarez Calderón, Beatriz Chiriboga. ³⁴ El Ministro de Educación ofreció un discurso donde destacó el trabajo realizado por Carmen Checa y la Comisión de Supervigilancia. Sobre el proyecto dijo «La biblioteca rodante es una de las formas más atractivas y visibles de la extensión cultural que el moderno concepto de las bibliotecas públicas postula». Además, anunció la implementación de otro Bibliobús que funcionaría en el Callao, terminando con unas emotivas palabras: «Reviven, pues, hoy en mí

como viejo bibliotecario emociones de ayer; pero ellas no son tan grandes como las esperanzas y las expectativas para mañana».³⁵



Fuente: *La Prensa*, 24 de julio de 1957, p. 4.

El Bibliobús inició sus labores el 1 de agosto de 1957. Se estacionó en Plaza Unión cerca del mediodía y se quedó en ese lugar hasta la 1:30 pm. Aquel día, aproximadamente 200 libros fueron entregados a los obreros en calidad de préstamo.³⁶ El diario *El Comercio* logró obtener las opiniones de algunos obreros y las publicó al día siguiente, las transcribimos a continuación:

«Me parece que la Biblioteca Rodante ha sido una gran idea, hoy una grata realidad puesta al servicio de la cultura y de los obreros. Existe mucha gente pobre que no puede darse el placer de comprar libros por no tener los medios económicos suficientes. Ojalá que todos los obreros de Lima tengan la oportunidad de contar con los servicios de la Biblioteca Rodante y que, a su vez, respondan a las expectativas del Ministerio con honradez, devolviendo los libros en perfecto estado y en el tiempo que corresponda», Antonio Echenique, ebanista de 39 años de edad, obrero de la Casa Somerian.

«A mí me interesan los libros de mecánica, quiero progresar en mi trabajo, me gusta la cultura. Me parece que la Biblioteca Rodante cumplirá una gran labor de divulgación cultural entre los obreros de Lima. Creo que han hecho bien en ponerla en servicio», Ricardo Zúñiga, obrero de la fábrica «El Diamante», 23 años de edad.

«Me interesan bastante los libros que correspondan al ramo de la mecánica. Considero muy bueno el sistema de las Bibliotecas Rodantes para culturizar al pueblo», Gamaniel Espinoza, obrero de 50 años de edad.



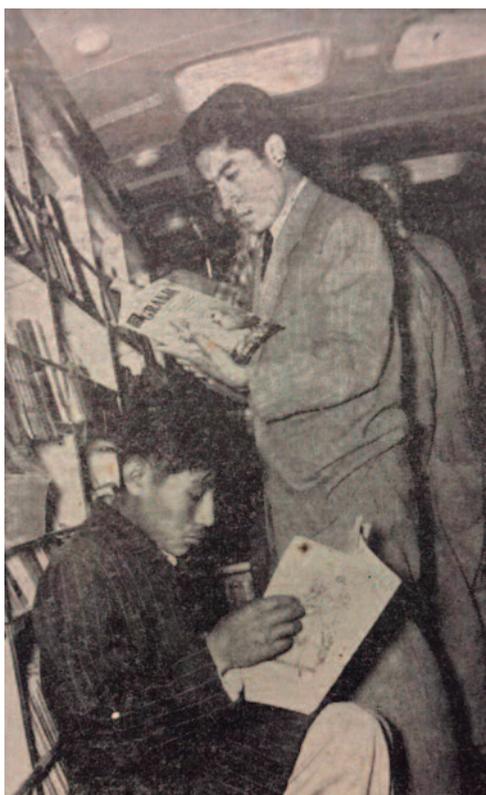
Fuente: *La Prensa*, 2 de agosto de 1957, p. 3.

En el número 8 del *Boletín de la Reforma Educativa*, correspondiente a los meses de noviembre y diciembre de 1957, se publicó un balance de los primeros 6 meses de funcionamiento del Bibliobús. A continuación, extraemos los datos que consideramos más importantes.

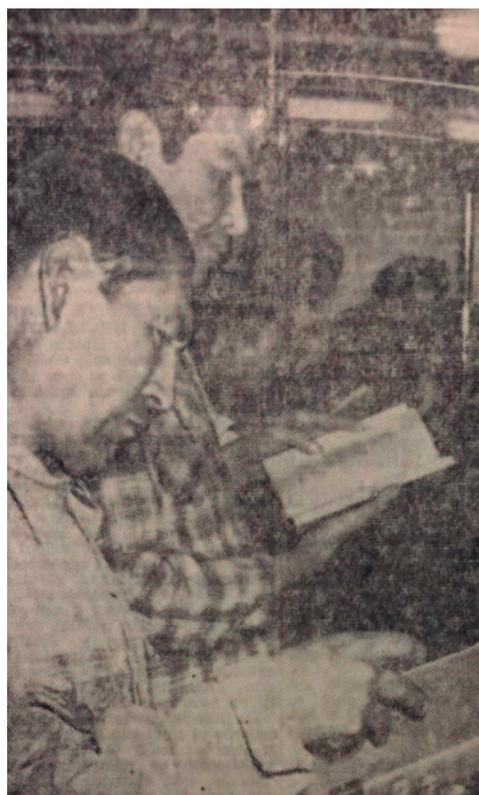
El Bibliobús continuó atendiendo en el mismo lugar, todos los días, en dos horarios: de 11am a 1pm y de 5pm a 7pm. Al poco tiempo, a solicitud de los trabajadores del ómnibus de la Línea 17, el servicio se extendió a la cuadra 27 de la av. Militar, donde quedaba la última estación de esta empresa de transporte. Más tarde, la comisión de supervigilancia decidió que los días miércoles y viernes el Bibliobús desarrolle sus actividades en el cruce de la avenida Arica con la av. Venezuela. Sin embargo, dada la poca afluencia en este punto y la impuntualidad por parte de los obreros al momento de devolver los libros, la comisión decidió que a partir de la segunda quincena de diciembre el Bibliobús visitará cada fábrica por separado. De esta forma, pensaban, los jefes podrían colaborar para que las devoluciones se efectuaran en el tiempo programado.

En medio año de funcionamiento el Bibliobús tenía inscritos un total de novecientos setenta y tres lectores, distribuidos de la siguiente manera:

Plaza Unión	610
Fábricas	223
Avenida Venezuela, cuadra 18	51
Paradero Línea 17	75
Ministerio de Educación	14



La Tribuna, 2 de agosto de 1957, p. 3.



El Comercio, 2 de agosto de 1957, p. 4.

Por otro lado, la colección aumentó considerablemente, pasando de los novecientos ejemplares, con que contaba inicialmente, a tener mil novecientos setenta y nueve a fines de 1957. Esto fue posible gracias a las donaciones recibidas de distintas instituciones y personas: SECPANE, Oscar Miró Quesada, Raúl Porras Barrenechea, Edith A. de Merino, Miguel Checa Solari, Abigail de Velezmoro, Enrique Ferreyros y Cía., SCIPA, Secretaría General del Ministerio de Educación Pública, Gustavo D. Gutiérrez M., Augusto Guembes, Manuel Mujica Gallo, Luis Málaga, Sandro Mariátegui Chiappe, Embajada de España, Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, Asociación Cultural Peruano-Británica, Casa Singer, Biblioteca del Congreso de Washington, Embajada de los Estados Unidos, Embajada de Venezuela, International Petroleum Company, Luciano Silva Cisneros, Sociedad Nacional Agraria e Instituto de la Grasa de Sevilla.



Fuente: Blossiers, 1958.

En 1958 la bibliotecaria Carmen E. Blossiers presentó una tesis titulada *Contribución al estudio del Servicio de Extensión. Su realidad en el Perú* en donde incluía algunos datos sobre el Bibliobús, recogidos por la autora en diciembre de 1957.

Podemos encontrar información complementaria como, por ejemplo, la relación de fábricas e instituciones cuyos obreros se encontraban inscritos como lectores: Fábrica Hievalsa, Casa Ferrand, Correo Central, General Motors, Fábrica Perúlana, Fábrica Diamante, Wiesse, Berckemeyer, Camena, Exportador Sol, Compañía Nacional de Tranvías, Muebles Medina, Empresa Nor Pacífico, Cienza Compañía, Fábrica Zapatería Yurna, Ganadera de Cerro de Pasco, Fábrica Metálica Unión, Fábrica Nicolini, Fábrica San Miguel, Fábrica Amazonas, Fábrica R. Peruana, Fábrica Mafisa, Ferrocarril Central, El Perno, Ferreyros, Fábrica C. Cuba, Importadora Comercial, M. Planas, Municipalidad de Breña, Fábrica El Triunfo, Fábrica Ciurliza M., Fábrica El Águila, Fábrica El Inca, Muebles Fimac, Instituto del Ciego, Fábrica C. Metálica, Mercantil Electra, EE.AA, Sociedad Relojera, Fábrica Pintura Vencedor, M. Chaiva Ríos, Berrios Fortumie, Línea 17, D'Onofrio, Taller Carpintería, M. Guido, Refractarios Peruanos, Nugget, M. de jebe, Fábrica San Jacinto, Duncan Fox, Fábrica Dofisa, Fábrica Tej. La Unión, Fábrica Tej. La Bellota.

Así mismo, la autora presenta el recorrido semanal del Bibliobús que, según la información aportada por el *Boletín de Reforma Educativa*, debió corresponder a una de las últimas semanas del mes de diciembre, cuando el Bibliobús comienza a visitar las fábricas por separado.

Lunes: Refractarios Peruanos S. A. (12 a. m. - 1 p. m.)

Martes: Fideos Alianza (11 a. m. - 1 p. m.)

Miércoles: Chocolates El Tigre (12 a. m. - 1 p. m.) / Duncan Fox & Cía (6 - 7 p. m.)

Jueves: Wiese Talleres (6 - 6:30 p. m.)

Viernes: Chocolates D'Onofrio (5 - 6 p. m.)

Sábados: Ómnibus Línea 17, Lince (11 a. m. - 1 p. m.)



Fuente: *Fanal*, nro. 69, 1964, p. 22.

Entre el 18 y el 22 de agosto de 1958, se llevó a cabo el Primer Seminario Peruano de Bibliotecología donde las bibliotecarias Carmen Checa Solari, Luisa Vergara Acosta y Haydée García Cáceres presentan la ponencia titulada «Experiencia del Bibliobús y su aplicación en las Estaciones» (Checa, Vergara y García, 1960). De este modo, sabemos que para entonces el Bibliobús había alcanzado a tener dos mil cien ejemplares en su colección y mil setecientos ochenta y seis lectores inscritos. Por otro lado, las autoras cuentan que, con la colaboración del Teatro Nacional, se logró llevar a cabo dos funciones de teatro en los mismos centros de trabajo, concretando de este modo una idea que ya estaba presente desde finales de 1957. Además, señalan que estaban terminando de coordinar el envío de algunas colecciones a distintos barrios populares de la ciudad.

Sabemos que aquello llegó a concretarse, de modo que, para 1959 el Bibliobús llevó paquetes

de libros conocidos como «maletas estantes» a cinco barrios populares y un centro juvenil del distrito de La Victoria. Para ese año, el bibliobús había extendido sus servicios, visitando dieciséis fábricas y tres estaciones bibliotecarias, dos en el distrito del Rímac y una en Breña (Ballón, 1959).

El 7 de setiembre de 1962, el Departamento de Fomento de Bibliotecas Populares y Escolares pasa a formar parte de la Biblioteca Nacional del Perú. Esta institución será la nueva encargada de administrar el Fondo San Martín, con lo cual el bibliobús y los demás proyectos financiados por dicho fondo pasarán a depender de ella. En 1963, aparecerá la *Gaceta Bibliotecaria del Perú*, editada por la Biblioteca Nacional y financiada por el Fondo San Martín. Esta publicación dará cuenta, en sus distintos números, de los avances alcanzados con el Bibliobús y otros proyectos vinculados a la promoción de las bibliotecas públicas en el Perú.



Fuente: *Fanal*, nro. 69, 1964, p. 22.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El Bibliobús fue un medio a través del cual el Ministerio de Educación Pública promovió la formación técnica de los obreros, en medio de un proceso de industrialización nacional. Al igual que otras iniciativas impulsadas por el sector, el Bibliobús tuvo el objetivo de capacitar al obrero y aumentar de este modo su productividad. La idea de capacitar al obrero a través de la implementación de un servicio de extensión bibliotecaria ya se encontraba presente en la tesis de Carmen Checa Solari (1946), principal gestora del Bibliobús. Sin embargo, es recién durante la gestión de Jorge Basadre como ministro de Educación (1956-1958) que dicha idea, convertida en proyecto, lograría ser implementada. Por lo cual podemos señalar

que tanto Checa Solari como Basadre, los principales promotores del proyecto, concibieron el Bibliobús como un medio y no como un fin en sí mismo. Un artículo periodístico publicado a un mes de la inauguración del bibliobús, lo describía como parte de una «cruzada por el progreso y la superación de las masas populares», señalando entre otras cosas que «Nosotros, lo peruanos, necesitamos capacitar a nuestro pueblo en la técnica moderna, hacer competentes trabajadores de tipo industrial y técnico, porque América Latina ha padecido y padece hasta ahora de una falta de industrialización».³⁸

Por otro lado, el Bibliobús fue la punta de lanza de una política bibliotecaria democratizadora, que apostó por la defensa y promoción de las bibliotecas públicas y la implementación de un servicio de extensión bibliotecaria.³⁹ Lo cual puede definirse como una política de democratización cultural,⁴⁰ en tanto intentó amplificar el acceso a la cultura o lo que determinado grupo entiende por ella, en este caso, el libro y la lectura. Antonieta Ballón, presidenta de la Asociación de Peruanos de Bibliotecarios, decía que el Bibliobús tendría como objetivo «elevar» el nivel cultural de los trabajadores.⁴¹ Más tarde, cuando el proyecto fue implementado, la prensa se refería a él como una «empresa de culturización de la clase trabajadora»⁴² o «nuevo sistema de vulgarización técnica y cultural».⁴³ En el mismo sentido, como vimos más arriba, algunos obreros opinaron que el Bibliobús era una «gran labor de divulgación cultural entre los obreros de Lima» y un buen medio para «culturizar al pueblo».

El Fondo San Martín, fuente de financiamiento del Bibliobús, dejó de constituirse en 1970. Así mismo, desde 1975, los sucesivos gobiernos intentarán cambiar el modelo de desarrollo, ante el fracaso y pérdida de vigencia del modelo ISI. Sin duda, estos dos factores debieron intervenir en la desaparición del primer Bibliobús peruano, cuyas noticias hemos logrado rastrear hasta 1980.

¹ Bajo la guía de la CEPAL, Prado promovió, por ejemplo, la Ley de Fomento Industrial, promulgada en 1959 (Orihuela, 2020).

² Basadre ya se había desempeñado como ministro de Educación en 1945, durante el gobierno de José Bustamante y Rivero. Sin embargo, solo estuvo en el cargo por cuatro meses.

³ Durante su gestión, Basadre organizó el Primer Seminario Regional de Educación en América Latina (Caracas, 1948), el Seminario Interamericano de Alfabetización y Educación de Adultos (Río de Janeiro, 1949) y el Seminario Interamericano sobre Educación Primaria (Montevideo, 1950). Además, dentro del Departamento de Asuntos Culturales funcionaba la Oficina de Servicio Bibliotecario Interamericano que «actúa como centro de investigaciones sobre bibliotecología latinoamericana, bibliografía interamericana y como fuente de información sobre servicios y problemas bibliotecarios en la América Latina». Unión Panamericana (s/d, 1949). *Anales de la Organización de los Estados Americanos*, volumen 1, nro. 1, p. 144.

⁴ Otras comisiones especializadas fueron las de Educación Rural, Escuelas Normales, Educación Secundaria y Educación Física.

⁵ Ministerio de Educación Pública (1956). La reorganización de la Educación Técnica, *Boletín de la Reforma Educativa*, volumen 1, nro. 1, p. 4.

⁶ Ministerio de Educación Pública (1957). Reforma de la educación técnica, *Boletín de la Reforma Educativa*, volumen 1, nro. 3, pp. 5-6.

⁷ Entre los primeros profesores de la ENB encontramos a Basadre, Tauro del Pino, Carmen Rosa Andraca, graduada en Ciencia Bibliotecaria por la Universidad de Michigan (Estados Unidos) y cinco profesores enviados por el Comité Norteamericano Pro-Biblioteca Nacional. Además, entre los materiales entregados a los alumnos, encontramos el libro *Introducción a la práctica bibliotecaria en los Estados Unidos* de Marian S. Carnovsky, y algunos manuales de Jorge Aguayo, importante difusor de la técnica bibliotecaria norteamericana en habla castellana. Ver Plan y Programas de la Escuela de Bibliotecarios de Lima, 1944.

⁸ Hoy nos referimos a las bibliotecas públicas y populares como espacios abiertos de lectura, es decir, gratuitos y de libre acceso. Asimismo, las diferenciamos en tanto las primeras son administradas por el Estado y las segundas por la sociedad civil. Sin embargo, a mediados del siglo XX, algunos autores consideraban las bibliotecas públicas como un tipo especial de biblioteca popular (Cáceres, 1957), mientras que otros incluían las bibliotecas populares dentro del grupo de bibliotecas públicas (Delgado, 1945). Nuestros actores, entre ellos Basadre, usaban con frecuencia ambos términos para referirse a las bibliotecas públicas. Al parecer, cuando se referían a estas bibliotecas como populares, lo hacían para subrayar su carácter libre, no solo por tratarse de un servicio gratuito sino por poseer una colección pensada para un público amplio, popular.

⁹ La demanda de un sistema eficiente de bibliotecas públicas en el país era constante. En noviembre de 1955 se había presentado un proyecto al Senado para discutir ese problema y en el Callao algunas voces con similares demandas llegaron a la prensa. *El Comercio* (20 de noviembre de 1955). Bibliotecas Ambulantes, suplemento cultural de los domingos, p. 9.

¹⁰ Basadre cuenta que poco después de asumir el cargo de ministro de Educación, el entonces director de la Biblioteca Nacional se acercó a su oficina para pedirle que respete la autonomía de dicha institución y que en caso contrario presentaría su carta de renuncia (Basadre, 1975).

¹¹ RS N° 408, 29 de diciembre de 1956.

¹² RS N° 439, 23 de octubre de 1957.

¹³ Anónimo (1948). Delegados de todo el mundo reunidos en la capital mexicana, *El Correo de la UNESCO*, volumen 1, nro. 1, p. 7.

¹⁴ En el mismo documento se habla de la biblioteca pública como «a university of the people». No obstante, este concepto no era nuevo. Dos años antes, el director de la Biblioteca Nacional de Panamá también había definido la biblioteca pública como «la universidad del pueblo» (Patiño, 1946). En este sentido, la función de la Unesco en el campo de la biblioteca pública fue la de llegar a consensos en torno al modelo bibliotecario que los países miembros adoptarían. Este modelo, que ya se venía aplicando en varios países latinoamericanos, fue el estadounidense que, como ya dijimos, resaltaba la importancia de las bibliotecas para la educación y la democracia.

¹⁵ MacKee, Nelly y Summers, Bettina (29 de abril de 1958). Las Bibliotecas Públicas, *La Prensa*, p. 8.

¹⁶ Ministerio de Educación Pública (1958). *Política Bibliotecaria 1957-1958*. Lima: Ministerio de Educación Pública.

¹⁷ RM 10807 del 1 de junio de 1962.

¹⁸ También se les conoce como bibliotecas ambulantes, bibliotecas móviles, bibliotecas viajeras o bibliotecas itinerantes.

¹⁹ Infante, L. (1921). Bibliotecas circulares o viajeras, *La Educación Popular*, volumen 5, nro. 39, pp. 143-146.

²⁰ Anónimo (1937). Biblioteca ambulante Rijchary, *Runa Soncco*, nro. 6, pp. 18-19.

²¹ RS N° 100 del 15 de marzo de 1957.

²² DS N° 31 del 4 de octubre de 1956.

²³ El interés de Carmen Checa Solari por la educación y tecnificación del obrero pudo nacer al interior de la ENB, al conocer los avances que las bibliotecas públicas estadounidenses habían alcanzado en este campo. Sin embargo, es posible que también haya influido la filiación aprista de su familia paterna y el conocido interés de este partido político por la educación popular y técnica.

²⁴ En 1951, por ejemplo, la Conferencia sobre el Desarrollo de los Servicios de Bibliotecas Públicas en América Latina, aconsejaba a las bibliotecas populares «la extensión de sus servicios a los trabajadores, mediante el establecimiento de bibliotecas sucursales o ambulantes, la formación de depósitos de libros en fábricas y sindicatos (...)» (UNESCO, 1952, p. 189).

²⁵ El 16 de abril fue reemplazado por la bibliotecaria Agustina Musante Hurtado. Ver RM N° 4853, 3 de abril de 1957.

²⁶ RM N° 1, 4 de enero de 1957.

²⁷ RS N° 117, 30 de marzo de 1957.

²⁸ RM N° 3999, 3 de abril de 1957.

²⁹ RM N° 10024, 6 de julio de 1957.

³⁰ RM N° 10025, 6 de julio de 1957.

³¹ Ver RM N° 17723 del 20 de diciembre de 1957.

³² El 1 de setiembre de 1957, Luisa Vergara Acosta entraría a trabajar con el cargo de bibliotecaria jefe y el 1 de diciembre Haydeé García Cáceres asumiría el cargo de auxiliar bibliotecaria. Ver RM 17722 del 20 de diciembre de 1957.

³³ *La Crónica* (16 de julio de 1957). Se está terminando de armar el bibliobús que iniciará su servicio el 1° de agosto, p. 6.

³⁴ *La Crónica* (24 de julio de 1957). Ministro Basadre inauguró Bibliobús que funcionará desde el 1° de agosto, p. 2.

³⁵ Basadre, Jorge (1957). Inauguración del Bibliobús, *Boletín de la Reforma Educativa*, nro. 6, pp. 159-160.

³⁶ *La Prensa* (2 de agosto de 1957). 200 tomos en una hora entregó el bibliobús, p. 3.

³⁷ *El Comercio* (2 de agosto 1957). Ayer entró en funciones la primera biblioteca rodante, p. 4.

³⁸ Tellería Solari, M. (24 de agosto de 1957). El Bibliobús, *La Crónica*, p. 7.

³⁹ En un artículo periodístico el Bibliobús es calificado como «piedra angular del Plan». En *La Crónica* (26 de diciembre de 1957). En Marcha el Plan Bibliotecario, p. 2.

⁴⁰ García Canclini define la democratización cultural como un «paradigma [que] concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de “alta cultura”» (1987, p. 46).

⁴¹ *La Crónica* (17 de enero de 1957). Moderno «Bibliobus» prestaba libros a obreros en sus centros de trabajo, p. 6.

⁴² *La Prensa* (24 de julio de 1957). Primera Biblioteca Rodante inauguró el ministro Basadre, p. 4.

⁴³ *La Tribuna* (2 de agosto de 1957). Bibliobús: Nueva institución popular, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

Arana Palacios, Jesús y Olaso Val, Anabel (diciembre de 1996). El bibliobús es un arma cargada de futuro: Una reflexión sobre los servicios móviles de biblioteca, *TK*, nro. 2, pp. 91-110.

- Ballón, Antonieta (1959). Desarrollo de las Bibliotecas Públicas en el Perú, *Boletín de la UNESCO para las bibliotecas*, volumen 13, nros. 8-9, pp. 185-188.
- Basadre, Jorge (1943). Hacia una política bibliotecaria, *Boletín Bibliográfico de la Cámara de Diputados*, volumen 1, nro. 1. Lima: Cámara de Diputados, pp. 2-3.
- Basadre, Jorge (1957). Inauguración del Bibliobús (Discurso pronunciado por Jorge Basadre), *Boletín de la Reforma Educativa*, nro. 6, pp. 159-160.
- Basadre, Jorge (1960). Declaración del Callao, discurso pronunciado el 20 de setiembre de 1958. Basadre, Jorge, *Materiales para otra morada: ensayos sobre temas de Educación y Cultura*. Lima: La Universidad.
- Basadre, Jorge (1968a). La formación de la tercera Biblioteca Nacional (1943-1948). Villanueva, P. L. (editor), *En la Biblioteca Nacional. Ante el problema de las «Élites»*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva S. A., pp. 41-82.
- Basadre, Jorge (1968b). La política bibliotecaria en el Ministerio de Educación (1956-1958). Villanueva, P. L. (editor), *En la Biblioteca Nacional. Ante el problema de las «Élites»*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, S. A., pp. 83-90.
- Basadre, Jorge (1975). *Recuerdos de un Bibliotecario Peruano*. Lima: Editorial Historia.
- Bikos, Georgios y Papadimitriou, Panagiota (marzo de 2018). Mobile Libraries: Defining the Phenomenon, *International Journal of Library and Information Science*, volumen 10, nro. 3, pp. 35-40. Recuperado de <https://doi.org/10.5897/IJLIS2017.0816>
- Blossiers, Carmen. (1958). *Contribución al estudio del servicio de extensión. Su realidad en el Perú* [Tesis, Escuela Nacional de Bibliotecarios].
- Cáceres, Nilda (1957). El servicio de préstamos en las bibliotecas públicas, *Fénix*, nro. 12. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 250-263.
- Checa, Carmen (1946). *Agencias de extensión bibliotecaria en zonas de producción industrial* [Tesis, Escuela Nacional de Bibliotecarios].
- Checa, Carmen (1957a). Biblioteca Rodante para zonas fabriles, *Boletín de la Asociación Peruana de Bibliotecarios*, nro. 4. Lima: Asociación Peruana de Bibliotecarios, pp. 19-20.
- Checa, Carmen (1957b). Proyecto para establecer uno o más bibliobuses en las zonas fabriles para dar servicio de lectura a los obreros, *Boletín de la Asociación Peruana de Bibliotecarios*, nro. 3. Lima: Asociación Peruana de Bibliotecarios, pp. 13-15.
- Checa, Carmen; Vergara, Luisa y García, Haydée (1960). Experiencia del Bibliobús y su aplicación en las Estaciones, *Boletín de la Asociación Peruana de Bibliotecarios*, nro. 6. Lima: Asociación Peruana de Bibliotecarios, pp. 27-35.
- Delgado, Amadeo (1945). Relación de Bibliotecas existentes en el Perú, en el año 1945, *Fénix*, nro. 2. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 364-381.
- García Canclini, Néstor (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano.

García Canclini, Néstor (editor), *Políticas culturales en América Latina*. México, D. F.: Grijalbo, S. A., pp. 13-61.

Gonzales de Olarte, Efraín y Samané, Lilian (1991). *El péndulo peruano*. Lima: IEP.

Guibovich, Pedro M. (2018). Un verdadero templo alzado al saber humano: Ricardo Palma y la Biblioteca Nacional del Perú. Aguirre, Carlos y Ricardo D. Salvatore (editores), *Bibliotecas y Cultura Letrada en América Latina siglos XIX y XX* (pp. 31-52). Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Lossio, Jorge (2015). La vida política. Contreras, Carlos y Marcos Cueto (editores), *Perú. Mirando hacia dentro, 1930-1960*. Colección América Latina en la Historia Contemporánea, tomo 4. Barcelona: Taurus.

Martínez Martínez, María Jesús (2015). La extensión bibliotecaria comprometida con la inclusión social. Iglesias, Eulalia y María T. Sánchez (coordinadoras), *Leyendo Madrid: cien años de bibliotecas públicas*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 125-141.

McColvin, Lionel R. (1950). *El Servicio de Extensión Bibliotecaria en la Biblioteca Pública*. Paris: UNESCO.

Meneses, Felipe (2008). Bibliotecas y democracia: el caso de la biblioteca pública en la construcción de una ciudadanía activa, *Anales de Documentación*, volumen 11. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 93-127.

Orihuela, José Carlos (enero-junio de 2020). El consenso de Lima y sus descontentos: del restringido desarrollismo oligarca a revolucionarias reformas estructurales, *Revista de historia*, volumen 1, nro. 27, pp. 77-100. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.29393/rh27-5cjo10005>

Parodi Trece, Carlos (2011). *Perú 1960-2000. Políticas económicas y sociales en entornos cambiantes*. Lima: Universidad del Pacífico.

Patiño, Galileo (1946). Propósitos de un sistema moderno de Bibliotecas Públicas en la República de Panamá, *Fénix*, nro. 4. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 742-751.

Portocarrero, Felipe (2013). *El Imperio Prado, 1890-1970*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.

Prébish, Raúl (1949). *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago de Chile: Naciones Unidas. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11362/40010>

Reitz, Joan M. (2004). *Dictionary for Library and Information Science*. Westport: Libraries Unlimited.

Silva Santisteban, Teresa (1984). *Índice de tesis de la Escuela Nacional de Bibliotecarios*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Tauro del Pino, Alberto (1944). Informe del Dr. Alberto Tauro sobre su viaje a los Estados Unidos, *Boletín de la Biblioteca Nacional*, año 1, nro. 3. Lima: Biblioteca Nacional, pp. 259-262.

UNESCO (16 de mayo de 1949). *The Public Library, a living force for Popular Education*.

UNESCO (1953). *Desarrollo de las bibliotecas públicas en América Latina: Conferencia de São Paulo*. Países Bajos: UNESCO.

Xammar, Luis Fabio (julio-setiembre de 1945). Los «Bibliobuses» o Bibliotecas Rodantes, *Boletín Bibliográfico*, año 2, nro. 7. Lima: Biblioteca de la Cámara de Diputados, pp. 355-356.

Zapata, Antonio (2021). *Lucha política y crisis social en el Perú republicano 1821-2021*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MONUMENTOS EN CRISIS E INSTITUCIONES EN PUGNA: HACIA LOS ORIGENES DE LA «GESTIÓN CULTURAL» EN CUSCO (1913-1941)¹

Santiago Loayza Velásquez
Historiador, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco

SUMILLA

En Cusco, en los primeros decenios del siglo XX, comenzó a discutirse, con mayor preocupación, la situación de los restos incaicos ante la ineficiente labor de las entidades locales que debían salvaguardarlos. En tal sentido, en este trabajo se describe y analiza algunos episodios que ponen en evidencia el actuar de las primeras instituciones que «administraron» los monumentos arqueológicos y que condujeron a una realidad de «crisis» en cuanto a su conservación. No obstante, esta misma realidad permite comprender la formación de nuevas instituciones –como el Instituto Histórico del Cusco (1913), el Museo de Arqueología de la Universidad (1920), el Patronato Departamental de Arqueología (1929) y el Instituto Arqueológico del Cusco (1934)–, que concibieron mecanismos burocráticos para contrarrestar este descuido, pero que ante las similitudes de sus funciones, en materia arqueológica, se van a suscitar pugnas entre ellas –sobre todo en la década de 1930– por la administración y gestión sobre los monumentos, lo cual hace a este período una clave para comprender los orígenes de la «gestión cultural» en Cusco.

INTRODUCCIÓN

Con el establecimiento de la República los monumentos del pasado precolonial comenzaron a imaginarse como elementos propiciadores de cultura, capaces de direccionar un sentido identitario nacional. La idea de Perú como cuna de civilizaciones surgidas antes de la llegada de los españoles atrajo a viajeros, expedicionarios y comisiones científicas, y motivó la aparición de instituciones estatales cuya actividad precedió lo que hoy denominamos –en el campo de las políticas culturales– la gestión cultural.

Este concepto de «gestión cultural» es contemporáneo y su origen es anglosajón. Comenzó a usarse en América Latina a partir de la década de 1980 (Chavarría & Valdés, 2019), y en Perú a fines de la década de 1990. El término gestión cultural es relativamente reciente, pero éste, en tanto actividad cultural no lo es tanto. Puede rastrearse incluso en el siglo XIX, con la conformación de instituciones y las acciones efectuadas por aquellas para contribuir a la unificación de una base cultural para el país. En la siguiente centuria, al crearse la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural en el Ministerio de Educación (1941), se amplió

el entendimiento de las «acciones culturales», dando paso, ya para el decenio de 1970, a la consolidación de las políticas culturales como una consecuencia de los trabajos efectuados por la UNESCO (Azurín, 1991), contribuyendo, paralelamente, a dar paso a la gestión cultural propiamente dicha.

Aunque es reciente, en esta investigación usamos la categoría gestión cultural para analizar las actividades dirigidas (desde 1923 hacia adelante) a la consecución efectiva de propósitos (Amat, 2012). Las «actividades culturales» puestas en marcha mucho antes de su incorporación formal al campo de la política cultural y gestión pública, así como las «acciones» desarrolladas para posicionar a Cusco y su pasado monumental en los más recónditos imaginarios sobre la esencia histórica y cultural de la nación, son los preámbulos que sirven para comprender el origen de la «gestión cultural» en Cusco.

En los primeros decenios del siglo XX, se dieron en Cusco cambios y renovaciones a nivel cultural (como el «ascenso de los monumentos») y administrativo que originaron la creación de instituciones que incidieron en la realización de trabajos de difusión y conservación de las ruinas precoloniales. La necesidad de salvaguardar los monumentos y las antigüedades se tornó relevante, a raíz de ello pasaron a problematizarse no sólo en un marco arqueológico, sino que, por su cualidad intrínseca de «patrimonio», condujo a que se les considere un componente fundamental de la construcción cultural de la nación.

En el presente trabajo, y desde una perspectiva histórica, se analiza el desarrollo de la etapa inicial del proceso de «patrimonialización» de monumentos en Cusco mediante una primigenia «gestión cultural». De igual modo, se analiza la fase de «crisis» de los monumentos arqueológicos (en el sentido de su abandono en el siglo XIX e inicios del siglo XX); y la situación de «pugna» ante un panorama incierto en la conducción institucionalizada de las prácticas culturales. Nuestro marco temporal va desde la creación del Instituto Histórico del Cusco, en 1913, hasta la absorción del Instituto Arqueológico por la Universidad del Cusco, en 1941.

Para reconstruir el nacimiento de las primeras instituciones de la «gestión cultural» en Cusco se examinaron fuentes primarias del Archivo Central del Ministerio de Cultura del Perú y del Archivo Histórico de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, así como material hemerográfico nacional y regional. También se acudió al contraste de discursos y anhelos intelectuales.

Esta investigación se organizó de la siguiente manera: en la primera parte se expone la situación precaria de los restos arqueológicos, así como los requerimientos de acciones para conservarlos. Asimismo, se menciona el nacimiento del Instituto Histórico del Cusco y del Museo Arqueológico de la Universidad como las instituciones que ensayaron soluciones a la complicada situación monumental de Cusco. En la segunda parte, se narra la creación del Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, desde su aparición en 1929 hasta 1934, año en que se conmemoró el IV Centenario de la Fundación Española del Cusco, y que

propició replanteamientos en la conducción de los trabajos arqueológicos en Cusco. En la parte final, se busca dar luces sobre la administración de los monumentos entre 1934 y 1941, una etapa compleja por la presencia de dos instituciones —el Patronato Departamental y el Instituto Arqueológico del Cusco— que buscaron ser las encargadas de dirigir las riendas de la «gestión cultural» en Cusco.

CRISIS DE LA CONSERVACIÓN DE LOS MONUMENTOS

El descubrimiento científico de Machupicchu en 1911 despertó, en Cusco, el entusiasmo por conservar los monumentos incas. Pero, sobre todo, este «encuentro» del ejemplo más icónico del patrimonio peruano marcó un punto de inflexión en la concepción de los discursos de integración cultural. La civilización Inca y sus manifestaciones arqueológicas pasaron a ser ejemplos palpables de pasado glorioso, actores claves para la formación de la identidad regional (y nacional). La fundación del Instituto Histórico del Cusco (1913) representa los primeros esfuerzos por entender al patrimonio (buscando su preservación), por lo que enfocarse en las actividades de resguardo de los restos materiales incaicos también significa comprender la germinación de un regionalismo que permitió destacar la posición histórico cultural de Cusco (Calvo, 2018).

El referido instituto nació asimilando las experiencias de otros establecimientos que, tanto en el siglo XIX como a inicios del XX, habían fracasado en su intento por dar buen recaudo a las ruinas.² Para tener una idea del cuidado de los monumentos en Cusco al comenzar el siglo debe prestarse atención, incluso, a referencias indirectas, como las vinculadas al latifundismo cusqueño. Sus dominios territoriales incluían restos precoloniales que en muchos casos nada podía hacerse para preservarlos. Al respecto, *El Comercio del Cusco* (10 de enero, 1912, p. 3) da cuenta del llamado del párroco del distrito de Yucay, F. M. Flores, a la Junta Departamental y a la Prefectura para que intermedien y otorguen permisos para limpiar un camino en este distrito, catalogado —por el susodicho— como «orgullo de la nación peruana en materia monumental y arqueológica». En el diario se menciona que ante la negativa de Eulogio Ugarte —propietario de la hacienda por donde pasaba dicho camino— Flores recurrió a estas instituciones para obtener el visto bueno y ejecutar las obras en beneficio de la conservación de los viejos monumentos.

En esa misma línea, Albert Giesecke,³ rector de la Universidad de Cusco, lanzó una alerta a las autoridades e intelectuales del país. Mencionó que los representantes del Congreso de Americanistas habían expresado su extrañeza por el mal estado de conservación de los restos incaicos (*El Comercio del Cusco*, 2 de agosto de 1910). Esta mención cuestionaba directamente la actual gestión de la conservación de monumentos arqueológicos.

Conviene referir que muchos de los lugares donde Giesecke disertaba eran —como mencionaba el propio rector— ambientados por banquetes, música y la literatura «incaica». El objetivo era regocijarse en el sentir «patriótico» que les generaba este repertorio artístico de origen cusqueño.

Giesecke no desaprovecha la ocasión para lanzar sus reclamos pues, entre los asistentes, siempre se hallaban funcionarios públicos y catedráticos que, también, eran dueños de grandes extensiones de tierras y, por ende, propietarios de importantes yacimientos arqueológicos.

Cusco atravesaba por un momento en que el huaqueo y la búsqueda de restos incaicos eran prácticas comunes. Relatos como «Las diademas de Manco Cápac y Mama Ocllo», «La gran cadena de oro de Huáscar» o «El tesoro inca de Tito Cusi Yupanqui», mitificados como objetos dispersos en Cusco y lugares aledaños, motivaban la llegada de aventureros y buscadores de los botines del incario (*El Comercio del Cusco*, 27 de julio de 1911). Y como si fuera poco, a esto se sumó la búsqueda del tesoro de los jesuitas por los vecinos del centro de la ciudad imperial. Amparados en la idea que en sus viviendas habían «objetos enterrados, llamados tapados, tesoros, fueguitos, etc.» (Gerencia del Centro Histórico del Cusco, 2019, p. 199), emprendían excavaciones que ponían en riesgo sus vidas y a numerosas estructuras precoloniales y coloniales.

El entorno estimulaba el tráfico de las riquezas del pasado, siendo, muchas veces, las mismas autoridades cómplices de esta actividad. En los inicios del siglo XX, la recuperación de objetos del pasado precolonial, a cuenta de las instituciones, era una idea que casi no había calado en quienes debían ejecutar estas acciones en Cusco. En tal contexto nacerá el Instituto Histórico del Cusco, buscando proponer al gobierno medidas eficaces para conservar los restos de las antiguas civilizaciones o denunciar su deterioro (Valcárcel, 1981). Pero la conservación no fue satisfactoria por la falta de presupuesto, sin embargo, lo que claramente mejoró fueron las alertas, denuncias y monitoreos *in situ*.

Aquí un caso. Luego de los trabajos de la expedición científica de Yale, en 1915, se lanzaron acusaciones sobre el historiador Hiram Bingham y parte de su comitiva. Se les adjudicó la acción de transportar irregularmente antigüedades derivadas de las excavaciones en Ollantaytambo. Ante esto, el Instituto Histórico del Cusco formó una comisión, integrada por Luis Eduardo Valcárcel –en calidad de director de dicha institución– quien, acompañado del Dr. Ángel Vega Enríquez, se dirigió al puerto de Huaqui, en el lago Titicaca, para hacer las pesquisas sobre las denuncias de que las piezas fueron llevadas a Bolivia (*El Comercio del Cusco*, 5 de agosto, 1915).

Más allá de los resultados de las pesquisas,⁴ importa dar cuenta del precedente establecido por el Instituto: la rápida acción es la base para velar por la integridad y conservación de un objeto del pasado. Esto implicó una coordinación efectiva con el gobierno central y la Prefectura del departamento. Esta acción del Instituto Histórico del Cusco se fundamentó en dos premisas: los objetos del pasado son constitutivos de nuestra cultura, y su correcta fiscalización es la clave de su preservación.

Un ejemplo también importante es la multa impuesta a la cervecera alemana Günther (200 soles de oro) tras un trabajo de inspección efectuado por dos comisionados del Instituto Histórico. Ellos declararon:

[...] haber descubierto y comprobado que los picapedreros Claudio Cadena y Cancio Patiño, que trabajaron en días pasados bajo las órdenes de esta fábrica, en los terrenos de Kenko, han causado daños y desperfectos y destruido en varias partes las murallas y ruinas incaicas que existen en aquel histórico lugar. (*El Comercio del Cusco*, 27 de setiembre, 1915, p. 2)

Este caso es relevante porque colocó en un marco punitivo las acciones contra los restos arqueológicos, además erigió la imagen del Instituto Histórico como una entidad encargada de emitir dictámenes, y con capacidad de articular una decisión –de ámbito legal– entre las instituciones gubernamentales, como la Subprefectura e Intendencia del Cusco.

El Instituto Histórico también encaminó la solución a un problema que databa de seis décadas: no contar con un museo arqueológico. El Instituto Histórico, de la mano de Valcárcel, sumado a los esfuerzos arqueológicos de Albert A. Giesecke desde la Universidad del Cusco, realizaron importantes gestiones vinculando sus redes intelectuales y políticas, para constituir el Museo Arqueológico del Cusco. Su función no implicaría la sola acumulación de objetos arqueológicos, también la denuncia del huaqueo y comercialización ilegal de objetos. El llamado de Giesecke de contar con un museo arqueológico administrado desde la universidad se dio por la desidia de un museo ya existente: la Biblioteca-Museo de la Junta Departamental.

Este antiguo centro de exposiciones, fundado en 1848 (Burger y Salazar, 2019; Pérez y Almanza, 2019; Ravines, 1989) por el general Miguel Medina –quien entonces era prefecto del Cusco–, había quedado bajo la administración de la Junta Departamental, que a su vez lo tuvo clausurado por varios años (Ravines, 1989). Albert A. Giesecke, desde su llegada a Cusco, no desaprovechó las ocasiones para presionar a las autoridades y así poder adquirir este antiguo museo. En su memoria de rector de la Universidad (período 1915), menciona:

Mantengo siempre la firme opinión de formar un Museo Universitario, como base positiva para los estudios de la Historia del Perú. Para ello creo que lo más efectivo sería, como se intentó otra vez, que se adjudique a la Universidad el Museo que actualmente depende de la Junta Departamental, la cual podría pasar una subvención pequeña para su incremento, pues como está organizado el servicio de esa oficina mui pocas utilidades rinde al Cuzco, tanto por los pocos medios de cultura popular que posee, como también porque no se cuida de dotarle de elementos que le carezcan i completen. (*Revista Universitaria*, 1915)

El anhelo que la Universidad de Cusco cuente con un museo llevó a Giesecke a entablar gestiones ante el gobierno a través de la representatividad parlamentaria que tuviera la ciudad en la figura José Ángel Escalante, diputado por Acomayo. Finalmente, Giesecke logró su propósito y no reparó en atribuirse el mérito:

Gracias a las activas gestiones hechas por mí i el Consejo hemos obtenido felizmente la sanción de la lei, aprobada en la legislatura anterior en la Cámara de Di-

putados, para la entrega a la Universidad del Museo i Biblioteca Pública que existe en esta capital sin rendir ningún beneficio ni utilidad social, por hallarse, hace más de un año en deplorable receso i con sus oficinas clausuradas bajo la administración de la Junta Departamental. (*Revista Universitaria*, 1918)

La Biblioteca-Museo adjudicada fue una de las bases sobre la que se fundó el Museo Arqueológico del Cusco. Esta concesión fue un éxito, no tanto porque dicho centro haya tenido una importante cantidad de piezas arqueológicas, sino por lo que representaba (el éxito) dentro de una atmosfera de continuos fracasos. Además, favoreció el trabajo sobre los monumentos y la concreción de planes de recuperación de objetos arqueológicos.

Pero los trabajos de Giesecke y Valcárcel por un museo para Cusco no se detuvieron. Se propusieron adquirir las colecciones de antigüedades de las familias notables de Cusco, siendo la colección de José Lucas Caparó Muñiz la que tuvo prioridad de ser comprada. Esa colección atesoraba —en cuanto a reliquias incaicas— aproximadamente dos mil objetos tras cuarenta años de laborioso trabajo. Según refiere el propio Caparó Muñiz, su colección superaba a otras, como del Museo Nacional de Lima, de la Sra. Centeno y de don Emilio Montes en Cusco (Guevara, 1997). El Museo Arqueológico cusqueño, con la integración de la colección Caparó Muñiz, alcanzó notoriedad dentro de la esfera nacional. Llegaron al lugar diferentes investigadores del pasado precolonial.⁵

Antes que se constituya el Museo Arqueológico del Cusco, las colecciones de antigüedades de la señora Centeno de Romainville, junto a la colección de Emilio Montes, fueron vendidas al Museo Real de Berlín y a la Field Museum de Historia Natural de Chicago (Guevara, 1997). Esto mermó la posibilidad de acrecentar el flamante museo, y también alertó que podría volverse en un escenario común estas ventas si no se tomaban medidas de prevención. Para adelantarse a estos hechos se volvieron fundamentales las coordinaciones de Valcárcel y algunas otras autoridades cusqueñas. Un caso se vincula con Víctor Larco Herrera. Éste, deseoso de adquirir la colección Caparó Muñiz, había enviado al prominente arqueólogo Julio Cesar Tello, en 1920, a Cusco para realizar una propuesta de compra. Sin embargo, Tello retornaría con las manos vacías pues dicha colección la había adquirido recientemente la Universidad del Cusco.

El Museo Arqueológico de la Universidad se instaló en 1920, aunque las gestiones para su creación y adquisición de colecciones se entablaron con anticipación. Formalmente, debería considerarse fundado con el inicio de sus actividades, en 1920.⁶ Su primer director fue Luis Eduardo Valcárcel, que lo dirigió hasta 1930, convirtiéndose en una figura importantísima en la nueva forma de orientar la conservación y estudio de las reliquias, y en «uno de los precursores en la construcción de espacios museísticos e instituciones relacionadas con la explicación y protección del pasado andino» (Tantaleán, 2019, p. 88).

El Instituto Histórico del Cusco, tras erigirse el Museo Arqueológico de la Universidad, mantuvo un perfil bajo pues Valcárcel era el director de ambos centros. Poco a poco, la di-

rección del Museo Arqueológico absorbió las acciones del Instituto Histórico. Finalmente, ya con la constitución del Patronato Departamental de Arqueología del Cusco en 1929, el alcance del Instituto Histórico decayó por completo motivando su desaparición.

«RESCATANDO» LOS MONUMENTOS: EL PATRONATO DEPARTAMENTAL DE ARQUEOLOGÍA DEL CUSCO

En 1929 se crea el Patronato Nacional de Arqueología⁷ mediante disposiciones legislativas que priorizan su carácter netamente arqueológico, y enfoque hacia la conservación y restauración de monumentos nacionales (Usca y *et al.*, 2017). Además, se instauran patronatos regionales. De esta forma nació el Patronato Departamental de Arqueología del Cusco mediante la Ley N° 6634 de 1929, para:

[...] velar por la conservación, protección, investigación y estudio de todos los monumentos arqueológicos, comprendidos en la presente Ley, situados en los Departamentos del Cuzco y Apurímac, de conformidad con las instrucciones que reciba del Patronato Nacional, y tendrá las facultades especiales que pueda conferirle el Poder Ejecutivo al reglamentar la presente Ley. (ACMC, 3 de junio de 1929)

El dispositivo aprobado fue muy bien visto por la prensa cusqueña. Se pensó que al instaurarse el Patronato Departamental, y ante las pésimas condiciones de los restos arqueológicos, se deba la oportunidad para que Cusco sea «una laguna que será salvada en la reglamentación que oportunamente formulará el Ejecutivo sobre esta Ley» (*El Comercio del Cusco*, 7 de marzo de 1929, p. 2). Esta «laguna» alude a la otrora grandeza incaica y su legado material en abandono por las actuales autoridades. El Patronato Departamental asumió funciones más allá de lo precolonial. Al inicio estuvo facultado para conservar y vigilar las «obras de arte, pintura y demás de la época colonial que se encuentren en el departamento del Cuzco» (*El Comercio del Cusco*, 7 de marzo, 1929, p. 2). La normatividad se ajustaba a los vacíos y necesidades del nuevo período de la conservación de monumentos y «gestiones culturales» en Cusco.

Desde 1913 la vigilancia y conservación de los bienes culturales del antiguo Imperio incaico recayó en el Instituto Histórico. Desde 1920 pasó a tener mayor injerencia el Museo Arqueológico (como extensión de la Universidad del Cusco). Pero, culminando esta década, la prensa regional comentaría lo siguiente:

[...] ella [la Universidad] no pudo en ningún momento dar cima amplia, eficaz y certera al empeño que gravitaba sobre quienes la dirigieron, entre otras razones, por no contar con medios coactivos para hacer cumplir sus determinaciones y por carecer de los fondos indispensables para cruzada de tanta importancia, como trascendencia. (*El Comercio del Cusco*, 7 de marzo, 1929, p. 2)

Este cuestionamiento se sustentó en la irregularidad de los trabajos de preservación. Reinaba el problema de la poca predisposición estatal de proveer financiamiento a políticas en favor

de la conservación, la restauración y la arqueología. De otro lado, al irrumpir el Patronato Departamental se dijo que esa corporación era la llamada a alcanzar el desarrollo regional (sobre las bases materiales y culturales del incario). Se criticó con dureza el desempeño que tuvo la Universidad. Peor aún, su labor fue interpretada como un fracaso: no permitió mejorar el presente ni discernir un futuro nacional.

La Ley de Creación del Patronato Departamental de Arqueología del Cusco (Art. 14°) señalaba que el presidente de la Corte Superior de Justicia de Cusco encabezaría ese concejo. También lo integrarían el rector de la Universidad, del Instituto Histórico y el alcalde del Consejo Provincial del Cercado (ACMC, 3 de junio de 1929). Al comienzo el grupo fue muy bien visto. Comprendía a intelectuales y personas notables. De manera tácita se supuso el éxito en su gestión. Pero lo que ocurrió, a mediano plazo —en cuanto a las labores sobre la arqueología y su legado—, fue la incompatibilidad del equipo. Prontamente se ingresó a una fase de contradicciones en la gestión de monumentos.⁸

Respecto a la institucionalización del trabajo sobre los monumentos, y la burocracia que acarreó, la creación del Patronato Departamental significó la implantación de un conducto regular para concretar trámites en materia de exploraciones y excavaciones arqueológicas. Presentamos otro caso: el de los hermanos Aparicio. Como tantos otros, aquellos venían solicitando permiso a la Universidad de Cusco (desde 1923) para excavar en la zona de Pikillaqta. Los Aparicio consiguieron una repuesta en 1931. El Patronato, finalmente, les otorgó un dictamen favorable. Una licencia, pero sujeta a condiciones, como que sean ellos quienes cubran el gasto total de la excavación; que el alcalde de Oropesa —circunscripción donde se hallaba Pikillaqta—, conjuntamente con los hermanos Aparicio, debían firmar un doble contrato sobre todo aquello que pueda encontrarse.

Asimismo, el Patronato estableció que los hermanos podían quedarse con algunos objetos, siempre y cuando existan varios ejemplares a disposición. El Patronato Departamental, igualmente, reservó para sí el poder de elegir si se quedaba con los ejemplares duplicados (si los creía de importancia arqueológica) para destinarlos al museo. En este caso abonaría un justiprecio a los Aparicio. Como última restricción, el Patronato determinó que los Aparicio no podrían hacer excavaciones sin la presencia del alcalde de Oropesa, en caso de incumplimiento se requeriría la presencia del prefecto y subprefecto para efectuar la denuncia y abrir las investigaciones correspondientes (AHDDCC, 12 de mayo de 1931).

Sin duda, este episodio revela una fallida consolidación profesional de arqueólogos en Cusco, incluso luego de dos décadas de haberse «descubierto» la «ciudad perdida» de Machupicchu. También delata que los terratenientes de la zona, los exploradores, las comisiones científicas y hasta los vecinos de la ciudad, se aventuraban a buscar antigüedades para su beneficio personal, camuflado bajo la promesa de incrementar el acervo arqueológico y cultural de Cusco y Perú. No había presupuesto para contrarrestar estos afanes.

La institucionalización del trato a los monumentos —a la par de la naciente ciencia arqueo-

lógica— en Cusco tomó cuerpo conforme sus promotores accedieron a las altas esferas del Estado. El caso más representativo es el de Luis Eduardo Valcárcel y su instalación y desarrollo profesional en Lima. Desde 1930 asumió diferentes cargos en la capital, como la dirección del Museo Nacional de Historia, la presidencia del Patronato Nacional de Arqueología y, posteriormente, la titularidad del Ministerio de Educación.

No fue casual que para la década de 1930, cuando Valcárcel pasó a convertirse en el nuevo «Señor de los museos»,⁹ y dentro del marco del XV Congreso de Americanistas, se reconociese a Cusco como Capital Arqueológica de Sud América. Asimismo, no fue coincidencia que por Ley N° 7688 se estableciera que en esa ciudad se erija la sede del Museo Nacional de Arqueología —cosa que nunca llegó a concretarse— y, además, se constituya la Facultad de Historia y Arqueología Americana en la Universidad de Cusco, de la cual —se requirió— se desprenda una Escuela de Arte Peruano y una oficina de difusión arqueológica y turística¹⁰ (ACMC, 31 de marzo de 1933).

El Patronato Departamental de Arqueología del Cusco tuvo vigencia hasta 1973, año en que sus funciones las absorbe el recién fundado Instituto Nacional de Cultura. Sin duda, entre aciertos y desaciertos, el Patronato Departamental desarrolló una sostenida actividad cultural motivado por el rescate de restos arqueológicos y contribuyó a delinear y evidenciar las problemáticas en torno a la cuestión monumental. Las nuevas organizaciones entraron a un proceso de profesionalización sobre la base de los planteamientos efectuados en esta vieja institución de la cultura.

LAS PUGNAS: ENTRE LO CONSULTIVO Y LO EJECUTIVO

La década de 1930 fue muy importante para Cusco en materia arqueológica. En ese período inició sus labores el Patronato Departamental de Arqueología y se declaró a Cusco, Capital Arqueológica de Sud América. Además, se desarrollaron los trabajos de redescubrimiento de Saqsaywaman y, finalmente, se creó el Instituto Arqueológico del Cusco, que al inicio tuvo objetivos comunes con el Patronato Departamental, pero luego se suscitaban disputas por la hegemonía en las tareas de conservación de monumentos. Valcárcel tuvo participación, directa e indirectamente, en cada uno de estos hechos.

Veamos algunos pormenores. Valcárcel, promotor de la creación del Instituto Arqueológico del Cusco en 1934, también pidió —como director del Instituto Histórico del Cusco (desde 1913)— el establecimiento de un museo arqueológico y una institución para difundir la importancia de la arqueología profesional. En el III Congreso Científico Panamericano, efectuado en Lima en 1924, dijo que «revestía gran urgencia y excepcional importancia científica la instalación en Cusco de un Instituto Arqueológico, pues el lugar fue el centro de la cultura incaica» (Valcárcel, 1981, p. 216). Su llamado cobró mayor alcance al pretenderse formar una Escuela Internacional de Arqueología en Cusco, que —se pensó— sería financiada por los países andinos y fundaciones y universidades estadounidenses (Valcárcel, 1981). Valcárcel

mostró entusiasmo por el proyecto. Se mantuvo en constante comunicación con sus pares universitarios del extranjero, pero finalmente la iniciativa fracasó.

Antes de su viaje definitivo a Lima (1930), Valcárcel se incorporó al Patronato Departamental. La experiencia que tuvo ahí entre 1929 y 1930¹¹ lo adiestró en el entendimiento de la crisis alrededor de los restos arqueológicos, así como en materia de legislación sobre conservación de monumentos. Valcárcel pretendió cerrar su «etapa cusqueña» concretando uno de sus más caros anhelos: la creación del Instituto Arqueológico del Cusco. Pero lejos de cerrar una etapa, este centro habría servido para que prolongue sus influencias en el escenario arqueológico-cultural de Cusco.

Mediante Decreto Ley N° 7798 de 1933 se ordenó la creación del Instituto Arqueológico del Cusco. Se inauguró el 30 de agosto de 1934. En la ley de la referencia se dan detalles de su estructura y sus alcances. Por ejemplo, se menciona que el Instituto Arqueológico se constituye como centro científico-artístico, que consta de cuatro secciones: Arqueología, Historia, Antropología y Arte. Además, se inserta a la organización del Museo Nacional, siendo su director quien presente los proyectos presupuestales y reglamento interno. Finalmente, se establece que el Instituto tenga a su cargo la conservación de los monumentos de Cusco, Puno y Apurímac (ACMC, 25 de abril de 1935).

Sin duda, al concebirse esta institución como dependiente del Museo Nacional con sede en Lima —y siendo Valcárcel su director—, se mantuvo una línea directa de poder e influencias en cuanto a su accionar cultural sobre Cusco. Prueba de ello es la designación inmediata del cusqueño Luis A. Pardo —discípulo de Valcárcel— como nuevo catedrático del curso de Historia del Perú en la Universidad de Cusco y nombrado, posteriormente, como director del flamante Instituto Arqueológico.

La designación del Instituto Arqueológico de Cusco como entidad responsable de la conservación de los monumentos produjo similitud de funciones con el Patronato Departamental de Arqueología que, hasta ese momento, era la institución rectora en el asunto. De otro lado, Valcárcel no escondió sus motivos personales, científicas y culturales respecto a la creación del instituto. Durante la inauguración de este organismo (1934) ofreció un discurso de apertura ante el prefecto de la ciudad, un grupo de magistrados y algunas autoridades locales e intelectuales, donde señalaba:

Cumplo en estos instantes uno de mis caros anhelos al inaugurar el Instituto Arqueológico del Cuzco [...]. Comienza sus elevadas funciones de centro de investigación pura alojado definitivamente en esta casa que, a sus condiciones materiales, sobrepone la circunstancia significativa de haber sido el hogar sosegado y tranquilo del sabio Antonio Lorena [...]. Siendo una escuela de altos estudios, forzosamente se impone cerrar las puertas a la improvisación, al arribismo, a las actividades extrañas al paciente y concienzudo laborar del hombre de ciencia o del artista que, antes de crear, estudia lo creado. En este recinto no

tienen cabida los simuladores: solo quienes demuestren una sincera vocación científica, un profundo amor por la raza y su historia, tendrán aquí su mesa de trabajo. (*El Comercio del Cusco*, 31 de agosto, 1934, p. 2)

La creación de este centro para la arqueología de Cusco pudo entenderse como un organismo complementario al Patronato Departamental, en busca de fines comunes. Sin embargo, en la práctica, existió una verticalidad en favor del Instituto Arqueológico, se buscó que tenga las riendas de los asuntos arqueológicos.

Es oportuno mencionar que el Patronato Departamental carecía de local. Desde su creación sus reuniones fueron en salones prestados por la Corte Superior de Justicia o la Universidad de Cusco. Mientras que para el Instituto Arqueológico Valcárcel barajó las mejores posibilidades de adquirir un local. La primera opción fue un inmueble de la calle Hatunrumiyoq. Sin embargo, los problemas de saneamiento legal fueron determinantes para que Valcárcel informe que no sería recomendable su compra (*El Comercio del Cusco*, 17 de agosto, 1934). Finalmente, el Instituto Arqueológico se instaló en una residencia bastante amplia que fue del Dr. Antonio Lorena, ubicado en la intersección de las calles cusqueñas de Tigre y Saphy. El tema económico también se perfiló en un problema. Al escaso presupuesto para el Patronato Departamental se le añadió un nuevo gasto. Todo esto dificultó los planes de trabajo concebidos para una sola institución y se incrementó el gasto en burocracia. A los pocos días de haber entrado en funciones el Instituto Arqueológico, Luis Eduardo Valcárcel envió un telegrama al presidente de la república, Óscar Raimundo Benavides, apoyado por una larga lista de personalidades cusqueñas. En el documento se lee:

Reunidos los suscritos personeros de las instituciones del Cusco en el acto solemne de la inauguración oficial del Instituto Arqueológico, nos dirigimos a usted para agradecerle el interés que su gobierno tiene demostrado en la ejecución de las obras centenarias y, al mismo tiempo, para solicitarle respetuosamente dispense su valioso apoyo a la institución cultural que se acaba de establecer, cuya trascendencia nacionalista no necesitamos ponderar. Considérese como mínima la suma solicitada de treinta mil soles anuales para el sostenimiento del Instituto y la verificación limitada de sus labores arqueológicas, así como para conservar los monumentos que guarda esta importante zona. La consagración del Cusco como capital arqueológica de Sudamérica exige del Estado Nacional una cooperación económica efectiva y considerable, por honor mismo del Perú. (*El Comercio del Cusco*, 4 de setiembre, 1934, p. 4)

Al parecer, al comienzo el Patronato Departamental no tuvo muchos reparos en apoyar las causas económicas del Instituto Arqueológico. El telegrama lleva las firmas de representantes del Patronato, como de Rafael Aguilar, alcalde de Cusco y rector de la Universidad; de Juan Nicolás Cáceres, presidente de la Corte Superior de Justicia y presidente del Patronato Departamental (*El Comercio del Cusco*, 4 de setiembre, 1934). Quienes dirigían el Patronato eran funcionarios públicos que prestaban mayor atención, como era evidente, a las altas investi-

duras políticas que recaían sobre ellos. Estar dentro del Patronato no representaba ser especialista y, por ende, no existía la suficiente convicción para llevar las riendas de dicha institución. Las primeras incursiones del Instituto Arqueológico fueron vistas como necesaria traslación de responsabilidades.

Para dar mayor peso al pedido en cuestión, el telegrama fue acompañado de las firmas de otros personajes relevantes dentro de la esfera pública cusqueña, como el director de la Beneficencia Pública, el presidente del Rotary Club, el director del Colegio Ciencias, el vicario de Cusco, el presidente de la Cámara de Comercio, el director del diario *El Sol del Cusco*, entre otros personajes influyentes (*El Comercio del Cusco*, 4 de setiembre, 1934). No hay duda que Valcárcel había logrado estrechar lazos. Su influencia orientó el favor de los señores cusqueños.

Ante las medidas favorables al Instituto Arqueológico de Cusco, se dispuso que el Patronato Departamental —por ser una institución que destinaba todos sus recursos al pago de salarios a sus vigilantes— fuese «recompensado» con la administración de los derechos de ingreso a Machupicchu. Por Resolución Suprema del 9 de setiembre de 1936 se estableció la creación del cobro por derecho de visita a Machupicchu a razón de un sol de oro, siendo el Patronato el encargado de efectuar el cobro de ingreso, y disponer lo conveniente respecto a esos montos. Los ingresos se destinaron a la conservación de los monumentos del departamento de Cusco y al sostenimiento del hotel de sitio en Machupicchu. Adicionalmente, se estableció la exoneración de pago de la tarifa de ingreso a los escolares y a miembros de instituciones culturales (ACMC, 9 de setiembre de 1936).

Los cambios realizados fueron importantes. Implicó que el Patronato Departamental y el Instituto Arqueológico replanteen y definan su papel en lo concerniente a conservación de monumentos y administración de recursos. Y fue el propio Valcárcel quien resultó mediador y responsable —ante el Ministerio de Educación— de dar un dictamen sobre ambos asuntos. Así, el 9 de junio de 1938 se emitió la Resolución Suprema N° 827 que resolvía que el Patronato Departamental únicamente vigilaría los monumentos arqueológicos, mientras que el Instituto Arqueológico tendría a su cargo la conservación de monumentos y reliquias precoloniales y coloniales de Cusco, Puno y Apurímac. Asimismo, disponía que el Patronato entregue al Instituto, todos los meses, la cantidad que reciba por concepto de subvención fiscal. También establecía que en adelante el Patronato designaría a los vigilantes de los monumentos, previamente propuestos por el director del Instituto. Finalmente, establecía que en las sesiones del Patronato Departamental la presencia del director del Instituto Arqueológico sería necesaria «para cooperar en las decisiones a tomar» (AHDDCC, 23 de junio de 1938). El Patronato Departamental quedó relegado, tanto en lo que respecta al manejo de recursos económico, así como en los alcances de sus funciones.

El control de recursos favorece el manejo de la administración de monumentos. Valcárcel lo sabía muy bien, y como para dejar las cosas claras, envió un oficio al presidente del Patronato

Departamental de Arqueología de Cusco –no como Valcárcel el intelectual, sino como el director del Museo Nacional de Historia y responsable del Instituto Arqueológico del Cusco–, recalcando el interés de definir correctamente la distribución eficaz de las labores del Patronato y del Instituto, por lo que solicitó la proficua cooperación entre ambas instituciones y que, además, es importante recordar –diría él– que el Patronato es un cuerpo consultivo, y no ejecutivo. Finalmente, concluyó la comunicación indicando que «La nueva organización no significa el más leve desmedro de las facultades legales del Patronato y si más bien una eficaz ayuda, dotándolo de un órgano ejecutivo» (AHDCC, 27 de junio de 1938).

Aunque Valcárcel proyectaba mejorar la conservación de los monumentos de Cusco, la reorganización institucional que encabezó contribuyó a dismantelar las funciones con que nació el Patronato Departamental. Él entendió que el corto presupuesto asignado al Patronato, sumado a la falta de tecnificación de su cuerpo en materia arqueológica, conllevaría al lento proceso de cumplimiento de tareas, por lo que se amparó en un marco legal para materializar sus anhelos. Con esto dio vida al Instituto Arqueológico como brazo ejecutivo externo del Patronato Departamental de Arqueología del Cusco. Este Instituto Arqueológico lideró las acciones de conservación de monumentos en Cusco hasta 1941, año en que se decretó la Ley Orgánica de Educación Pública N° 9359 que resolvía, en su Art. 590°, que el Instituto Arqueológico pase a depender de la Universidad de Cusco. Con esto el Patronato Departamental retomó el control de toda la administración de los monumentos en Cusco.

CONCLUSIONES

El análisis de diferente documentación nos permite establecer que al comenzar el siglo XX los monumentos arqueológicos de Cusco estuvieron en abandono y estado crítico. Si bien hubo iniciativas –incluso del siglo XIX– de resaltar el valor histórico de estas antiguas construcciones incaicas, estas no pudieron materializarse en acciones concretas en lo que concierne a su conservación. Asimismo, a este ambiente de crisis se sumó la indiferencia económica del gobierno central y departamental. No destinaban, dentro de sus partidas presupuestarias, montos suficientes para preservar los baluartes precoloniales cusqueños.

En los decenios de 1910 y 1920, con la importante presencia del intelectual cusqueño, Luis Eduardo Valcárcel, con la creación del Instituto Histórico del Cusco (1913) y Museo Arqueológico de la Universidad (1920), hubo una notoria mejoría en la vigilancia de los restos arqueológicos. Se articularon mejores acciones de monitoreo de los centros precoloniales (se envió comisiones para evitar excavaciones clandestinas), y se dio el acopio de colecciones privadas de antigüedades y reliquias, que pasaron a formar parte de las colecciones de un nuevo museo, constituido como reemplazo de la biblioteca-museo existente desde 1848.

Con la creación del Patronato Departamental de Arqueología del Cusco (1929) se consolidó un modo más orgánico de encarar la problemática de conservación y vigilancia de monumentos. No obstante, con la creación del Instituto Arqueológico del Cusco (1934) inician

las desavenencias. Ocurrió la similitud de funciones en relación a la salvaguarda de monumentos, así como la rivalidad en torno a quién era la institución más representativa y con mayor alcance de labores sobre los monumentos.

Por las coordinaciones e influencias de Valcárcel, el Instituto Arqueológico del Cusco terminó siendo la institución más importante del resguardo monumental de Cusco. El Patronato Departamental de Arqueología fue relegado a un segundo plano hasta 1941. En ese año se dio la Ley Orgánica de Educación Pública N° 9359, que restó potestades sobre los monumentos al Instituto Arqueológico y lo derivó, como institución dependiente, a la Universidad de Cusco.

Finalmente, la aparición de todas estas instituciones (con sus aciertos, desaciertos y rivalidades), y las actividades de preservación, conservación y difusión de los restos precoloniales, revelan la conformación de un escenario en donde la primigenia «gestión cultural» fue la herramienta fundamental para alcanzar los objetivos trazados por una élite intelectual regional: posicionar a los monumentos precoloniales en el imaginario regional y nacional para su aprovechamiento cultural y económico.

¹ Este trabajo es parte de un estudio más amplio que actualmente realiza el autor para su tesis de maestría.

² Desde la década de 1830 hasta comienzos del siglo XX, tanto la Junta Departamental como la Prefectura de Cusco tuvieron a su cargo la vigilancia de los restos prehispánicos. Luego de 1913 la Prefectura de Cusco mantuvo su labor en conjunto con diversas instituciones que se fueron creando; pero ya no tendrá responsabilidad directa como institución encargada de vigilar y conservar los monumentos. Su función se limitó a la fiscalización ciudadana del cumplimiento de las normas sobre los restos arqueológicos.

³ Albert Anthony Giesecke Parthymueller nació el 30 de noviembre de 1883 en Filadelfia. Fue contratado por el gobierno peruano para asumir el rectorado de la Universidad del Cusco (25 de marzo de 1910). Este centro se hallaba en crisis. Sostuvo que su labor era «elevar el nivel económico del Cusco, la región y el Perú». Su gestión (1910-1923) produjo la gran reforma universitaria y la restructuración de la Universidad (Aparicio, 2012, pp. 45-47).

⁴ Luego de hacer las investigaciones, Valcárcel terminó concluyendo que no existió el menor indicio de que se haya hurtado tesoro arqueológico alguno, que ningún cargamento habría pasado a Bolivia procedente del Cusco y que todo ha sido simples rumores (Valcárcel, 1981, p. 187). Sin embargo, lo que sí se pudo constatar fueron algunas excavaciones realizadas sin autorización, lo cual generó sospechas y episodios tensos entre Bingham, Valcárcel y la ciudad del Cusco. Más detalles en Heaney (2019).

⁵ La colección Caparó Muñoz había recibido la visita de personalidades, como José de la Riva-Agüero, el presidente José Pardo, Max Uhle, y Julio C. Tello; y desde el ámbito local, era frecuentado por Luis Eduardo Valcárcel, Albert Giesecke y Uriel García, entre otros (Guevara, 1997). Luego de su transferencia al nuevo Museo Arqueológico de la Universidad, Valcárcel se encargó de reinventarlo y ponerlo a disposición de nuevos investigadores.

⁶ Tantaleán (2019) y Tantaleán y Astuhuamán (2013) consignan que Valcárcel fue director del Museo

Arqueológico de la Universidad de Cuzco desde 1917. No conocemos sus fuentes. Probablemente arribaron a esta conclusión por los trabajos y coordinaciones que realizaron Valcárcel y Giesecke para crear el museo. De 1917, hacia adelante, son años de trámites para la creación. Sin embargo, si se revisa *El Comercio del Cusco* (6 de febrero, 1920) y la *Revista Universitaria* (1920, nro. 34), uno se percatará que, para 1920, se promulgó una Ley disponiendo que la Biblioteca-Museo pase a la Universidad del Cusco. Mientras que, en la *Revista Universitaria*, anexa dos documentos de la Dirección General de Instrucción Pública, con fecha 6 y 25 de marzo de 1920, las que hacen referencia a una Ley y Resolución Legislativa, respectivamente, para la transferencia de la Biblioteca-Museo de la Junta Departamental y la adquisición de la Colección Caparó Muñiz, ambos con destino a la Universidad del Cusco, para la conformación de su Museo Arqueológico. Ante estas evidencias, consideramos correcto situar la creación de dicho museo en 1920.

⁷ El Patronato Nacional de Arqueología fue una de las instituciones más importantes en cuanto a defensa del patrimonio monumental. Fue dirigida por el Ministro de Educación. Lo integraron el director del Museo Nacional, los delegados de las universidades y el Arzobispado de Lima (Matos, 1986).

⁸ El art. 14° de la Ley N° 6634 se derogó por la Ley N° 8910 del 22 de junio 1939. El nuevo dispositivo modificaba la composición de los Patronatos Departamentales para «brindar mayor intervención a las Universidades y a los centros de enseñanza oficial», y porque la práctica había demostrado que es inconveniente la participación, en dichos organismos, de funcionarios del Poder Judicial, en razón de incompatibilidad de obligaciones y especialidades (Cámara de Senadores, 1953, p. 20).

⁹ Ver Asensio (2018).

¹⁰ Mucho de lo establecido no se concretó formalmente de la mano de la Universidad, como la Escuela de Arte Peruano o la oficina de difusión turística. Ambos recorrieron sus propios caminos, sobre todo obedeciendo a sus propias dinámicas. Así, desembocaron en la Escuela de Bellas Artes del Cusco y la Corporación Nacional de Turismo.

¹¹ Valcárcel integró el Patronato Departamental de Arqueología en representación del Instituto Histórico del Cusco. Lo acompañaron Fortunato L. Herrera, en representación de la Universidad; monseñor Pedro P. Farfán, representante de la Diócesis; y Braulio Lasanta, Alcalde del Consejo Provincial (AHDDCC, 24 de enero de 1930). Posteriormente, Valcárcel fue designado secretario del Patronato Departamental de Arqueología del Cusco en su calidad de catedrático del curso de Historia del Perú (AHDDCC, 26 de marzo de 1930).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FUENTES PRIMARIAS

Archivo Central del Ministerio de Cultura (ACMC)

ACMC (9 de setiembre de 1936). Fondo Ministerio de Educación Pública (permanente), caja 15, paquete 129, Legislaciones Arqueológicas e Históricas del Perú, Resolución Suprema N° 375.

ACMC (25 de abril de 1935). Fondo Ministerio de Educación Pública (permanente), caja 15, paquete 129, Legislaciones Arqueológicas e Históricas del Perú, Resolución Suprema N° 47A.

ACMC (31 de marzo de 1933). Fondo Ministerio de Educación Pública (permanente), caja 15, paquete 130, Legislaciones Arqueológicas e Históricas del Perú, Ley N° 7688.

ACMC (3 de junio de 1929). Fondo Ministerio de Educación Pública (permanente), caja 5, paquete 47, expedientes, Ley N° 6634.

Archivo Histórico de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco (AHDDCC)

AHDDCC (27 de junio de 1938). Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 02, expediente 01. *Oficio N° 136*.

AHDDCC (23 de junio de 1938). Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 02, expediente 01. *Resolución Suprema N° 827*.

AHDDCC (12 de mayo de 1931). Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 01, expediente 01. *Sobre dictamen del Patronato Departamental para el caso de los hermanos Aparicio*.

AHDDCC (26 de marzo de 1930). Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 01, expediente 02. *Nombramiento de secretario del Patronato Departamental*.

AHDDCC (24 de enero de 1930). Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 01, expediente 02. *Reunión de miembros del Patronato Departamental*.

El Comercio del Cusco

El Comercio del Cusco (4 de setiembre de 1934). Pidiendo una subvención para el Instituto Arqueológico. Telegrama al presidente de la república. Cusco, p. 4.

El Comercio del Cusco (31 de agosto de 1934). Se inauguró ayer el Instituto Arqueológico. Cusco, p. 2.

El Comercio del Cusco (17 de agosto de 1934). Por qué no se adquirió Hatun-rumiyoq para el Instituto Arqueológico. Una nota del doctor Valcárcel. Cusco, pp. 1 y 4.

El Comercio del Cusco (7 de marzo de 1929). El Patronato de Arqueología del Cusco. Cusco, p. 2.

El Comercio del Cusco (5 de agosto de 1915). Comisión investigadora en viaje. Cusco, p. 2.

El Comercio del Cusco (10 de enero de 1912). Yucay, Obras arqueológicas y monumentos incaicos. Cusco, p. 3.

El Comercio del Cusco (27 de julio de 1911). El tesoro del Inca. Los buscadores de oro. Cusco, pp. 1-4.

El Comercio del Cusco (2 de agosto de 1910). Monumentos incaicos. Cusco, p. 2.

2. FUENTES SECUNDARIAS

Amat, Hernán (2012). El pasado y la gestión del patrimonio cultural, *Investigaciones Sociales*, volumen 16, nro. 29, pp. 267-302. Disponible en <https://doi.org/10.15381/is.v16i29.7808>

Aparicio, Manuel Jesús (2012). *Centenario de la Generación La Sierra*. Lima: ANR.

Asensio, Raúl H. (2018). *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Lima: IEP.

Azurín, Carmen (1991). *Bases para una política cultural exterior peruana*. Lima: Academia Diplomática del Perú.

Burger, Richard L. y Salazar, Lucy C. (junio de 2019). La museografía en Cusco: diferentes museos, diferentes narrativas, *Chungara Revista de Antropología chilena*, volumen 51, nro. 2, pp. 271-290. Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562019005001401>

Calvo, Rossano (2018). *El cusqueñismo. Ideología e identidad en la ciudad del Cusco (siglos XX-XXI)*. Cusco: Alpha Servicios Gráficos S. R. L.

Cámara de Senadores (1953). *Las ruinas arqueológicas del Perú. El Senado de la República interviene en su defensa y conservación. Proyecto de Ley. Dictamen de la Comisión de Investigación. Reseña de las visitas a las zonas arqueológicas. Documentos y anexos*. Lima: Senado del Perú.

Chavarría, Rafael y Valdés, José (2019). Aproximaciones y provocaciones en torno a la emergencia de la Gestión Cultural en las postrimerías del siglo XX Latinoamericano. Chavarría, Rafael; Fauré, Daniel y Carlos Yañez (editores), *Conceptos claves de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica Volumen I*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, pp. 207-225.

Heaney, Christopher (2019). *Las tumbas de Machu Picchu. La historia de Hiram Bingham y la búsqueda de las últimas ciudades de los Incas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Matos, Ramiro (1986). Preservación y promoción del Patrimonio Monumental. Ossio, Juan; Félix Oliva; Luis Millones y otros, *Patrimonio Cultural del Perú. Balance y perspectivas*. Lima: FOMCIENCIAS, pp. 37-58.

Pérez, Johann y Almanza, María M. (2019). *Análisis histórico y puesta en valor del fondo antiguo de la Biblioteca Central de la UNSAAC (1495-1899)*. Tesis de Licenciatura. Cusco: Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Repositorio Institucional.

Ravines, Rogger (1989). *Los museos del Perú. Breve historia y guía*. Lima: Dirección General de Museos, Instituto Nacional de Cultura.

Revista Universitaria (1918). *Memoria leída en la clausura del año académico de 1918. D. D. Albert A. Giesecke. La Universidad del Cuzco en 1918*. Nro. 26, pp. 3-18.

Revista Universitaria (1915). *Memoria del señor Rector de la Universidad del Cuzco D. D. Alberto A. Giesecke, correspondiente al año académico de 1915*. Nro. 14, pp. 24-30.

Tantaleán, Henry (2019). *Una historia de la arqueología peruana*. Lima - Quito: Instituto de Estudios Peruanos - Universidad San Francisco de Quito.

Tantaleán, Henry y Astuhuamán, César (2013). La etapa cusqueña de Luis E. Valcárcel y la arqueología del Altiplano andino. Tantaleán, Henry y Cesar Astuhuamán (editores), *Historia de la Arqueología en el Perú del siglo XX*. Lima: IFEA, pp. 509-527.

Usca, Alex; Herencia, Boris; Blanco, Phalcha y Quirita, Rosa (2017). Develando el enfoque teórico en las intervenciones del patrimonio edificado virreinal del Cusco: reflexiones en torno a la restauración de la Casa Concha, *Revista Devenir*, volumen 4, nro. 7. Lima: FAUA-UNI, pp. 49-68. Disponible en <https://doi.org/10.21754/devenir.v4i7.135>

Valcárcel, Luis Eduardo (1981). *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

EL SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ. NACIONALISMO, CONMEMORACIÓN Y POLÍTICA DE LA HISTORIA. UN BALANCE¹

Alex Loayza Pérez
Historiador, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, el Gobierno Revolucionario de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) ha concitado un renovado interés, sobre todo en sus aspectos culturales y sociales.² La realización de varios congresos, coloquios y demás actividades durante los últimos años son una muestra de ello y de la apertura a nuevos temas. Dentro de los aspectos culturales del gobierno de Velasco, la conmemoración del sesquicentenario de la Independencia del Perú fue muy importante porque fue aprovechada para legitimar su proyecto político e intentar movilizar a la población a su favor mediante un discurso nacionalista. No obstante, hasta hace poco tiempo, el tema no concitó mucha atención en sí, a diferencia del centenario, por ejemplo. De hecho, en un congreso internacional realizado en Lima el 2013 sobre los sesquicentenarios de la independencia en América Latina se mostraba la relevancia del tema, pero en la publicación posterior, hecha el 2016, fue notoria la ausencia del caso peruano (Betancourt Mendieta, 2016). Es a partir del 2016 cuando se empiezan a publicar varios artículos enfocados directamente en el sesquicentenario. Este cambio obedece, en parte, al ya mencionado interés en el estudio del gobierno de Velasco, pero además por la cercanía a la conmemoración del bicentenario. Por su publicación simultánea, sin embargo, es notorio que no hay mucha comunicación entre los trabajos que han abordado esta temática. Por ello, creo oportuno, primero, hacer un balance sobre lo escrito para después identificar problemas y nuevas perspectivas de estudio.

LA COYUNTURA DEL SESQUICENTENARIO EN AMÉRICA LATINA

Los sesquicentenarios latinoamericanos estuvieron marcados internacionalmente por la Guerra Fría y la Revolución Cubana. Las oligarquías competían por la hegemonía política con nuevos actores políticos que representaban a nuevas clases sociales y generacionales. Para resolver las demandas de estos grupos sociales se buscaron hacer una serie de reformas, la revolución en algunos casos, o, más bien, la contención de esta revolución en forma de dictaduras militares a fines de la década de 1960. En este contexto, era evidente que la reflexión sobre la independencia suponía un análisis sobre el presente y futuro del país. Los gobiernos de entonces debían hacer frente a esta cuestión en un ambiente de exaltación revolucionaria. Más aún cuando se divulgó la teoría de la dependencia, la cual explicaba el subdesarrollo de

la región como un efecto de la desigualdad y de un pacto neocolonial con países imperialistas que se desarrollaron a costa de los de estas latitudes, dando como resultado la pobreza y exclusión que prima en Latinoamérica. Se trataba de una época marcada por un fuerte nacionalismo político que, en algunos casos, también se manifestaba como un nacionalismo económico que remarcaba la necesidad de un Estado más activo en la economía nacional. Estos hechos caracterizaron las acciones y la retórica política del gobierno de Velasco.

Lo mencionado traza una gran diferencia política e ideológica respecto de las celebraciones de los centenarios latinoamericanos de la década de 1910. Estas se enmarcaron en plena *Belle Époque* europea, llena de optimismo en torno a los modelos económico y político liberal, donde las élites oligarcas celebraron el centenario afianzando su discurso nacionalista y su proyecto político de orden y progreso. En el caso peruano, bajo el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), el centenario sirvió para fortalecer la figura del presidente y su proyecto político modernizador: la Patria Nueva. El tono del discurso histórico fue conservador, pero marcó el inicio de varias corrientes políticas e historiográficas, las cuales buscaban probar que la independencia peruana fue conseguida por los propios peruanos, de manera que se le da especial importancia a la figura de los precursores.

EL SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA, VELASCO Y SU DISCURSO HISTÓRICO

Frente a este panorama en América Latina, lo peculiar del gobierno militar de Velasco fue que se plegó a una política de reforma sustentada en un fuerte nacionalismo político y económico. Como el gobierno carecía de bases sociales organizadas, fue muy importante la propaganda para difundir su mensaje ideológico y alentar la participación popular, la cual se trató de dirigir por medio del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS). En tal sentido, la celebración del Sesquicentenario de la Independencia no podía ser desaprovechada. Para realizar tal conmemoración, se creó la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP) (1969-1974), conformada, en su mayoría, por civiles, casi todos de Lima; entre ellos, se incluían representantes de la municipalidad, de colegios profesionales, de universidades, de la asamblea episcopal, de la Biblioteca Nacional, del Archivo General de la Nación y de otros institutos históricos.

Como se menciona en la memoria del presidente de esta comisión, el general Juan Mendoza Rodríguez, el objetivo de la conmemoración del sesquicentenario no era solo rendir homenajes a los libertadores extranjeros, como ocurrió en el centenario, sino de hacerlo de forma más explícito a los precursores y próceres peruanos. Su obra más reconocida fue la publicación de ochenta y seis volúmenes de documentos sobre la independencia peruana, con un tiraje de 5.000 ejemplares. Sin embargo, la comisión tuvo a su cargo una serie de actividades de difusión, tales como la organización de eventos académicos hacia un público más amplio, concursos sobre investigaciones históricas, así como de música, documentales, etc. Asi-

mismo, también brindó asesoramiento para la construcción de monumentos y objetos conmemorativos (promovió la creación de dieciocho monumentos, veinticinco bustos y ciento treinta y cinco placas conmemorativas); entre los más conocidos están el Monumento a los Próceres y Precursores de la Independencia del Perú (1971) en Lima y el Obelisco en la pampa de Quinua en Ayacucho (1974) (Mendoza Rodríguez, 1974).

Pero la CNSIP no fue el único espacio desde donde se difundían las ideas del gobierno vinculadas a la narrativa histórica. Igualmente importante fue la labor de la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (1968), la cual reunió a un equipo de artistas, poetas y publicistas, y que más adelante pasaría a ser parte del SINAMOS. El artículo de Anna Cant (2012), precisamente, analiza los *posters* del artista Ruiz Durand en los que aparecen como protagonistas de la reforma agraria los campesinos, estableciéndose un vínculo directo con la lucha de Túpac Amaru II, una interpretación histórica que difería de la CNSIP.³ Esta divergencia es importante porque nos recuerda el estudio de Lissa North (1985), quien afirma que tras la aparente unidad ideológica del régimen de Velasco, coexistían tres grupos que expresaban distintas ideas políticas progresistas, de centro y de extrema derecha; cada una de estas, además, formulaba diferentes visiones sobre la nación y la independencia, como es claro en el SINAMOS y la CNSIP.

Entrando ya a los nuevos trabajos sobre el sesquicentenario, Carlos Aguirre (2018) nos presenta la primera visión e interpretación general de esta conmemoración y muestra cómo el gobierno de Velasco la usó para legitimar sus acciones políticas; prueba de ello es la aseveración que el régimen cumpliría el proceso histórico incompleto de la independencia, dado que realizaría la «segunda y verdadera independencia». No obstante, Aguirre identifica cierta incongruencia entre el discurso más crítico del orden político y social del gobierno frente al que sostienen los historiadores de la CNSIP, de un nacionalismo más conservador que presenta de forma positiva la independencia. Aunque paradójico, ello no resulta sorprendente, si nos atenemos al estudio de North (1985) mencionado líneas arriba. Aguirre, sin embargo, precisa que es más importante la existencia de ciertas convergencias: el gobierno e historiadores compartían su anticomunismo y la necesidad de defender ciertas instituciones «sagradas», al mismo tiempo que el discurso nacionalista era afín al de Velasco, más aún por resaltar la participación del pueblo en la gesta libertadora y por exacerbar la figura precursora de Túpac Amaru II. Con todo, los miembros de la CNSIP no le dieron un peso tan importante al héroe en los documentos publicados o en los monumentos erigidos. En términos generales, su figura fue importante, pero no se dejó de mencionar a otros héroes o al libertador San Martín. Las disputas en torno a la figura de Túpac Amaru II muestra —de forma más clara— que no existía «una versión «oficial» unitaria y homogénea de la independencia» (Aguirre, 2018, p. 63). Para Aguirre, pese a la intención del gobierno, la euforia nacionalista del sesquicentenario no fue tal, y las acciones de la CNSIP fueron académicas y más centradas en la reflexión que en movilizar masas.

La importancia del discurso histórico nacionalista y su uso político es clave para entender el sesquicentenario. Esta instrumentalización puede explicar también la inexistencia de un «discurso oficial», dado que Velasco lo adaptaba según el público al que se dirigía. Precisamente, Javier Puente Valdivia (2016) examina la retórica y el discurso visual nacionalista del gobierno de Velasco, el cual reconstruye la historia nacional como un componente esencial de un proyecto cultural más amplio. Según Puente Valdivia, el discurso de Velasco tuvo tres objetivos comunes: (i) denominaba socialmente a los indígenas como campesinos, (ii) reinventaba la historia peruana a través de una reconstrucción y reorganización del pasado de la nación como un martirologio hacia la emancipación, y (iii) ubicaba al régimen militar como la máxima protección contra la dominación colonial. Así, el proyecto cultural del régimen militar reinventó las bases de la nación bajo tres aristas: (i) incorporó imágenes prehispánicas como parte de una narrativa que las integraba a los orígenes de la nación peruana hasta la actualidad, (ii) los héroes nacionales fueron vinculados a los procesos políticos en curso (Túpac Amaru II y la Reforma Agraria), y (iii) la historia nacional fue reformulada como una lucha permanente por la independencia, donde los héroes representaban un deseo de emancipación política, mientras que el régimen militar significaba el resultado final de tal proceso (Puente Valdivia, 2016, pp. 237-238).

La elaboración de la figura de héroes nacionales fue fundamental para esta reconfiguración de la historia peruana. Si bien se ha prestado gran atención al papel de Túpac Amaru II, Javier Puente Valdivia explica cómo esta figura se insertó en un escenario más amplio de personajes que representaban los valores nacionales del proyecto político del régimen. Para transmitir este mensaje, se hizo uso de una bien diseñada máquina de propaganda visual. Los trabajos de Ana Cant (2012) y Christabelle Roca-Rey (2016) han demostrado la importancia de la propaganda visual del gobierno de Velasco para difundir su mensaje ideológico y alentar la participación popular, sobre todo, en lo referente a la reforma agraria. No obstante, el discurso histórico tiene una contraparte visual que ha sido poco estudiada. En tal sentido, Puente Valdivia complementa su análisis de la narrativa histórica con el discurso visual en los billetes, en los cuales, sorprendentemente, no encuentra una visión indigenista de la historia sino, más bien, una «mestiza», que incluye lo indígena e hispano –las bases de la nación–; lo anterior da fuerza a la idea de Aguirre respecto a que el discurso histórico conservador no era incompatible con el de Velasco. Así, al mismo tiempo que aparecen personajes indígenas como el inca Pachacutec, constructor del Imperio Inca, y Túpac Amaru II, la época colonial es personificada por el Inca Garcilaso de la Vega, ícono máximo del mestizaje, e Hipólito Unanue, el criollo por excelencia. Ya en la república, Ramón Castilla personifica el cumplimiento de una emancipación incompleta por sus reformas sociales (abolición de la esclavitud y del tributo indígena), mientras que Miguel Grau y Francisco Bolognesi representaron el martirio militar en defensa de la nación, y Nicolás de Piérola aparece como quien consolidó el orden estatal. No hay mención a héroes en el siglo XX, en tanto el régimen de Velasco luchaba contra la oligarquía que controlaba el Estado peruano,

de modo que su régimen es representado como el protagonista de la emancipación total (Puente Valdivia, 2016, pp. 242-244).

LA CONSTRUCCIÓN DE UN HÉROE: TÚPAC AMARU II

Pese a lo mencionado por Puente Valdivia, es innegable el protagonismo de Túpac Amaru II en este proceso de construcción de héroes. Si bien Velasco no inventó al héroe (este ya tenía un lugar importante en el panteón nacional peruano), la novedad radica en que nunca un gobierno peruano tomó a una figura heroica como símbolo, más aún como símbolo de cambio social. Pese a la importancia que revestía, el análisis de este tema no concitó mayor atención; por ello la importancia del artículo de Charles Walker (2018), quien analiza las razones de esta elección y, en tal sentido, cómo fue «reinventado» el héroe por el gobierno velasquista. Como ya mencionaba Cant (2012), los políticos vincularon esta figura heroica con los objetivos del régimen, con su reivindicación del indígena y con el cambio social, plasmado a partir de la reforma agraria. Para ello, se usó a Túpac Amaru II en la propaganda del gobierno, dado que además se buscaba un impacto en la población analfabeta. Del recuento historiográfico que realiza sobre Túpac Amaru II, Walker concluye que su figura cobra importancia desde la década de 1940, cuando se van incorporando nuevas fuentes, pero que, al estar imbuidos en una visión nacionalista e indigenista, se caracterizaron por ser hagiográfica, centrada de manera sobredimensionada en las acciones del propio Túpac Amaru II (Micaela Bastidas no tuvo mucha importancia). En ese sentido, lo indígena es presentado como una categoría inamovible y la lucha se define en términos unívocos: indígenas patriotas contra realistas. Con todo, presentaron al héroe en una versión comprensible al público y afianzando la idea de que había sido previamente ignorado. Walker relaciona esta revalorización del héroe con las luchas anticoloniales que también plantearon la búsqueda de héroes, como lo fue el caso Che Guevara. Aunque las interpretaciones sobre él no fuesen uniformes, Túpac Amaru II podría ser esa figura heroica para Perú, a manera de icono revolucionario. Walker concluye que el éxito de Túpac Amaru II se debe a que era un símbolo ya conocido y respetado antes de 1968, de modo que «La *materia prima* fue ideal para la construcción de un ícono nacionalista» (Walker, 2018, p. 97).

El análisis de Walker ha sido ampliado por el excelente libro de Raúl H. Asensio (2017). Asensio investiga un ámbito distinto, fuera de Lima y sus círculos políticos e intelectuales, por ello nos ofrece un análisis más amplio y novedoso sobre la construcción del héroe. Se aborda, entonces, cómo se forjó la comunidad de culto cusqueña a Túpac Amaru II desde mediados del siglo XX, su auge cuando su culto se oficializa durante el gobierno de Velasco y su posterior declive. En tal sentido, a Asensio le interesa analizar cómo el culto tupacamarista se insertó en el lenguaje político de los diversos actores locales y en sus propios proyectos políticos, así como la instrumentalización realizada por el gobierno para su propaganda y consolidación en el poder. Un culto que se entrelaza, además, con cambios

en el imaginario cultural, político y nacional sobre la ciudad del Cusco que le darán y, posteriormente, restarán fuerza. Como ya mencionaba Walker refiriéndose a la historiografía, Asensio profundiza en que antes del gobierno militar, la comunidad de culto tupacamarista estaba compuesta por una nueva generación de intelectuales, académicos y políticos de izquierda, tanto cusqueños como limeños, con diferentes visiones históricas y políticas sobre el héroe, así como sobre su importancia en el proceso de independencia peruana y en torno al hecho de ser un emblema indígena o popular de la revolución y del cambio social que necesitaba el Perú. Ello, evidentemente, generó mucha controversia y debate, como aconteció ante el intento de erigir, sin éxito, monumentos para conmemorarlo en Lima y Cusco, en 1924 y 1950, respectivamente; solo en 1967 se tuvo éxito al ser Túpac Amaru II declarado oficialmente prócer de la independencia del Perú.

Durante el velasquismo, los tupacamaristas tenían diferentes motivaciones, grados de devoción y compromiso político. Los «vernáculos» (precursores del culto, políticamente de moderados a radicales, exaltaban al rebelde como un objetivo en sí mismo) y los «oficiales» (velasquistas para quienes el héroe representa los valores del régimen), eran los más militantes. Un tercer grupo veía a Túpac Amaru como un héroe de especial significancia como representación de orgullo regional, mientras que un último grupo incluía a aquellos que apoyaban el culto por obligación o por interés. No extraña por ello que las manifestaciones públicas y simbólicas adquirieran diversas formas y tengan diferente naturaleza, entre lo que destacaba tanto grandes manifestaciones organizadas por el Estado como nombres de asociaciones civiles, música y literatura. Era símbolo de cambio social, como en el caso de las cooperativas y el mensaje explícito de algunas obras literarias, pero también se convirtió en una «moda» usada de forma utilitaria y comercial. El declive del culto tupacamarista, afirma Asensio, va de la mano con el declive del velasquismo, ejemplificado con el fracasado proyecto de monumento a Túpac Amaru II en la plaza de armas de Cusco.

POLÉMICAS HISTORIOGRÁFICAS EN EL SESQUICENTENARIO

Todos los estudios precedentes toman como base para sus análisis, en mayor o menor medida, las interpretaciones historiográficas sobre la independencia y Túpac Amaru II. En algunos casos, se maneja una visión un tanto esquemática de la historiografía nacionalista del siglo XX hasta la coyuntura del gobierno de Velasco, presentándola como un bloque más o menos homogéneo. En un ensayo del 2016 he analizado cómo desde la celebración del centenario, la historiografía nacionalista peruana se planteó el proyecto de probar la participación peruana en su independencia; no obstante, distintas corrientes valoraron diferentes actores y visiones sobre la política, las cuales pueden agruparse como liberal, hispanista, indigenista y regionalista. La coyuntura del sesquicentenario trató de conciliar estas visiones, aunque los actores políticos podían dar distintos énfasis a cada una de estas. Lo más importante del sesquicentenario es que, en un contexto de cambios sociales y generacionales, fue el punto

de quiebre de esta visión nacionalista y marcó la irrupción de la «nueva» historia económica y social que cuestionó sus bases nacionalistas y epistemológicas (Loayza, 2016).

El debate que originó en la prensa limeña el texto de Heraclio Bonilla y Karen Spalding (1972) es una muestra de lo mencionado y Daniel Morán (2007) fue el primero en señalar la importancia de este tan mencionado, pero poco conocido debate. La tesis general de Bonilla y Spalding era que la independencia peruana no había sido una gesta patriótica, sino que fue «concedida» por los ejércitos extranjeros al mando de San Martín y Bolívar, debido al tradicionalismo de la elite criolla y la inacción de los sectores populares. Además, al no ser producto de una revolución social, la independencia no cambió las estructuras coloniales, las cuales se mantuvieron como «herencia» en la república. Estas ideas fueron rechazadas por la CNSIP y se inició una campaña en la prensa que buscaba censurar el libro debido a su mensaje «antipatriótico» y «dañino». En contraparte, la prensa oficialista y cercana al gobierno cuestionó estas objeciones y más bien vinculó las ideas defendidas por la CNSIP con las de la política oligárquica. Así, la polémica dejaba ver lo aparente de la «unidad ideológica» del régimen o la convergencia con el discurso de la historiografía conservadora, tal como apuntan Aguirre y Puente Valdivia. Pero, sobre todo, es importante identificar cómo la historia se convirtió en un campo de batalla que debía definir las características del régimen (nacionalista, popular y antioligárquica). Finalmente, la polémica sirvió para afianzar el mensaje político progresista del gobierno de Velasco y la popularización de las tesis de la nueva corriente historiográfica (Loayza, 2016).

REFLEXIONES FINALES

De este recuento, es claro que hoy tenemos un panorama más comprehensivo del sesquicentenario, del uso político de la conmemoración y de la historia, así como de la construcción de héroes; no obstante, como ya se mencionó, la única investigación amplia es la de Asensio. En ese sentido, aún hace falta la reconstrucción del propio evento conmemorativo, para la cual sí existen investigaciones para el centenario, así como el contraste entre ambas celebraciones. Esta reconstrucción de la conmemoración y su análisis no debe ser solo limeño; para el centenario, se ha visto cómo en las regiones se articuló la conmemoración con las demandas políticas locales y la construcción de héroes locales, expresados en monumentos, por ejemplo.⁴ El libro de Asensio es un modelo para seguir en ese sentido. Lo más difícil ciertamente es analizar de qué manera estas acciones llegaron al público en general. Como ya mencionaba Cant (2012) para el caso de la propaganda visual, la etnicidad y el de género son temas por analizar en esta conmemoración y sus discursos. Finalmente, cabe destacar que la producción historiográfica peruana, pese a los avances hechos, es básicamente limeña. Por ello, es necesaria una revisión de lo producido en provincias, así como de los eventos académicos y políticos fuera de Lima, pero, sobre todo, se requiere analizar el uso político de la historia y no verla como un asunto solo académico.

¹ Una primera versión de este artículo salió en *Revista argumentos*, año 13, nro 1. Lima: IEP, pp. 55-62, 2019.

² Para un balance de estos estudios, ver la introducción del libro de Aguirre y Drinot (2018).

³ Sobre la imagen de Túpac Amaru II y los pormenores del trabajo artístico durante el gobierno de Velasco ver Lituma Agüero (2011).

⁴ Sobre el Centenario ver los artículos del libro de Loayza (editor) (2016).

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Carlos (2018). ¿La segunda liberación? El nacionalismo militar y la conmemoración del sesquicentenario de la independencia peruana. En Aguirre, Carlos y Paulo Drinot (editores), *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (editores) (2018). *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Asensio, Raúl H. (2017). *El apóstol de los andes, El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Betancourt Mendieta, Alexander (editor) (2016). *Escritura de la historia y política: el Sesquicentenario de la Independencia en América Latina*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Bonilla, Heraclio y Karen Spalding (1972). La independencia en el Perú: las palabras y los hechos. Bonilla, Heraclio (editor), *La independencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Cant, Anna (febrero de 2012). «Land for Those Who Work It»: A Visual Analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco's Peru, *Journal of Latin American Studies*, vol. 44, nro. 1, pp. 1-37.

Lituma Agüero, Leopoldo (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. Lima: Pakarina Editores.

Loayza Pérez, Alex (2016). Del Perú mestizo a la «idea crítica». Historiografía, nación e Independencia, 1920-1980. Loayza Pérez, Alex (editor). *La independencia peruana como representación. Conmemoración, historiografía y escultura pública*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 25-80.

Loayza Pérez, Alex (editor) (2016). *La independencia peruana como representación. Conmemoración, historiografía y escultura pública*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mendoza Rodríguez, Juan (1974). *Memoria*. Lima: Colección Documental de la Independencia del Perú.

Morán, Daniel (2007). Borrachera nacionalista y diálogo de sordos. Heraclio Bonilla y la historia de la polémica sobre la independencia peruana, *Praxis en la Historia. Revista del Taller de Estudios Histórico-Filosóficos*, vol. 6, pp. 25-40.

North, Lissa (1985). Orientaciones ideológicas de los dirigentes militares peruanos. En McClintock, Cynthia y Lowenthal, Abraham F. (editores), *El gobierno militar: una experiencia peruana, 1968-1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 271-299.

Puente Valdivia, Javier (2016). Second Independence, National History and Myth-Making Heroes in the Peruvian Nationalizing State: The Government of Juan Velasco Alvarado, 1968-1975, *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 22, nro. 3, pp. 231-249.

Roca-Rey, Christabelle (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Walker, Charles (2018). El general y su héroe: Juan Velasco Alvarado y la reinención de Túpac Amaru II. Aguirre, Carlos y Paulo Drinot (editores). *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

PERSONAS ADULTAS MAYORES Y MUSEOS. UNA PROPUESTA EDUCATIVA DESDE EL MUSEO JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI EN LIMA¹

Diana Cecilia Aguirre Córdova
Historiadora, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

SUMILLA

Desde hace varias décadas los espacios museísticos de nuestro país han venido intensificando su papel educativo. En ese marco, sus ofertas educativas se diversificaron. Sin embargo, son pocos los museos que presentan actividades, propuestas o programas para las personas adultas mayores. Es por esto que en el presente artículo se analiza la oferta educativa de los museos de Lima para este público y, también, enfocados en el Museo José Carlos Mariátegui, se propone un programa educativo dedicado al adulto mayor.

INTRODUCCIÓN

Según la *Política Nacional de Cultura* (PNC) al 2030 (Ministerio de Cultura, 2020), en el 2019 las visitas a instituciones museísticas pertenecientes al Sistema Nacional de Museos del Estado (SNME) mostró el siguiente porcentaje: 44.80% de los visitantes fueron adultos, 32.20% niños y niñas en edad escolar. Similar proporción se presentó en las visitas a salas de exposiciones y sitios arqueológicos. El panorama cambia para el caso de los adultos mayores. En ese mismo año, sus visitas no llegaron a registrar ni el 5% (p. 72).

La PNC también expone que, al 2013, la Dirección General de Museos (DGM) del Ministerio de Cultura identificó 254 museos en el territorio peruano, de los cuales 165 son administrados por el Estado (Ministerio de Cultura, 2020, p. 73). Sobre estos museos, la PNC plantea conocer «la percepción e impacto de la experiencia de los visitantes para establecer un sistema de formación y desarrollo de públicos [...]» (p. 73).

Aunque la PNC parte de la premisa de ser un esfuerzo por brindar un documento alineado con otras políticas nacionales como, por ejemplo, la Política Nacional en relación a las Personas Adultas Mayores² (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, 2011), donde se enlaza con su lineamiento 4:

[...] Elevar el nivel educativo y cultural de la población adulta mayor, promover una imagen positiva del envejecimiento y la vejez e incrementar en la sociedad hacia los valores y experiencia de vida de las personas mayores. Dando como objetivo prioritario el fortalecimiento de los servicios de interpretación cultural de los museos, espacios museales y otros espacios culturales, con criterios de soste-

nibilidad y accesibilidad, respetando la condición cultural del bien (Ministerio de Cultura, 2020, p. 104).

Lamentablemente, a la fecha, el Ministerio de Cultura –en tanto ente rector en materia de museos– no cuenta con indicadores, estadísticas o reportes acerca de la percepción que los visitantes tienen sobre los museos pertenecientes al SNME. De igual forma, no existen lineamientos (en tanto directivas, recomendaciones o manuales) que permitan elaborar programas educativos y/o de formación de públicos en dicho sistema de museos y, con ello, hacer los esfuerzos necesarios para atender el objetivo propuesto. Previamente, y en esta línea, Carolina Varón (2020), evidenció la necesidad de contar con una clara política educativa en los museos del SNME, que permitiera establecer lineamientos para elaborar programas educativos para los diversos tipos de visitantes de los espacios museales del Estado.

De otro lado, Elizabeth Alvarado (2018) analizó la oferta y demanda de cincuenta museos y centros expositivos de Lima Metropolitana, donde sólo el 15% de ellos contaba con programas educativos. Estos programas –que, por lo general, se constituían en esfuerzos provenientes del ámbito museístico privado– incorporaban metodologías activas, enfoques constructivistas o teorías educativas que, entre otras, promueven la participación activa de sus visitantes, «lo cual constituye una tasa baja en comparación con el 89% de museos que brindan recorridos guiados, principal servicio que se ofrece a los visitantes para mostrarles el museo» (Alvarado, 2018, p. 70).

El panorama descrito también se evidencia en el Museo José Carlos Mariátegui (en adelante MJCM), un centro histórico biográfico, ubicado en la cuadra 19 del jirón Washington en el Centro Histórico de Lima. El MJCM forma parte del SNME y funciona en un edificio republicano que fue el hogar del célebre intelectual (y de su familia) durante sus últimos años de vida (1925-1930), un espacio de tiempo que coincide con el período de mayor producción intelectual del Amauta, según diferentes investigadores.

En la actualidad, entre los servicios que ofrece el MJCM a los visitantes está la exposición permanente y una exposición temporal dedicada a la labor periodística de Mariátegui –la muestra fue inaugurada en diciembre del 2021. Las exposiciones pueden ser visitadas con el acompañamiento de un guía o de forma libre. Asimismo, se puede hacer uso de su biblioteca especializada, asistir a las presentaciones de libros, obras teatrales, conferencias y conversatorios a través de sus redes sociales y, desde hace unos meses, de forma presencial. A pesar de la oferta museística reseñada, el MJCM no cuenta con un programa educativo pensado en los diversos tipos de público que visitan este espacio cultural, sobre todo para las personas adultas mayores (en adelante PAM).

Bajo este panorama, nos preguntamos, ¿cuáles son los documentos normativos internacionales y nacionales a los que deben alinearse las acciones educativas y de formación para las PAM?, ¿qué experiencias educativas relevantes podemos tomar como referencia para llevar a cabo programas formativos para PAM? En ese sentido, ¿qué consideraciones cognitivas,

teóricas y metodológicas debemos tener presente para el diseño, ejecución y evaluación de programas educativos para las PAM?

MARCO NORMATIVO EN RELACIÓN A LOS TEMAS EDUCATIVOS Y CULTURALES DE LAS PAM

Consideramos importante hacer un breve repaso de las principales políticas y programas dirigidos a PAM porque «[...] cuando se implementan generan servicios, espacios e interacciones con diferentes actores, los cuales son escenarios potenciales de aprendizaje» (MINEDU, 2020, p. 20). Los mismos también constituyen escenarios para ejercer sus derechos en tanto ciudadanos con autonomía e independencia.

Principios de las Naciones Unidas en favor de las Personas de Edad (1991)³

Los Principios de las Naciones Unidas fueron adoptados por la Asamblea General de las Naciones Unidas mediante Resolución 46/91 de diciembre de 1991. A continuación, presentamos un resumen de sus aspectos más importante.

Tabla 1. Principios de las Naciones Unidas en favor de las Personas de Edad (1991)

PRINCIPIOS		
1	Independencia	<ul style="list-style-type: none"> - Acceso a alimentación, vivienda, vestimenta y salud adecuados. - Oportunidades laborales y obtención de ingresos. - Toma de decisiones acerca de su futuro laboral. - Acceso a programas educativos y de formación adecuados. - Residencia en entornos seguros y propios.
2	Participación	<ul style="list-style-type: none"> - Participación activa en la sociedad, en el diseño de planes y políticas con incidencia en este grupo generacional. - Organización y participación en asociaciones de personas de edad.
3	Cuidados	<ul style="list-style-type: none"> - Disfrute de cuidados y protección de la familia y la comunidad. - Acceso a servicios de salud a fin de mantener un óptimo nivel de salud física, mental y emocional. - Disfrute de derechos humanos y libertades fundamentales cuando reside en hogares o instituciones donde recibe cuidados o tratamiento.
4	Autorrealización	<ul style="list-style-type: none"> - Aprovechamiento de oportunidades de desarrollo. - Acceso a recursos educativos, culturales, espirituales y recreativos.
5	Dignidad	<ul style="list-style-type: none"> - Vivir con dignidad y seguridad lejos de malos tratos físicos o mentales. - Trato digno al margen de la edad, sexo, raza o procedencia étnica entre otros.

Fuente: Naciones Unidas.

Elaboración propia.

Proclamación sobre el Envejecimiento (1992)⁴

La Proclamación sobre el Envejecimiento fue aprobada mediante Resolución 47/5 de octubre de 1992 durante la Asamblea General de las Naciones Unidas. Esta proclama instaba a la comunidad internacional a:

- Promover la difusión de los Principios de la ONU en favor de las personas de edad;
- Alentar a los diversos países para tener en cuenta a las personas de edad en sus programas de desarrollo;
- Promover la cooperación intrarregional e interregional, así como el intercambio de recursos destinados a programas y proyectos sobre el envejecimiento durante toda la vida;
- Tener en cuenta que las personas de edad contribuyen a sus sociedades y no deben ser vistos como una carga;
- Fomentar la cooperación entre las generaciones viejas y jóvenes para establecer un equilibrio entre la tradición y la innovación en el desarrollo económico, social y cultural.

Declaración Política y Plan de Acción Internacional de Madrid sobre el Envejecimiento (2002)⁵

El Plan de Acción Internacional sobre el Envejecimiento fue aprobado en la I Asamblea Mundial sobre el Envejecimiento realizada en Viena. Ha orientado el pensamiento y las acciones sobre el envejecimiento. Este documento señala que durante el siglo XX se produjo una revolución en la longevidad: a partir de la década de 1950 aumentó la esperanza de vida en veinte años –es decir hasta los 66 años. Igualmente, asegura que es probable que para el 2050 la esperanza de vida aumente diez años. Es decir, el porcentaje de personas mayores de 60 años en todo el mundo constituirá el 21% de la población.

En relación a esto, se recomendó adoptar una serie de medidas para afrontar este panorama en relación a ocho cuestiones, una de las cuales, se refiere al acceso al conocimiento, la educación y la capacitación, entendiendo que «la educación es una base indispensable para una vida activa y plena» (Naciones Unidas, 2003, p. 25).

Tabla 2. Acceso al conocimiento, la educación la capacitación de las personas adultas

CUESTIÓN 4: ACCESO AL CONOCIMIENTO, LA EDUCACIÓN Y LA CAPACITACIÓN	
Objetivo 1 Igualdad de oportunidades durante toda la vida.	Objetivo 2 Utilización plena de las posibilidades y los conocimientos de las personas de todas las edades.
Medidas	
Mejora en un 50% en los niveles de alfabetización de adultos al 2015, en especial de las mujeres.	Aprovechamiento del potencial y los conocimientos de las personas adultas en la educación, en el ámbito social y cultural.
Promoción de la capacitación en primeras letras y en matemáticas.	Participación de las personas de edad como mentores, mediadores y consejeros.
Aprovechamiento de las nuevas tecnologías.	Fomento y apoyo de actividades tradicionales y no tradicionales.

Fuente: Naciones Unidas (2003).

Elaboración propia.

La Convención Interamericana por los Derechos de las Personas Adultas Mayores⁶

La Convención Interamericana por los Derechos de las Personas Adultas Mayores fue aprobada por la Organización de los Estados Americanos el 2005. Tomó como base lo expuesto en los documentos precedentes. Se constituye en un «instrumento normativo de nivel internacional que tiene como finalidad contribuir a la plena inclusión, integración y participación de las personas adultas mayores en la sociedad» (Ministerio de Educación, 2020, p. 24). Como señala Sandra Huenchuan (2018):

[...] La Convención Interamericana es un instrumento legal valioso para la comunidad de los países de las Américas, sobre todo porque permite que las personas mayores defiendan y hagan respetar sus derechos en el marco más amplio de la responsabilidad internacional de los Estados (p. 113).

En la presente tabla, centrada en los ámbitos educativo y cultural del instrumento normativo en mención, tenemos:

Tabla 3. Derecho a la Educación y Cultura en la Convención Interamericana por los Derechos de los Adultos Mayores

Derecho a la Educación Derecho a la educación en igualdad de condiciones.	Derecho a la Cultura Derecho a su identidad cultural y ser partícipe de la vida cultural y artística de su comunidad.
Medidas	
Facilitar el acceso a programas educativos y de formación adecuados.	Garantizar la protección de los derechos de propiedad intelectual de la persona mayor.
Fomento de la educación y formación usando las nuevas tecnologías.	Asegurar el acceso preferencial a los bienes y servicios culturales.
Fomento de la participación activa en actividades educativas formales y no formales.	Fomentar programas culturales a fin de desarrollar el potencial creativo, artístico e intelectual.
	Reconocimiento y estímulo de los aportes en los distintos ámbitos de la cultura.

Fuente: Convención Interamericana por los Derechos de los Adultos Mayores.

Elaboración propia.

Ley de la Persona Adulta Mayor – Ley N° 30490 y su Reglamento⁷

La Ley de la Persona Adulta Mayor se promulgó en julio de 2016; y persigue el objetivo de establecer un marco normativo que garantice el pleno ejercicio de los derechos de la persona adulta mayor en beneficio de su calidad de vida y su plena integración al desarrollo social, económico y cultural en nuestro país. Posteriormente, a través del Decreto Supremo N° 024-2021-MIMP se aprobó el reglamento de la ley en referencia.

La Ley entiende como Persona Adulta Mayor (PAM) a «aquella que tiene 60 años de edad». Se aplica considerando los enfoques de derechos humanos, género, intergeneracional e intercultural, territorial y de discapacidad. En lo referente al ámbito educativo y cultural, la Ley contempla la inserción de la PAM en el sistema educativo, así, también

[...] promueve, reconoce y valora los aprendizajes obtenidos por las personas adultas mayores a lo largo de sus vidas. Asimismo, capitaliza las experiencias y saberes de las personas adultas mayores para contribuir con el desarrollo de su comunidad, fomentando y promoviendo el intercambio de experiencias intergeneracionales (Art. 65).

Este dispositivo legal nos dice que el Ministerio de Cultura, en coordinación con los otros sectores del Estado, es quien debe promover, establecer y difundir proyectos, programas y servicios de promoción cultural de las manifestaciones culturales materiales e inmateriales transmitidas por las personas adultas mayores.

Así también, previa coordinación con otros entes públicos, debe fomentar programas culturales –con pertinencia cultural y lingüística– para que «la persona adulta mayor pueda desarrollar y utilizar su potencial creativo, artístico e intelectual, para su beneficio y para el enriquecimiento de la sociedad como un agente transmisor de valores, conocimientos y cultura» (Art. 69).

Política Nacional Multisectorial para las Personas Adultas Mayores al 2030⁸

Según la información contenida en la Política Nacional Multisectorial para las PAM (en adelante PNMPAM) (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, 2021), en nuestro país las PAM «suman más de 4 millones (47.8% de hombres y 52.2% mujeres), representando el 12.7% de la población nacional, más del doble que en 1950, año en el que este grupo representaba el 6% (INEI, 2020)» (p. 7). De igual forma, según las proyecciones de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), la población adulta mayor seguirá creciendo y representará el 22.4% de la población peruana hacia el año 2050. A pesar de este panorama, las PAM son uno de los grupos poblacionales más vulnerables de nuestro país, evidenciándose en las brechas de acceso a la educación básica (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, 2021, p. 7).

Encontramos en la PNMPAM diferentes objetivos prioritarios y lineamientos como producto de un diagnóstico preliminar. Cinco objetivos prioritarios son los ejes en donde se desprenden lineamientos –en total veintidos– que concretan el accionar de los mismos, así como indicadores que medirán su desempeño. Respecto al ámbito educativo, se tiene el siguiente objetivo y sus correspondientes lineamientos:

Tabla 4. Objetivo priorizado 04 relacionado con el ámbito educativo

OBJETIVO PRIORIZADO	LINEAMIENTOS
Garantizar el acceso, permanencia, culminación y calidad de la educación de las personas adultas mayores en todos los niveles y modalidades educativas.	Lin. 04.01. Ampliar la cobertura en la educación básica, comunitaria y técnico-productiva de acuerdo con las necesidades de las personas adultas mayores.
	Lin. 04.02. Incorporar metodologías y estrategias intergeneracionales para el desarrollo de aprendizajes en las personas adultas mayores.
	Lin. 04.03. Fomentar la gestión de conocimiento sobre el proceso de envejecimiento y vejez. Lin. 04.04. Transversalizar el proceso de envejecimiento en el sistema educativo.

Fuente: Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (2021, p. 22).

Es importante mencionar que, en el caso del Lineamiento 04.02, se haya identificado desde el sector Cultura, «el servicio de revalorización de los saberes, conocimientos y prácticas tradicionales de los pueblos indígenas, originarios y afroperuanos, a través de las personas adultas mayores» (Ministerio de la Mujer y Personas Vulnerables, 2021, p. 26).

Experiencias educativas. Espacios museales para PAM

Basada en un estudio del INEI,⁹ la Política Nacional Multisectorial para la PAM señala que la población adulta mayor en

(...) el departamento de Lima concentra la mayor proporción de PAM del país, con 33.57%, seguido por Puno (5.8%), Junín (5.2%), Piura (5.15%), Arequipa (4.93) y La Libertad (4.91%). Por otro lado, los departamentos con menor proporción de PAM del país son Tumbes, Pasco, Madre de Dios y Moquegua, con menos el 1% (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, 2021, p. 39).

Para el caso de Lima Metropolitana, las cifras del INEI hasta el año 2015 eran las siguientes:

Figura 1. Estadísticas PAM, 2015



Fuente y elaboración: INEI

Vemos que en los casos del distrito de San Juan de Lurigancho y San Martín de Porres el porcentaje de PAM es elevada en comparación a los de San Miguel, San Borja o Puente Piedra. Por otro lado, Lima Cercado se encuentra en el quinto lugar, con un total de 42.876 PA. Además, en el distrito de Lima Metropolitana es donde se ubica la mayor cantidad de espacios museales de la ciudad.

En relación a este último punto, consideramos necesario citar algunas experiencias de programas y actividades educativas destinadas al público adulto mayor.

El Museo Thyssen-Bornemisza¹¹

Sin duda, es resaltante el trabajo que realiza desde hace décadas este museo de arte ubicado en Madrid. Su programa educa THYSEN es un referente internacional para las áreas educativas de los museos latinoamericanos. El programa educa THYSEN se dirige a niños, familias, jóvenes y adultos. Comprende visitas a las colecciones del museo, a las muestras temporales, las cuales se complementan con actividades, como talleres. Esta oferta se diseña teniendo en cuenta las necesidades específicas de cada grupo: perfiles, accesibilidad física, cognitiva, sensorial y comunicativa, además se trabajan incorporando las TICs, los lenguajes artísticos, entre otros recursos en formato presencial y también virtual.

Campaña «Mayores en Acción»¹²

En alianza con el Ministerio de Cultura de Argentina, la organización Creando RED, cuyo trabajo reúne a personas mayores y profesionales, y a diversos sectores de la sociedad civil de Argentina, impulsa desde hace unos años la campaña #MayoresEnAcción a fin de ampliar los servicios, iniciativas, experiencias y actividades que incluyan a las PAM. De conformidad con esto, el trabajo que realizan con el Estado pretende generar espacios de participación de las PAM en los museos argentinos. Especialmente en octubre, mes en que se conmemora del Día Internacional de las Personas Mayores.

Casa de la Literatura Peruana¹³

Desde su creación, en el 2009, la Casa de la Literatura es un centro cultural que basa su acción en torno a la producción literaria peruana. Su trabajo evidencia el desarrollo de una interesante y nutrida propuesta educativa que incluye sesiones de conversación literaria, círculos de lectura, laboratorios de investigación, encuentros de cine, recorridos pedagógicos por su exposición permanente, y el programa Abuelas y Abuelos Cuentacuentos,¹⁴ uno de sus programas más representativos. Este último nació con el objetivo de promover la lectura desde una institución pública diferente a la escuela. Es un complemento de su labor. Se apostó por el intercambio intergeneracional, por resaltar el rol del adulto mayor en tanto transmisor de saberes y experiencias. Un referente para el impulso del programa fue el programa Abuelas Cuentacuentos de la Fundación Mempo Giardinelli de Argentina.

UNA PROPUESTA EDUCATIVA PARA ADULTOS MAYORES: EL MUSEO JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

El Museo José Carlos Mariátegui (MJCM) forma parte del Sistema de Museos Nacionales dependientes del Ministerio de Cultura y funciona en un edificio republicano donde el intelectual José Carlos Mariátegui La Chira (1894-1930) vivió junto a su esposa e hijos los últimos cinco años de su vida, su período de mayor producción.

El inmueble fue declarado Monumento Histórico Nacional mediante Resolución Suprema N° 084-72-ED del 26 de enero de 1972, y mediante Decreto Supremo N° 045-80-PCM del 18 de octubre de 1980 se declaró de necesidad y utilidad pública la expropiación del mismo. En 1985, mediante Resolución Suprema N° 069-85-VC5600 del 18 de junio de 1985, fue transferido al Ministerio de Educación para que se encargue de constituir el inmueble en un museo, sin embargo, debió esperarse hasta el 14 de junio de 1994 para que el museo sea inaugurado.

Este museo cuenta con una exposición permanente —inaugurada a inicios del año 2018— que muestra, en diferentes salas, aspectos familiares y episodios de la labor periodística e intelectual del Amauta. Estas salas incluyen objetos familiares e imágenes de las publicaciones de Mariátegui, así como de las revistas donde colaboró. Además, el MJCM tiene una pequeña

sala para exposiciones temporales. Custodia, también, una colección de bienes que formaron parte de los objetos personales del Amauta y su familia (donados para la exposición permanente), así como bienes prestados por amigos y conocidos.

La misión del Museo José Carlos Mariátegui es difundir el legado inmaterial de la obra de Mariátegui con la finalidad de preservarla para futuras generaciones. Como en sus mejores años, la casa, hoy museo, promueve el encuentro entre el mundo académico y el público en general. Promueva la investigación, reflexión y construcción de una sociedad más justa. En ese sentido, la meta que persigue el museo es convertirse en el mejor referente de estudio de la obra de Mariátegui en el Perú y el mundo; un lugar de encuentro entre generaciones que respete la pluralidad de ideas y se encuentre al servicio de la comunidad.

Sobre la base de una encuesta a 253 visitantes, una reciente investigación de Diana Aguirre (2021) evidenció que un 20% de las visitas al MJCM es de adultos mayores. Estos residen en Lima Metropolitana y obtuvo gran satisfacción de los servicios que el museo les ofreció. En esa línea, los visitantes consideran importante que dicho centro cuente con una oferta educativa que les permita conocer tanto la vida como la obra de José Carlos Mariátegui (Aguirre, 2021).

La importancia de impulsar nuestra propuesta no sólo está en que se encuentra alineada con la misión y visión del MJCM sino que, a su vez, está relacionada con el marco de protección legal de las personas adultas mayores, como la Ley N° 30490, que define como adultos mayores a las personas a partir de 60 años, a quienes les corresponde por derecho acceder a programas de educación y capacitación que les permitan seguir siendo productivos, así como también participar en la vida social, económica, cultural y política del país. Además, que, según las estadísticas del Plan Nacional de Adultos Mayores del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (MIMP), al año 2015, el Cercado de Lima era el sexto distrito de Lima Metropolitana con mayor concentración de adultos mayores. Esto coincide con diversos textos especializados que apuntan a que el Perú —al igual que otros países de la región— viene registrando un incremento considerable en la tasa de longevidad de las personas.

El programa educativo propuesto contiene una oferta educativa para el público adulto y adulto mayor. Puede complementarse con los servicios que ofrece actualmente el MJCM, con actividades presenciales y virtuales. La propuesta educativa incorpora aspectos teóricos y metodológicos en su diseño. Se divide en cuatro partes que, de manera general, presentamos en la siguiente figura (Aguirre, 2021, p. 118).

Figura 2. Programa Educativo para Adultos Mayores del MJCM



Fuente y elaboración: Aguirre (2021)

- Las visitas mediadas prestan atención a los temas que el público desea conocer en una próxima visita al MJCM, como la vida de Mariátegui, su labor intelectual y periodística. Las visitas mediadas buscan trabajar con la información presentada en la exposición permanente, pero de una manera emotiva, participativa y creativa. También incorpora los principios de la Interpretación del Patrimonio planteados por Tilden (2015), la mediación cultural y estrategias educativas que trabajen desde la Didáctica del Objeto o el ABO. De preferencia, se sugiere realizar esta actividad de forma presencial (Aguirre, 2021, p. 119).
- Puesto que para un 24% de los encuestados es importante la realización de talleres educativos en el MJCM, el programa educativo contempla el diseño de talleres enfocados en el aspecto familiar y el contexto histórico de Mariátegui) y el trabajo desde un formato presencial o virtual (Aguirre, 2021, p. 121).
- Así como las personas adultas mayores, el público universitario también sigue las actividades del MJCM, por eso se considera programar talleres académicos virtuales. Con esto la oferta de talleres académicos complementaría la experiencia de visita de las PAM y los estudiantes universitarios de Lima Metropolitana y, también, ampliaría la atención del museo: del ámbito limeño hacia estudiantes y adultos mayores de provincias. Un resultado es que el ámbito de acción del MJCM crecería, la vida y obra de Mariátegui sería conocida por más PAM y más jóvenes (Aguirre, 2021, p. 124).
- Otra de las actividades que contempla la propuesta de programa educativo en el MJCM es la conformación de un club de conversación dirigido principalmente a PAM, que vincule diversos aspectos, como: el intercambio de experiencias, el

encuentro intergeneracional y la lectura de literatura relacionada a Mariátegui y autores contemporáneos, y se cuenta con el apoyo de la biblioteca del propio museo. Como un complemento de las actividades en el club, los partícipes pueden recopilar información sobre las prácticas cotidianas relacionadas a espacios emblemáticos del Centro Histórico. Este material puede culminar en una exposición temporal (Aguirre, 2021, p. 127).

¹ El presente artículo amplía algunos aspectos tratados en la tesis de Maestría en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo, *Diseño de programa educativo para el Museo José Carlos Mariátegui* (Lima, 2021), de Diana Aguirre Córdova, Universidad San Martín de Porres.

² Decreto Supremo N° 011-2011-MINDES.

³ <https://www.un.org/development/desa/ageing/resources/international-year-of-older-persons-1999/principles/los-principios-de-las-naciones-unidas-en-favor-de-las-personas-de-edad.html>

⁴ <https://www.un.org/es/events/olderpersonsday/2005/docs.html>

⁵ <https://social.un.org/ageing-working-group/documents/mipaa-sp.pdf>

⁶ <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/convencion-interamericana-sobre-la-proteccion-de-los-derecho-convenio-convencion-interamericana-1933144-1/#:~:text=El%20objeto%20de%20la%20Convenci%C3%B3n,y%20participaci%C3%B3n%20en%20la%20sociedad.>

⁷ <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/ley-de-la-persona-adulta-mayor-ley-n-30490-1407242-1/#:~:text=5.1%20La%20persona%20adulta%20mayor,ser%20sujeto%20de%20imagen%20peyorativa.>

⁸ Aprobado con Decreto Supremo N° 066-2021-MIMP. Se puede revisar <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-aprueba-la-politica-nacional-multisector-decreto-supremo-n-006-2021-mimp-1960402-3/#:~:text=social%20y%20productiva.-,La%20%E2%80%9CPol%C3%ADtica%20Nacional%20Multisectorial%20para%20las%20Personas%20Adultas%20Mayores%20al,personas%20adultas%20mayores%20se%20reducir%C3%A1%2C>

⁹ INEI, 2018, PAM de 70 y más años de edad, que viven solo. Disponible en

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1577/Libro01.pdf

¹⁰ [https://www.mimp.gob.pe/adultomayor/regiones/Lima_Metro2.html#:~:text=Lima%20\(Metropolitana\)%20cuenta%20con%20una,poblaci%C3%B3n%20adulta%20mayor%20\(963%2C353\).](https://www.mimp.gob.pe/adultomayor/regiones/Lima_Metro2.html#:~:text=Lima%20(Metropolitana)%20cuenta%20con%20una,poblaci%C3%B3n%20adulta%20mayor%20(963%2C353).)

¹¹ <https://www.museothyssen.org/>

¹² <https://www.cultura.gob.ar/mayores-en-accion-actividades-para-personas-mayores-en-los-museos-naci-8377/>

¹³ <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/>

¹⁴ <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2016/01/ProgramaAbuelasyAbuelosCuentacuentos.pdf>

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Diana (2021). *Diseño de Programa educativo para el Museo José Carlos Mariátegui*. Tesis de Maestría, Universidad San Martín de Porres. Recuperado de <https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/8943>

Alvarado, Elizabeth (2018). *Hacia un museo sostenible. Oferta y demanda de los museos y centros expositivos de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Huenchuan, Sandra (editora) (2018). *Envejecimiento, personas mayores y Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. Perspectiva regional y de derechos humanos*. Naciones Unidas. Santiago: CEPAL. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/44369/1/S1800629_es.pdf

Instituto Nacional de Estadística e Informática (2022). Informe Técnico. Situación de la Población Adulta Mayor. Trimestre: octubre-noviembre-diciembre del 2021. Recuperado de <https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/01-informe-tecnico-poblacion-adulta-mayor-oct-nov-dic-2021.pdf>

Ministerio de Educación (2020). *Fundamentos y oportunidades para la educación de Personas Adultas mayores* (materiales del curso). Lima: Dirección de Educación Básica Alternativa del Ministerio de Educación.

Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. (2021). Política Nacional Multisectorial para las Personas Adultas Mayores al 2030. Recuperado de <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1934191/Pol%C3%ADtica-Nacional-Multisectorial-para-las-Personas-Adultas-Mayores-al-2030.pdf>

Naciones Unidas (2003). Segunda Asamblea Mundial sobre el Envejecimiento. Madrid, del 8 al 12 de abril de 2002. Recuperado de <https://social.un.org/ageing-working-group/documents/mipaa-sp.pdf>

Varón, Carolina (2020). El programa educativo en los museos del sistema nacional de museos del estado (Tesis de maestría, Universidad de San Martín de Porres). Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.12727/6569>

Tilden, Freedman (2015). La interpretación de nuestro patrimonio. La Coruña: Asociación para la Interpretación del Patrimonio.

PROCESO Y AVATARES DE UN MUSEO UNIVERSITARIO (PONENCIA)

Virgilio Freddy Cabanillas Delgadillo
Historiador, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

SUMILLA

El Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) fue fundado por el médico cirujano y antropólogo peruano, Julio César Tello Rojas, en 1919. El 2004 este centro estuvo en una situación complicada y era necesario el ingreso a una nueva etapa. Para concretar este plan se nombró un comité directivo integrado por dos arqueólogos, un antropólogo y un historiador. El equipo tuvo que afrontar una serie de desafíos. Esta ponencia sintetiza la trayectoria del museo, explica la experiencia de gestión del Comité Directivo y analiza los desafíos actuales del museo universitario.

ANTECEDENTES

La idea de un museo para nuestro país se remonta a los tiempos de la Independencia. El Decreto Supremo del 2 de abril de 1822, remarcaba la necesidad de poner los tesoros nacionales al servicio del Perú y evitar su exportación. Fue el primer paso para el denominado Museo Nacional, cuyo director más notable fue Mariano Eduardo de Rivero. El sabio arequipeño fue autor de *Antigüedades peruanas*, cuya versión definitiva publicó en 1851 con la colaboración del explorador y naturalista suizo, Johann Jakov Tschudi. Este libro fue el primer compendio del Perú Antiguo, cuando la arqueología aún no había develado los procesos, períodos y sociedades específicas de los Andes.

Luego de pasar por varios locales, el museo se trasladó al Palacio de la Exposición en 1872. La colección consistía esencialmente en minerales, muestras de fauna, restos humanos, objetos arqueológicos e históricos. Desgraciadamente, el museo –al igual que otras instituciones culturales de Lima– fue afectado por el saqueo de los invasores chilenos que ocuparon la ciudad en 1881. Sólo se salvó la Estela de Raimondi, que había llegado a Lima en 1873.

Debe subrayarse que los objetos culturales, artísticos o patrimoniales no pueden considerarse trofeos de guerra, por tanto es necesario discutir la devolución del acervo de nuestro primer museo nacional. En ese sentido, anotamos las palabras de Juan Antonio Ribeyro, rector de San Marcos en tiempos de la invasión, texto imprescindible acerca del cuidado de los bienes culturales en tiempo de guerra: «Por esta razón siempre se pone a salvo todo lo que atañe a la instrucción, todo lo que pertenece a las artes, todo lo que corresponde a la industria y todo lo que es monumental y civilizador por excelencia [...]» (Ribeyro, 1981).

Sin embargo, la cultura nacional renació de sus cenizas. En 1905 el gobierno de José Pardo refundó el museo con el nombre de Museo de Historia Nacional en las mismas instalaciones del Palacio de la Exposición. La dirección fue encargada al arqueólogo alemán Max Uhle, cuyos estudios dieron inicio a la arqueología científica en Perú. En base a sus investigaciones realizadas en Perú y Bolivia, Uhle elaboró la primera cronología arqueológica de los Andes. La dirección del Museo, en 1912, recayó en el escritor, crítico literario e historiador, Emilio Gutiérrez de Quintanilla. La institución contaba con tres colecciones (de objetos arqueológicos, coloniales y republicanos). La nueva autoridad planteó la urgencia de enriquecer el acervo y adquirir nuevas piezas. Por ejemplo, la sección arqueológica contaba esencialmente con muestras de la costa, pero la mayor parte del país no estaba representada en este centro.

En dicho contexto, el 28 de febrero de 1918 se produjo la fundación del Museo de Historia Natural de la UNMSM. Las personalidades que hicieron posible ello fueron el rector Javier Prado, Enrique Guzmán y Valle, decano de la Facultad de Ciencias, y el catedrático de Zoología y primer director del museo, Carlos Rospigliosi. Actualmente, la colección de este museo comprende cuatro secciones: Botánica, Zoología, Ecología y Geociencias. A pesar de los problemas de espacio –avenida Arenales 1256, distrito de Jesús María–, destacan las presentaciones del extinto caballo andino *Equus (Ameriphus) santaeelenae*, del Basilosaurio de Ocucaje, del Piroterio de Bagua, del pez sol o pez luna *Mola mola*, la ballena prehistórica *Livyatan melvillei*, del enorme caimán *Purussaurus*, y los dinosaurios *Carnotaurus sastrei* y *Titanosaurus*. En sus jardines se exhiben los esqueletos completos de una ballena y un cachalote. El Museo de Historia Natural es una de las dependencias que aporta mayor producción científica a la UNMSM.

JULIO CÉSAR TELLO, ARQUEOLOGÍA Y MUSEOS

El sabio huarochirano (1880–1947) fue el actor principal del descubrimiento arqueológico del Perú. Su labor fue realmente monumental. Acompañado de su leal equipo, exploró un sinnúmero de sitios arqueológicos ubicados en el valle de Casma, Chavín, Paracas, Nazca, Cusco, La Libertad, Cajamarca, Pachacamac y el valle de Asia. Sus investigaciones demostraron que en el Antiguo Perú se desarrolló una civilización de características originales y con logros tecnológicos y artísticos de suma complejidad.

Julio César Tello tenía un ojo entrenado para detectar los logros artísticos del arte andino. Sus observaciones sobre monumentos arquitectónicos y piezas arqueológicas en los más variados materiales, no se quedan en el enfoque objeto arqueológico-cultura, también tiene presente que son objetos artísticos. Esto se aprecia incluso en el método de registro. Las piezas y monumentos más notables son fotografiados, pintados a la acuarela y dibujados en blanco y negro. Podemos afirmar que Tello tuvo una especial predilección por la textilería (hizo análisis detallado de los tejidos de Paracas y Huaca Malena) y la escultura (efectuó minuciosos análisis de relieves policromados del valle de Casma, de litoesculturas de los templos

de Sechín y Chavín, de monolitos de Cajamarca, de formas escultóricas en su recorrido del canal de Cumbemayo, etc.).

Julio César Tello fue además el impulsor de los museos arqueológicos del Perú y autor fundamental de la museología peruana. En 1913 escribió un meditado análisis titulado *Presente y futuro del Museo Nacional*, donde señala la urgencia de consolidar el Museo de Historia Nacional ante la destrucción que provoca el mercantilismo día a día. Su objetivo sería preservar los objetos, pero también «contribuir como la escuela a levantar activamente el nivel intelectual, y para capacitar al estudiante en el conocimiento de las artes, industrias e instrumentos de los pueblos pasados o presentes» (Tello y Mejía, 1967, p. 86). Consideró que el museo es un «organismo vivo», una «librería de consulta de objetos» que tiene tres fines:

1. Conservar los objetos que ilustran la historia de nuestra raza.
2. Avanzar, modificar e incrementar el conocimiento que ya se posee.
3. Utilizar dichos objetos y el estudio de ellos para la educación y cultura del pueblo en general (Tello y Mejía, 1967, p. 88).

Definidos los tres baluartes de la actividad institucional, el arqueólogo señala que el departamento de investigación es «el corazón mismo de todo el museo» (Tello y Mejía, 1967, p. 89), idea que rige hasta hoy en cualquier museo serio. Igualmente, resalta el propósito educativo del museo, que se logra por dos medios:

1. Exhibición de objetos clasificados y ordenados.
2. Publicaciones y conferencias (Tello y Mejía, 1967, p. 89).

En 1919 se fundó el Museo Arqueológico, con la colección particular del magnate azucarero Víctor Larco Herrera. Este encargó la organización y dirección de su museo a Julio C. Tello. El edificio de aquel museo –en la actual avenida Alfonso Ugarte– hoy es la sede del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

En 1924 el Gobierno adquirió a Larco su colección y local para formar el Museo de Arqueología Peruana. Tello es nuevamente designado director y pronuncia un intenso discurso en la ceremonia de inauguración. Públicamente expone su programa para el museo; el planteamiento es técnico pero también ideológico. Sobre todo cuando afirma:

El museo es la institución educacional democrática por excelencia; es el medio más eficaz para vulgarizar las enseñanzas de la historia. Si tenemos conciencia de nuestros deberes para con el destino de la patria, estamos obligados a trabajar empeñosamente en la magna labor de educar al pueblo, despertando el espíritu solidario de grupo, y forjando así la conciencia nacional. (Tello y Mejía, 1967, 133)

Inmediatamente hizo una interpretación de la historia del Perú y de la condición del hombre andino «aletargado» desde la conquista:

Gracias a la investigación científica se adquiere una noción clara de la importancia y grado de cultura alcanzado por nuestros antecesores y se rehabilita la dignidad del abolenzo. Como hijos de madres indígenas; de la madre patria autóctona, la

grande y única madre, nos corresponde por derecho de herencia imitar su ejemplo, seguir sus enseñanzas, glorificar su recuerdo [...]. Convertir a un hombre semiesclavizado por el peso de la ignorancia e injusticias de cuatro siglos, en un hombre digno y orgulloso de su estirpe mediante el exacto conocimiento de su pasado glorioso, es la mejor, sino la única manera de sentar los fundamentos de la futura prosperidad étnica, y reconsagrar definitivamente la nacionalidad. (Tello y Mejía, 1967, p. 134)

Julio César Tello es además el creador del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (21 de octubre de 1919). Institución que ha realizado importantes aportes a la ciencia y a la vida cultural del país. Actualmente, esta dependencia universitaria se denomina Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM y funciona en la hermosa Casona del Parque Universitario. El museo fue fundado con dos propósitos fundamentales: primero, conocer la historia de la antigüedad del Perú mediante exploraciones e investigaciones científicas. Y segundo, enseñar y difundir los conocimientos mediante cátedras y publicaciones (Tello y Mejía, 1967, p. 251). A lo largo de su centenaria historia, este museo ha contado con la gestión de notables personalidades como Rebeca Carrión, Pedro Weiss, Rosa Fung, Luis Lumbreras, Alfonso Castrillón, Jorge Silva, Alberto Bueno, Ruth Shady, Hernán Amat, entre otros.

El acervo del museo comprende ceramios, textiles, metales, líticos, restos humanos y el archivo de Julio César Tello, legado a la universidad en su testamento. Gran parte de la colección del museo proviene de excavaciones científicas, como las efectuadas por Rosa Fung, Ramiro Matos, Ernesto Tabío, David Kelley, Edward Lanning, Michael Stumer, Richard Mac Neish, Joyce Marcus, Luis Lumbreras, Hernán Amat, etc. Esto marca una diferencia importante con otras colecciones arqueológicas en las que predominan piezas obtenidas por huaqueo y por lo tanto descontextualizadas. Por ello el MAA de la UNMSM es la cantera en la que se forman los futuros arqueólogos, en contacto directo con piezas debidamente excavadas y socialmente significativas.

Volviendo a la obra del fundador, cabe recalcar que Tello fue un defensor integral del Patrimonio: propuestas técnicas y legales, denuncia de atentados contra monumento por parte de autoridades, personas poderosas y bandas de huaqueros, publicaciones, registro del patrimonio y, por supuesto, organización de museos. Por ejemplo, en 1926, ante la destrucción que ocasionaban los huaqueros en los cementerios de la cultura Nazca, Tello propuso al Ministro de Instrucción la creación de un Patronato de Antigüedades Peruanas. Esta institución estaría conformada por el Ministro de Instrucción, el Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, un delegado por cada una de las universidades menores del país y el Director del Museo de Arqueología Peruana. Su misión sería la protección de los monumentos arqueológicos (Tello y Mejía, 1967, p. 157). De esta manera la institución universitaria se involucraría activamente en la defensa del Patrimonio.

Finalmente, en 1945, y luego de años de duro batallar con las autoridades, Tello logró la

crear del Museo Nacional de Arqueología y Antropología, en el local de Pueblo Libre. Ahí reunió las colecciones del Museo de Arqueología Peruana (el de la avenida Alfonso Ugarte) con los materiales de sus recientes excavaciones y parte de la colección del Museo de Arqueología de la UNMSM (trasladada a Pueblo Libre en 1946). Fue el aporte de la universidad a la consolidación del museo nacional.

ACERCA DE LA GESTIÓN 2003-2007

El Comité Directivo del Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM, se hizo cargo del museo entre junio del 2003 y enero del 2007, y estuvo integrado por cuatro docentes de la universidad: los arqueólogos Javier Alcalde Gonzáles (presidente) y Rafael Vega Centeno, el antropólogo Harold Hernández Lefranc y un historiador (el autor de esta ponencia). Este equipo tuvo que afrontar los siguientes desafíos:

- El traslado de la colección a los nuevos depósitos en las áreas restauradas de la Casona.
- La actualización de inventarios mediante el registro y catalogación electrónicos.
- La continuación de las publicaciones, especialmente los documentos del Archivo Tello.
- El cambio de la vieja estantería de madera -proclive a los xilófagos- del Archivo Tello por otra moderna de metal.
- La reincorporación del museo al circuito de exposiciones de la ciudad de Lima, mediante el diseño y montaje de muestras temporales y, de esa manera, democratizar las colecciones.

En todos los casos se sortearon las dificultades gracias a la conjunción entre las máximas autoridades de la Universidad –Rectorado–, la gestión del Centro Cultural de la UNMSM, el comité directivo del Museo, el apoyo del Instituto Nacional de Cultura y aportes de empresas privadas. Uno de los asuntos más delicados a reparar fue la ausencia del museo del circuito de exposiciones de Lima –sus salas estuvieron cerradas al público por buen tiempo–, para lo cual se diseñaron muestras temporales en base al acervo del museo, piezas de otras dependencias sanmarquinas, y en algunos casos préstamos de coleccionistas privados.

Las investigaciones, labores curatoriales y tratamientos de conservación de las piezas fueron hechas por el equipo del museo y profesionales invitados. A las inauguraciones de exposiciones se convocó a la comunidad universitaria, a los medios de comunicación y a los estudiantes de instituciones educativas del Centro Histórico. Las muestras realizadas fueron las siguientes:

Piedras, hombres y dioses: el arte lítico en los Andes (2004).

La cerámica Nazca: la pesca y el mar (2004).

Bestiario de los Andes (2005).

Tesoros textiles del MAAUNMSM (2005).

Mineros, orfebres y plateros de los Andes prehispánicos (2005).

El vaso ceremonial andino. Función, iconografía y continuidad (2006).

Galería de las Ofrendas de Chavín de Huántar (2006).

De la tierra y el mar. Los aportes de los pueblos del Perú al mundo (2006).

Un tema polémico que se tuvo que afrontar fue el pedido de retorno a Ancash de las piezas excavadas por Luis Lumbreras y Hernán Amat en la Galería de las Ofrendas de Chavín de Huántar. Incluso recibimos la visita de una delegación ancashina a la que expusimos nuestro punto de vista. Si bien es correcta la tendencia de exponer las piezas culturales en su lugar de procedencia, esto tiene que matizarse con otras consideraciones. Chavín tiene numerosas colecciones museables y las investigaciones siguen sacando a la luz materiales que se pueden exhibir en el museo local. En el caso de los bienes culturales de Galería de las Ofrendas, estos tienen una profunda relación con la UNMSM, desde los trabajos de investigación iniciales hasta el cuidado que ha puesto el museo sanmarquino en preservar dichos objetos. Despojar a la UNMSM de esta colección sería una grave afectación.

También es cierto que la colección en cuestión no consiste sólo en piezas museables, también hay una cantidad notable de fragmentería. Se explicó a la delegación visitante que, en el caso de trasladar la colección, deberían asumir también todo el material no museable. Además, les mostramos las condiciones de los depósitos en las que están resguardadas las piezas, y señalamos que en el caso de insistir en el traslado debía comprobarse que las nuevas condiciones serían mejores que las nuestras.

Preocupados por esta situación, pedimos la opinión escrita de todos los profesores de la Escuela de Arqueología de la UNMSM. Los únicos que nos hicieron llegar su parecer fueron Hernán Amat y Daniel Morales. Finalmente, no se insistió más en la gestión del traslado.

DESAFÍOS DEL MUSEO UNIVERSITARIO

Los museos universitarios –al igual que otras instituciones similares– asumirán los desafíos que plantea la celebración del Bicentenario de la Independencia nacional (2021-2024). El Estado peruano ha planteado el objetivo de construir un país íntegro, sostenible, integrado y competitivo, con igualdad de oportunidades, orgulloso de su identidad y diversidad, donde prime el diálogo y reconciliación. Sin duda las instituciones culturales pueden contribuir a la consecución de estos planes. También habrá que tener en cuenta la *Política Nacional de Cultura al 2030*, documento que coloca al ciudadano en el centro de toda política cultural, y que ha puesto en evidencia las dificultades de nuestra población para ejercer sus derechos culturales (Ministerio de Cultura, 2020).

En el país, gran parte de la población enfrenta barreras para acceder a educación de calidad, beneficiarse de servicios culturales y disfrutar del patrimonio cultural y natural. En muchos casos los servicios culturales existen, pero la población los desconoce o los ignora. Promoción, difusión y formación de públicos, son temas que deben afrontarse desde la gestión cultural. Y los museos universitarios no pueden ser ajenos a esta dinámica que abarca a todo el rubro cultura.

Estos desafíos van insertos en la problemática de los Derechos Culturales, actualmente un asunto de preocupación internacional. Tal como señala la *Declaración de Friburgo*

(2007), en su artículo 5 titulado *Acceso y participación en la vida cultural*: «Toda persona individual y colectivamente, tiene el derecho de acceder y participar libremente, sin consideración de fronteras, en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija». También señala –en su artículo 3, *Identidad y patrimonio culturales*– el derecho a «[...] acceder, en particular a través del ejercicio de los derechos a la educación y a la información, a los patrimonios culturales que constituyen expresiones de las diferentes culturas, así como recursos para las generaciones presentes y futuras».

Sin duda, la cultura y el patrimonio son componentes indispensables del bagaje que porta todo ser humano. Pero debemos precisar que hay dos rutas que se deben transitar en paralelo:

[...] la perspectiva de derechos culturales implica la puesta en escena de dos plataformas u objetivos, por un lado el acceso y por otro la participación en la cultura, dos objetivos que operan en distintas escalas, pero que sin embargo se complementan para poner en ejercicio pleno los derechos culturales. (Bastías, 2013, p. 4)

Por lo tanto, el ejercicio de los derechos culturales pasa por la participación activa del individuo y/o la comunidad, en la identificación y defensa de su Patrimonio Cultural, así como en la gestión y disfrute de la cultura viva.

Al Estado y sus agentes –por ejemplo los museos universitarios públicos– les corresponde difundir estos derechos y facilitar el encuentro entre la ciudadanía y su patrimonio debidamente puesto en valor. Sin perder de vista el enfoque intercultural, que propicia el diálogo entre culturas y permite interactuar a los implicados, lo que conlleva dar el paso de mirarse a sí mismo y despojarse de prejuicios (Quilaqueo y Torres, 2013). Esto es posible cuando la actividad cultural y la educación promueven la comunicación intercultural, aquella que permite el intercambio de información entre los que son diferentes hasta lograr el descubrimiento y entendimiento del otro. Muchas fricciones –particularmente en Latinoamérica– se deben a «[...] la ausencia o mala calidad de la información acerca de los estilos de vida de los otros culturales con los que se convive» (Barabas, 2014).

Al respecto, Edgar Montiel señala que «Las culturas adquieren vitalidad a través de préstamos mutuos, de procesos interculturales en los que convergen fuerzas desde distintos centros» (2004, p. 50). De esta manera todos se enriquecen y desarrollan: «Sin la diferencia, el crecimiento humano sería prácticamente imposible» (Montiel, 2004, p. 53).

Por otro lado, hay que anotar que el Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM no es una institución aislada, es parte del Centro Cultural de la universidad. Sin considerar este detalle no entenderemos la gestión del museo. El Centro Cultural está a cargo de un director general –con el apoyo de un director ejecutivo–, del que dependen diez direcciones. A su vez, el director general se supedita directamente al rectorado. Las direcciones son las siguientes: Museo de Arte, Biblioteca España de las Artes, Dirección de Turismo, Dirección de Música, Centro Universitario de Folklore, Banda Universitaria de Música,

Ballet de San Marcos, Cine y Producción Audiovisual, Teatro Universitario de San Marcos y por supuesto el Museo de Arqueología y Antropología. Por lo tanto, la gestión del museo se inserta en un servicio más amplio a la comunidad universitaria y a la sociedad en general.

Debemos precisar que los centros culturales son instituciones que facilitan espacios y programas para la realización de servicios en beneficio de los ciudadanos, en el marco del desarrollo integral de la sociedad. Necesariamente están

[...] abiertos a la comunidad para el desarrollo de las expresiones artísticas y el intercambio de valores e identidades culturales. En los centros culturales convergen múltiples disciplinas y se desarrollan servicios y actividades de creación, formación y difusión en diferentes ámbitos de la cultura. (Varios autores, 2011, p. 110).

Cervellera anota una de las características más pertinentes de los centros culturales: «[...] la dinámica que establecen en torno a la relación con las personas, el encuentro con el otro». Resalta que las actividades recreativas de un centro cultural se relacionan al «uso del tiempo creativo, en donde los participantes toman un papel activo en la propuesta». Indica también que dichas instituciones se comprometen en «la construcción de ciudadanía mediante la participación plural entre creadores y comunidad» (2019, pp. 7-8).

Para clarificar el tema, podemos ensayar una tipología de los espacios para la cultura, de la cual resulta esta clasificación:

A. Espacios construidos e implementados para usos culturales.

- Bibliotecas (públicas, institucionales, universitarias, escolares, comunales).
- Archivos (nacionales, regionales, institucionales).
- Museos (estatales, institucionales, universitarios públicos, universitarios privados, escolares, militares-navales, religiosos, privados abiertos al público).
- Centros de interpretación en localidades históricas, parajes naturales y sitios arqueológicos.
- Teatros y auditorios (públicos, institucionales y privados).
- Salas de exposición (galerías institucionales, galerías comerciales).
- Centros culturales polivalentes (institucionales, universitarios, empresariales, etc.). Aquí se ubica el Centro Cultural de la UNMSM.

B. Espacios de diversa función, que son usados para actividades culturales por la falta de espacios apropiados. Por ejemplo: locales de municipios, gobiernos regionales, parroquias, colegios, etc.

A continuación, ofrecemos una tabla que elaboramos para conocer los servicios que brindan seis instituciones culturales de Lima. De esta manera percibiremos mejor la labor que cumplen el Centro Cultural de la UNMSM y sus museos en el panorama de la vida cultural limeña.

Servicios culturales en Lima.

DENOMINACIÓN	GESTIÓN	CONTENIDOS Y SERVICIOS
Centro Cultural de la UNMSM	Institución universitaria pública.	Local patrimonial, elencos universitarios de teatro, danza, música y folklore, Museo de Arte, Museo de Arqueología y Antropología, cine, biblioteca, exposiciones de arte, talleres y capacitaciones.
Centro Cultural MINCUL	Ministerio de Cultura.	Direcciones y oficinas que brindan servicios y organizan diversas actividades: salas de exposición, cine, auditorio, biblioteca, ferias, cursos, etc.
Museo de Arte de Lima	Museo privado (colección y gestión), edificio municipal.	Colección de arte, biblioteca, exposiciones de arte, capacitaciones especializadas, talleres masivos para niños y jóvenes.
Museo de Arte Contemporáneo de Lima	Museo privado. Actualmente cuenta con el apoyo de la empresa privada.	Colección de arte moderno y contemporáneo, exposiciones de arte, talleres y actividades recreativas para niños y familias.
Centro Cultural de la PUCP	Institución universitaria privada.	Exposiciones de arte, funciones de cine, danza, música y teatro, exposiciones de arte y cursos especializados.
Instituto Cultural Peruano Norteamericano	Institución privada dedicada a la enseñanza de idiomas con una política de proyección cultural a la sociedad.	Exposiciones de arte peruano e tres galerías, un museo especializado en grabado (colección propia), artes escénicas en dos auditorios, biblioteca.

Visto el contexto general, volvemos al asunto de las colecciones y museos. Desde nuestra experiencia consideramos que un museo es una institución cultural dinámica que protege una colección, investiga y se proyecta a la sociedad mediante actividades educativas. Un museo es en esencia, un acervo, un equipo gestor-científico, un proyecto museológico y un local apropiado. Hay museos que funcionan con autonomía y hay centros culturales que por su magnitud incluyen un museo o varios dentro de su compleja organización.

Las exposiciones y actividades para todo público que desarrolla un museo deben contar con

recursos tecnológicos modernos y programas educativos *ad hoc*; e involucrar de manera efectiva a los visitantes, lo que permitirá una óptima mediación cultural, entendida como: «un juego dialéctico que busca poner en tensión las obras y manifestaciones culturales con modos diversos de recepción, apreciación, apropiación, participación y disfrute» (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2020).

Si bien el público principal de un museo universitario es su propia comunidad estudiantil, el museo no puede renunciar a proyectarse a la sociedad para educarla. Si se quiere llegar al público mayoritario de familias y escolares, es necesario incorporar medidas como el estudio de los potenciales visitantes, la investigación y actualización de los contenidos expositivos, la preparación de materiales de mediación por segmentos de público, la elaboración de materiales pedagógicos físicos y virtuales y sin duda, el involucramiento de los docentes. En ese sentido, no se puede negar que las visitas bien estructuradas a los museos suelen ser –desde la educación no formal– más significativas que las clases brindadas cotidianamente en un centro educativo.

Para ello hay que recurrir a los criterios modernos de la museología, el desafío es superar al museo tradicional: estático, aburrido e inerte. Los nuevos museos serán dinámicos y expresarán la riqueza y diversidad del Patrimonio Natural y Cultural Material e Inmaterial, para ser instrumento eficaz del aprendizaje significativo, el diálogo y la democratización de la sociedad peruana. Como dice Katarina Runesson:

[...] el museo está obligado a reflejar la diversidad de la sociedad multinacional, con su multiplicidad de lenguas, religiones y modos de vida. Abordar la diversidad como una fuerza positiva resulta esencial para el desarrollo humano, dado que incrementa las opciones y proporciona oportunidades de elección a los ciudadanos. Por lo tanto, si una sociedad pretende obtener beneficios de su pluralismo, son necesarias las instituciones de patrimonio cultural a fin de proporcionar un terreno neutral donde se aúnen todas esas expresiones diversas. (2008, pp. 391-392)

Un desafío final es la construcción de un nuevo edificio para el museo. Actualmente el MAA funciona en las instalaciones del Centro Cultural de la UNMSM, en la histórica Casona del Parque Universitario; espacio que comparte con el Museo de Arte de la UNMSM (fundado por el historiador del arte, Francisco Stastny, en 1970).

Proponemos la construcción de un local moderno para el MAA en la Ciudad Universitaria. Debido a la naturaleza de sus colecciones (restos antroposomáticos, objetos de material orgánico, líticos, textiles, cerámica, archivo documental, etc.), se requiere de instalaciones que cuenten con la tecnología apropiada para la preservación del acervo. Pensamos en la Ciudad Universitaria porque de esta manera las colecciones estarían a un paso de los estudiantes de distintas especialidades y el museo tendría un público permanente. Y no olvidemos que dentro de pocos años estará culminada la Línea 2 del

Metro de Lima –conectada con la Línea 1 y con el Metropolitano–, que tendrá una estación en la Ciudad Universitaria. De esta manera, el museo estará al alcance de los visitantes desde diversos puntos de la ciudad.

Por otra parte, el Museo de Arte de la UNMSM se beneficiará al contar con más espacios en la Casona para salas y depósitos, urgentes para su ingente patrimonio: retratos virreinales y republicanos, archivo de dibujo y pintura campesina, arte tradicional y arte contemporáneo del Perú. Una decisión que beneficiará a ambos museos universitarios y que de ninguna manera deben gestionarse como instituciones aisladas sino más bien complementarias.

Figura 1. El depósito antiguo. Fotografía: Archivo del MAA, UNMSM.





Figura 2. El depósito nuevo. Fotografía: Archivo del MAA, UNMSM.



Figura 3. Exposiciones temporales. Fotografía: Archivo del MAA, UNMSM.

CONCLUSIONES

El Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM es uno de los ejemplos más notables de la labor integral de Julio Cesar Tello: investigación científica, defensa del patrimonio y difusión cultural.

La experiencia de la gestión 2003-2007 del MAA-UNMSM, revela la importancia del trabajo interdisciplinario, y la colaboración entre dependencias de la universidad para obtener resultados positivos.

Los museos universitarios deberán asumir los ejes propuestos por el Estado peruano para la celebración del bicentenario de la Independencia, así como los lineamientos establecidos por la Política Nacional de Cultura al 2030.

Los museos aportarán a la problemática social en la medida en la que asuman principios como los derechos culturales y la interculturalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Barabas, Alicia M. (2014). Multiculturalismo, pluralismo cultural e interculturalidad en el contexto de América Latina: la presencia de los pueblos originarios, *Configurações*, nro. 14, pp. 11-24. Disponible en <https://configuracoes.revues.org/2219>

Bastías, Malena (2013). *Los derechos culturales en los museos de América Latina. Institucionalidad, mapeo y buenas prácticas*. Disponible en <http://www.interarts.net/descargas/interarts1720.pdf>

Bicentenario Perú 2021-2024. *Ejes del Bicentenario*. Disponible en <https://bicentenario.gob.pe/ejes/>

Cervellera, Ángela Irene (2019). Centros culturales autogestivos. Producción y reflexión cultural alternativa, *Arte e Investigación*, nro. 16, pp. 7-8. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Arte.

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (2020). Diploma Superior en Mediación Cultural. Comunidad, Artes y Tecnologías. Disponible en <https://www.clacso.org/diplomatura-en-mediacion-cultural/>

Declaración de Friburgo. Los derechos culturales (2007). Disponible en http://www.cultural-rights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

De Rivero, Mariano Eduardo y Tschudi, Johann Jakob von (1851). *Antigüedades peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.

Gutiérrez de Quintanilla, Emilio (1921). *Memoria del director del Museo de Historia Nacional*. Tomo primero. Lima: Taller Tipográfico del Museo de Historia Nacional.

Tello, Julio César y Mejía Xesspe, Toribio (1967). Historia de los museos nacionales del Perú: 1822-1946, *Arqueológicas*, nro. 10. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología e Instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Marcos.

Ministerio de Cultura del Perú (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. Disponible en <https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/841303-politica-nacional-de-cultura-al-2030>

Montiel, Edgar (2004). La diversidad cultural en la era de la Globalización, *Turismo y Patrimonio*, nro. 4, pp. 47-56. Lima: Universidad de San Martín de Porres. Instituto de Investigación de la Escuela de Turismo y Hotelería.

Quilaqueo, Daniel y Torres, Héctor. (2013). Multiculturalidad e interculturalidad: Desafíos epistemológicos de la escolarización desarrollada en contextos indígenas, *Alpha. Revista de Arte, letras y filosofía*, nro. 37. Chile. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012013000200020

Ribeyro, Juan Antonio (1981). Saqueo y destrucción chilena de la Universidad de San Marcos. Protesta del rector contra la ocupación de la universidad por las tropas chilenas, *Gaceta sanmarquina*, año IV, nro. 15.

Runesson, Katarina (2008). Un enfoque de la cultura basado en los derechos: los museos como actores del cambio social, *Quaderns de la Mediterrània*, nro. 10, pp. 391-393. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/217969>

Varios autores (2011). *Atlas de infraestructura y Patrimonio Cultural de las Américas: Perú*. México, D. F.: Banco Internacional de Desarrollo, Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo, Ministerio de Cultura del Perú. Disponible en http://www.sicla.org/pdfs/atlas_pe.pdf

POLÍTICA CULTURAL Y EL ORDEN MUNDIAL

José Luis Ayala Olazábal

Cronista, poeta, ensayista y narrador aimara.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Ecole

Practique des Hautes Etudes de Paris

Cualquiera sea el estado, república o nación que diseñe una política cultural propia, debe saber que no puede concebirla de manera separada de la política económica. Igualmente, una nueva Constitución Política del Perú deberá estar enmarcada en el nuevo orden mundial. El Perú no puede eludir la nueva realidad global en la que está inmerso. Negar esa realidad es absurdo, todos los Estados del mundo han aceptado esa verdad absolutamente ineludible.

La Constitución Política de cada república es la matriz de todas las leyes. En otras palabras, es la Ley de leyes en la que está diseñada cada una de las acciones inherentes a las actividades políticas de cada nación. De allí que una acción referente a la política cultural de una determinada realidad venga a ser, sin duda, una creación propia.

Si la Constitución Política de una nación no establece una política cultural creativa, de acuerdo a su realidad y necesidades, si es que no diseña el desarrollo de sus regiones o zonas culturales, corre el riesgo de convertirse en una colonia cultural. En ese caso dependerá de las determinaciones de entidades internacionales ajenas a sus necesidades culturales. El Perú es uno de los pocos países de América Latina que no ha tenido una política cultural propia. Es decir, una acción creativa para atender las necesidades de preservación y proyección de la inmensa riqueza cultural que tiene. ¿A qué se debe ese hecho? La respuesta es, nunca hubo una clase ilustrada que haya sido capaz de formular una política cultural para el Perú.

Todas las constituciones han sido redactadas por grupos de poder que han discutido, diseñado y redactado las constituciones, de acuerdo a sus intereses de clase dominante. Desde 1821 hasta ahora, las llamadas cartas magnas, no han tenido en cuenta una política cultural de acuerdo a los cambios que se han dado con los años.

José B. Adolf, decía que cuando Pedro Beltrán Espantoso, director del diario *La Prensa*, asesorado por Eudocio Ravínes, escuchaba hablar a sus redactores o colaboradores, de la necesidad de una política cultural para el Perú, inmediatamente los despedía. Es que Beltrán no era solo un comerciante o *lobysta* como se dice ahora, sino un ideólogo del sistema.

En el Perú, en vista de la renuncia del Estado a desarrollar una política cultural, quienes han asumido ese rol son los llamados medios de comunicación masiva. Ellos deciden qué pro-

gramas de sistemática alienación deben ir, y a qué hora. Marco Aurelio Denegri decía que había muchas más horas de *enmierdamiento* y no programas culturales. Le gustaba repetir que no había una ley que prohibiera el embrutecimiento general. Bastó una entrevista a Alejandro Romualdo Valle, para que una radio fuera cerrada por el ministro del Interior de Fernando Belaunde Terry. Este personaje llamado Javier Alva Orlandini, mandó a quemar libros según la denuncia de Juan Mejía Baca, sin embargo, llegó a ser presidente del Tribunal Constitucional.

Hay una crecida corriente para dotar al Perú de una nueva Constitución Política. Ese es un hecho y algo que se dará de todos modos. Si no es ahora será dentro de poco tiempo. Lo que ha sucedido es que los segmentos sociales que se han empobrecido cada día más, ya no soportan una horrenda realidad que cada día crece.

El sistema educativo también es responsabilidad de la política cultural del Estado. Se trata de la educación primaria, secundaria y universitaria además de las otras modalidades educativas. La pregunta de ahora es: ¿qué clase de niños tenemos?, ¿están adecuadamente formados los jóvenes?, ¿qué clase de profesionales hay en el Perú?

Si el sistema de educación es mediocre, si los profesionales egresados de las universidades no están debidamente capacitados, entonces, la respuesta es rediseñar los conceptos erróneos de la educación peruana. En otras palabras: hay que crear una política cultural y política para la cultura de acuerdo a la nueva realidad. No hay otra alternativa.

Se trata de un debate histórico en el que deberán participar representantes culturales de todas las regiones del Perú. Docentes, periodistas, escritores, intelectuales, etc., etc. Es decir, que no haya vacíos ni discriminación a causa de los idiomas hablados, por ejemplo en la Amazonía. Solo así se podrá recuperar la memoria social y establecer un nuevo registro del subconsciente colectivo.

Hay sociedades humanas ancestrales en la selva de las que quedan pocas personas, al desaparecer los últimos habitantes se habrá perdido nombres de lugares, animales, caminos y personas. Ninguna sociedad que sustituye a otra tiene los mismos valores y conocimientos. Ningún idioma reemplaza a otro. Ninguna literatura es mejor que otra. Ninguna obra de arte puede ser remplazada por otra.

No se trata solamente de lenguajes y significados. Mucho menos de interpretaciones, sino que cada sociedad aporta artistas, creadores e intelectuales propios. Cada quien representa una conducta y a veces, una corriente o una forma de expresión que caracteriza a determinada época cultural. De allí que cada expresión cultural nunca se parezca a otra. El curso dialéctico del tiempo sigue su rumbo.

El Perú no es una isla flotante. Es un país con un amplio territorio, tiene una población de 31 millones 488 mil 625 habitantes. Una política cultural tendrá que tomar en cuentas los idiomas que se hablan en cada región. De modo que sea una obligación para los niños hablar además del español, el aymara y quechua.

La política cultural del Estado Peruano estipulada en la Constitución política no puede estar fuera del curso histórico del siglo XXI. Se trata de ubicar al Perú en el ineludible curso de lo que se ha venido a llamar: el nuevo orden mundial.

En efecto, el nuevo orden mundial es un tema muy amplio y no es intención del articulista, abarcar muchas páginas para sustentar los conceptos inherentes. Sin embargo, las preguntas son: ¿cómo está organizado el mundo en la segunda década del siglo XXI?, ¿cómo es la estructura y dominio de orden político y económico?, ¿cuáles son los conceptos que ha impuesto?, ¿cómo acciona y controla el poder que tiene?, ¿cuántos años durará?

La verdad es que el Perú, como muchos países sistemáticamente empobrecidos, está atrapado en la política dominante del nuevo orden mundial. Negar esta verdad es sumamente peligroso. Entonces habrá que preguntarse:

¿qué clase de país es el Perú?, ¿tiene acaso una Constitución Política enmarcada dentro del nuevo orden mundial?, ¿cómo se ubica ahora en lo que se ha venido a llamar nuevo orden mundial de dominio?, ¿es necesario modificar la actual constitución política con nuevos criterios?, ¿es imperativo modificar su contenido caduco y desfasado?, ¿quiénes deben redactar otra distinta? Siendo el Perú una nación pluricultural y multilingüe: ¿debe haber una representación por segmentos culturales?

Todos estamos de acuerdo: es absolutamente necesario promulgar una nueva y diferente Constitución política del Perú. Sólo así se podrá realizar una distinta política cultural dentro de los parámetros de la nueva realidad y orden mundial. En efecto, una nueva política cultural será y deberá ser un acto de «creación heroica», concepto del Amauta José Carlos Mariátegui en referencia a la refundación del Perú.

Los invito a visitar mi blog personal *El cholo Ayala*: <http://elcholoayala.blogspot.com/>

LA CULTURA EN EL PERÚ: UN ESPACIO POR DEMOCRATIZAR. ENTREVISTA A LUIS GUILLERMO LUMBRERAS¹

Carlos Lorenzo Huamaní Angeles
Historiador, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Desde su domicilio en el distrito de Magdalena del Mar (ciudad de Lima), el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras (Ayacucho, 1936), Director del Instituto Nacional de Cultura (INC) entre 2002 y 2006,² nos ofrece su visión de la cultura y de los proyectos estatales por gestionarla. Fiel a su estilo, no duda en identificar errores, pero, sobre todo, en esbozar interesantes propuestas de solución.

– Doctor Lumbreras, ¿cuál es el problema de la cultura en el Perú?

Nos hemos habituado a traficar con este Perú al que hemos partido en dos. Un personaje en nuestra historia llamado Simón Bolívar, optó por partir al Perú en dos: los indios y nosotros, los criollos. Al lado de los indios –marginamente– estaban los negros y todos los que no eran ni indios ni blancos. La *criollada* fue tan grande cuando se produjo este proceso emancipatorio que nos han hecho decir la barbaridad de que España es nuestra *madre patria*. Eso es una barbaridad, nosotros somos de aquí. En la Constitución de 1823, una de las premisas para tener derecho a la ciudadanía peruana era hablar castellano, y todas las lenguas nativas fueron sacadas de la Constitución. El castellano se convirtió en la lengua oficial. Es decir, una lengua extranjera que había llegado con los conquistadores se convirtió en la lengua oficial del Perú.

– ¿Cómo esos hechos se proyectan en la actualidad?

Nosotros hemos organizado el país en función de los intereses de este mundo criollo que hizo la llamada independencia. Y el mundo de los indios lo hemos tomado como algo para vender o como espectáculo.

– ¿Durante su gestión en el Instituto Nacional de Cultura trató de cambiar esta situación?

Cuando me propusieron la dirección del INC yo estaba con este pensamiento muy claro. Ya había escrito varias cosas sobre eso. Y, desde luego, se los decía a todos. Fue la primera y última experiencia en el Estado peruano. Fui uno de los promotores de que se formase el Ministerio, porque como Instituto era poco lo que podía hacer. Me convertí en un funcionario cuidador de ruinas, era mi campo.

— **¿Cuánto se podía hacer por la música o la investigación científica?**

Para nosotros eso es vital y teníamos que buscar apoyo externo para hacer cosas. Entonces pensé que lo que necesitábamos en el campo de la cultura era más posición política, el Estado. Por eso organicé la estructura de comportamiento burocrática del INC como la de un ministerio. Además, teníamos presencia a nivel nacional, cubrimos todos los departamentos del país.

— **¿Cómo observa el desempeño del Ministerio de Cultura?**

Inmediatamente después de nuestra gestión (2002–2006) se planteó y organizó el Ministerio de Cultura, que no le veo ninguna salida, porque la estructura de poder sigue siendo la misma. Es un ministerio totalmente opaco, sin poder político, sin presencia real ante el pueblo, sin ningún dominio de un espacio público real. El Ministerio de Salud tiene a todos los enfermos y a todos los médicos, tiene todo un mundo de gente que de algún modo participan de la vida de esa institución. Justicia igual, Trabajo igual, Minería igual. En todos ellos tienen un espacio. En cultura, no se toca nada. Y no se toca porque está manejado y dominado por una estructura mental de tipo criollo.

Duberlí Rodríguez, presidente del Poder Judicial, hizo una cosa que los de Cultura debieron hacer hace tiempo. Reunió a todos los presidentes del Poder Judicial, a fiscales y magistrados de todo el Perú. Convocó a gente de Bolivia y Paraguay y armó una suerte de congreso, ¿sabe para qué?, para la inserción dentro de los códigos de comportamiento jurídico de lo que era la justicia para los no hispanohablantes, o sea para los campas, para los aimara, para todos ellos. Fue un evento realmente notable y me pidió una conferencia que la di con mucho gusto. Era la primera vez que yo veía un Poder Judicial en la perspectiva de lo que era para mí cultura.

— **Un enfoque transversal...**

¡Claro!, para decirle al ministro de Justicia que se necesita tener una sección en su ministerio que sea parte de la cultura, y que se ocupe, por ejemplo, de los yaguas, de los piro; textos donde se le enseñen esas cosas. Volver a la Colonia, por ejemplo, donde había cátedras de quechua en todas las catedrales del Perú. Todo eso se perdió. Entonces, esa es mi noción de cultura. Y desde luego, como usted entenderá, no se logró cuando fui Director del Instituto Nacional de Cultura. Estando en el cargo, nosotros logramos algunos avances, en estos últimos coloquios internos. El problema era que nuestros coloquios eran informales porque no tenía cómo llegar al poder. Era simplemente una cosa operativa. No podía hacer más. Por eso apunté hacia el ministerio, para hablar con el ministro de Educación, Salud, de Justicia. ¿Usted se imagina esa noción que hizo Duberlí Rodríguez en esa reunión? Es una cosa que se tiene que hacer en todas las áreas. Las cosas que he aprendido de los campesinos quechua hablantes sobre cómo trabajar la tierra, son de una sabiduría impresionante. Es algo que se está perdiendo. Y eso para mí es la cultura. Y eso está ahí sin resolverse.

— **¿Cuál es el problema, entonces, con el actual Ministerio de Cultura?**

No está propuesta la idea del otro Perú, no está propuesta la idea del cambio. Es muy fuerte, no es un caso tan simple. Claro que la idea mía, nuestra y de cada uno de nosotros, era ir penetrando los ministerios, creando instancias internas, que vayan movilizándose en torno a una institución que existió en torno al ministerio de Trabajo y de Justicia, que se llamaba el Instituto Indigenista Peruano. El peligro, en ese caso, era convertir eso en un proyecto indigenista, que no es lo que debe ser, no se trata de eso. No se trata de magnificar el mundo indígena. Eso mismo es hasta perjudicial. Se requiere un nivel de cambio tremendo. El cambio, desde mi punto de vista, solamente funciona bajo un proyecto revolucionario. Creo que se pueden adelantar algunas cosas, como cambios en la Constitución. Son doscientos años que nosotros vivimos en estas condiciones.

— **¿Cuáles serían los cambios más urgentes?**

Creo que son tres direcciones urgentes: las de educación, justicia y salud. En un segundo nivel sería trabajo, economía y relaciones internacionales. Lo principal son los tres primeros. En el campo de la salud, por ejemplo, no es sólo para que los médicos les hablen en quechua a los pacientes, sino para que los médicos entiendan cuál es su papel. No es lo mismo un dolor de estómago de nosotros criollos, que un dolor de estómago de un quechua. Son distintas las sensaciones, son distintas formas de motivación de la queja. ¿Cómo se resuelve eso? Entendiendo que este es un país multicultural, pluricultural. Y no solo se trata de ver cómo se concilian unos con otros para que se respeten unas culturas con otras.

— **¿Cuál sería la parte de la sociedad peruana que aporte en el cambio?**

Tengo un libro que habla sobre la violencia y opresión colonial en el Perú, donde toco el tema del «síndrome colonial», que no es un problema que esté en el Estado, sino en todos nosotros. Nosotros hemos sido criados con la imagen de que, efectivamente, el futuro es parecernos a Europa o Estados Unidos. Que el progreso es eso. Hemos generado una imagen terrible de nosotros. Si no hacemos lo que hace un norteamericano, «estamos mal». Si no lo hacemos como lo hace un francés, «estamos mal». Nuestro síndrome colonial hace que nos sintamos, sin aceptarlo, de fuera y viviendo acá. Por alguna causa quisiéramos no ser nosotros. Pero sí queremos ser peruanos. La imagen de nosotros sobre nosotros es terrible.

— **Gracias doctor Lumbreras.**

¹ Una primera versión de esta entrevista, realizada el 28 de enero de 2019, se publicó en *La Jornada Cultural. Expresión, reflexión y crítica*, suplemento del diario *Perfil*, año 1, nro. 8, 3 de febrero 2019.

² En 1969 publicó *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*; en 1972, *Los orígenes de la civilización en el Perú*; en 1974, *La Arqueología como ciencia social*; entre 1977 y 1979, *Arte precolombino* (3 volúmenes). En 1980, junto a Leonor Cisneros, el tomo 1 de *Los orígenes de la guerra y el ejército en el Perú*. Ese mismo año, *El imperio Wari*, que se incluye en el tomo 2 de *Historia del Perú* (Editorial Juan Mejía Baca); en 1981, *Arqueología de la América andina*; en 1999, *Chavín de Huántar en el nacimiento de la civilización andina*.

PARA VIVIR MAÑANA. POLÍTICAS CULTURALES EN EL PERÚ EN TRES CONMEMORACIONES CLAVES¹

Raúl Álvarez Espinoza
Sociólogo, Pontificia Universidad Católica del Perú

SUMILLA

En este artículo se revisan las políticas culturales del Estado peruano en tres momentos de la historia moderna: el Oncenio, la Revolución peruana y el Neoliberalismo. Las tres coyunturas mencionadas se encuentran unidas entre sí porque coinciden con efemérides bastante particulares relacionadas a la conmemoración de la Independencia del país. El centenario, el sesquicentenario y el bicentenario resultan, así, los grandes escenarios de este trabajo que toma como eje articulador el debate sobre la cuestión nacional atendiendo a la especificidad que tomó en cada una de las épocas mencionadas.

El Perú íntegro es una primera piedra
Manuel Scorza (Lima, 1970)

No siento el menor entusiasmo por el bicentenario. Me parece una fecha sosa, vacía y estéril. Más producto de nuestra arbitraria manera de organizar el tiempo y la historia que de un evento de impactos realmente significativos para el país.² Pero una efeméride tan magnificada como la que vivimos es, para quienes nos dedicamos a las ciencias sociales, la oportunidad perfecta para volver al pasado, para pensar, desde allí, las vicisitudes del presente. Y eso, en una sociedad obsesionada con el crecimiento y la productividad, es, cuanto menos, saludable.

En lo que sigue, propongo una lectura histórico política de las políticas culturales respecto a lo que ha sido una de las preocupaciones centrales del Perú moderno: la cuestión nacional. Entendida como una fantasía integradora de lo disperso, esta ha acompañado la conformación de los Estados nación tras el final del período colonial, donde lo popular se convirtió en el fundamento primero de la legitimidad de las sociedades modernas.³ Pero, dado que tentar un recorrido por todo el período republicano sería de una ambición inabarcable para lo que este formato me permite, he de centrarme en tres momentos específicos del siglo XX: el Oncenio de Leguía, la Revolución peruana de Velasco y la República empresarial del neoliberalismo peruano.⁴

Separados cada uno por medio siglo de diferencia, estos tres momentos se conectan entre

sí porque debieron enfrentar las significativas conmemoraciones del centenario, del sesquicentenario y del bicentenario de nuestra Independencia nacional, respectivamente. Me interesa examinar aquí la manera en cómo el Estado peruano apeló a las políticas culturales para resolver el problema de la nación de acuerdo a las particularidades de su tiempo. De allí que no se trate tanto de decir qué se hizo por la cultura, sino cómo ella fue utilizada para intervenir en lo social. Esto implica salir del análisis abstracto de lo cultural como un ámbito desligado de sus determinaciones sociales, para restituirlo a la idea de totalidad, lo que en otros términos, y para el marco temporal que aquí nos interesa, supone pensarla en relación al desarrollo del capitalismo en el Perú.⁵

Como «un triunfo brillante y estruendoso» calificó la revista *Mundial* el reestreno de la ópera *Ollanta* la noche del 22 de setiembre de 1920. Dos décadas atrás, y en medio de un frío recibimiento, el compositor José María Valle Riestra montaba por primera vez aquel drama que, inspirado parcialmente en una conocida obra del teatro quechua colonial, no logró despertar el interés de la sociedad limeña ni del Partido Civilista, entonces nuevamente en el poder. Esta vez, por el contrario, su reposición no solo cosechó numerosos elogios, sino que contó con la anuencia y soporte del gobierno de Augusto B. Leguía. El próspero empresario chiclayano supo ver en ella un canal para articular una narrativa aglutinante que depositó en la glorificación del pasado incaico, la base para la construcción de su Patria Nueva.⁶ El Oncenio constituyó la realización práctica —aunque incompleta— de los impulsos modernizadores que tomaron fuerza en el Perú tras la Guerra del Pacífico.⁷ Leguía recoge las tesis liberales de sus antiguos compañeros de partido con el fin de convertir al país en una nación capitalista. Y es que con la crisis que siguió al ciclo de bonanza impulsado por la Gran Guerra, se hicieron evidentes los límites de la República Aristocrática para acabar con los resabios del orden colonial.⁸ A lo largo y ancho del país, cientos de obreros y campesinos protestan por la explotación y los abusos de sus patrones, pues no han visto cambio alguno en sus condiciones de vida. Por el contrario, mientras las clases propietarias acumulaban tierra y riquezas, ellos eran despojados de las suyas, sobrevivían en la insalubridad y el hacinamiento, además de estar sujetos a modalidades de trabajo no salariales. La situación empeora con el colapso económico mostrando los límites de un modelo basado en la exportación de materias primas. El costo de vida se encarece y las protestas arrecian. El país necesita cambios y Leguía promete refundarlo. Anuncia una Patria Nueva con un Estado abierto a las mayorías y donde la riqueza sea producto del esfuerzo personal.⁹

Queda claro que Leguía representó en su momento la alternativa de renovación frente al anquilosado orden oligárquico. Su discurso aglutinante retoma el debate sobre lo nacional por lo que hace de la defensa del indio/campesino uno de sus principales motores.¹⁰ Para su base electoral de clase media, esta fue tanto la evidencia de su carácter progresista como el sello más notorio de sus rasgos de apertura frente al carácter excluyente del segundo ci-

vilismo. No obstante, la postura pro indígena del Oncenio estuvo marcada por las mismas taras del nacionalismo criollo del XIX.¹¹ Así, el vector articulador de lo nacional no fue el indio vivo sino su arquetípica versión pretérita. Dentro del imaginario modernizador el indio/campesino representa la barbarie y el atraso, es decir, la antítesis de lo moderno, lo que no se condecía con el impulso de futuro de la Patria Nueva.¹² El inca, en cambio, sintetiza la grandeza de la dignidad perdida que promete ser restaurada por el Oncenio. Su máxima distancia respecto a su momento de enunciación lo convierte en el significante vacío dentro del que operará el magnificado discurso nacionalista.

Lejos de constituir una contradicción, el desprecio por el indio vivo y la exaltación del indio muerto constituyen ambos los reversos de un mismo fenómeno. Dentro del liberalismo criollo (del que es tributario el Oncenio), el indio/campesino es una presencia incómoda pues desdice las pretensiones de universalidad de las tesis ilustradas que guían la conformación de una nación étnica y culturalmente blanca. Desde las coordenadas de su darwinismo social, la existencia del indio/campesino es incompatible con nociones como «ciudadanía» o «igualdad». No obstante, también existía la conciencia de que la afirmación del «nosotros» nacional debía contar con raíces distintivas que lo establecieran como singularidad independiente. Por tanto, en el indio encuentran las raíces de «lo peruano», aunque deberán hacer de él una versión digerible para sus propósitos. Estas dos formas de autoctonismo están presentes en el Oncenio, aunque cada una con fines distintos. Sobre la primera volveré más adelante. Quiero ampliar la segunda situándola en el momento político en el que fue enunciada.

El incaísmo no fue solo el correlato ideológico más consecuente con el proyecto modernizador leguista, sino también la salida más efectiva para hacerse del favor de las élites intelectuales y políticas de la sociedad peruana. En el Oncenio, lo incaico es una alucinación inofensiva, vaciada de contenido político y por consiguiente, afín al discurso de un gobierno que pretendía ampliar los márgenes de lo social sin afectar sustantivamente sus bases materiales.¹³ Esta quizá sea la mejor manera de definir dicho período. Planteada desde la mirada criollo burguesa, la apelación a la figura del inca de esta versión de lo nacional no molesta a nadie y actúa, más bien, como un eficaz mecanismo de conciliación de clases. Para la mesocrática base electoral leguista, representa un símbolo de apertura progresista. Algo similar sucedió con las clases propietarias —a quien Leguía intentó incluir también en su narrativa nacional— pues podían tolerar verse reflejados en una figura de poder como el inca, mas no en expresión alguna del mundo andino actual, por el cual sentían el más profundo desprecio. Y en cuanto a las clases populares acaso solo podían aspirar a no más que al reconocimiento de un pasado entonces más ajeno que propio, en el que se veían con extrañeza. De cualquier modo, el discurso funcionó y *Ollanta* mereció el entusiasmo de una prensa que no dudó en celebrarla como muestra del «espíritu poético, apasionado de nuestra Raza».¹⁴ La ideología ha hecho su trabajo y el Oncenio capitaliza el clima de fervor nacionalista para continuar impulsando sus reformas.

Volvamos ahora al otro reverso del asunto. Tenemos, entonces, una narrativa épica del indio inca que contrasta con la miseria del indio presente. El primero protagoniza el discurso oficial, pero el segundo continuaba estando al margen de la vida nacional. Fue en la Constitución de 1920 donde el leguismo hizo manifiesta su voluntad por dictar medidas que lo protejan e integren jurídica y políticamente a la Patria Nueva. No obstante, recordemos que el Oncenio era tributario del liberalismo criollo del siglo XIX. Y por lo mismo, comparte tanto la mirada tutelar frente al indio como aquellas concepciones que lo asumían como un grupo biológica y culturalmente inferior. Dentro de la modernización capitalista no existía lugar alguno para el indio, de modo que, para integrarlo a la nación peruana había que superar su presencia indeseable, lo que llevará a que sea explotado en nombre de la civilización y el progreso.

Así planteado, y contra lo que suele pensarse, no creo que estemos tanto frente a un indigenismo oficial. Y es que, si bien en el plano de las mentalidades el Oncenio comulgase con la tendencia filo liberal entonces dominante, su defensa del indio fue más un recurso demagógico con arreglo a la legitimación política del régimen. Como señalé anteriormente, la novedad de la Patria Nueva requería establecer un rotundo deslinde frente a la excluyente sociedad oligárquica para impulsar un gobierno de la burguesía. De allí que, asumir como propia una causa como esa no solo le sumaba puntos al régimen y su imagen de avanzada, sino que le permitía poner de su lado a buena parte de la intelectualidad progresista cuya proximidad al movimiento indígena suponía una amenaza directa a su hegemonía.

En todo caso, la apertura al «tema indio» dentro del Estado leguista permitió a gente como Hildebrando Castro Pozo y Luis E. Valcárcel impulsar una serie de políticas indigenistas que, no obstante, su buena voluntad, poco pudieron hacer por modificar sustantivamente la ruinoso situación en los Andes peruanos. Entre el obstruccionismo parlamentario y la apatía oficialista, las cosas no avanzaron demasiado y el ejecutivo terminará deshaciéndose más temprano que tarde de su impostada retórica primigenia.¹⁵ Finalmente, Leguía era un digno hijo del civilismo y tenía bastante claro que había jerarquías que mantener. Sobre todo porque, valgan verdades, en el oficialismo existía el temor de que las revueltas indias en boga desde 1915 decantaran en una situación como la ocurrida poco antes en México tras el triunfo de la revolución que se caracterizó, precisamente, por su carácter popular. Era importante, entonces, hacerse del favor del campesinado y de los intelectuales de extracción media que venían experimentando un proceso de radicalización a razón del levantamiento maderista, la reforma universitaria y el triunfo de los soviets en Rusia con la toma del Palacio de Invierno.¹⁶

Ya dije que el objetivo del Oncenio era hacer del Perú una nación capitalista, lo que significó en principio dos cosas: la construcción de una comunidad política y de un mercado interno. A través de la Constitución de 1920, se le dio al indio un estatus jurídico propio con el reconocimiento de las comunidades campesinas. Esto significó un duro golpe contra el poder terrateniente al introducir la autoridad estatal como un actor deliberante entre el hacendado

y el indio. No obstante, la retórica de la «defensa del indio» encubría el interés del gobierno por dismantelar las bases del latifundio para el despliegue de la explotación capitalista en el mundo agrario. De esta manera, el indio/campesino era convertido tanto en sujeto de propiedad como en fuerza de trabajo disponible para la acumulación originaria. Sin embargo, la disponibilidad del indio/campesino fue usufructuada también por el Oncenio que al dictar su subordinación total a la forma estatal, pudo disponer de su fuerza de trabajo para sus propios fines, tal y como sucedió con la Ley de Conscripción Vial.¹⁷

El también llamado Servicio Obligatorio de Construcción de Caminos establecía que todos los hombres entre 18 a 60 años estaban obligados a trabajar por dos semanas al año en la construcción de carreteras y vías ferroviarias con el fin de articular un territorio que, por su fragmentación, no era genuinamente nacional.¹⁸ La obligación alcanzaba a todos los residentes en el país, pero fue la población rural la que terminó asumiendo buena parte de la carga, siendo obligada a trabajar de manera gratuita en lo que fue denunciado como una actualización de la mita colonial. Pese a las protestas del campesinado y de parte de la intelectualidad indigenista, la medida continuó durante todo el Oncenio, constituyendo a su vez la mejor muestra del interés del gobierno por «modernizar» la mano de obra campesina, esto es, hacerla funcional a la industrialización del país. Para ello el indio debía dejar de ser indio con el fin de convertirse en obrero.¹⁹

Podemos ubicar rasgos de esta campaña de «desindianización» del indio, en cómo el Oncenio apeló a la producción cultural para «educarlo» dentro de las maneras de la civilización occidental. *Ollanta*, por ejemplo, fue una ópera, a saber, una refinada forma de espectáculo proveniente de la cultura burguesa. De ahí que las funciones especiales programadas para los sectores populares hayan podido tener no solo un cariz nacionalista, sino también pedagógico. Lo mismo con el carnaval limeño, que mereció un nuevo intento de modernización en el curso de 1922 por parte de las élites capitalinas contando, para ello, con el patrocinio oficial del gobierno.²⁰ El interés por neutralizar los rasgos paródicos, sensuales y potencialmente subversivos de la antigua fiesta popular en nombre del orden, el pudor y la decencia sintonizaron con el discurso oficial. Esta era una misión civilizatoria contra la barbarie de las clases populares, en este caso urbanas, que pretendía incidir también en el plano de las subjetividades.²¹

El centenario de la Independencia significó la oportunidad de consagrar tanto la imagen de Leguía como la del país en tanto nación civilizada frente a sí misma y al mundo. Para ello, el gobierno hizo de la capital objeto de una serie de obras públicas destinadas a resaltarla como la digna urbe de una república moderna. Un papel importante cumplieron aquí varios artistas y arquitectos vinculados a la Escuela Nacional de Bellas Artes, quienes tuvieron a cargo la realización de varios de los monumentos y espacios públicos previstos de ser inaugurados en el marco de la efeméride.²² Las actividades del centenario estuvieron teñidas de un genuino ambiente festivo. La prensa local e internacional se desgajó en elogios ante la fastuosidad

del acontecimiento, lo que repercutió, a su vez, en la figura de Leguía, cuyo estilo personalista, entonces cada vez más evidente, venía siendo alimentado a través de apelativos como «Wiracocha» o «Júpiter Presidente». Leguía, un hombre bastante afecto a la adulación y las apariciones públicas, recibe con beneplácito estos elogios y los capitaliza a su favor. De esta forma empieza a consolidar alrededor suyo un aura mesiánica que vendrá de la mano con su cada vez más acentuado caudillismo.

Quisiera detenerme brevemente en el caso de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) por sus implicancias en la construcción de un «arte nacional» en el marco del Oncenio. Lo que sucedió fue producto de una confluencia de intereses entre autoctonismo pictórico y nacionalismo oficialista. O mejor, entre dos tipos distintos de autoctonismo que encontraron en el gobierno un espacio favorable donde desarrollarse. En la primera corriente podemos ubicar a Manuel Piqueras Cotoí, arquitecto y escultor español, cuyo estilo neoinca comulgaba plenamente con el particular ancestralismo del régimen.²³ Piqueras venía buscando consolidar un arte mestizo a través de la síntesis de lo colonial y lo precolombino, como plasmó tempranamente en la fachada de la ENBA. El suyo se convirtió en el estilo dominante dentro de un gobierno a cuyo incaísmo se añadió paradójicamente un hispanismo que reivindicaba para sí los lazos con la «Madre Patria» en un discurso de continuidad conciliatoria a través de elementos como la religión y la lengua.²⁴ La línea de José Sabogal y compañía apenas empezaba a forjarse y no tomará la forma que conocemos sino hasta bien entrada la década del veinte. En tal sentido, no podemos hablar aún de un indigenismo plástico pues este será consecuencia del encuentro de estos artistas con la vanguardia política mariateguiana. Y es que la estética indigenista no podía tener lugar en el Oncenio porque era incompatible con su incaísmo primigenio.

Digamos que el autoctonismo pictórico le sirvió al gobierno como un mecanismo para fortalecer su discurso nacionalista, mientras que, para los artistas plásticos, la apertura al «tema indio» en el oficialismo significará, aún con todos sus límites, una oportunidad para plasmar la búsqueda de una producción cultural que apunta a resolver el urgente problema de la identidad nacional. Esto será particularmente notable en las celebraciones del centenario de la batalla de Ayacucho, en la que un grupo compuesto por José Sabogal, Manuel Piqueras, Elena Izcue, Jorge Vinatea y Wenceslao Hinostroza desarrollarán el Salón Ayacucho con el financiamiento oficial del gobierno.²⁵ Como sucediera poco antes con el centenario, la construcción de este recinto fue posible por la política de mecenazgo artístico a través de la cual el gobierno subvencionó íntegramente a los artistas. En dicho contexto se impuso nuevamente el estilo dominante de Piqueras. No es gratuito que en su momento se le conociera como «salón incaico». En tal sentido, los planteamientos neoincas del arquitecto lucetano se condecían con la celebración del mestizaje de un gobierno cuyo relato de la Independencia aspiraba a establecer una relación armoniosa con su pasado colonial. Deberán pasar algunos años más para que el indigenismo plástico pueda manifestarse como espacio autónomo de afirmación artística.²⁶

De cualquier modo, y como sucedió con las políticas indigenistas, la inflamada retórica oficial a favor del indio generó un ambiente favorable para la difusión del autoctonismo en el campo artístico e intelectual que, aunque más notoriamente visible en la plástica, también se manifestó en el teatro, la literatura y la música. Pero esto que parece ser un fenómeno restrictivo a las artes también se hace extensivo al naciente campo de la arqueología peruana. Ahí la figura de Julio C. Tello fue determinante. Convertido por entonces en una importante figura pública tanto por su labor académica y política, establecerá una cercana relación con el presidente Leguía que le permitirá impulsar varios de sus proyectos destinados a establecer al estudio y preservación del patrimonio arqueológico. Tello comulga con el autoctonismo del régimen que encuentra en el pasado pre hispánico los fundamentos de lo nacional y sacará provecho de este para producir una narrativa de reivindicación indígena. Pero esta no era necesariamente incaísta. O al menos no como la del oficialismo. Finalmente, sus orígenes en las alturas de Huarochirí lo habían llevado a asumirse como representante de los indios.²⁷ De allí que buscara su integración aunque a través del conocimiento de su pasado. Y acaso ese fue su límite, pues sus ideas circularon, fundamentalmente, a nivel de la ciudad letrada antes que entre las comunidades indígenas.²⁸ De cualquier modo, la cercanía de Tello con el gobierno le permitirá impulsar importantes medidas como la creación del Museo de Arqueología Peruana y la primera Ley General de Patrimonio.

Pero volvamos a lo nuestro. Estamos a mitad de los veinte y la «fase democrática» del Oncenio ha terminado. La violenta represión a la rebelión aymara de Huancané ha hecho evidente el giro autoritario de Leguía, quien ya no oculta su cada vez más acentuado interés en perpetuarse en el poder. Casi en paralelo, el auspicio oficial a la consagración del Perú al Sagrado Corazón de Jesús despertó la ira de obreros y estudiantes que no tardaron en salir a las calles por lo que consideraban un atentado a la libertad de culto. Con tres muertos y varios líderes exiliados (entre ellos un lozano Haya de la Torre) se hacía evidente que la otrora luna de miel entre Leguía y los sectores medios y populares que antes lo apoyaban había terminado.²⁹ El autoproclamado «Wiracocha» debe, pues, reconstruir su imagen en un contexto donde tanto su aura progresista como el discurso oficial a favor del indio han pasado a ser no más que gestos huecos.

Los siguientes dos años significarán para el Oncenio tanto la consolidación de un modelo de desarrollo basado en la dependencia del capital estadounidense como una concentración cada vez mayor del poder político en su persona. Leguía continúa con la construcción de grandes obras públicas financiadas en base a una creciente deuda externa, y ante el inminente final de su segundo mandato, decide modificar su constitución para reelegirse de manera indefinida. El mensaje es claro: es él quien personifica a la Patria Nueva y ya no le interesa disimularlo. No obstante, también se sabe frágil y por lo mismo, requiere del apoyo de las masas. Las apariciones públicas continúan, lo mismo que el fortalecimiento de su imagen mesiánica y el apoyo direccionado a los artistas afines a su imaginario del «arte nacional»,

como sucedió con los fastuosos conciertos de Theodoro Valcárcel y Alfonso de Silva hacia 1925.³⁰ Pero no fue hasta 1927 que se le presentó la oportunidad para reconstruir el imaginario inclusivo de lo nacional de los primeros años cuando Juan Ríos —entonces alcalde del Rímac y bastante cercano al presidente— le propuso reavivar la antigua tradición colonial de la fiesta de la Pampa de Amancaes.³¹

En Amancaes sucedió algo parecido a lo ocurrido con el carnaval limeño, aunque en mayor escala. La idea era modernizar una celebración hasta entonces bastante voluptuosa y espontánea de acuerdo a los parámetros «civilizados» de la sociedad criollo-burguesa. Para ello, se planteó la realización de un concurso nacional donde competirían músicos y danzantes de distintas partes del Perú, siendo cada detalle cuidadosamente parametrado por los organizadores. Al asimilar el certamen, la fiesta pasó de albergar expresiones practicadas por las clases populares urbanas, como la zamacueca,³² y se abrió a aquellas provenientes de los Andes, aunque como era común en el imaginario cultural del país, en la práctica solo costa y sierra tuvieran representatividad, puesto que la Amazonía apenas ocupó un lugar mínimo, en tanto era tenida aún como un espacio vacío.

Las dos ediciones del Concurso de Música y Bailes Populares hicieron de la otrora actividad campestre un enorme espectáculo, dotándola de ingentes recursos a través de una partida del Ministerio de Fomento con la que se financiaron tanto viáticos en el caso de los concursantes como los premios para los ganadores.³³ Se realizan primero eliminatorias por categorías de las que se seleccionan a los mejores participantes, quienes acceden luego a la etapa final donde sus presentaciones son contempladas desde un estrado oficial especialmente acondicionado para Leguía, quien llegaba acompañado de otras autoridades políticas. El entusiasmo nacionalista generado por el certamen, que gozó además de una nutrida concurrencia, fue celebrado por la prensa local como la muestra mejor de una genuina cultura mestiza. Se trataba de la apertura de la excluyente Lima a las grandes mayorías sociales. El triunfo de la Patria Nueva expresado en lo que pretende ser un mosaico ampliado de lo nacional. El «Júpiter Presidente» entrega personalmente las coronas de laureles y premios a los primeros lugares en medio de un verdadero baño de popularidad. Así, parece haberse reconciliado con las masas, retro trayéndose a la imagen democrática que buscó proyectar en sus primeros momentos.

Y sin embargo estamos lejos de tener un final feliz. Primero, porque la representación de lo popular —y dentro de este, de lo indio— continuaba viciada por la matriz ideológica que acompañó al Oncenio desde el principio. Tanto estética como coreográficamente, los indios son empujados a amoldarse al telurismo incaísta de la mirada criollo-burguesa. Lo que se muestra es más una impostura o, como lo llamaría Arguedas años más tarde, «un monstruoso contrasentido».³⁴ Digamos que ganan aquellos que más «pureza india» demuestren, lo que desplaza a las variantes regionales a un indefectible segundo plano. Todo ello dentro de un marco bastante regulado, donde los indios actúan para el divertimento de la élite. Es una

«indianidad» inofensiva, afín al ojo de las clases dominantes, que los miran con curiosidad, condescendencia y desprecio soterrado. Y todo ello ocurre mientras que, allende la cadena montañosa que separa el litoral de los Andes, miles de campesinos rumian en las haciendas serranas, acorralados entre la violencia gamonal y la más absoluta miseria.

Por ahora, Amancaes ha hecho su trabajo y al menos el orden criollo-burgués parece estar a salvo. En todo caso, Leguía parece haber salido airoso de su intento por recomponer el clima de concordia nacional en un momento donde la emergente intelectualidad provinciana viene galvanizando el debate intelectual con una gama de narrativas alternas. En Puno, los hermanos Arturo y Alejandro Peralta lideran el grupo Orkopata; en el Cusco, Luis E. Valcárcel hace lo propio con Resurgimiento y claro, la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui ya va por el décimo número.³⁵ En todos ellos hay una preocupación por responder la cuestión de lo nacional en relación a lo indio, pero por fuera de la narrativa oficial. Sus debates están atravesados por el afán de convergencia de modernidad y tradición desde el espacio de la vanguardia, lo que en el caso de Mariátegui se tradujo en la construcción de una nueva cultura nacional fuertemente vinculada a su apuesta por «nacionalizar» el socialismo a partir del colectivismo agrario.³⁶

Todo ello ocurre mientras el proceso de modernización en los Andes viene desarticulando la vida rural, haciendo que muchos campesinos se inserten en la dinámica comercial abierta por el sistema de carreteras o migren hacia otras provincias donde se convertirán en proletarios. El panorama urbano limeño profundiza su «masificación» y la presencia migrante toma un perfil mayor ante la impotencia de las élites. Se respiran aires de modernidad en el Perú, lo que, en el plano cultural, se refleja con la introducción de la radio, el fonógrafo y el cine sonoro.³⁷ En sus *5 metros de poemas* (1927), Carlos Oquendo de Amat anota que «[e] humo de las fábricas / retrasa los relojes», Magda Portal plantea un ensayo sobre la estética económica del nuevo poema, y Felipe Pinglo compone *fox trots* y *one steps*, mientras observa la miseria diaria del plebeyo y la obrerita en las calles de Lima.³⁸ Quizá esta sea la imagen que mejor condense el escenario crepuscular del Oncenio, pues Leguía había cambiado el país sin cambiarlo realmente.

Por un lado, había impulsado el desarrollo de las fuerzas que introducían al Perú a una modernidad de enclave que consolidaría el desarrollo, pero sin que ello significara necesariamente una modernización de la configuración económico social, que terminó profundizando la situación de dependencia al tránsito de la subordinación al capital británico a subsumirse al imperialismo norteamericano y continuó manteniendo, en paralelo, rasgos fuertemente estamentales. Se trató, en suma, de una «modernización tradicionalista», es decir, de una acomodamiento formal del país a las formas del progreso capitalista sin afectar en lo sustantivo las viejas estructuras sociales.³⁹ Quedarán establecidos, de esta forma, las condiciones que marcarán el proceso social peruano durante los próximos cien años. La «desnacionalización» de la sociedad consagrada por el leguismo, será el lógico corolario de un liberalismo criollo

que no pudo ni supo entender y conducir al país. Por lo mismo, y en lo que aquí nos interesa, la del Oncenio fue menos una modificación de la cultura que del imaginario. Lo que no es menor, por supuesto, dado que a través de su estética clásica convirtió al incaísmo en una manera bastante particular de relación con el pasado que tendrá fuertes reminiscencias en los decenios por venir.

Las causas de la crisis que pronto derrumbará el castillo de naipes leguista ha empezado a manifestarse con sigilo. Desde 1926, el costo de las exportaciones empezó a manifestar una sostenida caída,⁴⁰ mostrando los evidentes límites de un modelo de desarrollo basado en la deuda externa. No obstante, desde el oficialismo la preocupación central va por otro lado y se aboca a la profundización del personalismo presidencial. La figura del mandatario inunda cuanto acontecimiento público se presentase, incluso aquellos que tenían como objeto la representación del país en el plano internacional. Esto fue lo que sucedió en mayo de 1929 con el Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde su imagen copó todo el espacio del edificio ahí levantado a través de retratos, efigies y bustos, compitiendo así con el programa de actividades culturales preparado por varios de los artistas plásticos previamente mencionados. Esto le sirvió para reafirmar el ideal de una «nación mestiza» reconciliada con su herencia española lo mismo que su consabido incaísmo con el fin de hacerse del reconocimiento internacional en momentos donde la tormenta interna empezaba a avizorarse en el horizonte.⁴¹

Finalizadas las actividades en Sevilla, Leguía impulsó una nueva modificación constitucional para asegurar su segunda reelección el 12 de octubre de 1929. Pero esta vez no se trataba de una mera ampliación para un corto y renovable período. Enceguecido como estaba por la acumulación del poder, estableció su reelección indefinida, pese al creciente descontento que se extendía en la población.⁴² El caudillo no se imaginaba que dos semanas después la impopularidad de la medida se vería violentamente amplificadas, cuando el martes 24 de octubre la caída de la bolsa de Wall Street marcó el inicio de una de las crisis económicas más graves en la historia del capitalismo mundial. Con el *Crack* del 29, la Gran Depresión se hizo extensiva al ya frágil capitalismo periférico del Perú bajo Leguía. El impacto fue instantáneo. Con la detención de los préstamos del capital norteamericano y el colapso de las exportaciones, la economía peruana quedó seriamente afectada y el gobierno desprovisto de su principal fuente de ingresos. Lo que sucedió en adelante fue un verdadero cataclismo social que enardeció al país en su conjunto durante los siguientes diez meses, hasta que el 22 de agosto de 1930, el comandante piurano Luis Miguel Sánchez Cerro se sublevó en Arequipa con un amplio respaldo popular. Acorralado por la oposición y en medio de una crisis que ya no le era posible contener, a Leguía no le quedó más que dimitir y cuatro días después fue apresado mientras el nuevo caudillo llegó a Lima, donde fue aclamado masivamente como un «libertador».⁴³ Para Leguía esto significó el final de su gloria y el inicio de un cruel y tortuoso camino que terminará con su muerte en el Hospital Naval del Callao. Para el Perú,

se trató de un nuevo golpe militar ostensiblemente pro oligárquico. El tablero se había reacomodado nuevamente a favor de las clases dominantes. Como dijera Martín Adán, habíamos vuelto a la normalidad.⁴⁴

Podía contarlos por miles. Al general Leonidas Rodríguez Figueroa, jefe del Sistema de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), no le fue difícil advertir la magnitud de la muchedumbre a la que entonces se enfrentaba. Un vasto magma colorido y bullicioso se desplegaba informe ante sus ojos sobre la explanada del Campo de Marte. El calendario marca el 3 de octubre de 1973 y el militar cusqueño se apresta a pronunciar el discurso inaugural del Encuentro Nacional Inkari. Sus palabras circulan entre las delegaciones de músicos, bailarines y artesanos ahí reunidos desde Catacaos hasta Taquile, pasando por Huancayo, Ichuña y Caballococha. Rodríguez habla del Inkari como una «fiesta popular» cuyo despliegue muestra que «no hay cultura nacional sin revolución popular y que no hay revolución nacional sin cultura popular».⁴⁵ Frente a esa multitud, el general apela al recuerdo de Túpac Amaru para hablar del largo tiempo de dominación sufrido por las clases populares y el subsecuente silenciamiento de sus tradiciones culturales. Esa noche consagraba no solo el reencuentro del pueblo con su identidad perdida, sino la anhelada reunión del cuerpo del Inka Rey. En la masa ahí congregada el mito dejaba de ser utopía para pasar a convertirse en realidad.

El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA) fue una respuesta al ciclo de movilizaciones sociales que apuntalaron la crisis del Perú oligárquico. Desde fines de los años cincuenta, un extendido malestar venía acumulándose en el país a razón de la incapacidad de las clases dominantes por atender las demandas de una sociedad en transición.⁴⁶ El modelo basado en la exportación del Ochenio de Odría ha agudizado las diferencias entre el campo y la ciudad, legado de la economía de enclaves del Oncenio de Leguía. Los beneficios de la modernización capitalista no han tocado al mundo rural, donde el poder terrateniente se mantiene incólume, lo mismo que la miseria y los abusos en los que vive el campesinado. En suma, lo que ha habido es una reconcentración del poder en manos de la oligarquía tras el breve ciclo redistributivo de los años cuarenta.⁴⁷

Empujados por la necesidad, miles abandonan sus comunidades en dirección a las grandes ciudades con la esperanza de un mejor futuro. Surgen las primeras barriadas y el país inicia el tránsito hacia su indefectible urbanización. En paralelo, la rebelión de los arrendires en el valle de La Convención enciende la mecha de la lucha agraria que, de sur a norte, decantará en el proceso de toma de tierras más grande en la historia peruana.⁴⁸ Hay un proceso de radicalización en marcha que solo irá en crecida tras el triunfo de la Revolución cubana. A los sindicatos campesinos se añaden las insurrecciones guerrilleras que intentan emular infructuosamente la consigna guevariana de realizar no uno sino muchos Vietnam.⁴⁹ Su derrota, no obstante, alarma al fuero castrense, convencido ya de la urgencia de cambios profundos para una situación insostenible. Desvanecidas sus esperanzas en el reformismo civil tras el

fracaso del primer belaundismo, el 3 de octubre de 1968 un grupo de militares liderados por el general Juan Velasco Alvarado irrumpe en Palacio de Gobierno con un golpe de Estado que tuvo, a todas luces, un carácter preventivo. De esta manera, la Revolución peruana nacía con el objeto de impedir una eventual tempestad en los andes que pusiese en riesgo el orden interno.⁵⁰

Pero el núcleo castrense del 68 dista de ser el otrora aliado servil de las clases dominantes. Primero, porque provienen, principalmente, de los sectores bajos y medios de la sociedad peruana y no de los círculos que frecuentaban los lujosos salones del Club Nacional. Y más importante aún, porque se han formado en una renovada institución militar que ha adoptado una postura desarrollista, que reivindica para el Estado tanto su rol redistributivo como su liderazgo en la dirección del país. Su misión institucional como garantes de la seguridad nacional ha desplazado la acción armada por lo que llaman los problemas del «frente interno». La influencia de la crítica a la dependencia los lleva a asumir un nacionalismo militante y el humanismo cristiano instala en ellos un fuerte sentido del deber frente a lo social, así como un subsecuente rechazo a todo aquello que vulnere la dignidad del hombre.

No sorprende, pues, su postura a la vez anti imperialista, anticapitalista y antioligárquica. Los militares están convencidos de que los civiles han fracasado en sus intentos reformistas y se sienten llamados a conducir un proceso de modernización que perciben como inconcluso.⁵¹ Buscan, así, realizar la revolución democrática-burguesa hasta entonces postergada por las clases dominantes. No pretendían, pues, romper la relación capital-trabajo sino trabajar dentro de ella para impulsar el desarrollo de las fuerzas productivas. Esto conduciría a una apropiación mayor del excedente económico y una mejor redistribución del ingreso, quebrando así el modelo de desarrollo «hacia afuera» que se había mantenido prácticamente intocado por décadas enteras. Para ello habrá que combatir a los que asumen como los dos responsables del subdesarrollo: A nivel interno, la oligarquía y a nivel externo, el imperialismo. El objetivo era hacer del Perú una nación independiente, con autonomía propia más allá de toda influencia externa.

No fue hasta el año setenta que los militares manifestaron una preocupación palpable por «la cultura» como objeto de modificaciones revolucionarias.⁵² Hasta entonces, su relación con ella había sido bastante utilitaria, siendo esta un medio de legitimación política. Todo el trabajo de Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte Vera y compañía en la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA) apuntaba en ese sentido. Con la promulgación de la Ley de Reforma Agraria, los militares empiezan a plantearse seriamente la cuestión del respaldo popular pues hasta entonces habían gobernado bajo parámetros estrictamente militares. La verticalidad en sus decisiones no contemplaba en modo alguno la presencia del «pueblo» en el proceso, salvo como un motivo recurrente en sus discursos. Pero la radicalidad de una medida como la Reforma Agraria cuya afectación directa a las relaciones de propiedad socavaba el poderío tanto político y económico de la oligarquía, les exigía trabajar para ganarse la confianza y el apoyo de las masas, de modo que dedicaron todos sus esfuerzos a ello.⁵³

Meses después y con la correlación de fuerzas a su favor emprenden un nuevo conjunto de ambiciosas reformas orientadas a profundizar el alcance del proceso revolucionario.⁵⁴ A la creación de las Comunidades Industriales y sendas intervenciones en las telecomunicaciones, la pesquería y el turismo, se añade su famosa Reforma Educativa. Ahí, el ingreso de varios intelectuales progresistas le imprimió a su diseño un cariz más radical que terminó confluyendo con la impronta desarrollista del régimen. Así, a la discusión interna por el desarrollo de habilidades técnico-productivas en la población, se añadió el viejo tropo socialista de la construcción del *hombre nuevo*.⁵⁵ Desde las altas esferas se empieza a hablar de una reforma cultural, de la necesidad de una mentalidad distinta para la sociedad que estaba por venir.

Decía que la Revolución peruana constituye una respuesta al fermento social que la antecede. Sus políticas culturales no serán ajenas a ello y, como todo el conjunto del proceso, deberán ser entendidas en las mismas coordenadas. Para decirlo de otro modo, estas también recogerán el agitado clima prerrevolucionario que atiza la recomposición social del Perú de la posguerra. Y es que lo que venía ocurriendo desde los años cincuenta era una crisis orgánica de la sociedad criollo-burguesa. La movilización agraria y las migraciones del campo a la ciudad son, en tal sentido, la expresión más palpable del agotamiento de sus bases materiales e ideológicas. Las élites criollas se ven literalmente desbordadas por la irrupción de las masas en la esfera pública burguesa y les es cada vez más difícil mantenerse como clase hegemónica.⁵⁶

Se ha abierto una brecha entre el arquetipo dominante del sujeto popular y el sujeto popular propiamente dicho. La docilidad que otrora le atribuyó el indigenismo pictórico –cuya estética había devenido ya en mero bucolismo reaccionario– no corresponde más con la actualidad de un indio/campesino *en movimiento*. Más aún, y en el marco de la transición demográfica, es interesante anotar cómo estos cambios sociales van de la mano con la aparición de un nuevo sujeto popular urbano, ni andino ni criollo, que viene apropiándose sin remilgos de la antigua ciudad señorial. La collera de inocentes que protagoniza el relato de Oswaldo Reynoso expresa bastante bien esta actitud de contestación presente en el proceso migratorio que no tardará en ser denominada por algunos como «achoramiento».⁵⁷ No obstante su marginalidad, estos «cholos» o «achorados» se convertirán en una presencia incómoda dentro del centro del poder oligárquico pues desafían el orden normativo de las clases dominantes, en tanto cuestionan cotidianamente las jerarquías impuestas por el orden criollo-burgués. En suma, lo que hay ahora es una abierta interpelación al Perú oligárquico que excede los contornos de la sociedad agraria y alcanza incluso a buena parte de las clases populares.⁵⁸

A la luz de lo anterior, podríamos decir que uno de los rasgos medulares de sus políticas culturales será reconocer la realidad de estos cambios, como puede constatar, por ejemplo, en los afiches de la Reforma Agraria. El sujeto popular ahí presente está lejos de ser la figuración idealizada de otros tiempos. Se trata de personajes con agencia propia, blandiendo machetes, arando la tierra o llamando a otros a unirse a la revolución. Pero además, en esta actitud «acho-

rada» hay innegables vasos comunicantes con el avance de la sociedad industrial de masas propia del capitalismo de la posguerra.⁵⁹ En el relato de Reynoso, tanto «Colorete», «Rosquita» o el «Príncipe» son llamados «rocanroleros», en clara alusión a una rebeldía que se entiende asociada con el arraigo de la cultura de masas estadounidense en el seno de las clases populares. El avance de los *mass media* como de las industrias culturales y del espectáculo jugaron ahí papel al introducir nuevas ideas y referentes que hicieron lo suyo para socavar la ya mellada legitimidad de la sociedad criolla. Y aunque en el discurso, el GRFA hiciera propia la crítica adorniana a la cultura de masas, veremos que en la práctica apelará a sus fuerzas para librar su lucha ideológica contra la oligarquía.

En líneas generales, podríamos decir que la nueva cultura nacional que impulsa el GRFA planteó producir un relato ampliado de lo nacional que correspondiera a las demandas populares por ocupar el espacio que le había sido negado por el orden criollo-burgués. En una sociedad cerrada, se busca abrir el Estado a las grandes mayorías a fin de realizar ideológicamente lo que estaba siendo impulsado estructuralmente con medidas como la Reforma Agraria. Ahora, esto iba más allá del reconocimiento de lo popular en el plano de lo simbólico. Algo de eso hubo, sin duda, pero lo más importante era integrar lo popular en lo político para imprimirle una orientación revolucionaria. Quedarse en lo primero habría significado una reedición de la demagogia belaundista que buscaba incluir lo popular dentro de una lógica asimilacionista donde este era diluido dentro de los parámetros de la sociedad criolla.⁶⁰ Lo que estaba en juego aquí era algo más ambicioso que tenía no pocos paralelos con el proyecto ensayado por Arguedas durante su gestión en la Casa de la Cultura, a saber, la transformación de la cultura dominada en cultura dominante. Lo popular se convertiría así en el principio articulador de lo nacional en un proyecto que pretendía rehacer el cuerpo social en su conjunto a partir de lo que había sido sistemáticamente negado por el Perú oligárquico.⁶¹

Ahora bien, en esta apertura del Estado a las masas mucho tuvo que ver la complejización del espacio estatal velasquista que había experimentado para entonces un notable cisma interno. Y es que, con el inicio de la Reforma Agraria, la cuestión del respaldo popular había evolucionado a una preocupación por su participación en el proceso. Esto desembocó en la emergencia de dos facciones claramente diferenciadas. La primera, representada por Leónidas Rodríguez Figueroa, de tendencias bastante progresistas y cercanas a un «socialismo autogestionario». La segunda, de Javier Tantaleán, más conservadora y próxima al extremo derecho del espectro.⁶² Es evidente que cada facción leerá de modo distinto el lugar de la popular en las reformas, pero lo cierto es que comparten el núcleo discursivo que hace de este el centro de la revolución. La diferencia es que mientras unos trabajarán para que las masas devengan Estado,⁶³ los otros buscarán subordinarlas a la lógica militar, y por ende, a la razón estatal. Ambas tendencias correrán en paralelo, chocando permanentemente o convergiendo también de formas inusitadas dentro de sus políticas culturales.

Esto se evidencia en la creación casi en paralelo del SINAMOS y el Instituto Nacional de Cultura (INC). Estamos en agosto de 1971, y con la celebración del sesquicentenario de la Independencia el GRFA ha dejado claro que las protagonistas de la revolución son las clases populares.⁶⁴ La imagen de Túpac Amaru es recuperada para convertirse en el símbolo por excelencia de la Revolución peruana como muestra de la continuidad imaginaria entre las luchas populares del pasado y el proceso revolucionario del presente. El GRFA estaba buscando convencer a la población de que sus intereses eran compatibles con los del «pueblo» y no duda en intervenir en el discurso historiográfico para demostrarlo. La simbología es, a todas luces, poderosa. Y al mismo tiempo, ilustrativa de la beligerante actitud oficialista. Esta era una lucha abierta contra la oligarquía que demandaba tanto una tenaz estrategia persuasiva como una profunda reforma intelectual y moral, para ponerlo en términos del sardo Gramsci.

Como organismo adscrito a la Reforma Educativa, el INC asume el paradigma de la difusión cultural para crear una oferta estatal nacionalista que le permitiese a la población contar con un canal de afirmación identitaria acorde al discurso reivindicativo del proceso.⁶⁵ El SINAMOS, en cambio, apela a la producción cultural como catalizadora de la praxis política. La función propagandística de la primera etapa evolucionó hacia una política de movilización social que busca tanto la adhesión al régimen como la intervención activa de la población en el enfrentamiento contra las clases dominantes.⁶⁶ Será aquí donde las contradicciones internas se manifestarán con mayor intensidad, pues mientras unos pugnarán por controlar el movimiento popular, otros tratarán de dinamizar su desenvolvimiento espontáneo por fuera de los límites establecidos por las Fuerzas Armadas.

En el INC primaba una mirada descendente, donde la forma estatal facilitaba el acceso de la población a «la cultura» (artes, letras y patrimonio), concebida esta como un ente pasivo que recibía algo que le era ajeno. Esta manera de entender la política cultural era bastante característica de la mirada modernizadora que pretendía irradiar las muestras más sublimes del mundo occidental en una misión civilizadora cuyo fin era elevar los espíritus de la población. Hasta ahí pareciera no alejarse tanto del programa del Oncenio y es que, en cierta forma, el velasquismo compartía con aquel la matriz ideológica de la sociedad burguesa (fe en el progreso y la razón). La diferencia es que, mientras en uno la política cultural perseguía la asimilación a la sociedad criolla del capitalismo industrial, en el segundo se buscaba apelar a sus avances con el fin de ponerlos a disposición de las clases populares, aunque imprimiéndoles una impronta plebeya donde estas se vean reflejadas.⁶⁷ Muy en línea de lo que había ensayado una década antes José María Arguedas en su paso por la Casa de la Cultura cuando impulsó una política de difusión cultural no burguesa desde la entraña misma de la razón occidental a través de la forma mercancía.⁶⁸ Se trataba de una política de integración vía los parámetros de la modernización para propiciar el reencuentro con una identidad negada por la excluyente sociedad oligárquica.

Puede parecer un anacronismo, pero esto respondía a necesidades bastante específicas marcadas tanto por un signo de época, como por privativas condiciones de la formación social peruana en su momento.⁶⁹ Y es que, aún pese a las distintas olas de modernización capitalista, el Perú todavía era una sociedad bastante cerrada, donde el acceso al conocimiento letrado y las bellas artes tenían un carácter restringido para los sectores medios y altos. Así, se tratará de balancear tanto formas culturales «tradicionales» como otras más «cosmopolitas», con el fin de propiciar una sinergia entre pasado y presente que recuse los ecos nostálgicos respecto a lo nacional que caracterizaron a períodos como el Oncenio. La del velasquismo fue una estética modernista que desplaza la mirada criollo-burguesa dominante hasta el belaudismo para producir otra desde las tradiciones de las clases populares.⁷⁰ De este modo, se gestaba lo que en palabras de Augusto Salazar Bondy era una *cultura de la liberación*, que ante la *cultura de la dominación* impuesta por las clases dominantes, planteaba un compromiso con la emancipación colectiva de la sociedad que alcanzaba el plano de la lucha ideológica.⁷¹

Ahora bien, es preciso decir que el velasquismo no produjo por sí mismo una estética revolucionaria. Para decirlo de otro modo, el GRFA no tuvo un arte oficial, sino que proveyó el marco político institucional que distintas experiencias artísticas e intelectuales utilizaron para poder expresarse, existiendo entre ellas distintos grados de alineamiento con el proceso en curso. Sin duda, podría pensarse en un intento de cooptación similar al ensayado por el Oncenio en su momento. La diferencia es que en el velasquismo no existía el consenso reformista de entonces, de modo que los intelectuales y artistas más radicales pugnaron por conducirlo a la revolución que venían buscando desde el estallido de la Revolución Cubana. Con todo, las políticas culturales revolucionarias capitalizaron a su favor las innovaciones estético-formales del bullente movimiento cultural de los años sesenta dando pie a una producción cultural que retoma el ímpetu transformador del indigenismo radical de los años veinte, al ofrecerle al indio/campesino una imagen renovada de sí mismo. Es decir, recusa el tono pasadista de antaño y echa raíces en su realidad presente para posicionarlo como el protagonista de un proyecto de cambio con ambición de futuro.

Esto es algo que se expresará, en toda su magnitud, en las acciones del SINAMOS que, aunque compartiendo el giro nacional modernista del INC, buscará intervenir desde una lógica distinta, pues hizo de la capacidad de crear el principal activo de un proceso de formación ascendente de la cultura, entendida aquí como movilización popular. A diferencia del INC, los intelectuales y artistas integrados a dicho organismo cumplieron un rol político. Varios de ellos, abiertamente radicalizados por las energías revolucionarias de los años sesenta, pusieron a disposición sus capacidades con el fin de organizar a la población en la lucha abierta con la oligarquía. Las películas, folletines, afiches, funciones de títeres, obras de teatro e instalaciones artísticas de Federico García, Nora de Izcue, Francesco Mariotti y Guido Guevara apuntaban a producir un *nosotros revolucionario* que instalara entre la población la necesidad de unirse para enfrentar colectivamente a las clases dominantes.

Para ello deberán recalibrar la estrategia empleada por el DPDRA, por cuanto el diseño de los afiches con mensajes en castellano había mostrado el escaso conocimiento del campesinado por parte de la vanguardia artística (e intelectual) de los primeros años. De allí que el SINAMOS adaptara sus políticas culturales a las realidades territoriales de las zonas a intervenir, tomando contacto a su vez con agrupaciones culturales con arraigo en cada uno de dichos lugares.⁷² En suma, el empleo del cine o los títeres, así como la cerámica o el grabado, obedecía a la eficacia que estos pudieran proporcionarles en su búsqueda por generar adhesión al régimen y, al mismo tiempo, articular a la población dispersa bajo la bandera de la revolución.

Los festivales de «arte total» fueron un gran ejemplo de ello. En el segundo *Contacta*, el *Hatariy* en el Cusco, el Arte y Pueblo de Arequipa y luego el Encuentro Nacional *Inkari*, la «cultura» no era algo que se recibía, sino una capacidad humana cuya expresión pública era necesario impulsar. A través de la creación artística se buscaba crear un clima ideológico que difundiera en la población la certeza de que esta era una revolución popular. Basta detenernos en la lógica interna de estos eventos, donde la autodeterminación de las masas desplaza al canon estético de la sociedad criollo-burguesa y a la imposición vertical de la institucionalidad cultural. No se trataba tanto de definir qué era o no arte sino de suspender el sistema de clasificación estética heredado de la ideología burguesa (alta y baja cultura) para hacer de «la cultura» no un quehacer restringido a una minoría sino la expresión viva de la población en su conjunto.⁷³

Los paralelos con las tesis revolucionarias de la democracia social de participación plena son evidentes. Esta buscaba la socialización del poder, esto es, su transferencia a la población organizada. De allí que el ala izquierda del régimen la entendiera como una vía peruana al socialismo dado que, llevada a sus extremos lógicos, implicaría la eventual disolución de las competencias regulatorias del Estado con arreglo al autogobierno popular.⁷⁴ Como es evidente, esta no podía ser una lectura compartida por el grueso de los militares quienes estaban preocupados por mantener el proceso dentro de la lógica desarrollista a través de una participación controlada por el Estado.⁷⁵ La DSPP fue, por tanto, un objeto de disputa permanente donde las facciones moderadas la entendían desde su nacionalismo como un programa a la vez «ni capitalista ni comunista». Ahí la participación popular era tolerada en la medida que no amenazara con quebrar el orden interno, siendo la movilización social una manera de encauzar el clima de agitación social precedente para capitalizarlo a favor suyo con un movimiento de masas que les permitiera continuar impulsando la revolución democrático-burguesa originalmente planteada. Lo cierto es que, en términos prácticos, las mediaciones civiles sobrepasaron, en muchos casos, a las motivaciones castrenses y el proceso terminó siendo mucho más radical de lo que inicialmente se esperaba.

Ahora bien, con esto no quiero soslayar las tendencias autoritarias del régimen.⁷⁶ Ahí están las tempranas masacres a maestros y mineros en Huanta y Cobriza, respectivamente. O los

exilios a distintas figuras del campo político o intelectual peruano. No obstante, sus políticas culturales muestran que estas coexistieron con otras más progresistas, haciendo de la estatalidad revolucionaria un conflictivo espacio de tendencias divergentes.⁷⁷ El consenso, en todo caso, estaba en el hecho de dejar el espontáneo desenvolvimiento de las masas sin mayor criterio estético que su propia capacidad expresiva. Algo que tenía funciones distintas para cada una de las tendencias en juego. Lo central, insisto, es que se intentaba realizar en el plano cultural lo que se venía impulsando en el plano político: la construcción de un movimiento de base. Todo esto está pasando en un momento donde el consenso en el seno de la Junta Militar de Gobierno se ha quebrado a favor de su ala socialista, mientras la facción conservadora mira con recelo la paulatina radicalización del proceso hasta 1973.⁷⁸ De ahí que me sea tan difícil aceptar la hipótesis del «encuadramiento corporativo» planteada en su momento por Julio Cotler y Aníbal Quijano. Lo que veo, más bien, es una lucha permanente del régimen contra el régimen mismo, donde varias decisiones se tomaban a expensas de los militares y en muchos casos, a pesar de ellos mismos.⁷⁹

Pese a estas corrientes en disputa, creo identificar dentro de la política cultural del GRFA dos tendencias con peso propio en la manera de construir la nacional. La primera, pretende resolver el problema dentro de los parámetros del Estado-nación, integrando a las clases populares hasta entonces excluidas por el orden criollo-burgués a través del modelamiento de una identidad cultural construida desde las expresiones de los dominados, pero tutelada por la forma estatal. La labor del INC es bastante ilustrativa de esto, más aún porque opera dentro de una política educativa que busca lograr cierto grado de homogenización (piénsese en el uniforme escolar único) y una futura inserción en el aparato productivo (el componente de educación para el trabajo) que son vitales para todo proceso de construcción de lo nacional dentro de los parámetros de la imaginación burguesa. Lo popular aquí es más motivo que acción. No en vano quienes operaron su política cultural fueron, en su mayoría, intelectuales progresistas provenientes de la cultura letrada. Eran ellos los que fabricaban un discurso sobre la cultura nacional empleando lo popular como un recurso de integración en la que las mayorías se vean representadas.

En el SINAMOS encontramos la simiente de una articulación nacional-popular que busca construir la nación desde abajo.⁸⁰ La asistencia masiva a los festivales, concursos de canto, ferias artesanales y presentaciones folklóricas brinda el marco propicio para producir una convergencia policlasista que vaya más allá de la reivindicación del indio/campesino hasta ampliar sus márgenes al conjunto de las clases populares de la sociedad peruana. Esto no quiere decir que el indio/campesino no ocupara un lugar preponderante dentro del experimento peruano. Más bien, se trataba de integrarlo en una amplia convergencia de base, para de este modo, constituir un bloque contra hegemónico que dispute *colectivamente* la dirección de la sociedad. En el *Inkari*, por ejemplo, participaron también obreros, estudiantes y hasta emergentes profesionales de los sectores medios. Fue a partir de esta heterogeneidad social,

propia del desarrollo del capitalismo en sociedades dependientes, que el GRFA impulsó durante tres meses un enorme y espontáneo movimiento cultural cuyo despliegue a lo largo y ancho del país estuvo constituido a partir de las prácticas vivas de la población en su conjunto. Tal y como lo señalara José Carlos Mariátegui medio siglo atrás, la nación era, fundamentalmente, una construcción colectiva, siendo necesario para ello aglutinar el conjunto de expresiones con presencia en el país para forjar desde ahí un programa propio de transformación social.⁸¹

Quedan claras hasta aquí las tensiones presentes en las políticas culturales revolucionarias respecto a la cuestión de lo nacional durante el proceso revolucionario. Pero como señalé para el caso del Oncenio, hablar de nación supone también la articulación de un mercado interno. Esto que es evidente en la política agraria posreforma o lo ensayado con la industrialización por sustitución de importaciones, se hizo parcialmente extensiva a la producción cultural. Tales fueron los casos de la Ley del Artista de 1971, que puso por primera vez sobre la mesa el carácter laboral de la actividad artística⁸² o, al año siguiente, la Ley de Cine de 1972 que estableció una serie de medidas que sentaron las bases de la industria cinematográfica, tales como el sistema de exhibición obligatoria y los incentivos tributarios.⁸³ Se trataba de una política de desarrollo industrial coherente con un programa modernizador que pretendía romper la aún excesiva dependencia de la economía de la exportación para impulsar un desarrollo nacional autónomo. Algo similar ocurrirá con la creación de la Empresa Peruana de Promoción Artesanal (EPPA) cuyo principal objeto será la tecnificación de la artesanía peruana para convertirla en un nuevo sector estratégico de la economía nacional.⁸⁴

La EPPA abrió un programa de créditos, brindó asesorías y capacitaciones especializadas y promovió la asociatividad de los artesanos en cooperativas. De esta manera, se insertaba al artesanado dentro del proceso de modernización productiva del país, convirtiéndolos en productores sociales con autonomía propia para insertarse en el mercado sin sucumbir ante él en momentos donde un número importante de ellos permanecían en economías de subsistencia propias de relaciones sociales precapitalistas. Pero a diferencia del individualismo propio de la acumulación originaria, el GRFA apuntaba a impulsar una modernización endógena con raíces en el colectivismo agrario de las comunidades campesinas. Es decir, no se trataba de asimilar al indio/campesino a la lógica obrerista del capitalismo criollo, sino partir de sus formas histórico-sociales para constituir una alternativa distinta con raíces en sus tradiciones locales sin salir, necesariamente, de la lógica del capital.⁸⁵ Por supuesto, esto fue también objeto de disputa con las facciones más afines al liberalismo económico, en tanto existieron militares que no concebían otra forma de progreso técnico que no fuera la de los países noroccidentales. Sin embargo, lo cierto es que constituyó un experimento con distintos grados de avance que mereció resistencias incluso dentro de un campesinado que venía pasando ya por un proceso de desencaje respecto de sus medios de producción, y por lo mismo, habían incorporado el componente aspiracional de una modernización clásica,

como la que venía siendo impulsada desde los tiempos del Oncenio. Con todo, y en la línea de lo sucedido con la cinematografía, queda claro que la intervención en «la cultura» fue más allá de lo representacional para incidir también en sus bases materiales. De allí que podamos decir que el del GRFA fue un intento de producir una cultura nacional para un fordismo localizado.

Ahora volvamos al *Inkari*. Es notable que un acontecimiento como este ocurra aún pese a la crisis interna que arreciaba los fueros de la Junta militar de Gobierno. Con Velasco enfermo y el país golpeado por el alza internacional del precio del petróleo, se profundizan las pugnas intestinas que decantarán eventualmente en el ascenso de Morales Bermúdez al poder. Con todo, el *Inkari* fue muestra de la gran autonomía de los cuadros civiles que, pese a la adversidad de las circunstancias, lograron sortear las cortapisas militares para plantear el que acaso fue el experimento más ambicioso de las políticas culturales revolucionarias. En términos políticos, fue una gran movilización de base de clara impronta libertaria que a los militares les sirvió para evidenciar el incontenible avance de su revolución en momentos bastante críticos para el régimen, mientras que, a la intelectualidad de izquierda, una ocasión para profundizar el carácter popular del proceso. Pero entre una y otra fuerza tirante, la masividad del certamen permitió que la producción cultural en circulación propiciara la formación de un espacio cultural de alcance nacional alternativo al impuesto por la sociedad criolla, donde lo popular se apropiaba de la esfera pública ante la escandalizada mirada de las élites económicas y políticas.⁸⁶

Pero así planteado, pareciera que este espacio cultural alternativo se agotara en el *Inkari*, lo cual no fue el caso. El *Inkari* constituyó el experimento más ambicioso del régimen en este campo, sí, pero es en realidad en el conjunto del proceso donde la nueva cultura nacional de la revolución tomó forma. Y habría que destacar aquí la manera en que el GRFA sacó provecho tanto de los *mass media*, como de las industrias culturales y del espectáculo para inscribir en la población el sentido último de su programa político. Es en la constitución de una mediósfera revolucionaria donde la operación ideológica de lo nacional pudo aspirar a construir una comunidad imaginada definida a partir del antagonismo pueblo/oligarquía.⁸⁷ Así, pese a la recusación de la cultura de masas presente en el discurso oficial a través, por ejemplo, de los influyentes planteamientos de Augusto Salazar Bondy en la Reforma Educativa, fue a partir de sus posibilidades que avanzaron a la constitución de su *nosotros revolucionario*. En la imprenta, el audiovisual, la fonografía y las variadas formas de espectáculo escénico, el GRFA redefinió la forma mercancía para intervenir políticamente en lo social desde la cultura. Se trató, fundamentalmente, de un gran experimento de comunicación política que se hizo del desarrollo de las fuerzas productivas del capitalismo industrial para fines distintos a la mera lógica de acumulación originaria.

Pero volvamos a lo nuestro. Es el año 1973 y estamos en un contexto cada vez más acen-

MOS y el INC. La presencia del primero a nivel subnacional es cada vez más mayor por medio de sus oficinas zonales y regionales.⁸⁸ Los festivales y ferias se vuelven comunes de Huancayo a Puno, pasando por Chiclayo, Cañete y el Cusco.⁸⁹ Mientras tanto, el INC ha culminado su reorganización interna e inicia con Martha Hildebrandt una etapa de crecimiento. El giro conservador del gobierno parece no afectar el desarrollo de la política cultural y las tendencias progresistas gozarán aún de un amplio margen de acción dentro del régimen. En el INC, los seis elencos de difusión inician una actividad de sostenida presencia pública. Se hacen comunes las presentaciones en sindicatos, parques, centros comunales y pueblos jóvenes.⁹⁰ Hay una clara preocupación por ampliar el acceso a la producción cultural a los sectores populares. Pero es el momento, también, donde se inicia la señalización de numerosos sitios arqueológicos con los famosos hitos azules y el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia es reformado a la luz del materialismo histórico presente en la arqueología social de su director Luis Guillermo Lumbreras.⁹¹ A través de la política cultural del INC, el Estado peruano manifestaba su voluntad de ampliar su presencia en el territorio del país, manteniendo al mismo tiempo su carácter revolucionario.

El último año y medio del gobierno estará marcado por la paulatina descomposición del proceso. El Estado encuentra cada vez más dificultades para responder a las demandas de un movimiento popular fortalecido. Las organizaciones de base alineadas a la política de movilización social que tanto en el campo y la ciudad exigen profundizar las medidas en un momento donde el régimen tiene cada vez más falta de recursos y cuya unidad interna se ha roto irreversiblemente ante el desplazamiento de un convaleciente Velasco y la avanzada reaccionaria de los cuadros de la marina liderados por el almirante Vargas Caballero. El GRFA empieza a sentir los efectos de la dependencia de la economía de exportación pues la modernización del aparato productivo no ha avanzado lo suficiente como para generar los ingresos propios que le permitieran paliar los efectos de la crisis.⁹² No obstante, esto parece no haber afectado demasiado a las políticas culturales para las que esto representará la prolongación de una tensa calma donde las cosas continuarán, aunque sin los ímpetus de avanzada de sus mejores épocas. Tal fue el caso de las actividades de difusión cultural del INC donde resaltaron las presentaciones del Conjunto Nacional de Folklore de Victoria Santa Cruz, que luego de un auspicioso estreno en el Teatro Municipal y varias presentaciones en distintas partes del país, emprenderá con éxito sus primeras giras internacionales cosechando muy favorables críticas.

No sucede lo mismo con el SINAMOS, cuya función, como dije, se circunscribía al plano de la lucha política. Es posible percibir cierta ralentización en sus actividades, acaso por la profundización de las contradicciones internas donde las voces que lo acusan de ser foco de cuadros «comunistas» empiezan a tomar cada vez más fuerza.⁹³ Los festivales y ferias continúan, aunque en menor escala y frecuencia. Difícil continuar con acciones de la misma envergadura que las anteriormente mencionadas con las arcas públicas cada vez menos llenas.

Sin embargo, la urgencia de los militares por continuar con el avance del proceso, los lleva a crear, en marzo de 1974, el Sistema Nacional de Información (SINADI). Desde allí se promoverá la expropiación de la prensa para su entrega a distintos sectores de la población, lo que provocará una serie de encendidas manifestaciones en contra que irán de la mano con el apartamiento de no pocas figuras civiles hasta entonces aliadas del gobierno. Esto sucedió con Chabuca Granda, por ejemplo, quien tras sus cautelosas simpatías por el ala moderada del proceso, dejará de cantar a los «clarines de la dignidad de la patria en barbecho» para ironizar con la gravedad de la crisis, pues «habrá que volver a viajar en tranvía otra vez», no sin antes marcar distancia de lo que percibe como un indefectible giro autoritario del gobierno («Ah, malaya la hora en que fui a cantar».⁹⁴

Con todo, el SINADI continuó con sus competencias regulatorias en el campo de la radio, la televisión y la naciente industria cinematográfica. Fue aquí desde donde se promovió la cuota obligatoria de música peruana en radios que apenas fue acatada por los dueños de las radioemisoras al jugar con las áreas grises de la ley para programar las emisiones en los horarios con menor audiencia. A su vez, la delgada línea entre la censura y la protección de la industria nacional se manifestó a través de la labor de la Comisión de la Producción Cinematográfica (COPROCI) que, integrada al SINADI a través de su Oficina Central de Información (OCI), decidía por la discrecionalidad de su comité decisor qué películas beneficiadas por la Ley de Cine podían ser exhibidas en pantallas.⁹⁵ No obstante, como sucedió con otros frentes institucionales, hubo también espacios que fueron aprovechados por las figuras progresistas todavía con cierta proximidad al régimen, como sucedió en Telecentro con Nicomedes Santa Cruz y Delfina Paredes. El primero, con su programa Danzas y Canciones del Perú y la segunda con algunas ediciones de *La chola Evangelina*.⁹⁶ En ambos casos, el nacionalismo revolucionario continuaba favoreciendo la difusión de la cultura popular, aun cuando en las calles las clases populares se amotinaban con mayor frecuencia contra el régimen por la dramática reducción de los salarios. Lo irreversible del colapso es inminente pese a los llamados a la calma del ministro de Economía Francisco Morales Bermúdez. Los niveles de inflación y la deuda externa han crecido considerablemente, mientras que la bonanza de los primeros tiempos se ha detenido para no volver a levantarse más.⁹⁷

Este es el contexto en el que aparecen los Talleres de la Danza y la Canción. Producto nuevamente de la mediación civil, se forma de manera extra oficial al interior de la OCI una iniciativa de promoción cultural bajo una modalidad de mecenazgo dirigido a la que accederán un pequeño grupo de noveles agrupaciones capitalinas. Este fue el caso de Perú Negro y Cuatrotablas. La primera producto del cisma de Teatro y Danzas Negras del Perú de fines de los sesenta, que entonces contaba con el apoyo de una pléyade de intelectuales progresistas, como César Calvo, Carlos Urrutia y Wilfredo Kapsoli. La segunda, del llamado teatro de colección colectiva, entonces con un fuerte arraigo en la región latino-

mericana. A ellas se sumará parte del Taller de la Canción Popular creado poco antes por Celso Garrido Lecca en las aulas de la Escuela Nacional de Música. De este espacio, que recogía la experiencia del compositor piurano con Víctor Jara y Quilapayún en Chile, emergieron las bases del canto testimonial de Tiempo Nuevo.⁹⁸

Es interesante anotar la sensibilidad a la vez latinoamericanista y tercermundista común a estos tres casos. Y es que, aunque con sendos matices, compartían en su producción cultural un núcleo común respecto a su recusación a la colonización y el imperialismo tan presentes en el pensamiento político de la posguerra. Esto, por supuesto, está lejos de ser producto del velasquismo y obedeció más a un signo de época, donde la noción de Tercer Mundo se convirtió en un horizonte revolucionario desde los países de capitalismo periférico.⁹⁹ De esta manera, el nacionalismo presente en buena parte de las medidas que hicieron parte de las políticas culturales revolucionarias, se añadía un tipo de internacionalismo bastante característico de una época donde la crítica a la dependencia trascendía al plano político institucional. El discurso de solidaridad de los pueblos dominados presente, por ejemplo, en la adhesión del Perú al Movimiento de Países No Alineados, también se expresaba en el afán de construir un espacio cultural alternativo al de las potencias extranjeras.

Todavía falta estudiar mucho más la relación entre política cultural y política exterior dentro del GRFA, pero a la luz de lo señalado podemos sugerir que esta doble sensibilidad mencionada hace pensar en cómo la Revolución peruana habilitó, acaso sin proponérselo, la expresión de un discurso aglutinante transnacional, donde los países dominados tuviesen un lugar propio de afirmación identitaria a través de la circulación de una producción cultural de estas características, algo que ya había sido ensayado poco antes en una experiencia como el I Festival Internacional de la Canción Aguadulce o las visitas de figuras como Víctor Jara, Ernesto Cardenal o Augusto Boal. Sin embargo, el trabajo de difusión cultural de los grupos que integraban los talleres duraría bastante poco, pues la agudización de la crisis y las tensiones políticas llevarían a la pronta implosión del régimen pocos meses después.

Con la brutal represión a la huelga policial de febrero de 1975, el GRFA terminó de perder la poca legitimidad que le quedaba. La violencia desatada contra los manifestantes en las calles de Lima había dejado como saldo más de un centenar de muertos y numerosos heridos. Los militares habían descargado todo su arsenal contra las clases populares a las que decían representar. El vínculo pueblo/Fuerzas Armadas que se había intentado construir a lo largo del proceso es cada vez más difícil de sostener y el GRFA apela ahora más a la violencia que a la persuasión o el consenso en su relación con las masas. Una situación similar había ocurrido meses antes en Andahuaylas, donde el movimiento campesino cansado de esperar la llegada de la Reforma Agraria, había decidido impulsarla de manera autónoma, lo que no fue visto con buenos ojos por el gobierno. Los militares respondieron duramente con la intención de acallar la que fue percibida como una insurrección popular. De allí que, vistos en perspectiva, tanto su respuesta a los hechos mencionados como su actitud ante la creciente

ola de manifestaciones que lo asedian a lo largo de los primeros meses de 1975, puedan verse como el lógico corolario de un proceso cuya ambición primera había sido la restitución del orden social. Fue este el cariz que se impuso durante los últimos meses del gobierno. Desplazadas las corrientes de avanzada, lo que quedaron fueron las tendencias conservadoras que buscaban hacerse nuevamente de la dirección del proceso, lo que suponía el vaciamiento político de lo popular y su reemplazo por una masa obediente, inofensiva y dócil.¹⁰⁰

Este es el contexto que marca la entrega del Premio Nacional de Cultura al artesano ayacucho Joaquín López Antay a fines de ese mismo año. Y es que más allá de su potencia simbólica (amén de la polémica generado por el mismo), este hecho representa apenas el reverso menos ambicioso de su política cultural si lo vemos en relación a lo que se había avanzado en otros frentes. Así, lo que ocurrió con López Antay constituyó, más bien, apenas un gesto concesivo de la intelectualidad progresista que reemplazó lo popular por el símbolo de lo popular sin afectar en modo alguno la estructura de poder del campo artístico.¹⁰¹ No en balde el premio fue entregado tras el golpe de Estado de Morales Bermúdez. Para ese momento, la revolución ya había terminado.

Aunque en el discurso la segunda fase inició prometiendo profundizar el carácter revolucionario del proceso, los hechos no tardaron en demostrar lo contrario. Una a una, las principales reformas del velasquismo empezaron a ser desactivadas progresivamente, mientras, alentado por el Fondo Monetario Internacional, el gobierno establecía un conjunto de políticas de ajuste que golpearon brutalmente a las clases populares. Las protestas, como era de esperarse, no tardaron en llegar. En adelante, estas solo fueron escalando hasta que el 19 de julio de 1977, estallaron en la que sería la huelga nacional más grande de la historia peruana. La magnitud del movimiento popular nucleado en dicha ocasión mostró el alcance que la política de movilización del GRFA, con todos sus reveses, había tenido. Campesinos, obreros, estudiantes, mineros y transportistas. Sindicatos, organizaciones vecinales, comunidades campesinas y pueblos jóvenes. El magma humano que salió a las calles «con la camisa abierta a verle la jeta a los poderosos»¹⁰² a lo largo y ancho del país, obligó a los militares a acelerar el retorno a sus cuarteles y preparar «la última transición democrática del siglo XX peruano».¹⁰³ En dicho contexto participó también la Nueva Izquierda que salió a defender las reformas que antes había combatido. Con el tiempo muchos cambiarían su lectura del velasquismo, reconociéndole incluso el haber sentado las bases de la trama organizativa en cuya articulación política trabajarán para construir un socialismo democrático con arraigo en las mayorías sociales.¹⁰⁴ Este camino fue clausurado por la violenta aparición de Sendero Luminoso (SL), que a inicios de los ochenta inició su «guerra popular» quemando las ánforas y padrones electorales en Chuschi, Ayacucho. Se iniciaba así un sangriento período en una de las provincias más pobres del Sur andino, precisamente donde las promesas emancipadoras del GRFA habían tenido una escasa llegada, generando, una vez más, decepción y hastío. Y aunque –como suele afirmarse– la Reforma Agraria sirvió como una suerte de contención a la

avanzada senderista, lo cierto es que en varios casos el malestar generado por sus resultados irregulares –amén de su abrupto final– fueron capitalizados por el Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso para instalar el terror.¹⁰⁵

Lo que seguirá en adelante será la lenta desactivación de lo popular como fundamento de lo nacional. O mejor, su vaciamiento como sujeto político. Tanto el dogmatismo senderista como el programa neoliberal (cuya introducción vendría poco después), compartirán el desprecio por las masas y, en consecuencia, por la posibilidad de construir un proyecto colectivo. El primero, por su mesianismo basado en la imposición de una verdad a través de la violencia; el segundo, por su impronta restauradora del poder de clase ante los «excesos de democracia» del ciclo revolucionario de los sesentas y setentas.¹⁰⁶ Uno, busca arrasar con todo para esculpir una autocracia totalitaria. El otro pretende restablecer el orden ante la ola de protestas sociales –es decir, la gobernabilidad sobre los ingobernables– vía la mano dura, la tecnificación de lo público y lo que Mark Fisher llama la «ontología de negocios» que reestructura lo social en torno a la lógica empresarial.¹⁰⁷ En ninguno hubo espacio para lo común, sino subordinación a intereses monádicos, individuales.

Como sea, el espacio abierto por el velasquismo se cierra indefectiblemente al tiempo que lo hace el corto siglo XX.¹⁰⁸ La izquierda no podrá recuperarse más del estigma salpicado por Sendero y el modelo de estado desarrollista que sustentó el proceso revolucionario terminará de caerse con la fallida aventura socialdemócrata del primer alanismo. Pero no es que estemos ante fenómenos meramente locales. La crisis de la izquierda peruana corre en paralelo a la crisis de la izquierda internacional que culminará poco después con la caída de la Unión Soviética. Y el modelo desarrollista cae porque el capitalismo se ve obligado a cambiar su patrón de acumulación de uno «hacia adentro» (nacional) a otro «hacia afuera» (global) tras la crisis del petróleo de 1973.¹⁰⁹ En este esquema, el velasquismo fue un experimento tardíamente singular pues hizo suya tanto la herencia radical como la apuesta keynesiana en un momento donde los gobiernos militares de los demás países latinoamericanos imponían por la fuerza un giro socialmente regresivo y liberalmente económico. Su fracaso, por tanto, se debió tanto a sus contradicciones internas como a la desactivación de las condiciones que habilitaban una alternativa como la que se propuso. Cuando Velasco cae, las semillas de la «revolución conservadora» –como se llamó a la agenda Thatcher-Reagan que guiará poco después la expansión del neoliberalismo como paradigma dominante– ya estaban instaladas. Lo que hizo Morales fue ensayarlas, pero fue Fujimori quien se encargó de ejecutar el programa *sistemáticamente*.

Sobre la Gran Vía de Madrid, el rostro de Manuela Fernández Laynas se erige, imponente, en la superficie del edificio Grassy como imagen de la delegación peruana en ARCO, la feria internacional de arte contemporáneo a la que el país ha llegado en calidad de invitado de honor. Estamos en febrero de 2019, el expresidente Martín Vizcarra pasea con los reyes de

España por el *stand* peruano junto al entonces ministro Rogers Valencia. En el Centro Cultural Matadero, Olinda Silvano y Silvia Ricopa pintan *in situ* un mural kené en una maloca especialmente ambientada para la ocasión. La Amazonía es indudablemente una de las protagonistas de esta apoteósica puesta en escena. En Lima, los medios celebran el evento como un éxito.¹¹⁰ Es el triunfo de la diversidad cultural peruana en el extranjero. La fotografía perfecta de un país que pretende saldar su deuda histórica con los pueblos indígenas tras décadas de sistemática exclusión y violencia. Dos años después, en medio de la crisis sanitaria, Manuela intenta vender sin éxito sus artesanías en el puerto de Pucallpa. Ha logrado vencer al virus, pero no sabe si ganará la batalla contra el hambre. Y como ella, varios otros miles en sus comunidades sobreviven al día como pueden mientras alrededor suyo se continúan acumulando cadáveres.¹¹¹

Cuando aún proliferaba la algarabía por el asalto peruano en Madrid, el crítico cultural, Alonso Almenara, escribió una columna cuyo argumento principal quisiera poner sobre la mesa. Almenara señala lo de ARCO como evidencia de «una subjetividad que ya no busca la solución de sus problemas en la política, ni siquiera en las mercancías, sino en las imágenes».¹¹² En tal sentido, la integración de la cultura popular en el discurso inclusivo de la institucionalidad pública no expresaría en modo alguno la democratización ulterior de la vida nacional, sino el triunfo de la hegemonía política del neoliberalismo en el Perú, donde el reconocimiento de las llamadas «minorías» constituye el reverso perfecto del estado actual del capitalismo mundial. Creo que Almenara da en el clavo y quiero expandirme al respecto.

Primero, lo evidente: la caída del fujimorismo no significó ruptura alguna con el proyecto neoliberal, sino su continuación bajo otros términos. No podemos entender de otra forma lo ocurrido del año 2000 en adelante. El retorno a la democracia le ha brindado a la ortodoxia del libre mercado un barniz «progresista» que puede tolerar perfectamente las marchas a favor de causas éticas o identitarias (lucha contra la corrupción, derechos LGTBIQ+, anti-racismo), pero no cuestionamiento alguno de las bases materiales del statu quo. Lo hemos visto todo el tiempo con la violenta represión a los conflictos socioambientales que han acompañado el ciclo de crecimiento económico de la etapa prepandémica.¹¹³

En el fondo, el programa sigue siendo el mismo: una acumulación por desposesión.¹¹⁴ En el neoliberalismo, la obtención de la plusvalía se hace a través de mecanismos que «de permiten apropiarse de ganancias extraordinarias que el funcionamiento normal de las leyes del mercado no podría darles»¹¹⁵. Es decir, a través de la erosión de lo público, la reducción de las competencias regulatorias del Estado, el desmantelamiento de los derechos sociales, etcétera. El resultado ha sido la restitución de las condiciones para el crecimiento del capital luego de la crisis económica que había desestabilizado la legitimidad del capitalismo en la segunda mitad de los setenta.¹¹⁶ Un proceso que en el Perú tuvo sus orígenes en el afán de una puesta en orden de la trama social *a todo nivel* dentro de un contexto marcado por el colapso macro societal que siguió a la caída del modelo nacional desarrollista y la vesania

senderista de fines de los ochenta.¹¹⁷ Fue en este escenario, que el neoliberalismo entra como un proyecto modernizador que apuntaba a un reordenamiento integral de la sociedad a partir de la lógica empresarial con el fin de facilitar el despliegue irrestricto de las fuerzas del mercado. En dicho proceso se terminó por coronar una reconcentración del poder en manos de las clases dominantes, al inclinar la balanza nuevamente a su favor luego del avance de las izquierdas y los movimientos populares del período de posguerra.¹¹⁸

Lo que ocurrió de los noventa a los dos mil fue una reconfiguración interna del proyecto neoliberal a partir del maridaje entre economía de libre mercado y democracia representativa. Tras un período de imposición violenta de sus principales componentes, el neoliberalismo peruano entró en un período de reacomodo estructural. Como ningún régimen puede sostenerse únicamente por la fuerza, necesitaba hacerse hegemónico, o lo que es lo mismo, obtener para sí la dirección legítima de la sociedad. En este esquema, la democracia entró como el marco jurídico institucional que permitió profundizar la concentración del capital en manos de las clases dominantes. Se trataba, sobre todo, de una democracia formal reducida a sus aspectos mínimos: los procedimentales. Poco espacio quedaba para sus aspectos sustantivos por cuanto eran tenidos como molestos sobrecostos que obstaculizaban el libre despliegue del mercado. De esta forma, bastaría con garantizar elecciones periódicas para que el contrato social quede saldado.

La atención a la desigualdad socioeconómica pasaba a un segundo plano en nombre de la libertad empresarial de la economía de mercado. Esta reducción de la democracia fue de la mano con la reducción de la forma estatal y sus competencias redistributivas,¹¹⁹ lo que suponía, a su vez, el paso de un Estado social a un Estado gerencial, más preocupado por la facilitación de la actividad privada que por el bienestar de la población. El sufragio periódico restablecería cada cinco años la continuidad del proyecto neoliberal bajo la ilusión de un gobierno de las mayorías, cuando en realidad se votaba para que las minorías continuaran decidiendo por ellas en las sombras.¹²⁰

¿Qué tiene que ver esto con las políticas culturales? Pienso que desde la creación del Ministerio de Cultura (MINCUL) (2010) en adelante, su desarrollo ha traducido reticularmente el consenso que sostiene la hegemonía política del neoliberalismo en el Perú.¹²¹ Basta detenernos en la que es una de sus principales banderas, a saber, la valoración o respeto de la diversidad cultural. Sin duda, todos estamos de acuerdo en que, dada la insoslayable heterogeneidad de lo peruano, la búsqueda de formas de convivencia más horizontales es una causa deseable. No obstante, la celebración acrítica de las diferencias está lejos de constituir una salida satisfactoria, pues no supone tanto una ampliación de lo social, sino una solución de compromiso que deja intactas las causas que llevan a personas como Manuela a no percibir mejora alguna en sus condiciones de vida. Como en la inclusión procedimental del electoralismo neoliberal, la inclusión de lo diverso en las políticas culturales del Perú de hoy carece de toda sustancia social. En el fondo, se trata de un juego de apariencias que su-

blima los poderes sociales en juego bajo un falaz manto de concordia compartida donde el espacio social pareciera haberse abierto de manera ilimitada para todos. No es gratuito que lo popular se haya convertido, literalmente, en la marca registrada de la apertura democrática. Y es que el neoliberalismo ha sido particularmente exitoso en absorber lo popular para des-articularlo como sujeto político al disociar el símbolo de la base social que lo encarna. Así, lo que hasta los setenta fue motor del cambio social, hoy es emprendedor u objeto de consumo estético. Y esto es, finalmente, el rasgo que vertebra a unas políticas culturales que, para decirlo con Lauer, han reemplazado lo popular por el símbolo de lo popular.¹²²

Sin duda, en todo esto mucho ha tenido que ver la introducción de la ideología del multiculturalismo que acompañó el proceso de «transnacionalización» de la sociedad peruana a inicios del milenio. Y es que con la apertura de la economía nacional a los flujos internacionales del capitalismo financiero se terminó de coronar la transición del Perú al sistema-mundo de la era global.¹²³ Ahí el multiculturalismo apareció como un relato supranacional que establecía un imaginario conciliador de identidades étnico-raciales: un conjunto atomizado de unidades dispersas y unívocamente singulares coexistiendo en un espacio neutro, totalmente vaciado de conflicto.¹²⁴ Este un rasgo distintivo del capitalismo tardío, consustancial a su desarrollo tras el agotamiento del paradigma fordista. Ya no se trata de un capitalismo homogenizador, sino de uno que celebra y alienta la diferencia la que pasa a ser entendida como un nuevo activo en la generación de valor, es decir, en un nuevo espacio para la expansión del capital.

Paralelamente a la transición de un modo de acumulación centralizado a otro flexible se dio un proceso de asimilación de la crítica a las sociedades disciplinarias esgrimida por la Nueva Izquierda y los movimientos contraculturales de los años sesenta. El capitalismo multinacional se apropiaba así de banderas como la autonomía, la independencia, la libertad sexual o la diversidad cultural, vaciándolas de su contenido político para su consumo individualizado en el mercado.¹²⁵ Se trata de un capitalismo «ético» capaz de asimilar toda demanda social que no afecte el funcionamiento de su economía política.

La deslocalización de la producción, deslocalizó también la vida social. Entre la expansión de las nuevas tecnologías y la caída de la Unión Soviética, iniciaba el giro posmoderno, a la sazón, la pauta cultural dominante del mundo contemporáneo. Una era plural y fragmentada que recusa las certezas y abraza la superposición de puntos de vista solo reducibles a sí mismos.¹²⁶ En el multiculturalismo, la complejidad social ha sido reducida a una serie de compartimentos estancos habitados por un conjunto disperso de «identidades» asociadas, principalmente, a lo étnico.¹²⁷ Al contar cada una con su verdad, la posibilidad de pensar en un proyecto colectivo –tal como la nación– se difumina ante el rechazo que le supone todo intento de visión de conjunto. Se trataría sencillamente de aprender a convivir con lo *distinto*, dando por sentada la universalización de la acumulación capitalista como la última frontera de la acción humana.¹²⁸ La idea de conjunto sería nada más que la sumatoria agregada de in-

dividualidades que coexisten sin converger. En este juego de espejismos, lo popular es abstraído de las determinaciones de la historia para su mejor encuadramiento en la economía de mercado.

Pero no es solo el relativismo lo que caracteriza a la celebración de la diversidad cultural. A diferencia del modernismo, la lógica posmoderna ha renunciado por completo a la dialéctica de la ilustración (orden/caos, sujeto/objeto, forma/contenido) para abrazar por completo tanto la indeterminación del mundo contemporáneo, como la separación de la «cultura» respecto de las bases materiales de la sociedad. En cierta forma, esto constituye una herencia de la ideología burguesa que permeó el proceso de institucionalización de las políticas culturales hasta la desaparición del INC. Pero en el giro posmoderno, dichas tendencias han terminado por intensificarse junto al agotamiento del paradigma fordista. De esta forma, la cultura se ha «autonomizado» como un ámbito alejado de lo social y de las tensiones que lo conforman.¹²⁹ No es gratuito que tanto la aparición de lo que hoy llamamos «sector cultural» y el Ministerio de Cultura estén revestidas de ello. En parte porque le adeudan su idealismo al INC y en parte también porque las condiciones de su gestación se enmarcan de la mencionada inserción del Perú a la globalización neoliberal.

Entonces, se alienta lo distinto sin preocuparse demasiado por su devenir socio histórico, de modo que toda vinculación con el momento presente queda rápidamente soslayada. Esto es lo que sucede con el multiculturalismo que aspira a resolver lo social por fuera de sus contradicciones sociales, desplazándose para ello al terreno de la representación.¹³⁰ La reificación de «la cultura» como el dominio de «lo simbólico» en abstracto se encuentra con la celebración fetichizada de lo distinto para hacer de las políticas de la identidad el gesto mayor de reivindicación democrática de las políticas culturales de la era neoliberal. Bastaría con establecer cuotas para las distintas identidades (siempre en plural) de modo que estas puedan expresarse libremente. Una apertura saludable, sin duda, pero este pluralismo me es cuanto menos sospechoso pues soslaya que en su aparente neutralidad quedan sublimadas tanto las relaciones de poder intergrupales como las contradicciones inherentes a la relación capital-trabajo del proyecto neoliberal. Cabría preguntarse, entonces, si la preocupación por «visibilizar» lo subalternizado no deja acaso intocadas las causas que lo mantienen en dicha posición.

Con todo, tal vez no debería sorprendernos demasiado el exitoso arraigo de esta ideología en las políticas culturales del Perú posFujimori. Aun con sus deficiencias, ella planteó una alternativa a un proceso social como el nuestro, tan marcado por los rasgos eugenésicos y excluyentes de las distintas olas modernizadoras que han hecho parte de la construcción del Estado nación durante todo el siglo XX. Más aún luego de la guerra interna, donde el enfrentamiento entre el Ejército y Sendero Luminoso explotó las viejas divisiones sociales y étnico raciales de la sociedad peruana en una escalada de violencia que ensanchó sus abismos, desmanteló sus vínculos y profundizó sus celos y rencores.¹³¹ El multiculturalismo

aparecía, pues, como una narrativa que venía a suturar las heridas dejadas por la violencia, aunque en realidad formara parte de un proyecto que poco o nada tenía que ver con la reconciliación y la apertura. Por el contrario, llegaba a profundizarlas partiendo de una lectura bastante limitada de un proceso más complejo.

Convengamos lo siguiente: a inicios de milenio la irrupción de lo popular en la esfera criollo-burguesa le había cambiado por completo el rostro al país. Con el *boom* migratorio, una ciudad como Lima, otrora bastión de la oligarquía, había terminado de «cholicarse». La transición de ciudad señorial a ciudad popular es ilustrativa del indefectible colapso de la sociedad criolla que había sido acicateado por el velasquismo. El crecimiento macro económico permitió un ensanchamiento de sectores medios que no obstante su precariedad permitió el ingreso de un buen número de migrantes de segunda o tercera generación a la economía de mercado y por extensión a la dinámica de consumo aspiracional que instaló en ellos la idea de un desclasamiento «hacia arriba» con la subsecuente identificación de muchos de ellos con las clases dominantes.¹³²

En estas circunstancias, el multiculturalismo conectó bastante bien con el clima triunfante de inicios del milenio donde lo popular parece haber logrado conquistar un espacio que le había sido esquivo. Esto se reflejaría en las exitosas carreras de varios solistas y agrupaciones chicheras, lo mismo que en la aceptación de cierta estética afichística plebeya hoy integrada tanto en el sector público como en el mundo corporativo. En ambos casos los saltos de las márgenes hacia las más altas esferas de poder de la sociedad peruana vendrían a mostrar el que sería a todas luces un triunfo absoluto de la apertura democrática o como le gusta decir a nuestros gestores culturales, el fruto de cómo el arte construye ciudadanía. Sin embargo, en esta narrativa el proceso migratorio queda reducido a un optimismo vacío cuya celebración del ingenio y empuje ante la adversidad, soslaya cómo esta «popularización» de la sociedad peruana es producto del problemático desarrollo del capitalismo en el Perú y las limitadas capacidades de la forma estatal para conducir la modernización.

Entre la explotación terrateniente, el desarrollo desigual del campo frente a la ciudad y la violencia senderista, la migración fue una salida obligada de un espacio continuamente postergado por el Estado nación que no gozó de los beneficios de la vida moderna. Pero nada de esto se encuentra presente en la narrativa multicultural, a cuyo reconocimiento de lo popular le interesa menos su devenir como sujeto concreto, que la imagen abstraída de la historia y convertida en motivo de apreciación estética.¹³³ Vista así, la celebración de la diversidad sería una celebración de la precariedad. Similar en su matriz discursiva a lo que propusiera Hernando de Soto en *El otro sendero*, donde asoció la migración como una epopéyica gesta de las clases populares por cuyas energías creativas se labraba la simiente de un «capitalismo popular», como veremos más adelante.¹³⁴

Entonces, tenemos la imagen de un país reconciliado consigo mismo, que ha abrazado su heterogeneidad de manera positiva. O eso es lo que intentaron proyectar las políticas cultu-

rales del neoliberalismo peruano durante mucho tiempo con cada vez menos éxito. Porque viene siendo evidente que el discurso inclusivo que valora lo popular se termina cuando lo popular deja de ser él mismo motivo de contemplación estética para adquirir agencia política. Esta no es una novedad, por supuesto, en tanto ya lo advertimos en relación a lo sucedido con los conflictos socio ambientales, pero es en los últimos meses donde la ideología multicultural ha evidenciado sus límites de manera más notoria. Las muestras de racismo contra la candidatura de Pedro Castillo y la movilización social alrededor suyo hicieron patente que la celebración de la diversidad cultural funciona solo como un *wishful thinking* con implicancias más bien pobres en el espacio social. O en el mejor de los casos, como caja de resonancia de los sectores medios de filiación progresista.

En estas últimas, el paternalismo y la condescendencia con la que se refieren al «Perú profundo» siempre alterizándolo desde su posición de superioridad («nuestros pueblos indígenas») son la muestra de lo poco que ha hecho la ideología multicultural por la integración y democratización de nuestras relaciones sociales. Sintomático, sin duda, considerando que suelen ser estos mismos sectores quienes tienen la dirección de las políticas culturales. En suma, como sucediera en otros momentos de la historia, en el neoliberalismo lo popular es admisible en la medida que sea solo un buen salvaje. Es decir, la diferencia aceptada es aquella que no afecta la economía política del proyecto neoliberal ni la estructura de poder de la sociedad peruana, estructura que hoy se encuentra altamente privatizada. Vaciada de todo contenido social, la diversidad es convertida en un motivo asimilable a los parámetros establecidos del libre mercado, habiéndose erigido este como la medida de todas las cosas.¹³⁵ Lo que sucedió en ARCO ilustra de manera bastante sintética aquello que vengo exponiendo. Veamos primero las particularidades del espacio en cuestión. Se trató de una feria internacional de arte organizada por un conjunto de galerías privadas. Hasta allí nada inusual. Finalmente, tal es su razón de ser pues se maneja con las leyes del mercado. El problema vino con el papel que desempeñó el MINCUL en todo esto. En línea con su ideología multicultural, el MINCUL promocionó la participación peruana como muestra de la democratización de la sociedad, aunque este se tratara de un mercado privado de compra venta de obras de arte cuyas reglas estaba lejos de pertenecer al plano de la política.¹³⁶ Como sea, el Perú llegó a ARCO con el favor del Ejecutivo en lo que fue toda una campaña de *nation branding*, muy en la lógica de lo que desde PromPerú se realiza con la marca país. Es decir, proyectando una versión despolitizada de lo nacional como un producto bien empaquetado y fácilmente digerible para el consumo exterior.¹³⁷

Pero no es solo hacia afuera donde apunta la estrategia de *branding* de lo nacional, pues opera hacia adentro *permanentemente*. No es difícil advertir los paralelos entre la representación del símbolo de lo popular de las políticas culturales con la estética publicitaria de las entidades financieras. En ambos casos, la ideología multicultural actúa como matriz discursiva de una narrativa que plantea una aparente resolución de todas las tensiones sociales a

favor de las clases populares, entendidas estas como un agregado de identidades étnicas aisladas de sus determinaciones materiales. Así planteadas, las imágenes parecieran sugerir que la transición democrática abrió un escenario sin límites, donde la incorporación de lo popular en la vida nacional fuera un hecho de incuestionable vigencia y no quedara más que celebrarlo. Pero lo cierto es que esta aparente horizontalización de la vida colectiva carece de un correlato efectivo en el espacio social y las imágenes promovidas por las políticas culturales, por más seductoras que parezcan, terminan siendo puramente autorreferenciales. Esto es lo que sucede con la agenda relativa a los pueblos indígenas y originarios, una de las principales banderas del discurso inclusivo del MINCUL. Particular relevancia ocupa el giro amazónico, a todas luces una novedad para una narrativa nacional que mantenía aún la imagen del país dual (andino-costeño) tan característica del siglo XX peruano. En un contexto marcado por el malestar social provocado por el impulso de la actividad extractiva durante el segundo alanismo, la apertura a lo amazónico por parte del Estado peruano acompañó el más reciente ciclo de institucionalización de las políticas culturales al acicatear, en gran medida, la creación del MINCUL.¹³⁸ Desde sus inicios, buena parte de sus medidas han estado orientadas a la valoración de sus usos y saberes, lo mismo que a la agenda intercultural del mismo. Pero la circulación de sus expresiones culturales a través de ferias, festivales, entre otros eventos públicos no ha venido de la mano con un ímpetu similar por la ampliación y el reconocimiento de sus derechos ni por la incorporación de estos en tanto agentes activos de la definición de lo nacional.

Podría listar varios casos ilustrativos de estas contradicciones, pero quisiera centrarme en dos de ellos: la Ley de Consulta Previa y la muestra «Amazonías» (que también formó parte de la feria ARCO). En el caso de la primera, esta constituye uno de los principales mecanismos legales que ha establecido el estado peruano pos Fujimori para el diálogo con los pueblos originarios ante las «medidas legislativas o administrativas que afecten directamente sus derechos colectivos, sobre su existencia física, identidad cultural, calidad de vida o desarrollo».¹³⁹ Sin embargo, más allá de su valor en tanto herramienta jurídica para la inclusión política de dicho sector poblacional, lo cierto es que los resultados han sido bastante grises y han terminado, la más de las veces, inclinando la balanza a favor del interés privado que apuntala la actividad extractiva en el país. Y en cuanto a la muestra «Amazonías», cabría mencionar brevemente la polémica surgida en cuanto a la participación indígena denunciada en su momento por el artista huitoto Rember Yahuarcani. Como se sabe, el MINCUL, premió una iniciativa presentada por el Museo de Arte de Lima (MALI) en un concurso que no tuvo un jurado externo. Un hecho irregular, a todas luces, habida cuenta de lo estipulado en la normativa de sus estímulos. No obstante, la muestra salió adelante y fue íntegramente subvencionada para su exhibición en Madrid. A todas luces, una lógica similar a la Ley de Consulta Previa, donde el Estado funge de gestor de intereses privados, siendo la agenda de este último la que termina imponiéndose. El tema es que, de amazónico, la

muestra tenía solo las imágenes, puesto que –salvo el colectivo «Trenzando Fuerzas»– ningún artista indígena participó en el certamen.¹⁴⁰

Pero más allá de las demandas por mayores cuotas de representación, lo que me interesa resaltar de la denuncia de Yahuarcani es lo que dice acerca de lo que podríamos llamar la corporativización de las políticas culturales. Creo haber dejado bastante claro cómo este fenómeno se expresa en el plano ideológico, por lo que quisiera desarrollar cómo aquella misma lógica opera en el plano político institucional. El de ARCO es uno de los tantos casos que merecerían ser más ampliamente discutidos, pues es posible rastrear episodios similares en lo que fue la Bienal de Sevilla y más recientemente, en la exposición nacional organizada por el Proyecto Especial Bicentenario del Perú.¹⁴¹ La figura, en el fondo, era la misma: un Estado que administra, pero no gobierna.¹⁴² Penetrado por el sector privado, le entrega una potestad que por definición le corresponde. De esta manera, la acción estatal se repliega ante la de la entidad privada en una lógica harto característica del proyecto neoliberal con lo que termina siendo reducido a un facilitador de intereses que poco tienen que ver con lo público.

En sus extremos más perversos, ello se expresó en los turbios casos que llevaron al recién inaugurado Museo Nacional de Historia (MUNA) y la papa caliente que es la construcción del aeropuerto de Chinchero, donde estuvieron implicadas la cuestionada inmobiliaria Graña y Montero y el consorcio Kuntur Wasi.¹⁴³ Poco importó la intangibilidad de las zonas escogidas ni la manera en que las obras pudiesen afectar a las poblaciones aledañas. Ambas obras continuaron su avance con la anuencia del MINCUL y en el caso del MUNA, su apertura vino aparejada con el manido discurso conciliador del reconocimiento y valoración de nuestra herencia cultural en el marco del bicentenario. Pero al entonces ministro Alejandro Neyra nada de lo mencionado pareció incomodarlo y, como en sus varias gestiones, decidió jugar a las apariencias.

La asimilación del Estado a la lógica del privado parece haberse consolidado como la norma en nuestras políticas culturales. Pero no se trata necesariamente de una mera cooptación. Entenderlo de esa forma soslaya la agencia de su rol deliberante. Lo que hay, pienso, es una adopción sistemática de una racionalidad empresarial que el Estado ha adoptado plenamente. Algo susceptible de ser observado en su forma de funcionamiento, es decir, en cómo opera su aparato institucional, así como en la manera en que se presenta a sí mismo frente a la población.¹⁴⁴ Es decir, no hay solo pasividad ante el privado, sino de un modo de hacer que en su despliegue expresa una mimesis con el sector privado. Y esto es lo que atraviesa el conjunto de sus políticas culturales.

Lo primero se deja entrever –ya lo dije– en los paralelos con la estética publicitaria que signan su discurso pro diverso. Pero también está presente en la tecnificación del aparato estatal para convertirlo en un organismo gerencial antes que político. Entre el auge de la gestión cultural y la sectorización de la cultura como ámbito específico de intervención, las

políticas culturales han sido objeto de la reestructuración que el neoliberalismo hizo del Estado, vaciándolo de su contenido político para convertirlo en una entidad estructurada en torno a los parámetros de eficiencia y eficacia del sector privado y una concepción productivista de su quehacer reflejada en el enfoque de «cultura y desarrollo», que a partir de una mirada reificada de la cultura le otorga un valor en la medida que muestre su utilidad para atender cuestiones que, en apariencia, le serían externas (género, seguridad, educación, etcétera).¹⁴⁵ Con todo, acaso el plano donde más se haga patente el alcance del neoliberalismo en las políticas culturales, sea en el aliento al emprendedurismo desde los lentes de la economía creativa. Bien ha dicho Ricardo Piglia que el mayor éxito del capitalismo ha sido el haberse apropiado de la idea del hombre nuevo, logrando –y aquí cita al Marx del Manifiesto– «imponer la creencia de su omnipotencia y eternidad».¹⁴⁶ Y es en la figura del emprendedor donde se encuentra el grueso de la subjetividad del proyecto neoliberal, aquella donde este se ha erigido como una «ingeniería del alma» para usar los términos empleados por Stalin en relación a la vanguardia soviética.¹⁴⁷

Como la ética por excelencia del capitalismo tardío, el emprendedurismo apunta a que todos sean empresarios de sí mismos. En ello se expresa la nueva subjetividad promovida en el marco de las reformas neoliberales que al asimilar el discurso libertario de los sesenta, construyó un tipo de disciplinamiento flexible, donde en nombre de la libertad se promovía un control descentralizado en la que el individuo se percibía como dueño de sí mismo, y por tanto, responsable tanto de su éxito como fracaso en una lógica voluntarista que soslaya el peso de las estructuras en la acción humana.¹⁴⁸ Reorganizada la sociedad a partir de la economía de mercado, la lógica de la competencia permanente se vuelve regla general de este nuevo tiempo. De allí que los emprendedores se vean impelidos a mantenerse siempre productivos y capacitados, en la medida que ello genere mayor valor agregado a su «marca personal» con el fin de mantener su lugar en el mercado. Esta lógica competitiva –presente tanto en los programas formativos del Ministerio de Cultura como en sus concursos y estímulos económicos– se hizo patente en los apoyos covid brindados meses atrás en el marco de la emergencia sanitaria. Y es que, más allá de su pertinencia coyuntural, habría que señalar cómo en lugar de pensarse como fondos de emergencia para una situación excepcional, su gestión fuera planteada bajo la lógica del concurso. Ahí el mensaje, aunque implícito, era bastante cruel: se tenía que concursar para no morir de hambre.

Pese a ser la puerta de entrada a una necesaria, aunque todavía insuficiente oferta de estímulos, la «concurisificación» de la política cultural en la crisis del covid mostró ampliamente los extremos más retorcidos que en ella ha tenido el neoliberalismo. De esta manera, las condiciones de vulnerabilidad del grueso de los productores sociales de la cultura quedaron soslayadas por la que fue, básicamente, una evaluación de desempeño en gestión cultural donde cada quien –por separado y como podía– se disputaba el recurso de la cultura.¹⁴⁹ Más aún, como en las tesis de Hernando de Soto, el emprendedor cultural es valorado por el activo intangible de su creatividad, como si esta fuera una fuente inagotable de riqueza sin

mayor conexión con los límites físicos y materiales que le son socialmente impuestos. Una forma incluso mucho más sofisticada de acomodamiento a la lógica del capital que la del Oncenio, pues no se trataba tanto de asimilarlo a una matriz económico productiva, sino dejarlo a merced de la dinámica especulativa propia del neoliberalismo.¹⁵⁰

Llegamos así al bicentenario en medio de una guerra sin cuartel por la supervivencia. Entre el discurso multicultural y la racionalidad empresarial del *ethos* emprendedor, las políticas culturales no solo alientan la desarticulación de los vínculos sociales, sino que las profundizan permanentemente. ¿Significa esto que debemos renunciar a la diversidad? No, en lo absoluto. Pero toca buscar una manera distinta de reivindicarla que la que tenemos ahora. Si bien el multiculturalismo ha propiciado una innegable apertura en el imaginario nacional, lo hace, precisamente, desencajando ese imaginario de la dinámica social en su conjunto. De allí que, en estas circunstancias, en la medida que no se articule a un proyecto distinto, la apertura simbólica de lo nacional no es más que una manera de camuflar la descomposición social acicateada por el neoliberalismo.

¿Qué hacer, entonces, con la diversidad? Ya vimos que, en el neoliberalismo, el reconocimiento de la diferencia exagera la atomización de lo social al segmentarlo en un sinfín de identidades (siempre en plural) que al pensarse a sí mismas como puras obturan la posibilidad de articulación mayor por fuera de la mera representación de su singularidad. No hay, pues, posibilidad alguna de un sentido de conjunto dentro de estas coordenadas. Pero tampoco se trata de volver a la lógica asimilacionista sobre la que se ha erigido la construcción del Estado nación del capitalismo criollo (una sola lengua, una sola cultura). Debe haber alguna otra manera de reivindicarla, pero no desde la desagregación sino desde la convergencia. Una política cultural pos neoliberal debiera trabajar, en tal sentido, en la vinculación de lo que el multiculturalismo neoliberal ha separado.¹⁵¹

En eso, el movimiento CVC sea el espacio más interesante con el que contamos hoy en día. Frente a la visión agregada de lo social tan cara al neoliberalismo, su apuesta colectiva de transformación constituye, por su lógica misma, una alternativa por completo distinta a las políticas culturales del capitalismo financiero.¹⁵² Resulta extraño, en tal sentido, su asimilación dentro de la institucionalidad cultural pública pues su propia lógica es totalmente contraria a la dominante en el MINCUL (colectivo/individual; político/técnico). Sin embargo, también es cierto que ello es explicable por la CVC que comparte con el neoliberalismo (y a través de él, con la imaginación burguesa) cierta concepción reificada de la cultura que la asume, igualmente, como un dominio autónomo de realización espiritual («arte como necesario para la vida», «el arte nos hace mejores»). Pero una política cultural no va a transformar nada convirtiéndonos a todos en «seres de luz». Más bien, debiera aspirar a intervenir activamente en las relaciones sociales para imprimirles una dirección distinta, es decir, una dirección política. Y esto es algo que no se logra con mayor representación de las minorías, sino con una voluntad redistributiva que asuma la disputa del sentido de la sociedad, y por lo mismo, bus-

que afectar la estructura de poder del neoliberalismo tanto subjetiva como objetivamente. Tal vez así lo popular deje de ser un mero adorno del capitalismo tardío y active las potencias dormidas de la historia que, hasta la década de 1970, avanzaron con la idea de convertirlo en el fundamento vivo de la construcción nacional.

La pandemia ha mostrado el carácter fundamentalmente antipopular del proyecto neoliberal. Por un lado, la masiva cantidad de muertos en las comunidades amazónicas y el éxodo de miles de trabajadores precarizados que se vieron forzados a abandonar la ciudad para volver a sus tierras de origen. Por otro, la violenta represión las movilizaciones sociales de noviembre pasado que terminaron con las vidas de cuatro personas de las clases trabajadoras (dos estudiantes y dos campesinos) a manos de las fuerzas del orden. Todo esto mientras que las actividades de *branderización* del bicentenario proyecta una versión estilizada de lo nacional que ensalza lo popular como principio aglutinante, mientras que lo popular mismo en tanto sujeto vivo paga con vida y bienestar los costos de la crisis.¹⁵³ Algo así como una versión actualizada del «incas sí, indios no» tan característico del liberalismo criollo que pervive en el consenso político posFujimori. La fórmula, finalmente, es la misma: La grandeza del ícono contrasta con la miseria de quien lo encarna.¹⁵⁴ Así las cosas, pareciera que en el Perú la historia avanza en círculos.

¹ Agradezco a Lucía Pezo, José de la Cruz y Mijail Mitrovic por leer y comentar los avances de este texto, así como al comité editorial de la plataforma virtual Mañana por publicar una versión preliminar del presente trabajo. Tomo el título del poema homónimo de Washington Delgado. Ver *Para vivir mañana*. Lima: Minerva, 1959.

² Estenssoro, Juan Carlos (9 de enero de 2021). ¿Bicentenario? El año vacío, *Trama, espacio de crítica y debate*. Recuperado de <https://bit.ly/3FAi6Sc>

³ Anderson, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

⁴ El término «república empresarial» lo tomo de Cecilia Méndez y el de «neoliberalismo a la peruana» de Efraín González de Olarte. Ver Méndez, Cecilia (15 de mayo de 2015). El Perú es una República Empresarial, *La República*. Recuperado de <https://bit.ly/3oNIPUS> ; González de Olarte, Efraín (1998). *El neoliberalismo a la peruana: economía política del ajuste estructural, 1990 - 1997*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Consorcio de Investigación Económica y Social.

⁵ Como ha anotado acertadamente Guillermo Rochabrún, el capitalismo es tanto un modo de producción, un período histórico y un tipo de sociedad, de modo que todo análisis que busque asir la historicidad de la producción cultural en el Perú en, por lo menos, los últimos cien años, deberá partir de esta constatación. Ver *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007, pp. 102-103.

⁶ Basada parcialmente en el antiguo drama *Ollantay*, la ópera de Valle Riestra narra el levantamiento en armas del general Ollanta ante el inca Pachacútec quien rechaza concederle la mano de su hija Cusi Coyllor. A comparación de la versión original en este montaje, el idilio amoroso quedaba en un segundo plano ante el contenido político. Compuesta al calor de la Guerra del Pacífico, el historiador David Rengifo sugiere que tanto Blume como Valle Riestra le imprimieron, por lo mismo,

un cariz nacionalista entendiéndose, por ello, el cambio en el énfasis argumental que hacía del «tema incaico» un emblema nacional. Esto queda más claro cuando atendemos al hecho de que en su resolución la obra termina afirmando la unidad del cuerpo político cuando, tras muchos años de espera y ya muerto Pachacútec, un derrotado Ollanta logra reencontrarse con Cusi Coyllor y su pequeña hija Yma Súmac por medio del favor de Túpac Yupanqui, el nuevo inca. El mensaje implícito es sugerente si lo pensamos en relación al Oncenio: no sería necesario romper con la sociedad para encontrar solución a los conflictos. Todo era posible en la medida que la población se sometiera a la autoridad (y el favor) del inca/gobernante (es decir, Leguía). Para mayor detalle, ver el libro de Rengifo, *El reestreno de la Ópera Ollanta, Lima 1920: cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: UNMSM, Instituto de Historia Rural Andina, 2014. Le debo varias ideas sobre el particular a su lectura.

⁷ No en vano el historiador Pablo F. Vargas lo ha sindicado como el resultado último del programa civilista, más que como una ruptura del mismo. Al respecto, recomiendo revisar su artículo El Estado de la Patria Nueva o la victoria de las estructuras, publicado en *La Patria Nueva. Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*. North Carolina: University of North Carolina Press, 2018.

⁸ El término «República Aristocrática» fue acuñado por el historiador Jorge Basadre y popularizado, posteriormente, por Alberto Flores Galindo y Manuel Burga. Ver *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Lima: Editorial Universitaria (1983), y *Apogeo y crisis de la república aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú (1895-1932)*, Lima: Ediciones Rickchay (1979), respectivamente.

⁹ Contreras, Carlos y Cueto, Marcos (2007). *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Klarén, Peter (2012). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

¹⁰ Utilizó este fraseo pues en el fondo los conceptos se refieren básicamente a lo mismo. No es que la «indianidad» del «indio» se disuelva en lo campesino, sino que lo primero está contenido en lo segundo. Lo campesino modela la experiencia social de lo no capitalista en los Andes peruanos, dentro de la cual lo indio no es sino la forma de nominarla en términos identitarios. Aún más, podría decirse que cada una tiene cualidades explicativas distintas. Lo campesino es una categoría de clase que establece la forma que toma el vínculo de un tipo específico de sujeto social frente a la explotación capitalista. Lo indio es una categoría de clasificación étnico-racial con raíces en el pasado colonial que ha servido de sustento para justificar la opresión —y superioridad— de lo criollo-blanco en sociedades agrarias.

¹¹ En el 2000, Cecilia Méndez analizó en profundidad este punto en *Incas sí, indios no: apuntes para el nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de trabajo, nro. 56. Serie Historia, nro. 10. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

¹² Rengifo, *op. cit.*, 2014. Ver también Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco-Lima: Centro Bartolomé de las Casas, Casa de Estudios del Socialismo.

¹³ Méndez, *op. cit.*, 2000; Rengifo, *op. cit.*, 2014.

¹⁴ Rengifo, *op. cit.*, 2014.

¹⁵ Aguilar, *op. cit.*, 2019.

¹⁶ Rénique, José Luis (2015). *Incendiar la pradera: un ensayo sobre la revolución en el Perú*. Lima: La Siniestra Ensayos.

¹⁷ Sáenz, César (2015). *La cuestión indígena en las constituciones peruanas de 1920 y 1933*. Tesis para optar por el título profesional de licenciado en Historia, p. 45.

¹⁸ Sobre el particular, ver *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Caminos al progreso. *Mano de obra y política de vialidad en el Perú: la Ley de Conscripción Vial. 1920-1930*. (1999). Tesis para optar el título profesional de licenciado en Historia de Julio Cotler y Mario Meza, respectivamente.

¹⁹ Este es el argumento principal de Paulo Drinot en *La seducción de la clase obrera: trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016. Aquí podemos notar nuevamente la influencia del liberalismo criollo. Y es que la oposición obrero/campesino es correlativa a la de costa/sierra y criollo-blanco/indio-no blanco que acompañó a los debates sobre la nación desde mitad del siglo XIX. La diferenciación racializada de la geografía le atribuía atributos específicos a lo criollo-blanco (moral, educación y conocimiento) frente a lo indio-no blanco (indecencia, atraso e ignorancia). En *Indigenous mestizos. The politics of race and culture in Cusco, 1919-1991* (Londres: Duke University Press, 2000), Marisol de la Cadena desarrolla varias ideas al respecto.

²⁰ Ver *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822 - 1922)*. Lima: IFEA, IEP, (2005). Este libro de Rolando Rojas me ha servido de referencia para desarrollar este punto.

²¹ Nuevamente el paralelo con los impulsos modernizadores del siglo XIX que Fanni Muñoz ha estudiado en *Diversiones pública en Lima. La experiencia de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú (2005).

²² La ENBA fue creada el 28 de setiembre de 1918, durante el gobierno de José Pardo y Barreda, pero fue fundada recién el 15 de abril de 1919, poco después de iniciado el Oncenio de Leguía. Rápidamente se convirtió en una institución desde la cual se inició la forja de un «arte nacional», contando así con el favor del oficialismo leguista. El diseño de la Plaza San Martín a cargo de Manuel Piqueras Cotoí es un ejemplo ilustrativo de la articulación arte/Estado presente a lo largo del Oncenio. Ver Hammann, Johanna (2015). *Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

²³ Utilizo «neoinca» y no «neoperuano», como ha propuesto Gabriel Ramón Joffré, porque es un término más apropiado para asir el imaginario de la época. En tal sentido, estoy con Carlos Paredes Hernández, cuando en su reseña del libro de Ramón Joffré señala que en esos momentos «todo era considerado inca». Ver ¿Neo peruano o neoinca? Arquitectura indigenista en el discurso del Oncenio, *Apostilla. Revista Crítica de Lecturas Históricas* (Lima), año IV, nro. 2, 2017, pp. 53-57; Ramón Joffré, Gabriel (2014). *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Sequilao Editores.

²⁴ Martínez, Ascensión (1994). El Perú y España durante el Oncenio. El hispanismo en el discurso oficial y en las manifestaciones simbólicas, 1919-1930, *Histórica*, XVIII, nro. 2, Lima, pp. 335-363.

²⁵ Antrobus, 1997, p. 175. Citado en Hammann, p. 111. Asimismo, ver el trabajo de Di Franco, Carla (2016). *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924). Identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Lima: Tesis para optar el grado académico de magister en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

²⁶ Con todo, el mecenazgo artístico del Oncenio permitirá que varios artistas afines a la estética oficial del régimen accedan a la subvención completa de sus estudios en el extranjero, lo que repercutirá positivamente en el desarrollo posterior de sus carreras. Tales fueron los casos de la diseñadora Elena de Izcue y el escultor Artemio Ocaña, por ejemplo. Aunque también habría que señalar que las subvenciones directas estuvieron lejos de ser exclusivas para aquellos inscritos dentro del «tema indio». En lo que a música respecta, los casos del tenor Alejandro Granda y el compositor Alfonso de Silva se explican por su inscripción dentro de la modernidad artística con la que simpatizaba el Oncenio. Lo que sí es común es que el acceso a estas ayudas se daba por mediación directa del presidente Leguía. Tanto si fueran encargos institucionales como ayudas personales, mucho tuvo que ver ahí la discrecionalidad de su criterio.

²⁷ Asensio, Raúl (2018). *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y buaqueros en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- ²⁸ Mesia-Montenegro, Christian (2016). Julio C. Tello. Teoría y práctica en la Arqueología Andina, *Arqueología y Sociedad*, nro. 17, p. 156.
- ²⁹ Klarén, *op. cit.*, 2012.
- ³⁰ De Silva se presentó en el Teatro Forero a su regreso de España en enero de 1925.
- ³¹ Uso como base el artículo de Borrás, Gerárd (s./f.), ¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930).
- ³² Luego llamada marinera. Ver la completa investigación de Chocano, Rodrigo (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- ³³ *Op. cit.*, p. 142.
- ³⁴ Arguedas, José María (30 de junio, 1968). El monstruoso contrasentido, *El Comercio*, suplemento El Dominical.
- ³⁵ Ortiz Canseco, Marta (2013). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + Indigenismo + Tradición*. Lima: Sur.
- ³⁶ Mariátegui, José Carlos (1972). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editorial Amauta; Franco, Carlos (1981). *Del marxismo eurocéntrico al marxismo latinoamericano*. Lima: Cedep.
- ³⁷ Mendivil, Julio (2015). Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima. Romero, Raúl R. (editor) (2015). *Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología, p. 27.
- ³⁸ Oquendo de Amat, Carlos (2018 [1927]). *5 metros de poemas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma; Portal, Magda (1928). *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica*. México, D. F.: Ediciones Apra; Borrás, Gerárd (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: IFEA.
- ³⁹ Trazegnies, Fernando de (2018). *La idea del derecho en el Perú Republicano del siglo XIX*. Lima: Grijley.
- ⁴⁰ Klarén, *op. cit.*, 2012, p. 329.
- ⁴¹ Villegas, Fernando (2015). El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, *Anales del Museo de América*, XXIII, pp. 143-183.
- ⁴² Ames Zegarra, Marty (2013). *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)*. Tesis para optar el título profesional de licenciada en Historia, p. 134.
- ⁴³ Klarén, *op. cit.*, 2012.
- ⁴⁴ Si bien Adán pronunció esta frase al enterarse del golpe de Odría a Bustamante y Rivero, esta hace alusión a la tradición golpista tan característica de la historia política peruana, de modo que es plausible que funcione también en este caso.
- ⁴⁵ El discurso completo fue publicado en *Chaski*, año 2, nro. 41. Algunos fragmentos pueden revisarse en la nota Inkari: un reencuentro esperado, publicada en *Oiga*, nro. 546 (12 de octubre de 1973). Recuperado de <https://bit.ly/3emprZD>
- ⁴⁶ He adelantado algunas de estas ideas en *Hatariy*. Cultura, pueblo y revolución. Este ensayo forma parte de la antología, editada por Gonzalo Benavente y Grecia Barbieri, *La revolución imaginada*. Lima: Penguin Random House, 2021.
- ⁴⁷ Contreras y Cueto, *op. cit.*, 2007; Klarén, *op. cit.*, 2012.
- ⁴⁸ Rojas, Rolando (2019). *La revolución de los arrendires. Una historia personal de la Reforma Agraria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ⁴⁹ Ernesto Che Guevara (abril de 1967). *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*.
- ⁵⁰ Rénique, 2015; Guerra García, Francisco (1983). *Velasco. Del Estado oligárquico al capitalismo de Estado*. Lima: Cedep; Martín Sánchez, Juan (2002). *La Revolución Peruana: Ideología y práctica de un gobierno militar, 1968-1975*. Lima: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

⁵¹ Guerra García, *op. cit.*, 1983; Sánchez, *op. cit.*, 2002.

⁵² Entendida esta tanto en su versión antropológica como objetivada en tanto patrimonio o hecho artístico. Sin duda, en esto ejercieron gran influencia las ciencias sociales que por entonces se hicieron de un notable lugar en el debate público, además de participar activamente en la vida política. En lo que refiere a esta dimensión del velasquismo, el influjo del pensamiento social en la política cultural revolucionaria se hace patente en Bases para una política cultural de la Revolución Peruana, *Runa. Revista del Instituto Nacional de Cultura*, nro. 6, Lima, noviembre-diciembre de 1977, pp. 3-7.

⁵³ A este momento corresponden tanto el disco que Nicomedes Santa Cruz grabó con su conjunto Cumanana en 1971, así como el tema Paso de vencedores, compuesto por Chabuca Granda en 1970. Los rostros y voces de ambos tendrán una presencia recurrente en el aparato propagandístico de esta primera etapa de la revolución.

⁵⁴ Guerra García, *op. cit.*, 1983; Sánchez, *op. cit.*, 2002.

⁵⁵ En este «giro a la izquierda» del régimen tuvo mucho que ver el ingreso de la tanda de intelectuales progresistas que empezaron a ocupar cargos de suma importancia en el estado revolucionario. Tal fue el caso de Augusto Salazar Bondy en la Comisión de la Reforma de la Educación y más cerca de la Junta Militar, Carlos Delgado y Carlos Franco, en calidad de asesores ideológicos, primero, y directivos del SINAMOS, después.

⁵⁶ Es el momento en el que Aníbal Quijano empieza sus reflexiones que culminarán en su conocido libro *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores (1980). Además de la actitud «achorada», podríamos pensar a los coliseos como otro de los casos que expresan esta crisis del Perú oligárquico en el plano cultural, lo que se expresó, a su vez, en el tono pasadista de la época dorada del vals. Qué fue la Arcadia sino un discurso de defensa ante la amenaza percibida en la «invasión» del indio/campesino en el centro mismo del poder oligárquico. Ver el ensayo *Lima, la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy. Y sobre los coliseos en particular, García Liendo, *op. cit.*, 2016 o de Eve-Marie Fell, el artículo Du folklore rural au folklore commercial: une expérience dirigiste, publicado en 1987 en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bésilien*, nro. 48, pp. 59-68.

⁵⁷ Reynoso, Oswaldo (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo.

⁵⁸ Creo pertinente señalar aquí lo ocurrido con el llamado proceso de renovación de la herencia africana. Es sugerente que la salida de Victoria y Nicomedes Santa Cruz de la Compañía Pancho Fierro ocurra en estos momentos. Y es que no solo rompen con Durand Flórez sino con un proyecto cultural que definía lo negro dentro de lo criollo-blanco, es decir, dentro de la mirada dominante del Perú oligárquico. Lo que seguirá en los siguientes años es una búsqueda de afirmación de lo negro como tal, un decurso que será plenamente compatible con el GRFA pues este buscó construir una cultura nacional desde las expresiones de las culturas dominadas. Ver Feldman, Heidi C. (2006). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Thompinks, Anthony (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Universidad Católica del Perú.

⁵⁹ Esto ha sido observado, también, en los siguientes trabajos: Cant, Anna (febrero de 2012). Land for those who work it: A visual analysis of agrarian reform posters, *Journal of Latin American Studies*, volume 44, pp. 1-37; Mitrovic, Mijail (2019). *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte en Lima desde los sesenta*. Lima: Departamento de Arquitectura de la PUCP; y Roca-Rey, Christabelle (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado*. Lima: IFEA.

⁶⁰ Mitrovic, *op. cit.*, 2019. Fell, *op. cit.*, 1986.

⁶¹ Miró Quesada, Roberto (2016). Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el

campo cultural: el caso del Perú. Tanaka, Martín (coordinador), *Antología del pensamiento crítico peruano contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.

⁶² Cant, *op. cit.*, 2012.

⁶³ Le debo esta expresión a José Aricó, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires: Punto Sur, 1988.

⁶⁴ No hay mucho más que decir sobre el particular que pueda ampliar lo que vengo argumentando. En todo caso, para más información, recomiendo ver el estudio de Carlos Aguirre, ¿La segunda liberación? El nacionalismo militar y la conmemoración del sesquicentenario de la independencia peruana, *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018. Fue en este contexto que el compositor Francisco Pulgar Vidal ganó el primer lugar del Concurso Nacional de Composición con la cantata *Apu Inca*, basada en una elegía quechua del siglo XVI. La fuente tomada por Pulgar debió coincidir bastante bien con los ánimos de reivindicativos del momento, pues el texto original constituye un lamento por la muerte del inca y el subsecuente caos que provocó en el mundo prehispánico.

⁶⁵ Guillermo Lumbreras, Luis (2004). El papel del Estado en la cultura, Víctor Vich y Juan Carlos Ubillúz (editores), *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: OEI, INC, IEP.

⁶⁶ En tal sentido, no es que el SINAMOS constituya una ruptura respecto al DPDRA, como lo ha sostenido Christabelle Roca-Rey, sino la continuación lógica de la evolución política del régimen. Mitrovic (2019) ha argumentado al respecto.

⁶⁷ Mitrovic, *op. cit.*, 2019.

⁶⁸ García Liendo, *op. cit.*, 2016. Revisar también de Eve-Marie Fell: Propositions et résistances culturelles au Pérou (1945-1970), *América. Cahiers du Criccal*, nro. 1, 1986, pp. 39-50.

⁶⁹ Hablamos del primer paradigma especializado de políticas culturales cuya génesis se encuentra en la Francia de la V República, cuando el filósofo André Malraux crea el primer Ministerio de Cultura del mundo, durante el gobierno de Charles de Gaulle. Ver Rigaud, Jacques (1955). *L'Exception culturelle. Culture et pouvoir sous la Ve République*. París: Grasset. Para una lectura de su introducción en la región latinoamericana, ver García Canclini, Néstor (1987). Políticas culturales y crisis del desarrollo en América Latina. Néstor García Canclini (editor), *Políticas culturales en América Latina*. México, D. F., Barcelona, Buenos Aires: Editorial Grijalbo.

⁷⁰ La revista *Textual* y luego *Runa* son bastante ilustrativas en tal sentido. En sus páginas se difunden no solo contenidos de las ciencias y letras con raíces en el mundo occidental, sino también materiales relativos a los cantos y danzas tradicionales del Perú. Igual sucede con los elencos artísticos. En la Orquesta Sinfónica Nacional fueron comunes los estrenos de obras de compositores peruanos cuyas piezas desarrollaban un ostensible lenguaje de vanguardia usando instrumentos autóctonos y, usualmente, con títulos en quechua. Ambos casos responden a procesos que anteceden al velasquismo, pero que lo usan como plataforma para expandirse.

⁷¹ Esto es lo que Mijail Mitrovic ha llamado —a partir de un término acuñado por Mark Fisher— modernismo popular. Ver Mitrovic, *op. cit.*, 2019; Fisher, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

⁷² Cant, *op. cit.*, 2018.

⁷³ Esto no tiene nada que ver con lo que hoy entendemos como valoración de la diversidad cultural. Verlo de esa forma es no entender la ambición del asunto. Lo que estaba en juego ahí era algo mucho más complejo que la «inclusión» de las mayorías por parte de los sectores medios y de la élite política. De lo que se trataba era de desconcentrar el poder del campo cultural con arreglo a la autonomización creativa de las clases populares.

⁷⁴ Franco, Carlos (1975). *La revolución participatoria*. Lima: Mosca Azul Editores; *El proceso revolucionario peruano. Testimonio de lucha*. Lima: Siglo XXI Editores, 1976.

⁷⁵ Al respecto, Julio Cotler señaló, agriamente, que «[...] cuando los militares y sus técnicos pensaban en participación tenían en mente un desfile militar...». Ver *Democracia e integración regional*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1980, p. 76.

⁷⁶ El tema de la censura merece un desarrollo aparte. Por ahora me limitaré a decir que no he encontrado evidencia de política sistemática alguna. La lógica parece haber sido bastante singularizada y explicable según las autoridades castrenses involucradas.

⁷⁷ No es gratuito que el general Juan Velasco Alvarado acusara, ya depuesto por Morales Bermúdez, la «infiltración comunista» en su gobierno. Y tenía razón. Pero además de moscovitas, hubo también progresistas, socialcristianos y varios socialistas de distintas tendencias. Ver La última entrevista, por César Hildebrandt. Lima, *Caretas*, 3 de febrero de 1977.

⁷⁸ Antonio Zapata (en colaboración con Gabriela Rodríguez). *La caída de Velasco: lucha política y crisis del régimen*. Lima: Taurus, 2018.

⁷⁹ Tal fue el caso de la oficina regional del SINAMOS en Cusco donde, al decir de Héctor Béjar, «hacían lo que querían» (Conversación personal. Lima, 18 de mayo de 2019). Con Mijail Mitrovic y Manuel Barrós venimos trabajando en un libro al respecto.

⁸⁰ Para un desarrollo mayor dentro del pensamiento social latinoamericano ver Zavaleta, Rene (1986). *Lo nacional popular en Bolivia*. México, D. F.: Siglo XXI Editores.

⁸¹ Mariátegui, *op. cit.*, 1972; Franco, *op. cit.*, 1981.

⁸² No puedo decir aún mucho más sobre esto puesto que hace falta un estudio detallado. Por lo pronto, vale resaltar que esta ley sale a la luz por presión del Sindicato Nacional de Actores y Artistas, en el que ejercieron un papel preponderante figuras como Carlos Gassols, Ernesto Sánchez Fajardo «Jilguero del Huascarán», Alicia Maguiña y Delfina Paredes. Esta medida, sin embargo, no llegó a implementarse extensamente, y cuando lo hizo, careció en muchos casos de supervisión estatal o se vio enfrentada a sus propios límites dado que estuvo pensada, principalmente, para las artes escénicas. Esta historia, como muchas otras, está aún por contarse.

⁸³ Como en el caso de la Ley del Artista, la Ley de Cine fue producto de la presión civil. Esta medida ya venía siendo objeto de discusión desde mediados de los sesenta por medio de un conjunto de críticos, productores y realizadores nucleados. Contreras Zanabria, Moisés (2018). *Construyendo un cine nacional. Los cineastas y críticos de cine de la década de 1960, el gobierno de Juan Velasco Alvarado y la Ley de Cine N° 19327, 1960-1975*. (Tesis para optar el grado académico de magister en Historia); Carbone, Giancarlo (2016). *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

⁸⁴ Decreto Ley N° 19588. Para una muestra de las acciones de la EPPA, ver Naylamp '72. *SINAMOS informa*, nro. 6, 1972, p. 73.

⁸⁵ Franco, *op. cit.*, 1975; Franco, Carlos y Castro Pozo, Hildebrando (1989). *Nación, modernización endógena y socialismo*. Lima: Cedep. Castro Pozo, Hildebrando (1969). *Del ayllu al cooperativismo socialista*. Lima: Biblioteca Peruana. He desarrollado en extenso este punto en el ensayo que será incluido dentro del mencionado libro que venimos trabajando con Mitrovic y Barrós.

⁸⁶ El siguiente fragmento, bastante ilustrativo de lo señalado, corresponde a una entrevista que le hice al ceramista cusqueño Julio Gutiérrez: «Esa vez el Cusco se llenó de indios. Vinieron con sus llamas, con sus ojotas, masticando coca orgullosos frente a las élites [...] Gente de Abancay, de Apurímac, de Cajamarca, del Cusco, de Puno cantando, bailando, mostrando sus artesanías. Ese tiempo se tiñó el Perú de Perú» (Conversación personal. Cusco, 15 de enero de 2020).

⁸⁷ Regis Débray (2000), *Introduction a la médiologie*. París: Presses Universitaires.

⁸⁸ Anna Cant ha documentado ampliamente el trabajo del SINAMOS en tres regiones del país, en su artículo incluido en Carlos Aguirre y Paulo Drinot (editores), *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco* (2018).

⁸⁹ El investigador Erick Sarmiento viene investigando la hasta hoy desapercibida articulación entre la agrupación *Cañete Negro* y el SINAMOS en esta provincia del Sur Chico.

⁹⁰ A la Orquesta Sinfónica Nacional de Armando Sánchez Málaga, el Coro Nacional de Manuel Cuadros Barr, el Ballet Peruano de Carmen Muñoz y el Teatro Nacional Popular de Alonso Alegría (estos dos últimos en 1971 durante la gestión de Oviedo), Hildebrandt añade el Conjunto Nacional de Folklore de Victoria Santa Cruz y el Ballet de Arte Moderno de Hilda Riveros.

⁹¹ Tal era la apertura de la estatalidad revolucionaria que el mismo Lumbreras me confesó la sorpresa que significó para él la convocatoria de Hildebrandt, dadas sus posiciones políticas divergentes y su calidad de «enemigos públicos» (Conversación personal. Lima, 9 de marzo de 2019).

⁹² Sánchez, *op. cit.*, 2002.

⁹³ Béjar, Héctor (1976). *La revolución en la trampa*. Lima: Ediciones Socialismo y Participación.

⁹⁴ Sarmiento, Rodrigo (2020). *Llego rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

⁹⁵ Contreras, *op. cit.*, 2018; Carbone, *op. cit.*, 2007.

⁹⁶ Vivas, Fernando (2017). *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

⁹⁷ Zapata, *op. cit.*, 2018; Sánchez, *op. cit.*, 2002. Esto es clave para entender uno de los mayores límites del velasquismo, pues su modelo desarrollista no rompió la dependencia con el modelo agroexportador, sino que trató de modernizar la estructura económica productiva del país sobre las bases pre-existentes. Pero este no fue solo un impase exclusivo del GRFA, sino del modelo propiamente dicho y, por extensión, de sus principales impulsores: la CEPAL. Hablamos, en tal sentido, de una suerte de falla de origen. Ver Marini, Ruy Mauro (2004). *La crisis del desarrollismo*. Recuperado de <https://bit.ly/3oIcxtH>

⁹⁸ Barrós, Manuel (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano (1969-1975)*. Tesis para optar el título profesional de licenciado en Sociología. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP; Ramos Rodillo, Ignacio (2019). *La renovación folclórica latinoamericana y la Nueva Canción*. (Tesis para optar el grado académico de doctor en Estudios Latinoamericanos); Santistevan, Luis Alfonso (2020). *La batalla por el teatro. La creación colectiva en el campo de teatro limeño (1971-1990)*. Tesis para optar el grado académico de magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

⁹⁹ Bergel, Martín (noviembre-diciembre de 2019). Futuro, pasado y ocaso del «Tercer Mundo», *Nueva Sociedad*, nro. 284.

¹⁰⁰ Sánchez, *op. cit.*, 2002; Zapata, *op. cit.*, 2018.

¹⁰¹ Le debo la fórmula citada acerca del «símbolo de lo popular» a Mirko Lauer y su *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos* (Lima, DESCO, 1982). Un detalle que no suele advertirse al hablar de López Antay, es que para cuando recibe el Premio Nacional en 1976, ya había pasado por un proceso previo de consagración que se remonta por lo menos a los años cuarenta, precisamente cuando la Peña Pancho Fierro lo reconoció como «artista popular». Lo que hizo el velasquismo fue coronar un proceso que estaba en marcha y con antecedentes que se remontaban a los años treinta con el Instituto de Arte Peruano de Sabogal. Entonces, el premio no fue a toda la artesanía, sino a una porción bastante específica de ella, porción que se había ya disociado del artesano, en tanto clase para ser incorporada de manera individual al espacio cultural de la promi-

nente intelectualidad letrada con una influencia ganada en el Estado peruano por medio de sus políticas culturales. Esto no significa restarle mérito alguno al trabajo de López Antay, sino poner las cosas en contexto para entender mejor lo que estuvo en juego en dicha premiación. Para un mayor desarrollo de los aspectos mencionados, ver Lauer, 1982; Mitrovic, 2019; Lauer, 2007; Kusunoki y Majluf, 2019.

¹⁰² Cito el poema de Cesáreo Martínez en sus *5 razones puras para comprometerse con la huelga* (Lima: Editorial Quipu, 1978).

¹⁰³ Rénique, 2015.

¹⁰⁴ Adrianzén, Alberto (editor) (2011). *Apogeo y crisis de la izquierda peruana. Hablan sus protagonistas*. Lima: IDEA, UARM.

¹⁰⁵ En su último libro, Jaymie Patricia Heilman ha abordado el problemático legado del velasquismo en el surgimiento de Sendero Luminoso en Ayacucho. Ver *Rebeliones inconclusas. Ayacucho antes de Sendero Luminoso*. Lima: La Siniestra Ensayos, 2018.

¹⁰⁶ Degregori, Carlos Iván (2010). *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el Conflicto Armado Interno en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Degregori, Carlos Iván (2010). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Tomo la expresión «excesos de democracia» del informe preparado por Samuel Huntington, Michael J. Crozier y Joji Watanuki para la Comisión Trilateral. No es gratuito que el término «governabilidad» haya nacido en este marco. Lo que estaba detrás de este fue un movimiento reactivo frente a las movilizaciones sociales. Ver *The Crisis of Democracy. Report on the Governability of the Democracies to the Trilateral Commission*. New York: New York University Press, 1975.

¹⁰⁷ Fisher, Mark (2018). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editores.

¹⁰⁸ La expresión es de Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.

¹⁰⁹ Hermida Revillas, Carlos (2000). Crisis y reestructuración del capitalismo: 1973-2000, *Historia y Comunicación Social*, nro. 5, pp. 255-270.

¹¹⁰ La cobertura fue amplia pero esta entrevista al ex ministro Rogers Valencia es particularmente reveladora: En ARCOMadrid 2019 se evidenció un Perú multicultural, *Cosas* (28 de marzo de 2019). Recuperado de <https://bit.ly/38hJi8Q>

¹¹¹ El golpe de la crisis: comunidades indígenas sin ingresos económicos y con escasez de alimentos, *OjoPúblico*, 3 de noviembre de 2020. Recuperado de <https://bit.ly/3ypKp0S>

¹¹² ARCOMadrid, el Bicentenario y los límites del arte crítico en el Perú, *La mula* (24 de noviembre de 2019). Recuperado de <https://bit.ly/3mIYV02>

¹¹³ Grompone, Romeo y Tanaka, Martín (editores) (2010). *Entre el crecimiento económico y la insatisfacción social. Las protestas sociales en el Perú de hoy*.

¹¹⁴ Harvey, David (2007). *Una breve historia del neoliberalismo*.

¹¹⁵ Gómez, Santiago (abril de 2020). Neoliberalismo y acumulación por desposesión en Argentina (períodos 1976-1983, 1989-2002 y 2016-2019), *Cuadernos del Cendes*, año 37, nro. 103, p. 94.

¹¹⁶ Harvey, David (2020). *Razones para ser anticapitalistas*; Monedero, Juan Carlos (2012). El programa de máximos del neoliberalismo. El informe de la Trilateral de 1975, *Sociología Histórica*, nro. 1, pp. 289-310.

¹¹⁷ Martuccelli, Danilo (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*.

¹¹⁸ Monedero, *op. cit.*, 2012. Ahora, en este punto hay que decir que las clases dominantes también experimentaron algunos cambios. Como ha señalado, Francisco Durand, no hablamos ya de los grupos de poder tradicionales, provenientes de la oligarquía, sino de otros más próximos al capital transnacional. Está en el nivel más alto de la pirámide, por supuesto, dado que con las reformas ne-

oliberales se han formado también nuevas élites políticas que han asimilado, también, a buena parte de los sectores medios como parte de su tecnocracia. Ver Malpica, Carlos (1978). *Los dueños del Perú*; Durand, Francisco. Los nuevos dueños del Perú, *Quehacer*. Recuperado de <https://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/31/143.pdf>

¹¹⁹ Martínez Vallejo, Diego Fernando (2015). *¿Democracia procedimental o democracia burguesa? Élite, clientelismo y desigualdad*. Recuperado de https://www.academia.edu/33638079/_Democracia_procedimental_o_democracia_burguesa_Élite_clientelismo_y_desigualdad

¹²⁰ Castorina, Emilia (enero-marzo de 2017). Neoliberalismo democrático: una nueva forma de poder, *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, volumen 1, nro. 53, Buenos Aires, pp. 20-36; Franco, Carlos (1998). *Acerca del modo de pensar la democracia en América Latina*.

¹²¹ A diferencia de los otros dos períodos ya desarrollados, no haré aquí un ejercicio de periodización tan pormenorizado, puesto que de esta tarea ya se ha encargado Guillermo Valdizán en su libro *Creación heroica: Neoliberalismo, políticas culturales y estrategia comunitaria en el Perú del siglo XXI*, 2021.

¹²² Recurro nuevamente a la fórmula planteada por el autor en relación al premio a López Antay en su *Crítica de la artesanía* (1982).

¹²³ Le debo la expresión a Immanuel Wallerstein en *El moderno sistema mundial* (México, D. F., Siglo XXI Editores, 1979).

¹²⁴ Žizek, Slavoj (1997). *Multiculturalism or the cultural logic of multinational capitalism*. London: New Left Review.

¹²⁵ Boltanski, Luc y Chiapello, Eve (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. París: Galimard.

¹²⁶ Harvey, David (1990). *The condition of postmodernity. An enquiry in the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell, 1990.

¹²⁷ Comaroff, John L. y Comaroff, Jean (2009). *Ethnicity Inc*. Chicago: University of Chicago Press.

¹²⁸ Harvey, *op. cit.*, 1990.

¹²⁹ Jameson, Fredric (1989). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke: Duke University Press.

¹³⁰ Žizek, *op. cit.*, 1997; Harvey, *op. cit.*, 1990.

¹³¹ En 1991 Alberto Flores Galindo realizó un análisis histórico de estas atávicas divisiones en *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Para una reflexión de cómo estas se plasmaron en el CAI, ver *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes* (1988).

¹³² Klarén, *op. cit.*, 2012. Esta narrativa aspiracional es la que se encuentra expresada en los libros de Rolando Arellano, por ejemplo. Para una problematización mayor de las características de estos sectores medios ver Huber, Ludwig y Lamas, Leonor (2016). *Deconstruyendo el rombo. Consideraciones sobre la nueva clase media*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

¹³³ La estética «fusión» hoy tan ampliamente celebrada es ilustrativa de ello. Lo que encontramos ahí es una concepción descontextualizada de lo popular que lo concibe como un recurso susceptible de ser maleable según las preferencias del autor.

¹³⁴ Mitrovic, Mijail (2016). Arte conceptual (neoliberal), en *El Otro Sendero*. Revista *Illapa*, nro. 13. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 27-37.

¹³⁵ Brown, Wendy (2012). *Undoing the demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. Princeton: Princeton University Press.

¹³⁶ Almenara, *op. cit.*, 2018.

¹³⁷ Para un mayor desarrollo de la estrategia del *nation branding* en el Perú, ver Lossio, Félix y Cánepa, Gisela (editores) (2019). *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: UP, PUCP.

¹³⁸ En su reciente libro, Guillermo Valdizán ha hecho un notable recuento de la coyuntura política

que enmarcó la creación del Ministerio de Cultura: el proyecto de ley impulsado por el segundo alanismo, los foros y eventos públicos liderados por intelectuales, el debate parlamentario, el crecimiento económico, la caída de los índices de pobreza, etcétera. Pero hay un elemento que me parece igual de importante y no hemos discutido lo suficiente: el vínculo entre la creación del ministerio y la conflictiva relación del alanismo con los pueblos originarios. Tengo la impresión de que el contexto pos Bagua está (estuvo) estrechamente ligado a la creación del organismo estatal. Y es que, visto en perspectiva, dicho gesto tuvo bastante de acto reflejo, de válvula de escape ante una situación complicada para el ejecutivo. Con esto no quiero decir que los factores mencionados por Valdizán no hayan cumplido papel alguno. Tanto el interés del alanismo por democratizar la alta cultura y la presión de la intelectualidad capitalina fueron parte del cuadro (lo mismo que el consabido personalismo de García). Pero también estuvo lo otro, lo de poner paños fríos al conflicto a través de su encauzamiento por los canales institucionales de una nueva entidad sin mayor relevancia política dentro del Ejecutivo. Desde esta perspectiva, podríamos decir que en la génesis del Ministerio de Cultura tuvo mucho de gesto reactivo, naciendo casi al paso sin obedecer a una problematización mayor sobre el para qué de un ministerio en dicho rubro, más allá de las presiones de la intelectualidad capitalina y los intereses propios del primer García y su conocido personalismo.

¹³⁹ Ley del derecho a la consulta previa de los pueblos indígenas u originarios (Ley Nro. 29785 del 2011).

¹⁴⁰ Toda la denuncia de Yahuarcani, ampliamente documentada, puede leerse en el siguiente enlace: <https://bit.ly/3as4M47>. Sobre el caso de «Trenzando Fuerzas», cabría pensarlo al respecto como expresión de la persistencia de una práctica bastante común al proceso cultural peruano. Y es que más allá de sus méritos y el indiscutible valor de su trabajo, la creciente visibilidad de figuras como Olinda Silvano y Silvia Ricopa (como también las de Primitivo y Venuca Evanán) suponen una prolongación de una vieja práctica estatal que al convertir a ciertas figuras de la cultura dominada en «artistas populares» los elevaba a ellos, y no a todos a la categoría de emblemas de lo nacional (Kusunoki y Majluf, 2019; Lauer, 1982). Salvando las distancias del caso, esto ya había sucedido antes con López Antay y echa raíces incluso en el período germinal de la estética indigenista. En ese sentido, hace falta pensar las implicancias de esta operación en las políticas culturales de hoy en tanto que más que democratizar la vida cultural, lo que propicia es una «diversificación de élites», algo que Walter Benn Michaels ha identificado para el caso de las políticas de la identidad en tanto su principal consecuencia. Cabría reflexionar, pues, si más que una redistribución del campo cultural en favor de lo popular, esto no es acaso una colonización de lo popular dentro de la cultura dominante, es decir, dentro de la pauta posmoderna, con todo lo que esta transacción puede traer de beneficioso para este puñado de figuras y las colectividades de las que emergen. Por supuesto, ello no es privativo a la plástica, y habría que pensar cómo se manifiesta en campos como el de la música popular. En este último ámbito, además, sucede algo tanto o más interesante. Y es que, más allá de la extrapolación de la lógica descrita, tenemos también a ciertas figuras con un reconocimiento previo ya ganado que terminan ejerciendo distintos grados de influencia en las políticas públicas. Lo que quiero decir en esto es que la fórmula genérica del reconocimiento multicultural es miope a estas vicisitudes, y por lo mismo, a una que debiera ser central en todo debate sobre democracia y cultura: la cuestión del poder. Así, pues, el énfasis de la diversidad estaría desplazando la preocupación por la desigualdad e incluso, produciendo subsecuentes patrones de estratificación dentro del llamado «sector cultural». Ver Walter Benn Michaels. *The trouble with diversity. How we learned to love diversity and ignore inequality*. New York: Metropolitan Books, 2006. Sobre la «colonización de lo popular», Lauer desarrolló un argumento similar en relación al movimiento indigenista en *Andes imaginarios* (1992).

¹⁴¹ Rodrigo Quijano. La soledad del curador de fondo. Recuperado de <https://bit.ly/3G5zFK3>

¹⁴² Esta fue una expresión planteada por Alberto Vergara en su ensayo La crisis del COVID-19 como Aleph peruano (2020). Además está decir que a la luz de lo argumentado en este ensayo estoy lejos de sintonizar con su postura, lo cual no me lleva a rechazar su fórmula. Pero no es de mi interés inmediato desarrollar algo al respecto, por lo que recomiendo revisar la réplica planteada poco después por Jorge Frisancho en El falso Aleph de Alberto Vergara (2020).

¹⁴³ Chinchero ¿existe otro camino?, revista *Ideele*. Recuperado de <https://bit.ly/3AUqB73> ; El nuevo museo nacional (MUNA): crónica de irregularidades: <https://bit.ly/3jjgaUz>

¹⁴⁴ Buchanan, James M. (2003). Public Choice: politics without romance, *Policy*. Recuperado de <https://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2013/02/buchananpublicchoice.pdf?msclkid=8a899a90cf1111ec98d38176824bc396>

¹⁴⁵ Vega, Paola de la (2009). Gestión cultural y despolitización: cuando nos llaman gestores, *Index. Revista de arte contemporáneo*, nro. 2, pp. 96-102; Comaroff y Comaroff, *op. cit.*, 2009.

¹⁴⁶ Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, p. 160.

¹⁴⁷ «La producción de almas es más importante que la producción de tanques... Y por eso levanto mi copa ante ustedes, ingenieros del alma», *Discurso en casa de Maxim Gorky*, 26 de octubre de 1982.

¹⁴⁸ Fisher, *op. cit.*, 2018.

¹⁴⁹ De la Vega, *op. cit.*, 2016; George Yúdice (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

¹⁵⁰ La obsesión por el crecimiento y la productividad que subyace al entusiasmo por el emprendimiento soslaya toda preocupación por las condiciones en que se desarrolla la producción cultural. No tengo nada en contra del «fortalecimiento de capacidades», pero en la medida que no vengan acompañados de esfuerzos similares por generar un mercado interno será lanzar a los productores sociales a las pirañas. Pero esto supone un tipo de intervenciones orientadas al desarrollo y protección de mercados que demandarían una reconfiguración de la función estatal en un sentido que está, en principio, más allá de lo que el neoliberalismo podría tolerar.

¹⁵¹ Algo de esto se ha avanzado en los debates contemporáneos sobre el populismo. Ver Biglieri, Paula y Cadahia, Luciana (2021). *Seven Essays on Populism*. London: Polity.

¹⁵² Valdizán, *op. cit.*, 2021.

¹⁵³ El 2020, Andrea Mejía y Diego Navarro hicieron una lectura más amplia sobre el particular en el artículo Proyecto Bicentenario de la Independencia del Perú: ¿la branderización de la comunidad nacional. Se publicó en *Anthropía*, nro. 17, pp. 14-28.

¹⁵⁴ Parfraseo aquí a Mirko Lauer en *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo 2*. Lima: CBC, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (1972a). Naylamp '72, *SINAMOS informa*, año 1, nro. 6, p. 73.

Anónimo (1972b). ORAMS IX. Arte y pueblo, *SINAMOS informa*, año 1, nro. 6, p. 74.

Anónimo (1972c). Contacta '72. Arte libertario, *SINAMOS informa*, año 1, nro. 2, pp. 34-35.

Anónimo (12 de octubre de 1973). Reintegración. Inkari: un reencuentro esperado, *Oiga*, nro. 546, pp. 41-43.

Adrianzén, Alberto (editor) (2011). *Apogeo y crisis de la izquierda peruana. Hablan sus protagonistas*. Lima: IDEA, UARM.

Aguilar, César (2019). *La ambivalente conceptualización antropológica sobre el indio en el Perú. De la convergencia indigenista a la antropología en el Cusco, 1909-1973*. Tesis presentada para optar el título profesional de licenciado en Antropología.

Aguirre, Carlos (2018). ¿La segunda liberación? El nacionalismo militar y la conmemoración del sesquicentenario de la independencia peruana. Aguirre, Carlos y Paulo Drinot (editores), *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Almenara, Alonso (24 de noviembre de 2019). ARCOMadrid, el Bicentenario y los límites del arte crítico en el Perú, *La mula*. Recuperado de <https://bit.ly/3mIYV02>

Álvarez Espinoza, Raúl (2021). Hatariy. Cultura, pueblo y revolución. Benavente, Gonzalo y Grecia Barbieri (editores), *La revolución imaginada*. Lima: Penguin Random House.

Ansión, Juan (1988). *Anhelos y sinsabores: dos décadas de políticas culturales del Estado peruano*. Lima: GREDES.

Ames, Marty (2009). *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)*. Tesis para optar el título profesional de licenciado en Historia.

Anderson, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Arguedas, José María (30 de junio 1968). El monstruoso contrasentido, *El Comercio*, suplemento El Dominical.

Aricó, José (1988). *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires: Punto Sur.

Asensio, Raúl H. (2018). *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Asurza Martos, Celeste (24 de junio de 2019). El nuevo museo nacional (MUNA): crónica de irregularidades, *Diario UNO*. Recuperado de <https://bit.ly/3Hy844T>

Barrós, Manuel (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano (1969-1975)*. Tesis para optar el título profesional de licenciado en Sociología.

Béjar, Héctor (1976). *La revolución en la trampa*. Lima: Socialismo y Participación.

Bergel, Martín (noviembre-diciembre de 2019). Futuro y ocaso del Tercer Mundo, *Nueva Sociedad*, nro. 284.

Biglieri, Paula y Cadahia, Luciana (2021). *Seven essays on populism. For a renewed theoretical perspective*. London: Polity.

Boltanski, Luc y Chiapello, Eve (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. París: Galimard.

Borras, Gerárd (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: IFEA.

Borrás, Gerárd (s.f.). ¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919–1930). Recuperado de https://www.academia.edu/4183373/_Cómo_romper_fronteras_El_renacer_de_la_fiesta_de_Amancaes_bajo_el_régimen_de_Augusto_B_Leguía_1919_1930_?msclkid=c150d632ce9f11ec9a39d57a4cea377a

Borricaud, Francois (1964). Remarches sur l'oligarquie peruvienne, *Revue Française de Science Politique*, vol. 4.

Brown, Wendy (2012). *Undoing the demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. Princeton: Princeton University Press.

Buchanan, James (2003). Public Choice: politics without romance, *Policy: A Journal Public Policy and Ideas*, vol. 19, nro. 9, p. 13.

Cant, Anna (febrero de 2012). Land for those who work it: a visual analysis of Agrarian Reform posters in Velasco's Peru, *Journal of Latin American Studies*, vol. 44, pp. 1-37.

Cant, Anna (2018). Impulsando la revolución: SINAMOS en tres regiones del Perú. Drinot, Paulo y Carlos Aguirre (editores), *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Carbone, Giancarlo (2016). *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Chocano, Rodrigo (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

Consejo General de Cultura (noviembre-diciembre de 1977). Bases para la política cultural de la revolución peruana, *Runa. Revista del Instituto Nacional de Cultura*, nro. 6, pp. 3-7.

Castorina, Emilia (enero de 2016). Neoliberalismo democrático: una nueva forma de poder, *Question*, pp. 20-36. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Instituto de Investigadores en Comunicación.

Castro Pozo, Hildebrando (1969). *Del ayllu al cooperativismo socialista*. Lima: Biblioteca Peruana.

Comaroff, John L. y Comaroff, Jean (2009). *Ethnicity Inc*. Chicago: University of Chicago Press.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos (2007). *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Contreras Zanabria, Moisés (2018). *Construyendo un cine nacional. Los cineastas y críticos de cine de la década de 1960, el gobierno de Juan Velasco Alvarado y la Ley de Cine N° 19327, 1960-1975*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Historia.

Coronel, Valeria (2018). Populismo republicano: más allá del «Estado versus pueblo», *NUSO*, nro. 273, enero–febrero. Recuperado de <https://bit.ly/3csHJXO>

Cotler, Julio (1980). *Democracia e integración regional*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, p. 76.

- Cotler, Julio (1982). *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cotler, Julio (1972a). La política y el comentario, *Sociedad y política*, Lima, nro. 1, pp. 52-60.
- Cotler, Julio (1972b). Bases del corporativismo en el Perú, *Sociedad y política*, año 1, nro. 2, Lima, pp. 3-11.
- Cotler, Julio (1973). Concentración del ingreso y autoritarismo político en el Perú, *Sociedad y política*, año 1, nro. 4, Lima, pp. 5-9.
- Débray, Régis (2000). *Introduction a la médiologie*. París: Presses Universitaires.
- De la Cadena, Marisol (2000). *Indigenous mestizos. The politics of race and culture in Cusco, 1919-1991*. Duke: Duke University Press, 2000.
- De la Vega, Paola (2016). Gestión cultural y despolitización: cuando nos llaman gestores, *Índex. Revista de arte contemporáneo*, nro. 2, Ecuador, pp. 96-102.
- De Soto, Hernando (1987). *El otro sendero*. Lima: Editorial El Barranco.
- De Trazegnies, Fernando (2018). *La idea del derecho en el Perú Republicano del siglo XIX*. Lima: Grijley.
- Degregori, Carlos Iván (2010). *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el Conflicto Armado Interno en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Degregori, Carlos Iván (1979). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Delgado, Carlos (1976). *El proceso revolucionario peruano. Testimonio de lucha*. Lima: Siglo XXI Editores.
- Delgado, Washington (1959). *Para vivir mañana*. Lima: Minerva.
- Di Franco, Carla (2016). *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924). Identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B Leguía*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Historia del Arte.
- Drinot, Paulo (2016). *La seducción de la clase obrera: trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Durand, Francisco (octubre-noviembre de 2004). Los nuevos dueños del Perú, *Quehacer*. Recuperado de <https://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/31/143.pdf>
- Estenssoro, Juan Carlos (9 de enero de 2021). ¿Bicentenario? El año vacío, *Trama, espacio de crítica y debate*. Recuperado de <https://bit.ly/3FAi6Sc>
- Fell, Eve-Marie (1986). Propositions et résistances culturelles au Pérou (1945-1970), *América. Cahiers du Criccal*, nro. 1, pp. 39-50.
- Fell, Eve-Marie (1987). Du folklore rural au folklore commercial: une expérience dirigiste, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bésilien*, nro. 48, pp. 59-68.

- Feldman, Heidi C. (2006). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Fisher, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Fisher, Mark (2017). *Realismo capitalista ¿Existe una alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Flores Galindo, Alberto (1988). *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte.
- Flores Galindo, Alberto (1991). *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760 - 1830*. Lima: Editorial Horizonte.
- Flores Galindo, Alberto y Manuel Burga (1979). *Apogeo y crisis de la república aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú (1895-1932)*. Lima: Ediciones Rickchay.
- Franco, Carlos (1998). *Acerca del modo de pensar la democracia en América Latina*. Lima: Friedrich Ebert Stiftung.
- Franco, Carlos (1989). *Hildebrando Castro Pozo. Nación, modernización endógena y socialismo*. Lima: CEDEP.
- Franco, Carlos (1981). *Del marxismo eurocéntrico al marxismo latinoamericano*. Lima: CEDEP.
- Franco, Carlos (1975). *La revolución participatoria*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Frisancho, Jorge (30 de junio de 2020). El falso Aleph de Alberto Vergara, *Diario UNO*. Recuperado de <https://bit.ly/3wUZ9pv>
- Galiano, Alejandro (2020). *¿Por qué puede el capitalismo soñar y nosotros no? Breve manual de ideas de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (1987). Políticas culturales y crisis del desarrollo en América Latina. García Canclini, Nestor (editor), *Políticas culturales en América Latina*. México, D. F., Barcelona, Buenos Aires: Editorial Grijalbo.
- García Liendo, Javier (2012). Intervenir la cultura desde la izquierda, *Ojo Zurdo*, nro. 9, Lima, pp. 73–76.
- García Liendo, Javier (2017). *El intelectual y la cultura de masas. Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Giordano, Verónica y Luci Cavallero (2020). *La Internacional Feminista. Luchas en los territorios y contra el neoliberalismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gómez, Santiago (enero-abril de 2020). Neoliberalismo y acumulación por desposesión en Argentina (períodos 1976-1983, 1989-2002 y 2016-2019), *Cuadernos del Cendes*, año 37, nro. 103, pp. 94.

- González de Olarte, Efraín (1998). *El neoliberalismo a la peruana: economía política del ajuste estructural 1990-1997*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Consorcio de Investigación Económica y Social.
- Grompone, Romeo y Tanaka, Martín (editores) (2010). *Entre el crecimiento económico y la insatisfacción social. Las protestas sociales en el Perú de hoy*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Guerra García, Francisco (1983). *Velasco: Del capitalismo oligárquico al capitalismo de Estado*. Lima: CEDEP.
- Guevara, Ernesto «Che» (abril de 1967). *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*.
- Harvey, David (2020). *Razones para ser anticapitalistas*. Prólogo de Tomas Marois. Buenos Aires: CLACSO.
- Harvey, David (2007). *Una breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Harvey, David (1990). *The condition of postmodernity. An enquiry in the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell.
- Hamman, Joanna (2015). *Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hermida Revillas, Carlos (2000). Crisis y reestructuración del capitalismo: 1973–2000, *Historia y Comunicación Social*, nro. 5, pp. 255–270.
- Heilman, Jaymie Patricia (2018). *Rebeliones inconclusas. Ayacucho antes de Sendero Luminoso*. Lima: La Sinistra Ensayos.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Huber, Ludwig y Lamas, Leonor (2016). *Deconstruyendo el rombo. Consideraciones sobre la nueva clase media*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Huntington, Samuel; Crozier, Michael J. y Watanuki, Joji (1975). *The Crisis of Democracy. Report on the Governability of the Democracies to the Trilateral Commission*. New York: New York University Press.
- Jameson, Fredric (1989). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- Klarén, Peter (2012). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP.
- Kusunoki, Ricardo y Majluf, Natalia (2019). Redibujar categorías. La incorporación del «arte popular» a colecciones del Museo de Arte de Lima, *Goya: Revista de arte*, nro. 367, Madrid, pp. 140-153.
- Lauer, Mirko (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: URP.
- Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: CBC, Sur Casa de Estudios del Socialismo.

- Lauer, Mirko (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Lossio, Félix y Gisela Cánepa (editores). (2019). *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: UP, PUCP.
- Lumbreras, Luis Guillermo (2006). El papel del Estado en el campo de la cultura. Vich, Víctor y Guillermo Cortés (editores.), *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Nacional de Cultura.
- Malpica, Carlos (1978). *Los dueños del Perú*. Lima: Peisa.
- Mariátegui, José Carlos (1972). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editorial Amauta.
- Martín Sánchez, Juan (2002). *La Revolución Peruana: Ideología y práctica de un gobierno militar 1968-1975*. Lima: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Martin, Randy (2002). *The Financialization of Daily Life*. Philadelphia: Temple University Press.
- Martínez, Ascensión (1994). El Perú y España durante el Oncenio. El hispanismo en el discurso oficial y en las manifestaciones simbólicas, 1919–1930, *Histórica*, XVIII, nro. 2. Lima, pp. 335–363.
- Martínez Vallejo, Diego Fernando (2015). ¿Democracia procedimental o democracia burguesa? Élités, clientelismo y desigualdad, *Voces, Acciones y Reacciones*. Barcelona: CIDOB.
- Martínez, Cesáreo (1978). *5 razones puras para comprometerse con la huelga*. Lima: Editorial Quipu.
- Martuccelli, Danilo (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauce Editores.
- Mauro Marini, Ruy (2004). *La crisis del desarrollismo*. Recuperado de <https://bit.ly/3oIcxth>
- Mejía, Andrea y Diego Navarro (2020). Proyecto Bicentenario de la Independencia del Perú ¿la branderización de la comunidad nacional?, *Anthropia*, nro. 17, pp. 14-28.
- Méndez, Cecilia (2000). *Incas sí, indios no: apuntes para el nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de trabajo Nro. 56. Serie Historia, nro. 10. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mendívil, Julio (2015). Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima. Romero, Raúl R. (editor), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Mesia-Montenegro, Christian (2006). Julio C. Tello. Teoría y práctica en la Arqueología Andina, *Arqueología y Sociedad*, nro. 17, Lima, pp. 156.
- Michaels, Walter Benn (2006). *The trouble with diversity. How we learned to love diversity and ignore inequality*. New York: Metropolitan Books.

- Miró Quesada, Roberto (2016 [1989]). Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el campo cultural: el caso del Perú. Tanaka, Martín (coordinador). *Antología del pensamiento crítico peruano contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mitrovic, Mijail (2019). *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los sesenta*. Lima: Departamento de Arquitectura de la PUCP.
- Mitrovic, Mijail (2016). Arte conceptual (neoliberal) en El Otro Sendero, Illapa. *Mana Tukukuq*, nro. 13, Lima, pp. 27–37.
- Monedero, Juan Carlos (2012). El programa de máximos del neoliberalismo. El informe de la Trilateral de 1975, *Sociología Histórica*, nro. 1, pp. 289-310.
- Muñoz, Fanni (2005). *Diversiones públicas en Lima. La experiencia de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Nomberto, Víctor (noviembre de 2017). Chinchero ¿existe otro camino?, *Ideele Revista*, nro. 267. Recuperado de <https://bit.ly/3FujmoW>
- Ortiz Canseco, Marta (2013). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + Indigenismo + Tradición*. Lima: Sur.
- Oquendo de Amat, Carlos (2018 [1927]). *5 metros de poemas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Paredes Hernández, Carlos (2017). ¿Neo peruano o neoinca? Arquitectura indigenista en el discurso del Oncenio, *Apostilla. Revista Crítica de Lecturas Históricas*, año IV, nro. 2, Lima, pp. 53–57.
- Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.
- Portal, Magda (1928). *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica*. México, D. F.: Ediciones Apra.
- Quijano, Aníbal (1980). *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Quijano, Aníbal (1973). Las nuevas perspectivas de la clase obrera, *Sociedad y política*, año I, nro. 3, Lima, pp. 36-51.
- Quijano, Aníbal (1972). Imperialismo y capitalismo de Estado, *Sociedad y política*, año 1, nro. 1, Lima, pp. 5-18.
- Ramón Joffré, Gabriel (2014). *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910 - 1940*. Lima: Sequilao Editores.
- Ramos Rodillo, Ignacio (2019). *La renovación folclórica latinoamericana y la Nueva Canción*. Tesis para optar el grado académico de doctor en Estudios Latinoamericanos.
- Rengifo, David (2014). *El reestreno de la Ópera Ollanta. Lima 1920: cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: UNMSM.
- Rénique, José Luis (2015). *Incendiar la pradera: un ensayo sobre la revolución en el Perú*. Lima: La Siniestra Ensayos.

Reynoso, Oswaldo (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo.

Revista Cosas (28 de marzo de 2019). Rogers Valencia: En ARCOmadrid 2019 se evidenció un país multicultural, *Cosas*. Recuperado de <https://bit.ly/3oH9xNM>

Rigaud, Jacques (1995). *L'Exception culturelle. Culture et pouvoir sous la Ve République*. París: Grasset.

Roca-Rey, Christabelle (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: IFEA.

Rochabrún, Guillermo (2007). *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 102–103.

Rojas, Rolando (2005). *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: IFEA, IEP.

Rojas, Rolando (2019). *La revolución de los arrendires. Una historia personal de la Reforma Agraria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Sáenz, César (2015). *La cuestión indígena en las constituciones peruanas de 1920 y 1933*. Tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Historia. Lima: PUCP.

Salazar Bondy, Sebastián (2014). *Lima, la horrible*. Lima: Lápix Editores.

Santistevan, Alfonso (2020). *La batalla por el teatro. La creación colectiva en el campo de teatro limeño (1971-1990)*. Tesis para optar el grado académico de magister en Literatura Hispanoamericana.

Santos, Geraldine y Clarys Cárdenas (3 de noviembre de 2020). El golpe de la crisis: comunidades indígenas sin ingresos económicos y escasez de alimentos, *Ojo público*. Recuperado de <https://bit.ly/2Z2TYr6>

Sarmiento, Rodrigo (2020). *Llego rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

Scorza, Manuel (1970). *Redoble por Rancas*. Barcelona: Planeta.

Stalin, Iósif (26 de noviembre de 1932). *Discurso en casa de Maxim Gorky*.

Thompinks, Anthony (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Universidad Católica del Perú.

Valdizán, Guillermo (2021). *Creación heroica. Neoliberalismo, políticas culturales y estrategia comunitaria en el Perú del siglo XXI*. Argentina: RGC Ediciones.

Vargas, Pablo F (2018). El Estado de la Patria Nueva o la victoria de las estructuras, *La Patria Nueva. Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*. North Carolina: University of North Carolina Press.

Vergara, Alberto (18 de junio de 2020). La crisis del COVID-19 como Aleph peruano, *Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico*. Recuperado de <https://bit.ly/3kLYCBn>

Villegas, Fernando (2015). El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, *Anales del Museo de América*, nro. XXIII, pp. 143-183.

Vivas, Fernando (2017). *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

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

Wallerstein, Immanuel (1979). *El moderno sistema mundial*. México, D. F.: Siglo XXI Editores.

Zapata, Antonio (en colaboración con Gabriela Rodríguez) (2018). *La caída de Velasco: lucha política y crisis del régimen*. Lima: Taurus.

Wipple, Pablo (2013). *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Zavaleta, René (1986). *Lo nacional popular en Bolivia*. México, D. F.: Siglo XXI Editores.

Zavaleta, René (1983). Notas sobre la cuestión nacional en América Latina. Palacios, Marco (compilador). *La unidad nacional de América Latina. Del regionalismo a la nacionalidad*. México, D. F.: El Colegio de México.

Žižek, Slavoj (1997). *Multiculturalism or the cultural logic of multinational capitalism*. London: New Left Review.

POLÍTICA Y GESTIÓN CULTURAL EN LOS PARQUES ZONALES DE LIMA (2012-2014). ESTUDIO DE CASO, CRÍTICA Y PROPUESTA

José Antonio Ninahuanca Abregú
Sociólogo, FLACSO-Argentina

SUMILLA

En el presente trabajo se da a conocer una forma de política y gestión cultural aplicada en centros culturales ubicados en diferentes Parques Zonales de Lima, entre 2012 y 2014. En el diseño de esta acción sobre el espacio público participaron el Servicio de Parques de Lima (como ente autónomo de la Municipalidad de Lima Metropolitana) y la población. Este proceso participativo -con sus limitaciones y aciertos- logró institucionalizar una propuesta de gestión cultural pública y territorial. Hasta fines del siglo XX no se habían implementado políticas de infraestructura cultural (edificaciones de uso público ciudadano) en zonas «alejadas» del centro de Lima. Los pocos espacios eran más para uso administrativo que ciudadano. La propuesta de instalar infraestructura y servicios públicos en los Centros Culturales de los Parques Zonales permitía la apropiación del espacio público por una población de rostro migrante. Proceso participativo y diversidad cultural formaron parte del diseño, implementación y agenda de una propuesta cultural a nivel territorial y participativo. El estudio de caso nos permite identificar una novedosa interacción entre la sociedad, la gestión cultural pública y la participación ciudadana.

INTRODUCCIÓN

Las discusiones actuales sobre arte están muy centradas en la cuestión del activismo: es decir en la capacidad del arte para funcionar como arena y medio de la protesta política.

(Arte en flujo. Boris Groys)

Entre 2012 y 2014 se llevó adelante una política y gestión cultural en algunos Parques Zonales que buscaron favorecer la participación de la población en la configuración de una oferta cultural acorde a la realidad de la «Nueva Lima». Se quiso democratizar la cultural (mediante manifestaciones artísticas culturales) y fomentar el desarrollo integral (desde la formación educativa). Los Parques Zonales se instalaron desde la segunda mitad del siglo XX en las zonas norte, sur, este y oeste de la ciudad de Lima, que venía creciendo como

producto de las migraciones internas. A raíz de una demandando de espacios públicos e infraestructuras de recreación, desde la década de 1990, en estos parques, se dio la gradual implementación de sus servicios públicos. Fue en este marco que entre 2012-2014 se inauguran nuevas infraestructuras culturales públicas, como los Centros Culturales CREALIMA (Centros de Cultura, Recreación y Educación Ambiental en Lima).

Como propuesta integral esta nueva infraestructura cultural pública albergó componentes de servicios, que van desde los espacios de aprendizaje lúdico, el fomento de la lectura, de la producción de artes escénicas, de artes plásticas, la educación ambiental y patrimonial, hasta el fomento de las expresiones musicales, visuales urbanas y tradicionales, etc. Siendo los Parques Zonales infraestructuras de servicios públicos, se complementaron con espacios culturales y acciones formativas diversas. Cada Centro Cultural, contaba básicamente con una biblioteca, una ludoteca, un anfiteatro y salas o aulas de usos múltiples para el desarrollo de su agenda.

La iniciativa de instalar estos servicios fue promovida por los Servicios de Parques de Lima. Mediante talleres participativos, la población pudo, incluso, participar en el diseño arquitectónico de los Centros Culturales. Esto se constituyó en un hecho inédito en «Lima periférica». El acceso a estos centros culturales fue gratuito, al igual que a sus servicios. El presente escrito, si bien abarca los espacios centrales de estos parques, se concentra, sobre todo, a los espacios visuales y a las museologías diseñadas e implementadas en el periodo estudiado. También incluye una reflexión de la gestión cultural más allá del estudio de caso.

En 2012 se advierte que las áreas de los CREALIMA -espacios museológicos, donde hay diferentes exposiciones, estilos, discursos y narrativas- dan cuenta de una interacción con la población y su historia local. En este periodo los CREALIMA tuvieron, a través de sus gestores, en diferentes etapas, un carácter de constante reformulación (de manera participativa). Esta propuesta de política y gestión cultural pública, territorial y descentralizada es, fundamentalmente, el caso de estudio del presente trabajo.

LOS CENTROS CULTURALES EN LOS PARQUES ZONALES PÚBLICOS: MEMORIA E HISTORIA

Los Centros de Cultura, Recreación y Educación Ambiental fueron inaugurados dentro de tres parques zonales: Huiracocha, distrito de San Juan de Lurigancho; Huáscar, distrito de Villa El Salvador, y Cápac Yupanqui, en Rímac. Los dos primeros contaban, desde su diseño y concepto original, con espacios museológicos, mientras que en el tercero los incorporaron en 2014. La idea era contar con una suerte de dispositivo cultural-educativo en todas las instalaciones de los parques zonales y de los centros culturales mismos.

Cuando en noviembre de 2012 el Centro Cultural CREALIMA Huiracocha entró en funcionamiento, contaba con un espacio museológico y una galería de exposiciones temporales. Aquellos eran puntos cerrados y de concreto. Por su parte, el Centro Cultural CREALIMA

del Parque Zonal Huáscar de Villa El Salvador se inauguró en diciembre de 2012. Según el diseño original, tenía en sus instalaciones un centro de interpretación abierto, de carácter ambiental, que fue definido como la «zona de pétalos». Finalmente, el Centro Cultural CREALIMA Cápac Yupanqui del Rímac comenzó sus actividades en febrero del 2013. No tuvo un espacio, ni galería o centro de interpretación de carácter museológico.

En vista de la evidente carencia, necesidad y demanda de áreas museológicas como espacios de recreación y memoria histórica-cultural, se formularon propuestas de implementación que desembocarían en la instauración de un área museológica de exposición permanente (a cielo abierto, en modalidad de paneles) en el centro de cultura Cápac Yupanqui, denominado «Rímac de Todas las sangres». A su vez, se inauguraron y ambientaron dos galerías temporales en el mismo 2014. La primera, en el Centro Cultural CREALIMA Cápac Yupanqui, en un espacio físico cerrado de concreto; y la segunda en CREALIMA Huáscar, en un vagón de tren cedido y acondicionado para tal propósito.

CENTROS CULTURALES CREALIMA: ESTILOS MUSEOLÓGICOS, EL PATRIMONIO Y LA MEMORIA COLECTIVA

La museología se ha entendido, sobre todo (por la función de análisis y organización, que desempeña en sus aspectos históricos), como la acción de conservación, preservación y exposición pasiva de «objetos» que ofrecen a las sociedades una narrativa cultural. La museología, como disciplina misma y su ética, nos permitiría considerar lo que Tereza Cristina Scheiner indica sobre la misma:

Como disciplina, la museología se fundamenta hoy en un conjunto de valores que incluyen la búsqueda de la democracia; la honestidad de principios; los cuidados relativos a la gestión y preservación del patrimonio; el compromiso con la herencia cultural de los pueblos y el reconocimiento de la pluralidad cultural, con vistas a la promoción del bienestar de las sociedades. (Scheiner, 2008, p. 34)

Se resaltaría acá -sin que lo mencione la cita- una relación demandante en la región latinoamericana para la gestión cultural, esto es la relación política-museología-democracia. La tarea en ese aspecto era actuar en la dimensión pública de las políticas culturales, como pretendió el caso de los CREALIMA, al gestar contenidos como dispositivos pedagógicos de debate, en el que participaban los mismos actores sociales territoriales y «especialistas» y ciudadanos a través las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC).

La política y gestión cultural, en el contexto de los CREALIMA exigía, por lo demanda social, nuevas vinculaciones museológicas participativas y estilos museológicos, entendiendo y definiendo a estos como dinámicas de comprensión-interpretación interactiva, que exponen la participación de la población en el diseño, la gestión del contenido y la vinculación de manifestaciones de las realidades socioculturales de los distritos de San Juan de Lurigancho, Villa El Salvador y Rímac.

Puede decirse que el estilo museológico de los Centro Culturales CREALIMA fue diverso por diferentes razones que nos llevan a la reflexión en términos de políticas culturales. En el caso del CREALIMA Huiracocha, la museología, por su distribución de exposición, daba peso casi en un 85 % a un carácter «patrimonialista» tradicional, de corte arqueológico hipotético, y un 15% a aspectos más contemporáneos. No siendo la gestión cultural museológica balanceada, se dejó ver una racionalidad instrumental histórica *vestida* de una concepción comunal participativa, porque San Juan de Lurigancho es un lugar evidentemente migrante, tanto en su composición demográfica como en sus manifestaciones sociales. En esto, debemos tener presente lo que Norbert Elias describió en su *Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y forasteros*.

En tanto el estilo museológico -o podríamos decir, interpretando a Elias-, el «establecimiento» museológico puede formar una cierta exposición de «ataque». La museología entonces, en este centro cultural, estructura una narrativa visual como norma histórica de grupo local, lo cual implicaba cierto sesgo cultural. Ahora bien, se sabe que los modelos estructurados pueden correr el riesgo de ser más «cámaras del tiempo» de un patrimonio desvinculado al tejido social en vez de realizarse como dispositivo socioeducativo y multidireccional. Este «error» *in-voluntario* de cierto sesgo curatorial, por suerte, era balanceado al tener este centro cultural una sala temporal en que las exposiciones sí afirmaron la presencia de un criterio museológico no reducido al concepto tradicional y, por lo mismo, más participativo e intercultural. Esta sala temporal de arte citó a una gran mayoría de artistas visuales de todos los distritos de Lima, e incluso provincias del Perú, en sus diferentes estilos, teniendo una incesante actividad en su servicio que terminó instaurándose como un lugar de encuentro de diversos grupos sociales.

Sin embargo, para el diseño, concepto y funcionamiento museológico, es pertinente indicar lo observado por Enrique Urbano, puesto que:

[...] uno de los embustes del patrimonio, en particular del patrimonio arqueológico, es la memoria. En muchos casos, la ausencia de la tradición oral abandona a las piedras la capacidad de definir un espacio y un tiempo. [...] De ahí los riesgos de atribuirles una memoria y de hacerlos hablar. (Urbano, 2012, p. 181)

La cita mostrada pone en desequilibrio las críticas del juicio, gusto o de las distinciones -de milenaristas, esencialistas y exóticas- que se realizan al caer en cierto uso instrumental de lo histórico, plasmado en una narrativa o en un discurso visual, como en el caso de la museología, con lo cual queda claro que el gestor cultural tiene que estar atento y darle más margen a políticas democráticas participativas multidireccionales, y no a un sector demasiado «especializado», que pueda argüirse el discurso oficial de comunidades y nacionalidades, del que sin embargo pueden ofrecernos ciertos y *bondadosos* contenidos para nuestras contrastaciones críticas para futuras políticas culturales que orienten equilibradamente la gestión cultural. Aun así, se reconoce que el CREALIMA Huiracocha

presentó la más nutrida y extensa oferta cultural en artes visuales de los parques zonales en el periodo estudiado.

Considerando todas las líneas anteriores, los CREALIMA pudieron mostrar un estilo museológico alternativo y de contraste. Manifestaron un mayor equilibrio en su gestión y curaduría, como la inaugurada en el Centro Cultural CREALIMA Cápac Yupanqui, Rímac, en 2014. Para comprender esta alternativa de gestión cultural del componente museológico, debe considerarse las variables museológicas: el sentido del tiempo, la definición del espacio, el lenguaje que otorgamos a la misma museología, y la interpretación del patrimonio y su visualidad. También debe tenerse en cuenta lo que Nugent indica (2003, p. 13): «Siempre tenemos algún tipo de contexto práctico que ordena, si quiera provisoriamente, la narrativa de los recuerdos y proyectos». Desde ahí podemos sumar a esta reflexión, una etnografía de los registros sociales del silencio, los límites expresivos y la emoción como dispositivos¹ de análisis desde nuestros territorios en una gestión cultural pública.

En consecuencia con lo señalado, la museografía del Centro Cultural CREALIMA Cápac Yupanqui (la cual no se contempló en el diseño inicial arquitectónico presente en el Parque Zonal del mismo nombre), se distribuyó en 13 paneles con 24 impresiones para un recorrido en sentido horario -pero no estrictamente histórico-secuencial- conforme a un guión curatorial-museológico participativo que buscaba la expresión y manifestación de todo el complejo social, histórico y cultural del distrito del Rímac. El mismo que visibilizaba las poblaciones prehispánicas «camaroneras»; los curacazgos de una Lima milenaria; el patrimonio arquitectónico como espacio recreativo de la Lima colonial; las luchas anarquistas que impulsaron el derecho laboral de 8 horas de trabajo a inicios del siglo XX, junto a la música criolla y las primeras pulperías presentes en las casas y calles del distrito «bajopontino»; el Festival de Amancaes como cuna precursora, de las ahora, ferias gastronómicas y escenario de expresión de todas las danzas y músicas regionales del Perú, etc.

El estilo museológico en el CREALIMA Cápac Yupanqui, recogía la voz y daba imagen y reconocimiento a personajes del territorio relacionados a las danzas vivas tradicionales, el teatro comunitario, la defensa ecológica, el arte amazónico (presente también el CREALIMA Huiracocha), etc. También a otros aspectos de la sociedad y cultura contemporánea. La museología así, buscaba ilustrar la riqueza de la diversidad cultural con un enfoque social, de una Lima cambiante, lo que representaba una propuesta más vinculante con la población, la cual interactuaba con la tradición prehispánica, histórica, arquitectónica, los lazos culturales de la vida cotidiana, la migración y los mestizajes. Es decir, realidades sociales descritas y expresadas hace años como escenarios tradicionales y contemporáneos, manifestados como patrimonio cultural vivo por las poblaciones del distrito.

Por su parte, el Centro Cultural CREALIMA Huáscar de Villa El Salvador, al sur de Lima, presentaba, a diferencia del anterior, un espacio vivo museológico relacionado con la ecología. Construido a cielo abierto, la llamada de «zona de pétalos», es en sí, lo que cualquier

museología contemporánea en sus estudios menciona continuamente: involucramiento del aspecto ambiental y el territorio como componentes vivos. Esto se podía orientar a redefinir la relación cultura-naturaleza (como tradicionalmente se le ha entendido) o, más precisamente, museo-naturaleza. La «zona de pétalos» era en sí, en su diseño, concepto y función, un museo de entrañable flora urbana, que daba en sus espacios la posibilidad de talleres de Educación ambiental y prácticas responsables para mejorar nuestras relaciones con la naturaleza.

De esta manera, la presencia de un componente ecológico trató de dar un sentido de sostenibilidad ambiental a los Centros Culturales CREALIMA. También se buscó reforzar esto con propuestas de Biohuertos (desde el 2014) en el CREALIMA Cápac Yupanqui del Rímac, y algunas plantaciones circundantes en el caso del CREALIMA Huiracocha de San Juan de Lurigancho. El Museo ecológico en Villa El Salvador, si bien contribuía a redefinir nuestras relaciones con la naturaleza, evidenciaba el «error» involuntario de diseño (como sucedió también en el diseño inicial del CREALIMA Cápac Yupanqui) al carecer de museografía.

El CREALIMA Huáscar, no contaba con un espacio museográfico del proceso histórico cultural del distrito de Villa El Salvador. Un lugar que durante la década de 1970 fue mundialmente ejemplo de ciudad autogestionaria, y un punto de dinámicas de resistencia de organizaciones sociales de base en el decenio de 1980 (que, si bien no fueron exclusivas de VES, fueron ejemplos de lucha en tiempos de violencia y crisis económica). La inauguración de una galería de Arte en 2014, a través del acondicionamiento de un vagón de tren, buscó expresar lo que el diseño conceptual obvió. La propuesta incluyó exposiciones y trabajos importantes, pero no contaba con una narrativa histórica cultural. El tiempo fue corto para tener una evaluación clara de esta, aunque la línea artística museográfica ya estaba instalada.

Un hecho importante de señalar es que la pared de cada CREALIMA fue intervenida por artistas locales con arte urbano o grafitis. Con aquellos se trabajó el concepto y contenido de los murales. Se contaba entonces con discursos visuales que tomaban en cuenta a personajes y momentos culturales históricos locales, regionales y nacionales (desde el mismo patrimonio cultural, paisajes andinos y amazónicos, hasta personajes culturales, de las artes escénicas y literarias). Aunque las intervenciones a las paredes de CREALIMA encontraron algunas resistencias, siempre se llegaba a un consenso entre artistas visuales, gestores culturales, la población y la parte arquitectónica. Estos murales también eran de uso pedagógico, al igual que la museología de los CREALIMA, para instituciones educativas y para la comunidad local.

Una potente y agresiva estrategia comunicacional integral quizás hubiera contribuido a un mayor posicionamiento de la Red CREALIMA. Hubiesen permitido, quizás, un mejor porvenir. Fueron los años iniciales de una propuesta de política y gestión cultural pública y territorial que atendió la necesidad de espacios públicos comunes y renovados para la población, bajo una visión descentralizada.

CRÍTICA DE LA POLÍTICA DE LA GESTIÓN CULTURAL ACTUAL

La crítica acompaña todo el enfoque de este trabajo y también va más allá del periodo de estudio. Una crítica social constante es necesaria al referirnos a una cuestión pública. Así, cabe referir que, dentro del periodo de estudio, y de los años posteriores, se extinguió o alteró la preservación de infraestructura básica de los Centros Culturales. Cambiaron también sus nombres y servicios, lo que expresa lineamientos poco claros o la carencia de una política cultural sostenida. Hoy continúan existiendo activaciones, sobre todo escénicas en los anfiteatros, como parte de la oferta de servicios de los Parques Zonales, pero renombrados como «clubes zonales».

Las gestiones posteriores no han sido tan aliadas para potencializar aquello que en otras ciudades del mundo es tomado como un pilar económico-cultural-turístico. Y hoy por hoy, habrá que rediseñar un nuevo manual de enfoque de la política y gestión cultural que trabaje desde una labor que se enmarque más allá de un enfoque de derechos (muy importante, por cierto), actividades mecánicas de talleres; o reduccionistas políticas de proyectos, talleres y eventos sin estudios claros de gobernanza e impacto social.

De los tres iniciales centros culturales hoy existen seis, aunque no operan en su totalidad. Se había proyectado contar con once en todo Lima. Hay una crisis de funcionamiento y operatividad pero, aun siendo superable esto, y haciendo un encuadre de gestión cultural, puede decirse se han obviado años de avance de una política cultural que otorgaba participación a la ciudadanía, y no sólo a grupos culturales. Ocurre la recesión de una política y gestión cultural pública como especialidad y dispositivo democrático territorial de gobernanza, como también de diseño y modelo de gestión.

Esta recesión de gestión cultural pública, trastoca también a la gestión cultural como profesión institucional naciente y reciente; aunque ya se cuenta con un horizonte sectorial gubernamental y un sentido comunitario que parece intentar redefinir el análisis de clase y de lo popular con loables esfuerzos colectivos. Ante los actuales escenarios de crisis y «nuevas» normalidades, como la necesaria conectividad como soporte de emergencia de sentirnos conectados y contactados, queda mucho por hacer. Este es el objetivo de este balance crítico que presentamos en este trabajo.

Es fundamental que la política de la gestión cultural y museológica tome en cuenta la crítica que expresa, como idea básica, que la sociedad globalizada o la sociedad de la información contemporánea se caracteriza por la presencia inminente del avance informático tecnológico y la presencia de diversas identidades e interfaces. Todos procesos que invitan a examinar los límites, proximidades y posibilidades de nuevos escenarios de comunicación, expresión y cotidianidad. Tereza Cristina Scheiner nos recordaba que «una sociología de lo cotidiano permitirá analizar la apropiación de conjuntos de signos por parte de segmentos específicos de la sociedad, reevaluando y reactualizando conceptos tales como ciudad, ciudadano, público, privado, memoria, territorio, y bien cultural» (Scheiner, 2008, p. 30).

Cierto es que una sociología de lo cotidiano o de la vida cotidiana,² como se ha entendido en gran parte de las ciencias sociales, pone énfasis en biografías individuales, regionales y colectivas, lo que se entiende como políticas de reconocimiento histórico-cultural. Se trata entonces que, en la gestión cultural, la memoria histórica desde lo cotidiano nos conduzca a un renovado vínculo social donde la tecnológica, como parte de nosotros, es retada como comunicación integral para mejorar la conectividad territorial de una Lima policéntrica, considerando sus mismos espacios públicos, como son los parques zonales y sus centros culturales.

Bajo las ideas anterior, la dimensión participativa, la que insiste en la presencia del poblador cotidiano, el sujeto histórico y el actor social como portavoz propio de su proceso de identidad tradicional y contemporánea, es una exigencia básica que debe acompañar a cualquier «metodología participativa», más aún cuando hablamos de ciudadanía intercultural en la gestión cultural pública y en los nuevos discursos museológicos. Mayor es la exigencia cuando vamos a formular prospectivas y planificaciones de una gestión cultural participativa que vayan más allá del encantamiento excesivo de ver un «objeto exótico y erótico», «una masa numérica reactiva» y «esencias absolutas de los propios gustos del ego».

Las políticas culturales asisten hoy al reto constante de institucionalizar sus compromisos y enfoques para los que las «desconocen» o «sacrifican»; pero las instituciones y sectores (oficiales y civiles por decirlo de algún modo) tendrán que abrir más el abanico político-técnico-social-participativo con la generación de datos territoriales, desvaneciendo fronteras de divisiones desde nuestras propias instituciones públicas en el Siglo XXI. Dejar al olvido las buenas propuestas antecesoras, como actitudes rupturistas, no contribuye para nada a los caminos nacientes de la política de la gestión cultural como dimensión sostenible ni tampoco al perfil contemporáneo de gestoras y gestores culturales.

INTERMEDIO: GESTIÓN CULTURAL CRÍTICA CON EL «OTRO» EXCLUIDO

El término «Otro» se aplica a cualquier comunidad o persona a la que vemos con extrañeza y distancia. Esto puede operar en la misma gestión cultural como dispositivo de exclusión. También implica no reconocer procesos de participación o reducir lo que en la socio-antropología o las terapias humanistas se conoce como capacidad de agencia y autorrealización, en tanto estas explican, respectivamente, que tenemos una acción que no se deja determinar estrictamente por las estructuras sociales; buscando revitalizar el desarrollo de capacidades.

Curiosamente, lo anterior es lo que vienen exigiendo muchas instituciones en los procesos de relación entre cultura y desarrollo, lo que desborda la reducida dinámica del «acceso» a servicios culturales o al «desarrollo» de públicos como forma mecánica de participación. Esto, para el gestor cultural, disminuye la capacidad y mejora de servicios y cobertura territorial para lo público. El debate y la participación por el desarrollo integral -para la política de la gestión cultural- debe estar siempre abierto a todas las personas y grupos sin caer en

lógicas individualizadas o hasta institucionalizadas como juicio de «expertos», en los modos de ver y hacer política y gestión cultural. Esto va más allá de una participación ciudadana de «orden» simbólico y de carácter numérico de inclusión social, que va mermando, con su exacerbada «acogida» democrática y exótica, nuestros vínculos originarios y los principios de autonomía, libre determinación y empoderamiento colectivo-empático.

La participación en museología y en los procesos de la memoria y lo patrimonial en sus diversas formas de visualidad, son fundamentales por lo mismo. En el caso de México, Maya Lorena Pérez señala que:

reconocer las características de esta [...] vertiente, de la museología mexicana, así como el análisis de los museos y las concepciones que le dieron origen, debiera ser fundamental para que la museología incorporara como tema de análisis el de la demanda creciente de la sociedad por participar activamente no solo como público o usuario bien atendido en todo lo concerniente al patrimonio cultural, a su selección, investigación, conservación, exposición y usufructo. (M. Pérez, 2008, p. 91)

De esta manera, las clásicas museologías se han relacionado con los «Museos-Templos» en tanto vierten un discurso de un gran *Otro* que es patrocinado y difunde la propuesta del Estado-Nación moderno institucionalizado de cuño occidental. Gillian Rose (2019, p. 362) en una sumaria revisión nos recuerda que «hubo un discurso específico de la “cultura” que plagó el nacimiento del museo y la galería..., el poder de museos y galerías tiene el mismo propósito: ambos usan la “cultura” como una herramienta de gestión social». ³ Hemos asistido entonces a un discurso de relación con Museos-Templo-Estado-Nación, la cual se *des-equilibra* con la participación activa, la interacción compartida y la alteridad cotidiana de encuentros interculturales que ahora van desde ópticas regionales y comunitarias sin caer, claro está, en chauvinismos o localismos intransigentes; pero sí reconociendo y atendiendo su organización y autonomía.

A partir de lo expuesto en esta sección, los Centros Culturales CREALIMA, tuvieron aciertos en lo participativo en un segundo momento de implementación o rediseño comprensivo-interpretativo, esto debido a la demanda y la interacción con los públicos participantes. La corriente académica, por ejemplo, anclada en la «formación de públicos» se encuentra en la ambigüedad de «estudiar al objeto público» y/o dictar «pedagogías unidireccionales», cuando no se pierden en la saciedad interpretativa densa o el mandato del gran *Otro* institucional.

Para evitar cierta exclusión se debe *jugar* con lo lúcido y lo lúdico y también con el «binomio» de lo «instituido y lo instituyente» que refirió Castoriadis y, considerar a la «cultura como valor estratégico». ⁴ Esto implica mejorar la dimensionalidad en los nuevos sentidos de la gestión cultural pública con una propuesta de relación entre alteridad, cotidianidad, vínculo y empatía. Esto es lo que por definición propone la Cultura como Valor Estratégico (CVE), así como el camino hacia lo que podemos denominar: un fluir intercultural participativo.

Este fluir como interacción social se da, como reiteramos, en la experiencia de sentir la memoria colectiva en la vida cotidiana para una ciudadanía intercultural, en la visualidad de reconocernos sin forzamientos de excesivos intermediarios «culturales». Esto, en tanto que la memoria colectiva es una emoción que no está restringida a un espacio físico o un tiempo determinado, sino que, se dosifica en la sensibilidad que nos lleva de la alteridad a la empatía, y de esta a la cooperatividad empática para los procesos participativos.

DE LA IMPORTANCIA HISTÓRICA-SOCIAL A LA TURÍSTICA DE CENTROS CULTURALES EN ESPACIOS PÚBLICOS⁵

La ciudad de Lima y la sociedad peruana es en su conglomerado, un espacio sociocultural de lejanías y cercanías que no se suscriben solamente a la distancia física. Es así que los espacios públicos pueden ser lugares comunes de habitabilidad temporal en las que persisten las proxemias sociales que forman parte de la memoria colectiva con diversos discursos visuales y narrativas comunitarias. El hecho mismo que el impulso de gestión sociocultural para los Centros Culturales CREALIMA provenga de gestores que han vivenciado la memoria, del final del siglo pasado e inicios de este milenio, periodo que ha manifestado una gran relevancia Política y Social en el Perú contemporáneo, conglopera en su devenir este preciso instante público compartido.

Gestores, promotores, mediadores y facilitadores, que siguieron desarrollándose, con diferentes capitales culturales, emocionales y trayectorias de vida, o miradas de gestión, experiencias artísticas múltiples y, sobre todo, que la institucionalidad se de en espacios públicos vivos de la migración y la descentralización; nos dan una radiografía de la importancia sociocultural de la experiencia de los centros culturales y sus contenidos afirmados en la memoria, la representación visual y la participación compartida para procesos replicables.

Para poder replicar experiencias como de los Centros de Cultura Recreación y Educación Ambiental (CREALIMA) tenemos que considerar puntos básicos:

- Poner en evidencia para el aprendizaje sociocultural de la memoria y la participación, que los «pactos» silenciosos de enclaustrar y/o ningunear los procesos de relevancia social e importancia política, en un grupo o región alejada a los discursos oficiales, nos debe interpelar críticamente a mejores convivencias.
- Manifestar que nuestra memoria colectiva «golpea» a una sociedad que cree tener un imaginario blindaje oficial que rehúye a las fusiones culturales comunitarias y problemáticas que desquebrajan los vínculos sociales. Las Fusiones de redes sociales y vínculos comunitarios dan un acertado mapa social para la participación ciudadana contrario a discursos verticales.
- Expresar y dar voz al sentir y las emociones de los «otros» lejanos (periféricos, cono-urbanos, rural-urbanos, y ese etc de etiquetas o estigmas), que viven con intensidad el proceso sociocultural en el seno mismo de la vida pública hasta la vida íntima para no permitir el agravio a sus derechos fundamentales.

- La apuesta primigenia por apostar por un nombre mismo (CREALIMA), da la posibilidad -muy básica claro está- de sobrellevar enfoques de desarrollo y proponer temáticas de derechos y de responsabilidad social para cualquier institución pública, privada y del mismo sentir ciudadano. Esto para que generaciones, géneros, gentes del bien común, venideras, puedan acudir a la imagen de todas las Limas o regiones del Perú para reelaborar relaciones socioculturales más empáticas que surjan desde la gestión cultural pública.

Considerar los anteriores criterios señalados abre la posibilidad de apertura de un programa turístico descentralizado de carácter vivencial, comunitario y sostenible desde los Centros Culturales de los parques zonales de Lima. Ya que la «mirada turística» puede aportar a dar conocer la imagen de varias Limas o ciudades interculturales, en un país que construye sus posibilidades a pesar de las adversidades para la renovación de los vínculos en épocas de crisis y posibilidades.

La experiencia turística, que es diferenciada conforme a lo que busca el turista, alberga emociones, cuerpos y miradas de nuestros territorios. Por ejemplo, el aparente esfuerzo, sufrimiento y alegría en una actividad, evento, exposición, taller, webinar, dinámica, didáctica, etc; puede despertar tanto la cuestión del regocijo de identificarse con lo proyectado como la posibilidad de encontrar un universo simbólico nuevo de emociones, en las que las poblaciones -por ejemplo-, muchas veces miradas por el turista clásico, como «objeto» exótico, son a su vez portadoras de resiliencias socioculturales. Las actividades experimentadas nos demuestran culturas y sociedades vitalistas y vivas que cubren, entra tantas cosas, una riqueza técnica-artesanal-artística. Esto último es lo que demanda tanto la gestión cultural, los nuevos estilos museológicos y las rutas turísticas vivenciales.

La posibilidad de una política de la gestión cultural con mirada turística (esto es, lo turístico en la gestión cultural dentro de un enfoque que considera a la cultura como valor estratégico) puede despertar en el turista nuevos intereses para su itinerario, ruta, destino y paisaje turístico cultural para el mundo de las «nuevas» convivencias, desarrollándose nuevos modos de gestión y cogestión para el habitante y el visitante. Ya que en los mismos territorios -importante son también sus contenidos audiovisuales- es donde se reelabora la participación para *fluir interculturalmente en la vida cotidiana*, en el mismo mundo comunitario y digital. El «ágora digital» restringida ya de por sí ha pasado a ser un derecho colectivo de las comunicaciones.

Lo turístico puede aportar, entonces, a la dimensionalidad de la política y la gestión cultural en los espacios públicos como son los Centros Culturales de los Parques zonales de Lima; pero como componente debe pasar por la generación de nuevos marcos de sostenibilidad, cooparticipación y desarrollo a través de las mismas artes integradas, los testimonios, lenguajes, narrativas, rituales, artefactos culturales, mitologías, «objetos» como archivos, técnicas y prácticas naturales para un desarrollo integral desde el mismo proceso social vivido y sus imágenes regionales que pueden ir desde Lima, el Perú y América Latina. La política y gestión cultural es también una sociedad de la autocreación.

CONCLUSIONES PROPOSITIVAS

La memoria colectiva en la vida cotidiana es un elemento potente para cualquier propuesta de política y gestión cultural territorial contra la exclusión social. Aporta también a reformularnos en nuestros proyectos, ya que podemos partir de la misma experiencia para generar mayor empatía y de esta última a un proceso de cooperatividad empática en nuestras relaciones interpersonales.

Los estilos museológicos en los Centros Culturales CREALIMA tuvo dos momentos que obedecen a su diseño interpretativo y/o concepto inicial, el cual tiene un carácter institucional orgánico de interpretación patrimonial tradicional; y otro de implementación *comprensiva-interpretativa*, que tiene un carácter de identificación y participación de la memoria y su visualidad, en tanto es una imaginario compartido que exigió una necesidad y la reformación constante de la demanda por parte de los cuadros de personas formadas en el proceso y el público visitante-participativo tanto en forma y contenidos. Es decir, *se vitaliza una comprensión de una alteridad con aprehensión pluricultural y una democracia con plurinacionalidad participativa convivencial*, de expresión gradual pero ya manifiesta en el periodo.

El espacio físico museológico del Centro Cultural CREALIMA Huiracocha tendría un carácter más estructurado, patrimonialista y tradicional, siendo su sala de exposición temporal la que daba más margen de participación y convivencia.

La museografía del Centro Cultural CREALIMA Cápac Yupanqui tendría un mayor equilibrio de contenidos, interacciones convivenciales, lazos culturales identitarios contemporáneos y de la misma vida social cotidiana en su exposición, rol que intentaría potencializar su galería de arte.

El Centro Cultural CREALIMA Huáscar tuvo un componente ecológico que fomentaba las relaciones que tenemos con la naturaleza y el ambiente del cual todos somos partes. Su galería de Arte temporal intentaría exponer el proceso sociocultural de su comunidad.

La Red Centros Culturales CREALIMA, a través de sus estilos museológicos presentes en grandes parques públicos -con aciertos y errores-, han sido una manifestación única en el país, a nivel gradual de propuestas de comprensión, interpretación, exposición y narrativas que acarrearón una creciente participación y extensión de dispositivos socioeducativos como lineamientos de una política cultural con una mejor dimensionalidad.

Resulta importante considerar, junto a lo social, cultural, artística y patrimonial, una planificación turística sostenible, ecológica y tecnológica. Esto ampliaría el proceso participativo, las audiencias, un mayor alcance de plataformas digitales, redes sociales, grupos de interés, públicos, visitantes, etc. De este modo, podríamos visibilizar contenidos de problemáticas transversales que superen las zonas de «nuestros» propios grupos de confort. Esto es darle una mayor dimensionalidad a la participación en una política y gestión cultural. Favorece a su vez a nuevos sentidos de convivencia con el llamado «ecosistema

cultural» no funcionalista. Así podemos considerarnos «naturaleza y tecnología», cuando nos orientemos a la extensión tecnológica como conexión territorial que aporta a una comunicación integral e individualidad vital más allá de límites tradicionales. Esto último representaría un mejor posicionamiento nacional e internacional para centros culturales descentralizados y la misma Política de la Gestión Cultural Pública en Espacios públicos, donde un empoderamiento colectivo sea a su vez una empatía compartida en nuestra sociedad contemporánea.

¹ Me refiero a proponerlos dentro de lo que B. Bernstein llamó «dispositivo pedagógico»: «El dispositivo pedagógico, en su creación selectiva, posicionamiento y oposición de sujetos pedagógicos, es una regla simbólica de la conciencia. Es la condición de la producción, reproducción y transformación de la cultura». (1990, p. 111)

² La vida cotidiana tiene su propio fluir y ritmo sociológico que se dinamiza en su creatividad, entre la sensibilidad y el mundo de la «emoción-ocurrencia-propuesta». La describí en *Razones Culturales de la Sociedad Peruana I. Emoción, Ocurrencia y Propuesta. Imágenes, Ideas y Actores en el siglo XXI*.

³ El entendimiento de la gestión social se remite a una perspectiva estructural. De igual modo, la relación estructural-institucional se expresa en términos de «aparatos» (mirada Althusseriana) en la siguiente cita: «En sus investigaciones del aparato institucional, estos análisis del discurso del poder/saber institucional se centra en los discursos sobre los museos y las galerías, pero también en cómo se materializan esos discursos. Su interés está siempre en la intersección del poder/saber y en la producción de posiciones del sujeto diferenciadas» (p. 368). Este libro llama la atención por su afán didáctico introductorio, en clave Foucault y de alcance interdisciplinario; que iniciaron encuentros desde los ya clásicos «Modos de Ver» de Jhon Berger, el psicoanálisis de Christian Metz, el análisis del discurso de Van Dijk, el estudio de las audiencias de David Morley -ahora también formación de públicos-, el mismo Slavoj Žižek, entre otros tantos. Logran así aportes a la cultura visual y sus relaciones de poder, hasta la digitalidad. Muy a su pesar, sólo se limita a lo expositivo y decanta, al final, como un manual metodológico, en perjuicio quizás del mismo libro.

⁴ En ese entonces esta propuesta y acción eran tratadas en mis proposiciones de una sociedad empática del empoderamiento y la *Cultura como Valor Estratégico* (CVE), junto a mi planteamiento de Áreas Culturales Liberadas sobre la CVE. Véase *La cultura como valor estratégico*, *Yuyaykusun*, nro. 8. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 205-240. Estas ideas y trabajos se han actualizado para la presente edición.

⁵ Esto implica una gestión estratégica que vaya más allá del unidimensional mundo de la Gestión-Administración, así como la reformulación del sentido mismo de la estrategia y metodología. No obstante, aquí sólo se hace una mención, por motivos obvios, de ciertos contenidos, componentes y/o lineamientos para una prospectiva, planificación, implementación, monitoreo y evaluación constante como fases básicas.

BIBLIOGRAFÍA

Bernstein, Basil (1990). *Poder, Educación y Conciencia*. Sociología de la Transmisión cultural. Barcelona: El Roure Editorial.

Elias, Norbert (1965). *Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y forasteros*. Disponible en <https://es.scribd.com/document/23191812/Norbert-Elias-Ensayo-acerca-de-las-relaciones-entre-establecidos-y-forasteros>

Ninahuanca, José Antonio (2015). *Razones Culturales de la Sociedad Peruana I. Emoción, Ocurrencia y Propuesta. Imágenes, Ideas y Actores en el siglo XXI*. Lima.

Ninahuanca, José Antonio (2015). La cultura como valor estratégico. Repensar la industria cultural, las formas comunitarias y la ciudadanía en el Perú contemporáneo, *Yuyaykusun*, nro. 8. Lima: Departamento Académico de Humanidades de la Universidad Ricardo Palma.

Ninahuanca, José Antonio (2016). Hacia una Cultura Transcolonial en América Latina. El nuevo sentido de conocer la insuficiencia y aventurar la con-fusión, *Conjeturas Sociológicas*, nro. 11 San Salvador: Facultad Multidisciplinaria Oriental de la Universidad de El Salvador.

Nugent, Guillermo (2003). Para llegar al suave pueblo de la memoria: la política del recuerdo y del olvido al inicio de nuestro siglo XXI. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Pérez, Maya Lorena (setiembre-diciembre de 2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?, *Cuicuilco*, volumen 15, nro. 44. México, D. F., pp. 87-110. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/351/35112197005.pdf>

Rose, Gillian (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

Scheiner, Tereza Cristina (setiembre-diciembre de 2008). El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada, *Cuicuilco*, nro. 44. Disponible en <https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v15n44/v15n44a2.pdf>

Urbano, Henrique (2012). La identidad en búsqueda de un patrimonio en espacios turísticos, *Revista Cultura*, nro. 26. Lima: USMP.

Yúdice, George y Miller, Toby (2004). *Política Cultural*. Barcelona: GEDISA.

LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS DE POLÍTICAS CULTURALES EN EL PERÚ (DÉCADAS DE 1970-2000)

Manuel Pablo Marcos Percca
Historiador, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

SUMILLA

En este ensayo se analizan diferentes trabajos sobre políticas culturales que se publicaron en el país entre las décadas de 1970 y 2000. Básicamente, textos que permiten identificar un avance o cambio en la comprensión histórica de los problemas fundamentales de las políticas culturales. Del estudio se concluye que el abordaje histórico de las políticas culturales comenzó siendo un producto teñido por las especulaciones de hombres afines al régimen del general Juan Velasco Alvarado. Luego, pasó a ser una narrativa elaborada por científicos sociales no estatales. Afines a la social democracia. En el primer decenio del siglo XXI, estas historias tendieron a ser cronologías del «campo cultural» institucionalizado. Buscaron consolidarse como relato de técnicos estatales y, por ello, ser «objetivas» y útiles para la gestión eficaz del campo cultural oficial.

INTRODUCCIÓN

[...] dado que la política cultural del Estado no ha sido explícita, hay quienes creen que el Perú no la tiene. Esto, aparte de ser conceptualmente inexacto, demuestra que quienes lo sostienen no se han preocupado de ver los esfuerzos de los diversos gobernantes por definir las líneas de política de sus programas de gobierno. Todos tuvieron lineamientos muy definidos de política cultural y algunos los hicieron explícitos en forma de leyes y decretos; sin embargo, la búsqueda de una forma de institucionalizar esta preocupación es reciente; casi tanto como lo que tiene que ver con la formalización de las instituciones estatales del ámbito social. (Lumbreras, 2006, pp. 81-82)

Hasta la década de 1950, en América Latina la «cultura» aparece como un «campo no estructurado», algo que no despierta el interés real de los estados ni de las instituciones políticas. Un «área» en manos de diferentes mecenas o librada a las iniciativas de instituciones «desconectadas entre sí» y que a lo sumo fue merecedora de decretos y normas coyunturales, ensayos intuitivos o especulaciones filosóficas.¹ En nuestro medio, la «cultura» comenzó a sufrir una mutación al concretarse la demanda de actores sociales y comunidad internacional de «construir institucionalmente el área cultural»² e, igualmente, al conformarse una organización burocrática (jerárquica, sujeta a normas, con una división reglada de trabajo basado en la especialización) capaz de racionalizar el sector, irrumpiendo así el germen de la «fórmula política cultural»,³ un tipo de acción o intervención pública sobre el área cultural a fin de orientar su desarrollo.

Actualmente, no existen estudios históricos cuya unidad de análisis sea la creación y organización del campo cultural –compuesto por museos, bibliotecas, promotores culturales, instituciones de patrimonio, formación artística, investigación, etc. Y son exiguos los trabajos sobre el papel del Estado y otros actores sociales sobre este «espacio» (cultural). A estos pocos estudios aquí denominaremos *historias sobre políticas culturales en el Perú* por el simple hecho que fueron realizados desde criterios cronológicos y el análisis e interpretación de fuentes estuvo mediado por complejas teorías sociales, políticas, económicas y culturales.

Puede afirmarse que estas obras atravesaron una suerte de «evolución metodológica». Para nuestro caso, figurarían como antecedentes de dichas narraciones los textos efectuados por intelectuales que trabajaron para el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas durante la década de 1970. Arrastran, además de la ideología y una condición burocrática, el problema de la dificultad de construir y delimitar su objeto de estudio (las políticas culturales, sus órganos de gestión y actores implicados tanto en el diseño como la implementación de políticas culturales), así como de establecer un método y teoría adecuada de investigación. Por esta razón, se alude a que son más un producto de la especulación o consigna.

En la década siguiente, las historias de las políticas culturales se hicieron desde fuera del aparato estatal y se compusieron metodológicamente, gracias a la capacitación de los autores en congresos y eventos organizados por centros especializados o instituciones internacionales, como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en donde se difundieron los avances en materia de investigación y gestión cultural.

Así, las historias de políticas culturales en el país, de ser especulativas e ideologizadas, pasaron a ser investigaciones empíricas y sistemáticas; pasaron de documentar acciones politizadas a explicar, críticamente, acciones institucionalizadas.

Llegado a este punto es preciso formular las siguientes interrogantes: ¿por qué de pronto irrumpen historias sobre políticas culturales en el Perú? y ¿qué situaciones o circunstancias

prácticas motivaron su escritura? A modo de ensayo de respuesta diremos que una detonante pudo ser la institucionalización de la acción pública en materia de cultura; es decir, la creación, por parte del Estado, de un órgano con autonomía destinado a la administración y gestión exclusiva del campo cultural en el país tras imponerse en el imaginario de la sociedad civil y miembros del Estado un modelo económico cultural internacional que aseguraba que la cultura podía generar «desarrollo». Es decir, contribuir a la democratización e igualdad material entre las naciones libres de occidente.⁴

Asumir tal idea implicó que el Estado peruano suscribiese acuerdos de apoyo y cooperación con influyentes organismos de la comunidad internacional (como la UNESCO, con sede en París).⁵ Tras esto, dichas instancias supranacionales «recomendaron» a sus miembros «en desventaja», implementar políticas reformistas en materia de cultura y desarrollo, y con ellos reformar toda la administración de la cultura.

En aquel contexto, un régimen de turno, por ejemplo, como del General Juan Velasco Alvarado (1968-1975), se vio en la encrucijada no solo de formular, sino también de implementar estas «recomendaciones», crear un órgano especial de la cultura -el Instituto Nacional de Cultura (INC)-; racionalizar las instituciones que tradicionalmente se habían encargado de la «cultura» desde la Independencia. Había, entonces, que iniciar a centralizar, organizar y efectuar la administración y gestión de la cultura en el marco de un nuevo contexto y nuevos objetivos internacionales y culturales. Incluso nuevos paradigmas (los economicistas). Así es como el Estado convocó a científicos sociales e intelectuales, de línea progresista, en calidad de asesores de cultura. Incluso, se les incorporó como Directores Generales dentro de la nueva estructura cultural. Ellos debían acudir periódicamente a congresos internacionales de Cultura y Gestión convocados por la UNESCO y el Convenio Andrés Bello.⁶ Había que presentarse y exponer «nuestra» manera de administrar el sector cultura ante una plataforma mundial. Tenían que presentar, «históricamente», cómo fueron las políticas culturales en el Perú y por qué la actual era diferente. Y, si era necesario, había que comisionar a los funcionarios la elaboración de monografías u opúsculos que aborden este fenómeno de racionalización de lo cultural.⁷

Los requerimientos internacionales obligaron a los órganos culturales del Estado a decretar que su burocracia elabore semblanzas sobre las políticas culturales en el país. Recuérdese que en esta década (los setenta) el Estado, las políticas públicas, la cultura y el desarrollo, no eran los temas que atraían el interés de los «nuevos historiadores». Aquellos se concentraban más en la historia económica y social de «los de abajo» y no en explicar cómo los gobiernos construyeron y elaboraron sus decisiones. Así fue como se inició el diseño de narraciones sobre las políticas culturales y no fueron los historiadores quienes las hicieron.

Para culminar esta parte, expresaremos que sí es dable una revisión de investigaciones históricas sobre políticas culturales en el Perú, pues existen afinidades metodológicas entre varios de estos reportes y textos y también una evolución y abandono de visiones y modelos de análisis

e interpretación histórica. A ello, se suma el hecho de que en todas estas publicaciones se concibe la política cultural como un problema y una posibilidad de mejora socio-cultural y económica para el país, y sus autores no dudan en brindar sus propuestas para contribuir en alcanzar dicho objetivo.

DÉCADA DE 1970: ESPECULACIONES POLITIZADAS

Mientras otros ensayos de racionalización [...] de la realidad peruana en el transcurso del siglo XX [...] habían sido conducidos bajo el impulso de intereses apenas camuflados con ideas, el esfuerzo velasquista se manifestó desde el principio en el más serio y el más sistemático para promover una unidad nacional sobre la base de una sociedad civil integrada. La unión se realizaba en torno a una lucha más racional y productiva, en contra de la naturaleza, pero también en la perspectiva de una lucha social en contra de las injusticias internas de la sociedad y una lucha también en contra de los mecanismos de dependencia y de explotación exterior.
(Santuc, 1993, p. 97)

En la década de 1970 irrumpen las primeras aproximaciones históricas a las «políticas culturales» y al campo cultural. Revelan nacionalismo y politización. Se plasmaron en propuestas de acción cultural del gobierno Revolucionario del General Juan Velasco Alvarado, en apoloías a la política cultural de dicho régimen, así como en descripciones oficiales del moderno organismo administrador del sector cultura: el INC. Pese a que sus énfasis estuvieron centrados en el papel que juega el Estado en la cultura o se concibieron en ausencia de un manejo teórico especializado, estas visiones históricas fueron importantes pues en su momento sirvieron de referencia para cualquier tipo de discusión sobre políticas y diseño de estructura de decisión cultural, las primeras que se llevaron a cabo en nuestro país. A continuación, los documentos y obras enunciadas.

Política Cultural del Perú es un informe elaborado por el INC -e impreso por la UNESCO en 1977- que buscó mostrar a la comunidad internacional cómo aplicó la política cultural el régimen Revolucionario de Velasco y cómo se configuró el sector cultura en la estructura estatal. *Política cultural del Perú* comprende dos documentos: «Bases para la política cultural de la Revolución Peruana» (pp. 11-25) y «El Instituto Nacional de Cultura» (pp. 26-71), una

descripción de las instituciones que conformaron este órgano creado por Decreto Ley N° 18799 del 9 de marzo de 1971.⁸

«Bases para la política cultural de la Revolución Peruana» fue elaborada en 1975 por el Consejo General de Cultura (CGC), entonces el principal órgano consultivo del INC, presidido por el Director General e integrado por un representante de los siguientes organismos: Consejo Superior de Educación; Universidad Peruana; Dirección General de Extensión Educativa; Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y SINAMOS, más tres personas destacadas en el campo de la cultura, nombrados por Resolución Ministerial a propuesta del Director General del INC.⁹

Es el primer documento en nuestra historia que contiene, explícitamente, propuestas de acción cultural del Estado. Estas propuestas, por un lado, se inspiraron en las consideraciones de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales (Venecia, 1970), que indicaban que la cultura es una herramienta para el desarrollo humano y que no puede ser vista como algo marginal, que se deja en manos de élites minoritarias o grupo de poder comercial, y que los estados tienen que generar políticas culturales que contribuyan no solo al desarrollo económico, sino también al desarrollo humano.¹⁰

Y, por otro lado, ese planteamiento se funda en teorías humanistas, anticoloniales y contra-dependentistas que respondían a proyectos de construir nuevas sociedades en medio de condicionamientos históricos de dominación, subdesarrollo y desigualdad. Sin embargo, mencionar solo las consideraciones y teorías en las que se cimentó «Bases para la Política Cultural de la Revolución Peruana», sería insustancial si obviamos el diagnóstico histórico sobre el que se funda este importante documento de propuesta cultural para el Estado.

Este diagnóstico histórico es bastante parcializado y puede considerarse el principal antecedente de las historias de políticas culturales en el Perú, pues sus autores intentan el análisis de la «realidad cultural» de la nación peruana estableciendo temporalidades: una etapa donde la nación peruana estuvo regida por antiguas políticas culturales (cifradas en valores coloniales e impuestas por agentes externos o gobiernos conservadores y tradicionalistas) y una etapa en la que se impone una nueva política cultural: la revolucionaria (etapa actual).¹¹

Pero, este planteamiento cronológico levantaba una barrera que impedía plantear la historicidad de las políticas culturales al desmerecer, éticamente, todas las políticas culturales no revolucionarias, no nacionalistas. Para los autores de este diagnóstico, la política cultural estatal del presidente Juan Velasco Alvarado no tenía antecedentes. Era fundacional. Descartaba vínculos con las anteriores acciones estatales sobre la cultura.

Es oportuno especificar que en el diagnóstico histórico de este lineamiento se menciona que la cultura peruana atravesó por un largo proceso de colonización, control y dependencia y que el régimen Revolucionario de las Fuerzas Armadas, en su deseo de beneficiar a las mayorías (alienadas y colonizadas), había iniciado una política de descolonización cultural, de revalorización de la cultura popular, de desarrollo de la conciencia crítica del

pueblo, de promoción y rescate de los valores nacionales, acudiendo a medios escritos, orales, audiovisuales de comunicación social, y, además, contaba con el apoyo de intelectuales y trabajadores del arte.

Un punto notorio de esta visión histórica es que presenta carencias formales expresados en la tendencia a uniformizar la diversidad de experiencias e historias de actores y culturas que conforman el territorio peruano. Este ideario para la acción cultural se esmera en concebir el Perú como una «unidad cultural» que atravesó el drama de la dependencia colonial, subdesarrollo y desintegración debido al capitalismo; y el Gobierno revolucionario, sus intelectuales o sus gestores de cultura son interpretados como los llamados a diseñar una política cultural descolonizadora e integradora (desde bases populares), así como de implementarlas para su éxito.

En cierto sentido, este ideario estatal y su interpretación histórica de la cultura aparecen como la expresión del proyecto del régimen de Velasco de transformar (alterar) el ordenamiento social desde una ideología nacionalista popular. Esta visión intelectual obvió —por estrategia— la diferencia y se apartó de la investigación empírica por dedicarse a crear una imagen nacional o concretar la utopía integracionista. Realmente, plasmó las visiones de intelectuales que creían, realmente, que el Estado era el aparato adecuado para la ansiada «redistribución de bienes y servicios culturales» y la transformación social nacionalista.¹² Quizá, simplemente, «Bases para la política cultural de la Revolución Peruana» contenía la versión histórica de un régimen que hizo «crítica» ideologizada de la cultura, que creía que la posibilidad de revolución cultural no podía venir de las estructuras sino de la acción coordinada con ciertos individuos dotados: los intelectuales (escritores, artistas, científicos sociales, etc.) comprometidos.

Otra publicación germinal de historia de las políticas culturales en el Perú es esa suerte de apología de la política cultural del régimen nacionalista-revolucionario del General Velasco Alvarado escrita por uno de sus funcionarios e ideólogos. Es la reflexión de un protagonista, de un miembro del Concejo General de Cultura, Cesar Arróspide de la Flor (Lima, 3 de enero de 1900 - Lima, 4 de julio de 1992) y que optó por titularla *Cultura y Liberación* (1975). Un rasgo fundamental de la obra de este crítico de arte, maestro y musicólogo, es que sitúa el «problema» de la política cultural en un escenario social, nacional e internacional (aunque de dependencia) e incorpora elementos artísticos «populares» o nacionales en dicho escenario. Estas apologías de intelectuales de gobiernos tuvieron el mérito de documentar y buscar una lógica a las acciones desarrolladas por el Estado¹³ pese a no ser el resultado de un estudio histórico empírico ni sistemático, sino de una interpretación recubierta de utopías y un encubrimiento de la diversidad cultural.

En *Cultura y Liberación*, Arróspide maneja categorías que le permiten sustentar su visión de las políticas culturales desde una perspectiva nacionalista como, por ejemplo: «realidad nacional», «integración nacional», «mestizaje». Maneja, por ideología, una visión de la historia cultural conciliadora e integracionista -como los historiadores tradicionales. Para este inte-

lectual existiría una «realidad cultural nacional» que atravesó por un proceso histórico de dominación, dependencia y dispersión cultural. En su enfoque no tiene cabida la *problemática marxista* de la «lucha de clases» ni la *liberal culturalista* de «diversidades sociales y culturales» que conviven en un territorio y que presionan, pugnan y concilian con el poder en pos de participar de la *cosa pública*.

Este autor casi no habla de las diversidades que conforman el territorio, mucho menos -y esta vez en clave marxista- de «síntesis de contrarios». Arróspide hace referencia de la identidad cultural nacional. Asume la unidad de la diversidad cultural por artificio. Su visión de la cultura, de la «dominación cultural» de la «nación» y de la política cultural revolucionaria, no es el resultado de un estudio empírico sobre acciones gubernamentales específicas o sobre la experiencia histórico cultural de los diversos grupos o «clases», sino del deseo de fundamentar una premisa ideológica: existe la dominación cultural de la «nación peruana». Y su visión histórica es una historia de este supuesto en el cual, al final, la política cultural de un régimen reformista militar y centralista impondrá la solución con libertad.

Otro elemento destacado del texto de Arróspide es que en ella habita una ausencia, y es el sujeto social. En términos actuales, en *Cultura y liberación* no se vislumbran los actores que participan del área cultural. Lo que hay son políticas «liberadoras» diseñadas por el único actor visible: el intelectual que forja y aplica la política de liberación cultural en clave nacionalista (por momentos indigenistas y antropológicas).

Hasta aquí, inspirados en Néstor García Canclini, esta breve revisión crítica de la metodología y estructura conceptual del libro de Arróspide, quien durante el gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948), tuvo una breve gestión como encargado de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, primer ente creado, en 1941, por el Estado (mediante la Ley Orgánica de Educación Pública N° 9359) para que se encargue exclusivamente de lo que ahora se denomina «sector cultural» y «promoción cultural», hecho que podría marcar nuestro ingreso a la «modernidad» en materia de política y gestión cultural.¹⁴ Conviene precisar que fue el literato, profesor, y activo difusor cultural, Manuel Beltroy, quien fundó y dirigió esta dirección hasta 1943.¹⁵

Esta minúscula Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública de inicios de la década de 1940 -dependiente del sector Educación-, muchas veces, trató y entendió la cultura como Bellas Artes y Bellas letras, como una realidad o campo autónomo cuyas manifestaciones debían promocionarse en los centros de educación o provincias mediante diferentes medios.¹⁶ La participación de Arróspide en el INC, creado por Velasco en la década de 1970, nos revela no sólo que ya para esos días funcionaba un gran órgano público burocratizado encargado de elaborar y efectuar la política cultural del Estado en las áreas de promoción y difusión cultural, conservación del patrimonio monumental y cultural y formación artística, sino también nos revela la primacía de una nueva visión sobre la cultura por parte del Estado: una herramienta para concretar utopías de trans-

formación de todo el orden social o desestructuración de la «marginación cultural». Atrás había quedado la etapa en que el órgano estatal de la cultura, como la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, se dedicaba sólo a la difusión cultural de lo más destacado del campo de las artes cultas o artes *otras*, siempre en clave culta.

DÉCADA DE 1980: LAS POLÍTICAS CULTURALES EXPLICADAS COMO PRODUCTOS DE «CAMBIOS» SOCIO POLÍTICOS

E. N.: ¿Qué opina Ud. de la política cultural del gobierno actual?

J. M.: No puedo opinar plenamente sobre lo que no existe.

(Mariátegui, 1994 [28/06/1987], p. 94)

El texto de Juan Ansión, *Anhelos y sinsabores. Dos décadas de políticas culturales del Estado Peruano* (1988 [1986]), evidencia el abandono de la lectura y tratamiento especulativo de la trayectoria de las políticas culturales en el Perú. Revela la irrupción de alguien que intenta estudiar el papel del Estado en la cultura en relación a situaciones sociales, políticas o a discursos concretos. Maneja el método histórico y la teoría social. Reconoce acciones gubernamentales y actores específicos en materia de diseño, gestión e implementación de políticas culturales, como el burócrata, el escritor y el artista, por ejemplo, José María Arguedas o Martha Hildebrandt.¹⁷ Analiza la subjetividad de estos actores, los vuelve en agentes clave de la explicación histórica.

Nos interesa analizar la lógica de los principales actores que fueron configurando la política cultural del Estado [entre 1962 y 1985. También] nos interesa descubrir cómo los cambios políticos y burocráticos van ligados a ciertas maneras de actuar que sólo en parte dependen de la voluntad y de la conciencia de los individuos.¹⁸

Como Ansión está interesado en mejorar la gestión pública en materia de cultura, analizará las variaciones y sinsabores de las políticas culturales durante los gobiernos de Fernando Belaunde (1963-1968 y 1980-1985) y del régimen militar (1968-1980), así como el rol de los diferentes sujetos que conforman la burocracia estatal.¹⁹ Asimismo, y como prueba de seriedad académica, no vacila en exponer los límites y arbitrariedad de su obra:

En este estudio, nos hemos centrado en los hombres que «hacen políticas», sin poder analizar detenidamente los efectos de sus políticas en la sociedad. Esto supone en parte la aceptación de nuestra renuncia momentánea a abordar el tema mismo de la actividad cultural en su desarrollo. Es, pues, una visión «desde arriba», desde el poder político y el aparato estatal. La ausencia de estudios previos sobre nuestro tema, nos forzó a arrancar desde un ángulo que nos permita adentrarnos en los mecanismos de elaboración de políticas y de funcionamientos

del aparato estatal, como una manera de abrir campo a futuras investigaciones que estudiarían el fenómeno cultural desde el punto de vista de la sociedad misma: el de los creadores, transmisores y receptores de la cultura. (Ansi3n, 1988, pp. 25-26)

Anhelos y sinsabores se construy3 en base a entrevistas y documentos de pol3tica y de planificaci3n burocr3tica;²⁰ hace concordar el discurso con la situaci3n hist3rica y pol3tica del momento; da 3nfasis por aclarar conceptos, como qu3 es cultura, pol3tica cultural, burocracia y cu3l es su rol en el cumplimiento de los programas pol3tico-culturales, entre otros. Por eso, es la primera obra hist3rica sistem3tica. En cada pasaje de *Anhelos y sinsabores* (la primera edici3n apareci3 en 1986) se detecta una b3squeda por cumplir a cabalidad los objetivos base: analizar la pol3tica cultural del Estado relacion3ndola con transformaciones sociales y pol3ticas definidas. Veamos:

[Ante] el auge del movimiento campesino en la sierra [...], el populismo del [primer gobierno del arquitecto Fernando Belaunde Terry], recogiendo la antigua tradici3n andina del trabajo comunal, incorpor3 como eje central de la pol3tica de gobierno las obras realizadas por «cooperaci3n popular», es decir por el trabajo voluntario colectivo de los beneficiarios.

La referencia al incario es expl3cita y, de hecho, el Estado pretendi3 entonces utilizar el antiguo m3todo prehisp3nico, para hacer trabajar a las comunidades, en integrarlas a la sociedad nacional [...]. Esta suerte de neo indigenismo estatal, por m3s tibio o inconsecuente que haya sido de modo general, fue capaz de arrastrar en sus inicios a importantes sectores de la juventud universitaria y abri3 un espacio que hiciera posible el trabajo de la Casa de la Cultura del Per3 en esos a3os. Primero bajo la direcci3n de Jos3 Mar3a Arguedas y luego de Fernando Silva Santisteban, ambos antrop3logos apasionados del mundo andino, se fue rompiendo la imagen de la cultura como patrimonio exclusivo de «3lites» intelectuales y art3sticas, para ponerse a la cultura ind3gena en el centro del debate. [...] Sin dejar de lado otros aspectos, ese per3odo [1962-1968] se caracteriz3 sobre todo por el 3nfasis puesto en el apoyo a lo ind3gena. (Ansi3n, 1988, pp. 45-46)

En esta misma l3nea, no se puede obviar otro importante fragmento del texto:

[...] el reformismo de Belaunde, basado en la concepci3n arquitect3nica del desarrollo (con 3nfasis en las obras de infraestructura), no dejaba de mantener las ambigüedades de la vieja clase dominante con respecto al indio: valorando su cultura para utilizarla mejor en beneficio de la pol3tica del Estado. El general Velasco, quien marc3 con su sello personal un movimiento de indudable corte institucional, fue mucho m3s radical y moderno. (Ansi3n, 1988, p. 48)

Los cambios pol3ticos y burocr3ticos en los 3rganos de cultura, por efecto de las maneras de actuar de los individuos, reciben un trato espl3ndido en *Anhelos y Sinsabores*:

[En la década de 1960] los directores la Casa de la Cultura «pre-revolucionaria» no tenían su interés principal puesto en el desarrollo de la institución como tal, ni buscaba dirigir el proceso cultural, sino apoyarlo, impulsarlo. El «proceso revolucionario» [del régimen del General Juan Velasco Alvarado] en cambio se apoyaba en la burocracia.

Una burocracia más tecnocrática y ejecutiva, y también más dirigente, convencida de la necesidad de «concientizar» al pueblo, y segura que antes de ella nada bueno se había hecho.

El Estilo era diferente, y sobre todo quería diferenciarse. Sin embargo, se reproducían antiguas estrategias, como buscar respaldo en las altas esferas del gobierno; «pelear» el presupuesto; poner por delante la solución material antes que la formal. (Ansión, 1988, p. 159)

Otro libro de la década de 1980 que evidencia el abandono del tratamiento especulativo de la historia de las políticas culturales en el país es *Estado y cultura en el Perú Republicano* (1987), del Director General del INC (del 18 de octubre de 1976 al 26 de diciembre de 1978) y consultor de la UNESCO, Jorge Cornejo Polar (Arequipa, 1930 - Lima, 2004). Aquél, pretende explicar los efectos sociales de las políticas culturales estatales. Lanza la hipótesis de que el pueblo, el verdadero creador de la cultura, ha permanecido en general al margen de las políticas culturales y que la historia de las políticas culturales en el Perú es la historia triste de una larga serie de desencuentros entre la voluntad de los gobernantes y las verdaderas necesidades de los gobernados. Las políticas culturales no enfrentaron el hecho de que el Perú es un país multicultural y plurilingüe. La diversidad cultural es uno de los problemas básicos de la nacionalidad.

El problema central es pues el desfase entre la vida cultural espontánea y el aparato legislativo y administrativo o, si se prefiere, entre el país real y el país formal [...]. La política cultural del Estado marcha por un lado y la vida cultural de la población -la de los creadores y la de los consumidores- marcha por otra, independiente, por lo general, a los afanes gubernativos. (Cornejo, 1987, pp. 49-50)

Para demostrar su conjetura Cornejo analiza, sistemáticamente, cómo el Estado Peruano fue atendiendo la cultura (la «cultura» y la «viva») a lo largo de la República (1821-1985) mediante la creación de diferentes organismos de gestión e implementación de políticas culturales. Su análisis cobra sistematicidad porque «acomoda» su objeto de estudio (el Estado y la cultura) al criterio (cronológico) de las etapas o períodos, que considera fueron seis (de 1821 a 1895, de 1895 a 1919, de 1919 a 1941, de 1941 a 1962, de 1962 a 1971, de 1971 a 1985).

Al respecto, indicaremos que para este autor en los primeros momentos de la República predominó la preocupación por el desarrollo de las artes cultas y la conservación del patrimonio. En etapas posteriores, emergieron nuevas preocupaciones concernientes a los diversos «componentes del desarrollo cultural»: educación escolar y extraescolar, comunicaciones de masa

e industrias culturales, cultura científica, medio ambiente. Las políticas de las etapas finales «sería» la política de desarrollo cultural en todos sus aspectos.

Asimismo, es importante precisar que la base sobre la que inició su investigación este profesor, crítico e investigador de la literatura hispanoamericana y miembro de la Academia Peruana de la Lengua Española (Bueno, 2005), fue la recopilación metódica y la subsecuente crítica de constituciones, leyes, decretos, mensajes, planes de gobierno «y otros testimonios semejantes en todos los cuales han quedado plasmadas las actitudes de los sucesivos gobiernos frente a la cultura».²¹ También se preocupó en esclarecer los conceptos que utiliza: cultura, desarrollo cultural en el Perú,²² «democratización de la cultura» y «democracia cultural»,²³ «derecho a la cultura».²⁴

Son varios los pasajes destacados del libro. Respecto al problema del desfase entre la vida cultural espontánea y el aparato legislativo y administrativo o del «desencuentro entre las políticas culturales estatales y la realidad socio cultural del país», o el «desajuste» entre legislación y administración cultural de una parte y cultura viva, actuante, de otra,²⁵ el estudioso consideró que se dieron ciertas mejoras a partir de la década de 1960, cuando irrumpieron nuevos actores sociales y políticos que buscaron interpretar las inquietudes y anhelos de multitudes ansiosas de mejores niveles de vida pero, desorientadas.²⁶ No obstante, asegura:

Digamos que, si bien en algún momento de la década de 1970 se avanzó considerablemente en el ámbito de la política cultural, en ningún momento llegó a superarse del todo el viejo problema de la desconexión entre los trabajos y las leyes provenientes del Estado y la bullente, imprevisible y dinámica vida cultural espontánea de la comunidad. Más aún, se dio la paradoja de que en el momento de que el Estado -con la creación del INC- evidencia su máximo esfuerzo en este campo y demuestra su elevado grado de conciencia respecto al rol de la cultura en el proyecto nacional, son los mismos creadores (en alguna proporción) quienes manifiestan dudas, escepticismo y a veces franca hostilidad frente al INC u sus acciones. Cruel paradoja sin duda que revela cuán difícil es acertar en el terreno de las políticas culturales estatales. (Cornejo, 1987, p. 128)

De otro lado, para este hombre de humanidades, el período 1919 a 1941 también fue testigo de un considerable avance en cuanto a la actividad cultural del Estado en los ramos de respeto a la cultura andina y valoración de lo indígena; aunque aclara que la política cultural del Estado marchó por un lado, mientras que la vida cultural de la población marchó por otro, independiente, por lo general, de los afanes gubernativos.²⁷ Posteriormente, Cornejo Polar considera que para acortar el desencuentro entre administración cultural y realidad cultural nacional debe haber respeto, esmero y compromiso de quienes diseñan e implementan políticas culturales que realmente puedan servir a la cultura viva de todos los pueblos del Perú.²⁸ Refiriéndose al trato que -entre 1821 y 1885- dieron los diferentes gobiernos a la cultura, Jorge Cornejo Polar asegura que «El Estado, [...] pasada la efervescencia inicial, en que eman-

cipación es sinónimo de difusión de la educación y la cultura, cae en la ineficiencia, o lo que es tal vez peor, en la indiferencia». ²⁹ Y continúa:

[...] los gobernantes-representantes del Estado permanecen, en general, pasivos e indiferentes como impermeables al movimiento que busca con dispares resultados echar los cimientos de la cultura nacional peruana [por ejemplo] en la literatura. Su accionar es escaso, inorgánico, muchas veces inútil. Se limita [...] a algunas creaciones específicamente culturales como la Biblioteca, el Museo o el Archivo, a otras más bien educativas como universidades, colegios o escuelas, a vagas declaraciones de estímulo a las artes y a las letras y poco más. Pareciera que el país oficial ignorara o diera las espaldas al país real. (Cornejo, 1987, p. 24)

Refiere que tal vez el hecho más significativo para la esfera de la cultura, en el siglo XIX, es la creación del Ministerio de Instrucción Pública, Beneficencia y Asuntos Eclesiásticos el 4 de febrero de 1837, bajo el gobierno del Mariscal Andrés de Santa Cruz, presidente de la Confederación Perú-Bolivia. En dicha fundación estaría el comienzo del proceso hacia la autonomía del Sector Educación en el mundo de la administración pública nacional. Y esta autonomía fue a su vez requisito previo a la posterior autonomía del sector Cultura que se alcanzó únicamente, aunque no a cabalidad, a mediados del siglo XX.

La diferenciación entre los ramos cultura y educación fue clave para ingresar a una etapa de modernización. Las normas que se dictaron para administrar la educación y la cultura dejaron de ser similares. El Estado comenzó a tener una posición diferenciada en cuanto a la esfera cultural, y mediante diversos casos Cornejo Polar demuestra que fue la alta cultura el patrón con que se diseñaron las primeras políticas culturales modernas (1941-1962) negándose así que había en el Perú una cultura autóctona y una popular. ³⁰

Respecto a cómo se dio el proceso de modernización del sector cultura, Jorge Cornejo Polar explica que se inicia con la Dirección Artística y Extensión Cultural, creada por la Ley 9359 (Ley Orgánica de Educación Pública), promulgada el 1 de abril de 1941 por el presidente Manuel Prado. Era un ente aún al interior del Ministerio de Educación Pública. Más tarde, por Decreto Supremo N° 48, del 24 de agosto de 1962 (perfeccionado por Decreto Ley 14479, del 17 de junio de 1963), se crea la Comisión de Cultura Nacional, estableciéndose la Casa de la Cultura del Perú (Coloma, 2001a). Ella se disolvió para crearse el INC (Decreto Ley 18799, del 9 de marzo de 1971), como un organismo público descentralizado del sector Educación.

Cornejo estima que entre 1968 y 1975 la política cultural peruana alcanzó su más alto grado de desarrollo y articulación, esto debido al lugar que ocupa la cultura dentro del proyecto nacional que se diseña y trata de llevarse a la práctica (Cornejo Polar, 1987, p. 114). Aunque reconoce que la diversidad, el pluralismo y la interculturalidad no eran, propiamente, los valores que orientaban la política cultural.

El ejemplo de «modernización» de la década de 1940 -para Cornejo Polar- revela que parte del estamento gubernamental había tomado conciencia de la importancia para la vida de la

nación la dimensión cultural, pero sobre todo que se comprendía que el Ministerio de Educación ya no podía cumplir una tarea que en sentido estricto no le correspondía: impulsar la cultura nacional en sus aspectos extraescolares y para lo cual era necesario existiesen o se creen organismos pertinentes, como la Dirección Artística y Extensión Cultural (Cornejo Polar, 1987, p. 67).

En términos generales, puede indicarse que esta publicación de Cornejo Polar buscó poner en evidencia el magro resultado de diferentes esquemas de modernización administrativa y de normatividad, e incita a asumir ideas que dirijan a un paradigma más relevante en el que las variables de racionalidad política, burocrática y los condicionantes externos sean elementos centrales, aunque no únicos, de análisis (Cornejo, 1987, p. 2).

Tras este sucinto repaso a la metodología y contenido de los textos históricos de Ansión y Cornejo Polar, veamos las coincidencias en ambos autores. Tanto *Anhelos y sin Sabores* (1986) como *Estado y cultura en el Perú Republicano* (1987) son obras de agudos investigadores que pertenecen a una generación que tras el militarismo de la década de 1970 abrazó el discurso liberal del Estado como forma política representativa, dominante, coherente y compleja, que en los siglos XIX y XX atravesó por debilidades, anacronismos o crisis que se proyectaron en las políticas culturales. Como creyentes en tal discurso, los autores suponen que tanto el «progreso» como el «desarrollo» cultural son resultado del buen funcionamiento de los órganos estatales o buenas políticas. Por ello se esmeraron en brindar recomendaciones para reformar y corregir las posibles fallas y errores en la política y los órganos culturales en la estructura estatal.

A lo aquí señalado, debe referirse que en ambos tratados históricos las políticas culturales son vistas como una «posibilidad» para que el Estado pueda hacer «realidad» el «Perú imaginado» (fraterno y democrático) pero, también, no hay reparos en cuestionar las oportunidades perdidas por la permanente falta de criterio de las muchas normas y medidas culturales pues no satisficieron requerimientos históricos básicos de la sociedad peruana (el reconocimiento y la inclusión). Ansión y Cornejo Polar nos entregaron obras históricas, básicamente, fundadas en la idea que el principal productor de las políticas culturales es el Estado. Ambos intentaron estudiar sistemática y multidisciplinariamente la política cultural del Estado relacionándola con las transformaciones sociales y políticas. Analizaron la forma y patrón, eficiencia e impacto social de la política cultural estatal. Pero, en los textos de Ansión y Cornejo Polar es imposible ubicar un cuestionamiento claro a las claves ideológico-teóricas que sustentaron las políticas culturales de la década de 1970; mucho menos afirmaciones que sugieran que el aparato cultural que fundó Velasco fracasó porque se organizó en base a secciones alusivas y abstractas y no de criterios que permitían acciones concretas. Tampoco refieren que la política cultural del régimen de Velasco no fue una política pública en el sentido de que no fue formulada en el espacio público, y por diferentes actores socio culturales.

SIGLO XXI: HISTORIA DE LAS POLÍTICAS CULTURALES COMO HISTORIA DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LO CULTURAL

[...] la política cultural no es sólo política de Estado sino política pública, en cuanto en ella participan diversos sectores de la sociedad, lo que hoy se denomina sociedad civil.
(Bravo, 1992, p. 12)

En estos tiempos de regreso a la sociedad civil y de defensa de la esfera pública, la dimensión cultural de la democracia pasó al primer plano. También por el énfasis (posmoderno) en las diferencias y en la diversidad. Todo forma parte de una búsqueda de participación (quizás ya no se hable de socialismo participativo, pero sí de democracia participativa, y dudo de que las fuerzas de ambas expresiones resulten muy distintas).
(Roncagliolo, 1999, p. 15)

Si Cornejo Polar concibió una historia crítica de *los desplazados* de las políticas culturales desde el surgimiento del Estado Republicano (1821) hasta 1985, nada impidió al arqueólogo, etnólogo, profesor, consultor de la UNESCO y Director General del INC (entre agosto del 2002 y julio de 2006), Luis Guillermo Lumbreras (Ayacucho, 1936), a ir más allá y elaborar «El papel del Estado en el campo de la cultura» (2006), un ensayo donde narra el desempeño estatal en la cultura desde la irrupción del Estado en el Perú -en tiempos prehispánicos- hasta el siglo XXI. Pero Lumbreras es alguien que, fundamentalmente, busca explicar las acciones concretas del Estado sobre lo cultural.³¹

Para el autor, la cultura es una proyección de la propia existencia humana, un producto histórico colectivo palpable e inteligible. Y a este ámbito Lumbreras circunscribirá todos sus análisis. Así, para el etnólogo, en principio existe el «espacio cultural», el espacio donde se mueven todos,³² (Lumbreras, 2006, p. 82), en el que está comprendido todo el espectro de las condiciones de existencia, que van desde las prácticas productivas hasta las de consumo cotidiano y festivo, pasando por los códigos de salud y los de las relaciones de la población con el medio.³³

Por ejemplo, en la fase de nuestra historia donde hubo «colonización», los componentes del espacio cultural (inclúyase también sus formas simbólicas, modelos de conducta y hábitos de consumo) fueron percibidos -por el colonizador- como *diferentes*, y posteriormente fueron

discriminados, reprimidos y finalmente suplantados.³⁴ Se impuso sobre dicho espacio la política cultural de un Estado de ocupación hispano colonial. Tal política respondía a los intereses de un régimen externo, el español.

Tras la Independencia (1821) e inicios del siglo XX, un Estado de base criolla se encargó de imponer al ámbito cultural una política que privilegiaba lo externo sobre lo propio, adversa a las poblaciones nativas, promoviendo códigos y modelos de vida alienada.³⁵ Esta política también fue «copista», pues se la diseñó apartada de cualquier plan de generación de tecnologías propias o condiciones para el desarrollo nacional. Esa política respondía a los intereses de una minoría social o las conveniencias extranjeras.

Y, para Lumbreras, desde la segunda mitad del siglo XX, «las condiciones de existencia» y los componentes simbólicos y materiales del espacio cultural comenzaron a ser vistos por el Estado contemporáneo como «temas» que debían manejarse desde especializadas dependencias públicas.³⁶ (Lumbreras, 2006, p. 83). Al acto de racionalización estatal del espacio cultural el autor lo denomina «institucionalización de la cultura». Esa institucionalización era una respuesta al imperativo de organizar la acción del Estado y la cultura de conformidad a las necesidades de la época, a los intereses nacionales o las nuevas «exigencias» del conjunto social (insertar al país y cultura al contexto internacional, fomentar la integración cultural, fomentar el respeto a la diversidad, etc.).

Para este intelectual, el Estado contemporáneo comenzó la institucionalización de la cultura a inicios de la década de 1940 con la creación de la Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública (1941), cuya labor era difundir, entre los estudiantes, todo lo referido al *campo de las bellas artes y patrimonio histórico*, evidenciando así que el trabajo de dicha dependencia se basó en concepciones de cultura bastante «restrictivas» y pasatistas.³⁷

No hubo intención de incorporar «otros» espacios en la nueva estructura oficial de la cultura, como los que se ventilaban en el Instituto Indigenista, asociado al Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas, o los de la cuestión agraria o alimentaria y de salud. Nadie asumía que ellos podían pertenecer al gran campo de la cultura. (Lumbreras, 2006, p. 96)

Asimismo, Luis Guillermo Lumbreras considera que en las décadas de 1960 y 1970 al campo cultural instituido continuaba aplicándosele políticas «tradicionalistas» pues, por lineamientos, el INC estuvo incapacitado de incorporar organismos públicos que veían temas de ciencia, tecnología, comunicación masiva, turismo y desarrollo,³⁸ vale decir, ámbitos que también pertenecen al campo de la cultura. En consecuencia -para el destacado intelectual-, ni las políticas culturales instituidas ni sus órganos correspondientes pudieron definir prioridades ni diseñar estrategias que convoquen al cambio en esta época, ni a las particularidades del país.

En su ensayo, Luis Lumbreras, fundamentalmente, estudia y piensa la maquinaria cultural «es-

pecializada», piensa su origen, su trayecto histórico y funcionamiento. Por momentos, la encuentra ineficiente o desbordada de gestiones incapaces de orientar y liderar el «sector cultura». Estima que los organismos públicos han venido ventilando temas de ciencia, medio ambiente o interculturalidad, de modo aislado; sin embargo, no pierde la esperanza en que el Estado instituya el campo cultural de conformidad a los requerimientos ciudadanos y de la contemporaneidad.

Diferentes pasajes del texto pueden convencernos que Lumbreras no logra el objetivo de reconstruir la memoria del desempeño estatal en el *campo cultural* a partir de casos concretos y que los microcosmos y cotidianidades generadas al interior del sector son totalmente descuidadas; sin embargo, este texto tiene el mérito de no caer en el intelectualismo, idealismo, ni en la especulación fútil.

El algoritmo conceptual («campo cultural») le permite estudiar la configuración de las instituciones del sector cultura, o los entrecruzamientos de funciones e injerencia institucional en la forja de políticas culturales; incluso enfocarse en temas subjetivos como la intolerancia cultural o indagar por la ideología del grupo que «impuso», desde el Estado, sus políticas sobre este campo. En el análisis histórico de Lumbreras el campo cultural no se explica por los devaneos de un gobierno específico o de un grupo dominante específico. Este campo es tratado de modo «autónomo», en todo caso, subyugado a su propio devenir y lógica. Es el primero en hacerlo.

Para terminar, debe mencionarse que el artículo de Lumbreras es la pieza fundamental de una recopilación dirigida por gestores, críticos y teóricos de la cultura con una posición frente al Estado y cultura que Lumbreras conoce y, en cierto sentido, compartiría.

El libro donde va incluido este opúsculo de Lumbreras se titula *Políticas culturales: Ensayos críticos* (2006). Es una compilación a cargo del maestro y gestor cultural, Guillermo Cortés, y del profesor de literatura y especialista en estudios culturales, Víctor Vich. La mayoría de artículos allí reunidos no tienen un estilo homogéneo. Fueron escritos por voces no estatales del Perú pero que controlan recursos simbólico-culturales y con capacidad de generar sus propias líneas de acción o con capacidad de *agencia*, como suele decirse hoy.

En general, estos compiladores y ensayistas no se manifiestan desde la institucionalidad o un sector específico de la cultura. Pertenecen a una generación que estuvo cercana a las controversias sobre populismo autoritario -que socavó el estado de derecho y pluralismo a fines del siglo XX- y que acude a ciertos tópicos del liberalismo político -reconocimiento de la diferencia, participación ciudadana y diálogo público- o de los discursos de la subalternidad y ecologismo, para ofrecernos sus interpretaciones de lo que estaría en juego en las políticas implementadas en años recientes por el poder central en el campo cultural.

Críticos del Estado fujimorista, de la dictadura e impunidad y esperanzados en la democratización cultural, abogan por la identificación y desmontaje de las identidades creadas por mandato oficial, que manipula o elimina la capacidad política de las personas (es decir, de

reconocerse como ciudadanos y actuar en el espacio público en la elaboración de políticas culturales);³⁹ demandan al Estado narrativas inclusivas o promover diálogos interculturales globales. A eso se suma sus ímpetus por deconstruir el nacionalismos (en sus dimensiones antagónicas y contradictorias), o los discursos que asumen los Estados, los mismos que los lleva a censurar cualquier gesto de crítica que le sale al frente o a dificultar todas las iniciativas empresariales y privadas en cultura.

Su crítica cultural -de esta generación- delata, incluso, un deseo de friccionar los paradigmas base de las políticas culturales tradicionales (como «desarrollo cultural», «patrimonio», «cultura nacional»); y un deseo de innovar la lectura de las actuales políticas culturales. En la Introducción a *Políticas culturales: Ensayos críticos* exponen su idea que el Estado no es el único actor con capacidad de generar normas y gestionar la cultura, mucho menos de tener la exclusividad de las iniciativas culturales.⁴⁰ Y si Jorge Cornejo Polar tocó el tema de la exclusión cultural de los siglos XIX y XX desde un punto de vista ético, en este libro, partiendo de la premisa que vivimos en sociedades interdependientes, los autores convocados discuten éticamente qué tipo de comunidades y culturas se pueden crear de manera participativa (sociedad civil-Estado).

En general, la mayoría de las opiniones de gestores, críticos y teóricos reunidos en esta obra compilatoria destacan porque se concentran en aspectos que amplían enormemente los horizontes de la crítica, investigación y la reflexión histórica de las políticas culturales, y Vich y Cortés tuvieron a bien convocar al Dr. Luis Guillermo Lumbreras y publicar su ensayo concebido en perspectiva histórica.

LA HISTORIA EN LOS LINEAMIENTOS DE ACCIÓN CULTURAL PARA EL ESTADO

[...] el terreno de la actividad cultural [...] en la actual coyuntura corre el riesgo de quedar exclusivamente en manos de expertos tecnócratas, encargados hoy del «desarrollo» ya no solo económico sino social y cultural. (Yúdice, 2002, p. 116)

«Bases para la política cultural de la Revolución Peruana» (1977) es el primer documento que contiene explícitamente las propuestas de acción cultural que debía seguir el Estado. En aquel documento, elaborado por el principal órgano consultivo del INC: el Concejo General de Cultura (CGC), la «cultura peruana» era una idea posible de concretar y los paradigmas del socialismo humanista -inspirado en movimientos revolucionarios humanistas y algunos proyectos intelectuales sin cara institucional, como la filosofía de la liberación, teoría de la Dependencia y del colonialismo- los elementos inspiradores.⁴¹

Como todo programa, contiene un diagnóstico, en este caso un diagnóstico histórico de la «realidad cultural» de la nación. Es bastante sucinto e ideologizado, pero puede considerarse el principal antecedente de las historias de políticas culturales en el Perú, pues hay un intento de diferenciar las políticas culturales del pasado (conservadoras) de la actual («revolucionaria»).⁴² Incluso, hay el deseo de caracterizar y enjuiciar ambas políticas vinculándolas a procesos históricos sociales o temas estructurales.

Esta narrativa oficial cuestiona todo el valor social de las políticas culturales durante los siglos XVI-XX o levanta una barrera que impide la historicidad de las políticas culturales al desmerecer, ideológicamente, las políticas culturales no revolucionarias. Para los autores de esta propuesta, la política cultural estatal del presidente Juan Velasco Alvarado no tiene antecedentes. Es fundacional, es revolucionaria, nacional y participativa. Incluso no toma en cuenta la estructura cultural estatal preexistente. Se concentra en describir y exaltar el sistema cultural que ha creado el régimen.

En 1983, el Concejo Nacional de Cultura del INC (CNC), presentó «Documento de bases para la formulación de la política cultural». Es el segundo planteamiento de acciones generales en cultura de nuestra historia. Tal propuesta estuvo motivada por la ideología del humanismo democrático⁴³ y «perspectivas universales de cultura», hecho que significaba el cierre de un ciclo de propuestas de política cultural basadas en el paradigma nacional populista o del humanismo revolucionario. Se pensó que con eso podría evitarse el direccionamiento o imposición de valores desde *arriba* o podría abrirse el Estado a las «consideraciones de la pluralidad cultural».⁴⁴

Pero, en contra de lo esperado, el diagnóstico de las políticas culturales en este documento democratizador contiene rastros de una interpretación histórica que otorga amplio poder explicativo a arquetipos del nacionalismo (como «mestizaje cultural»), a la idea de «fractura» cultural debido a la influencia e invasión foránea,⁴⁵ a la división arte culto (occidental)—arte primitivo (local), etcétera. Es más, incluye un gesto desconcertante pues, a diferencia de su antecesor, este plan no se dirige *a todos* los que puedan participar de la cultura (las mayorías), todo lo contrario, solo se somete a la opinión de quienes están ligados a la actividad creativa, a los subsectores del campo cultural (como de la industria cultural), a los consejos técnico profesionales del sector cultura, y finalmente a los «interesados».⁴⁶ Fue un plan para instituciones urbano estatales y el sector cultural privado.

Para Juan Ansión la ambigüedad en este documento:

Permite entender la política de Acción Popular [1980-1985]. La consecuencia sería una pérdida de autoridad por parte del Estado, por su propia indefinición y una suerte de «dejar hacer» a nuevos actores culturales que tampoco significa una política liberal consecuente, sino más bien un dejar que se enfrenten libremente varias alternativas políticas, sin permitir que ninguna prevalezca, cayéndose en la indefinición del Estado y en la mediocridad, que de algún modo significa para el gobernante una

garantía de poder, aunque a la larga esto lo vaya desgastando irremediablemente.
(Ansión, 1988, p. 109)

El siglo XXI presenta una situación interesante. La oficialidad vuelve a emitir planes de acción en el campo cultural. A saber: «Lineamientos para una política cultural del Perú. Documento de trabajo 2001-2006» (presentado por la Comisión Nacional de Cultura, 2001); «Lineamientos y programas de política cultural del Perú 2003-2006» (presentado desde el INC, 2002); «Orientaciones estratégicas para el impulso de las políticas culturales en el Perú» (auspiciada por el INC y el apoyo de la Agencia Española de Cooperación internacional, de especialistas y de sociedad civil, 2008); «Lineamientos de política cultural 2013-2016» (diseña, ejecuta y supervisa: Ministerio de Cultura del Perú, en conjunción con los sectores del mercado y sociedad civil, 2013); «Elaboración de políticas nacionales de cultura 2018-2021» (diseña, ejecuta y supervisa: Ministerio de Cultura, en conjunción con los sectores del mercado y sociedad civil 2017).⁴⁷

En tales documentos, un Perú *como lugar donde existe una ciudadanía basada en nuestra diversidad o como lugar donde está garantizado el derecho a la cultura sin barreras ni distinciones*, puede ser realidad y las propuestas del liberalismo político -reconocimiento de la diferencia, participación ciudadana y diálogo público- un elemento guía.

Prima (en estas propuestas para desarrollar una política cultural desde el Estado) el deseo de situar las políticas culturales del Perú, en el contexto global. Es más, y aquí lo que nos interesa destacar es que tales propuestas son diseñadas en perspectiva histórica. Numerosas páginas se destinan a mostrar los hitos centrales en el desarrollo de las políticas nacionales y mundiales, como la creación de la Dirección de la Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública (1941), o del INC en 1972, pasando por la presentación cronológica de los diferentes lineamientos multilaterales sobre políticas culturales. También, se dan alcances de los diferentes planes y lineamientos de acción cultural que se realizaron en las últimas décadas. Incluso, se explican conceptos de uso cotidiano en el sector.

Pero en las propuestas de la referencia se abandonó el diagnóstico de la historia de las políticas culturales basado en paradigmas nacionalistas o asociándolos a procesos sociales o temas estructurales. Son historias que comprendían únicamente acontecimientos del sector. En ellas se habla de cultura como un fenómeno ligado a las artes, el saber, y la educación y (en la propuesta, del 2017) hay un bajo reconocimiento de su papel de transformación social. Fueron elaboradas por gestores culturales, técnicos y servidores públicos que conocen a la perfección el funcionamiento y racionalidad del campo cultural en tiempos de «debilitamiento» del Estado, del papel de las ideas y ciudadanía en él (Guerra, 2006a, 2006b).

Los lineamientos de la primera década del siglo XXI delatan una idea predominante: el *caos* del sector cultura no será ordenado por la ideología, la utopía o por mandato; se ordenará con método y recetas «técnicas», con la aplicación de conocimientos brindados por las disciplinas surgidas en el propio «sector cultura»: como la museología, patrimonio, gestión cultural, turismo, industria cultural, archivística, bibliotecología, etcétera. En ese sentido, la

historia del sector cultura, en estas propuestas, es la historia de su especialización y conquista de su eficiencia -nunca lograda-, vía el método y aplicación de conocimientos muy especializados (Guerra, 2006a, 2006b).

CONCLUSIONES

Las historias de políticas culturales en el Perú surgieron ante una situación concreta: la actuación del país en el frente multilateral. Las obras de historia de las políticas culturales en el Perú evidencian una evolución metodológica. Surgen en la década de 1970 como producto de la especulación (nacionalista) y no de la indagación metodológica ni manejo teórico especializado. Aquellas establecieron una cronología básica: política cultural del pasado (colonialista) y la actual («revolucionaria»). Su objetivo es someter a juicio ético las formas de intervención de los Estados (prehispánico, colonial, republicano, y revolucionario) a fin de orientar la cultura «auténtica» y «nacional». Hay una concentración en temas estructurales, como la dependencia, colonización y dominación. Los elementos del análisis son la «ideología» del colonizador, la extirpación, la enajenación y «desintegración» de la cultura nacional.

Enfocado en abstractos, como la «realidad» de la «nación peruana», este análisis dejó de lado las propias acciones gubernamentales concretas (los mecanismos de toma de decisiones, la heterogeneidad de los actores involucrados, los intereses y las ideologías que impregnan sus posturas). En este período, se carecía de estudios sobre gestión y administración pública y en cultura; el accionar concreto del Estado casi no concitaba el interés de las ciencias sociales ni políticas. Tales historias obvian elementos empíricos o datos fácticos que permiten reconstruir con detalle los universos del área cultural. Son visiones históricas portadoras de propuestas y posturas políticas (nacionalistas) antes que un reflejo del análisis histórico.

En la década de 1980, la historia de políticas culturales es producto del trabajo sistemático y multidisciplinario. Busca explicar el papel del Estado en la cultura en relación a cambios sociales y políticos definidos (Ansión), así como por qué hay un desencuentro entre las políticas culturales del Estado y la realidad socio cultural del país (Cornejo). Para conformar la explicación, se analiza la instalación de la cultura en el aparato estatal, dispositivos legales, la subjetividad de los servidores estatales (Ansión), diferentes mecanismos de elaboración de políticas (Ansión). También se establece cronologías de las políticas culturales según los tipos de gobierno. Estas historias evidencian el deseo que cultura y Estado concreten la República imaginada, no utopías revolucionarias de base nacionalista.⁴⁸

A inicios del siglo XXI, los estudios históricos de las políticas culturales se concentran en procesos o acontecimientos específicos: los ocurridos en el «campo cultural» (es el caso de la obra del Dr. Luis Lumbreras). Este explica la política cultural por los procesos y lo acontecido en el campo cultural. Por último, destierra todo intento de abordar la historia de las políticas culturales a partir de su influjo en campos menores o autónomos, como el intelectual o literario.

En los diferentes planes y lineamientos para la acción estatal en la cultural (del siglo XXI) se deja de lado la narración ética, utópica y politizada de las políticas culturales. La acción estatal en cultura no se presenta en relación a procesos histórico sociales o temas estructurales. Se busca establecer una línea histórica progresiva del propio sector cultura. Incluso, ubicarla en un contexto global. Se citan hechos y productos concretos, como la institucionalización del espacio cultural, o se hace una presentación cronológica de los diferentes planes de acción cultural para el Estado. Inclusive se explican conceptos de uso cotidiano en el sector. Son historias compendio a fuerza de ser didácticas, imparciales y centradas en sí mismas (el sector cultural oficial).

En la década de 1970, los primeros diagnósticos *históricos* de las políticas culturales fueron concebidas por intelectuales al servicio de un régimen revolucionario centralista de gran capacidad coercitiva; luego -en la década de 1980- por analistas y estudiosos de la acción estatal en materia de cultura. Están comprometidos con la social democracia. Mientras que en el siglo XXI son realizadas por académicos, servidores públicos, gestores y técnicos que conocen a la perfección el funcionamiento y racionalidad del campo cultural en tiempos de «debilitamiento» del Estado, del papel de las ideas y ciudadanía en él. Son neoliberales y *apolíticos*.

Las historias de política cultural efectuadas entre 1970 y 1980 se fundamentaron en consideraciones provenientes de la historia social, de la antropología cultural (de A. L. Kroeber), incluso por las «explicaciones» anticolonialistas y humanistas de la «realidad». Las historias efectuadas en los 2000 se fundan en los conocimientos brindados por las disciplinas surgidas en el propio sector cultura: museología, patrimonio, gestión cultural, turismo, industria cultural, archivística, bibliotecología, etcétera. El trabajo de Lumbreras se basó en ambos aportes, pero sobre todo en su libre interpretación.

A diferencia de Cornejo Polar, que en su análisis cuestiona –principalmente- la *indiferencia* y discriminación del Estado a las culturas *otras*, Lumbreras intenta analizar la cultura principalmente desde la óptica de la defensa de las identidades o respeto de la diferencia cultural.

El presente recuento y estudio de trabajos de historia de las políticas culturales en el Perú sin duda es incompleto porque, por ejemplo, se prescindió de obras que tratan el tema desde la perspectiva de la diplomacia cultural (Azurín, Podestá). Las investigaciones de diplomacia cultural buscan dar a conocer cómo fue la política cultural exterior peruana, en nuestro caso, debimos limitarnos al estudio de obras que pretenden narrar cómo fue la política de cultura orientada al ámbito nacional.

Pero una cosa es evidente: escasean obras de historia de políticas públicas de cultura en el Perú. Apenas se han publicado exiguas monografías sobre las políticas culturales considerando los cambios sociales y políticos. Siguen pendientes los estudios desde el punto de vista de

los creadores, transmisores y promotores culturales. No se ha investigado históricamente a los diferentes actores gubernamentales, sociales y privados que -mediante su influencia personal, la presión social, el debate público y el consenso- buscaron intervenir o influenciar en la creación o implementación de políticas públicas de cultural. Ha primado el análisis centrado en políticas gubernamentales y casi no se ha incurrido en el enfoque de actores sociales. Una excepción es la obra de la cusqueña Blanca Lis Gutiérrez Samanez, *Globalización, identidad y resistencia* (2016).

A esto se suma el hecho de que falta ampliar el horizonte temático, geográfico, así como reflexivo, de las políticas culturales. La influencia de la cotidianeidad en el diseño y concreción de políticas culturales no ha sido tratada históricamente. No se ha examinado -históricamente- las formas y estilos de negociación entre la industria cultural y el sector cultura estatal. Asimismo, no hay obras sobre la «cultura» en el desarrollo administrativo del Estado moderno, lo que equivale a decir que no existen análisis históricos de la trayectoria de la idea de «cultura» en el Estado peruano. Esta ausencia podría ser la consecuencia natural de una falta de definiciones teóricas sobre historia administrativa. Mientras tanto, está pendiente dar respuesta a la pregunta ¿por qué la cultura, en algún momento, debía legitimar el desarrollo administrativo del Estado peruano? o ¿a partir de cuándo la cultura fue importante para definir la línea política del Estado?

Carecemos de obras históricas sobre los lineamientos internacionales en cultura y su influencia en la configuración de los organismos estatales de cultural. También, existe otra ausencia clave: no hay estudios de legislación cultural en el Perú, apenas pueden ubicarse en la internet compilaciones de Leyes de creación de diferentes órganos de cultural (Coloma, 2001b). Salvo el caso del patrimonio, no existen estudios que nos digan si el Estado pudo implementar, o no, las numerosas propuestas de acción cultural. Los estudios se han concentrado en narrar, cronológicamente, el desempeño estatal a fin de orientar la cultura. En ellas priman los actores impersonales, la entelequia «Estado»; habría que apostar por etnografiar -históricamente- diferentes casos, actores, acciones e iniciativas político culturales, quizá ello pueda contribuir a incluir en la agenda pública nuevos temas y derroteros pero sobre todo a «pensar» las políticas culturales que se aplican en la actualidad.

¹ García Canclini, 1987, pp. 14-15.

² Entre estos, destaca una propuesta formulada en 1953: «Luis Enrique Galván Candiotti, Senador por Ayacucho, (...) propone a la consideración del Senado, el siguiente Proyecto de Ley: (...) ARTÍCULO 1º. -Créase el Ministerio de Cultura y Bellas Artes, que tendrá las siguientes dependencias: a) Dirección de Museos, Monumentos Históricos y Arqueología. b) Dirección de Bellas Artes, Folklore y Publicaciones de divulgación cultural. ARTÍCULO 2º. -Quedan comprendidos dentro de este Ministerio, con sus respectivas partidas presupuestales, todos los organismos y secciones administrativas que actualmente corresponden a la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. ARTÍCULO 3º. -El Minis-

terio de Cultura y Bellas Artes dictará la respectiva Reglamentación que permita su inmediato funcionamiento. Lima, 11 de agosto de 1952». (Cámara de Senadores, 1953, pp. 132-133)

³ García Canclini, 1987, p. 15.

⁴ Alcalde, 1998, 1999; Cornejo, 1979.

⁵ Podestá, 2008, pp. 53-62; pp. 93-103.

⁶ Arróspide, 1975, p. 208.

⁷ Ver Ministerio de Cultura del Perú, Archivo Central: INC. «Resoluciones Directorales Nros. 2601-2700, 1973». Vol. 56. Resolución Directoral N° 002634, Lima, 26 de noviembre de 1973 y «Resoluciones Directorales Nros. 3201-3400, 1977». Vol. 145. Resolución Directoral N° 003250, Lima, 23 de noviembre de 1977.

⁸ Coloma, 2001a, p. 7.

⁹ Ansión, 1986, p. 65.

¹⁰ Mejía, 2004; Cornejo, 1989, p. 299.

¹¹ CGC, 1977, p. 15.

¹² Bueno, 1974, pp. 14-17; Ortega, 1975, pp. 18-19; Bustamante, 1975, pp. 4-5; Hildebrandt, 1976, p. 21.

¹³ García Canclini, 1987, p. 19.

¹⁴ Cornejo, 1987, pp. 7, 51-52.

¹⁵ *La Prensa*, 1955, p. 10.

¹⁶ La Dirección de Educación y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública realizó en 1942 actividades de cine educativo. «Gracias a un donativo hecho por una importante institución financiera, pudo disponer de una camioneta equipada de un doble equipo proyector, de un toca-discos y de un juego de altoparlantes. Se ensayaron algunos recorridos a provincias llevando un conjunto de películas educativas y una colección de discos debidamente seleccionados. En algunas comunidades indígenas pudimos comprobar que muchos de los vecinos era la primera vez que apreciaban los beneficios del cinematógrafo, y seguían con toda atención el desarrollo de la función al aire libre, proyectando las películas en blanca pared del templo parroquial, y alternándolas con charlas educativas y con la audición de discos de música peruana y extranjera». (Xammar, 1945, pp. 355-356)

¹⁷ Ansión, 1988, p. 25.

¹⁸ Ansión, 1988, p. 141.

¹⁹ Ansión, 1988, p. 19.

²⁰ Ansión, 1988, p. 141.

²¹ Cornejo Polar, 1987, p. 2.

²² Cornejo Polar, 1987, pp. 46-48.

²³ Cornejo Polar, pp. 61, 78, 117.

²⁴ Cornejo Polar, pp. 97-100.

²⁵ Cornejo Polar, 1987, pp. 50, 63, 84, 127.

²⁶ Cornejo Polar, 1987, pp. 48-49, 65.

²⁷ Cornejo Polar, 1987, p. 49.

²⁸ Cornejo Polar, 1987, p. 85.

²⁹ Cornejo Polar, 1987, p. 23.

³⁰ Cornejo Polar, 1987, p. 60.

³¹ Lumbreras, 2006, p. 76.

³² Lumbreras, 2006, p. 82.

³³ Lumbreras, 2006, p. 83.

- ³⁴ Lumbreras, 2006, p. 83.
- ³⁵ Lumbreras, 2006, p. 79.
- ³⁶ Lumbreras, 2006, p. 83.
- ³⁷ Lumbreras, 2006, pp. 82-83.
- ³⁸ Lumbreras, 2006, p. 108.
- ³⁹ Vich, 2006, pp. 61-63.
- ⁴⁰ Vich y Cortés, 2006, p. 12.
- ⁴¹ CGC, 1977, p. 15.
- ⁴² CGC, 1977, p. 15.
- ⁴³ CNC, 1983, p. 13.
- ⁴⁴ CNC, 1983, p. 12.
- ⁴⁵ CNC, 1983, p. 11.
- ⁴⁶ CNC, pp. 4, 45.
- ⁴⁷ Ministerio de Cultura, 2017, pp. 37-47.
- ⁴⁸ Para una narración socio-histórica, ética y partidarizada de las políticas culturales formulada en la década de 1980 ver Roberto Miró Quesada, Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el campo cultural. El caso de Perú. Éste sociólogo e intelectual abrazó el socialismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, Javier (1998). *La idea de desarrollo del tercer mundo. La visión inglesa y norteamericana: 1900-1950*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- Alcalde, Javier (agosto, 1999). Desarrollo, subdesarrollo y decadencia social. *Socialismo y Participación*, nro. 85. Lima: CEDEP, pp. 9-25.
- Ansión, Juan (1988). *Anhelos y sinsabores. Dos décadas de políticas culturales del Estado Peruano*. Lima: Grupo de Estudios para el Desarrollo.
- Arróspide, Carlos (1975). *Cultura y liberación*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Azurín, Carmen (1991). *Bases para una política cultural exterior peruana*. Lima: Academia Diplomática del Perú.
- Bravo, María Elena (1992). *Políticas culturales y desarrollo cultural en Colombia*. Medellín: Consejería Presidencial para Medellín y el Área Metropolitana.
- Bueno, L. (7 de junio de 1974). Socialismo y Participación. Los intelectuales responden. *Oiga*, nro. 578. Lima: pp. 14-17.
- Bueno, Raúl (enero-marzo 2005). Jorge Cornejo Polar (Arequipa, 1930 – Lima, 2004). *Revista Iberoamericana*, volumen LXXI, nro. 210, pp. 305-306.
- Bustamante, C. (7 de diciembre de 1975). Hacia una participación cultural. *Suceso*, suplemento de *Correo*. Lima: pp. 4-5.
- Cámara de Senadores (1953). *Las ruinas arqueológicas del Perú. El Senado de la República interviene en su defensa y conservación. Proyecto de Ley. Dictamen de la Comisión de Investigación*.

Reseña de las visitas a las zonas arqueológicas. Documentos y anexos. Lima: Senado de la República Peruana.

Coloma, Cesar (2001a). *La Comisión Nacional de Cultura y la Casa de la Cultura. 1962-1971.* Serie Documento de Trabajo. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Centro Nacional de Información Cultural.

Coloma, Cesar (2001b). *El Instituto Nacional de Cultura. Organización y funciones 1971-2001.* Serie Documento de Trabajo. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Centro Nacional de Información Cultural.

Consejo General de Cultura del INC (CGC) (1977). *Política Cultural del Perú.* París: UNESCO.

Consejo Nacional de Cultura (1983). *Documento de bases para la formulación de la política cultural.* Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

Cornejo Polar, Jorge (1979). Reflexión en torno al desarrollo cultural. *Cielo Abierto*, volumen 1, nro. 2. Lima: pp. 24-31.

Cornejo Polar, Jorge (1987). *Estado y cultura en el Perú republicano.* Serie: Cuadernos de Historia III. Lima: Universidad de Lima, Departamento Académico de Ciencias Humanas.

Cornejo Polar, Jorge (editor) (1989). *Las políticas culturales en América Latina: Una reflexión plural.* Lima: Asociación Peruana de Promotores y Animadores Culturales.

Cortés, Gustavo (2006). Tan cerca y tan lejos: los vaivenes de las políticas culturales. Vich, Víctor y Gustavo Cortés (editores). *Políticas culturales: ensayos críticos.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 19-43.

Escobar, Alberto (octubre de 1977). Notas sobre política cultural, *Socialismo y Participación*, año 1, nro. 1. Lima: CEDEP, pp. 89-92.

García Canclini, Néstor (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: Un balance latinoamericano. García Canclini, Néstor (editor), *Políticas culturales en América Latina.* México D. F.: Editorial Grijalbo, S. A., pp. 13-61.

García Canclini, Néstor (2005). Definiciones en transición. Daniel Mato (compilador). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización.* Buenos Aires: CLACSO, pp. 57-67.

Guerra Chirinos, Diana (2006a). Introducción. *Casos de gestión cultural en el Perú.* Lima: INC, pp. 9-15.

Guerra Chirinos, Diana (2006b). Relaciones entre las políticas públicas culturales y la gestión cultural. Palestra. Portal de Asuntos Públicos de la PUCP.

Gutiérrez Samanez, Blanca Lis (2016). *Globalización, identidad y resistencia. La movilización por «otro derecho al patrimonio histórico» en la ciudad del Cusco.* Lima: Impreso en los Talleres Gráficos de Tarea Asociación Gráfica Educativa.

Herrera, Felipe (1977). *América Latina y sus políticas culturales.* París: UNESCO.

Hildebrandt, Martha (4 de mayo de 1976). La política cultural del Perú tenía que ser una política de cambio, *La Prensa*. Lima: p. 21.

Lumbreras, Luis Guillermo (2006). El papel del Estado en el campo de la cultura. Vich, Víctor y Gustavo Cortés (editores). *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 71-111.

Mariátegui, Juan (1994). *Las huellas en el tiempo (ensayos)*. Lima: Ediciones Clenala y Sagsa.

Mejía, Juan Luis (setiembre-diciembre de 2004). ¿Derechos sin Estado? Tres momentos de la institucionalidad cultural en América Latina, *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*, nro. 7. Tomado de <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2012/07/120707.pdf>

Ministerio de Cultura del Perú (2012). *Lineamientos de política cultural 2013-2016*. Lima: Ministerio de Cultura.

Ministerio de Cultura del Perú (2017). *Política nacional de cultura. Tú también creas la Política Nacional de Cultura. Marco conceptual para la elaboración de políticas culturales en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

Miró Quesada, Roberto (2016 [1986]). Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el campo cultural. El caso de Perú. Tanaka, Martín (coordinador). *Antología del pensamiento crítico peruano contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.

Ortega, Julio (5 de octubre de 1975). Cultura y Revolución. *Suceso*, suplemento de *Correo*. Lima: pp. 18-19.

Ossio, Juan (1986). *Patrimonio cultural del Perú. Balance y perspectivas*. Lima: Fomciencias.

Podestá, Bruno (2008). *Las dos caras de Jano. La cultura y los países en la era de la globalización*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, OEI-CEI.

Roncagliolo, Rafael (abril de 1999). Nota para una conversación sobre políticas culturales, *Socialismo y Participación*, nro. 84. Lima: CEDEP, pp. 9-17.

Santuc, Vicente (noviembre de 1993). La experiencia del Velasquismo, *Socialismo y Participación*, nro. 63. Lima: CEDEP, pp. 83-100.

Santuc, Vicente (22 de diciembre de 1955). Una dirección reorganizada y la cultura, *La Prensa*. Lima: p. 10.

Vich, Víctor y Cortés, Gustavo (editores) (2006). *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Xammar, Luis Fabio (julio-setiembre de 1945). Los «Biblobuses» o bibliotecas rodantes, *Boletín Bibliográfico*, año 2, nro. 7. Lima: Biblioteca de la Cámara de Diputados.

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.

AUTORES

Diana Cecilia Aguirre Córdova

Licenciada en Historia por la UNMSM y Maestra en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo por la USMP. Diplomado en Gestión de la Formación y Capacitación (PUCP), Diplomado en Educación en Museos (UAI). Con estudios relacionados a museos y gestión de colecciones, estudios de público, comunicación e interpretación del patrimonio cultural. Experiencia en investigación histórica, gestión del patrimonio cultural, elaboración de proyectos y actividades de gestión cultural y educación patrimonial en instituciones públicas y privadas. Actualmente se desempeña como docente universitaria en la UNMSM.

Raúl Álvarez Espinoza

Sociólogo por la Pontificia Universidad Católica del Perú y candidato a Magíster en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene una especialización en políticas públicas para la igualdad en América Latina por FLACSO-Brasil y cursa un posgrado en Estudios Críticos en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado diversos artículos sobre cultura popular peruana y se dedica a investigar las relaciones entre economía, política y cultura en el Perú Moderno.

José Luis Ayala Olazával

Nació en Huancané (Puno, 1942). Es yatiri (adivino), cronista, ensayista y gran promotor de la cultura aimara. Se ha desempeñado como maestro y literato. Es en este último quehacer en que más ha destacado, obteniendo varios premios: Primer Premio de Literatura Popular (1990), Premio de Literatura César Vallejo, CONCYTEC (1990), Primer Premio Poesía Sur Peruana (1967), Premio Internacional de Poesía, DIP, Paris (1964). Estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris. Hasta la fecha ha publicado 100 libros, entre ellos *Política cultural y política para la cultura* (1992).

Virgilio Freddy Cabanillas Delgadillo

Licenciado en Historia y Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano. Con estudios de Doctorado en Historia del Arte (UNMSM). Integró el Comité Directivo del Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM, el Comité de Gestión del Instituto Seminario de Historia Rural Andina y fue miembro invitado de la Comisión de Patrimonio del Colegio de Arquitectos del Perú. Es docente en la UNMSM y actualmente coordina el Grupo de Investigación Patrimonio y Educación Patrimonial de esta casa de estudios.

Lorenzo Huamaní Angeles

Bachiller en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Gestor cultural del grupo Tela Verde entre 2011 y 2013. Desde el 2016 dirige *La Plaza Editores*. Investiga procesos culturales, sociales y políticos del siglo XX andino. Se ha presentado en diferentes conferencias y publicado artículos sobre estos campos.

Alex Loayza Pérez

Investigador especializado en temas de historia política, intelectual y de la educación en América Latina, con énfasis en el Perú republicano. Fue director del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2016). Forma parte del grupo peruano del Proyecto Iberoamericano de Historia Conceptual. Iberconceptos. Ha publicado artículos sobre historiografía, historia política, de los conceptos y de la educación. Actualmente, es docente en la Escuela Académico Profesional de Historia (UNMSM).

Santiago Loayza Velásquez

Historiador por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Investiga la historia del Cusco republicano con énfasis en los monumentos, arqueología, museos, intelectuales, turismo y patrimonio. En la actualidad, cursa estudios de posgrado en Historia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y se desempeña como director del Centro Cusqueño de Investigaciones Históricas Enfoques.

Manuel Pablo Marcos Percca

Historiador por la UNMSM. Ha dictado cursos sobre crítica y teoría del arte peruano y occidental en los centros culturales de la PUCP y UNMSM. Ha sido ponente en eventos de historia organizados por la UNMSM, PUCP, Municipalidad de Lima (Coloquio de Lima), Universidad de Piura e Instituto Raúl Porras Barrenechea. Actualmente trabaja en el Museo José Carlos Mariátegui como investigador y encargado de la biblioteca de dicho centro. Entre los temas de su interés figuran la historia de la gestión y administración pública, la historia socio económica, así como la historia e historiografía del arte peruano y occidental.

Senes Yonatan Mejía Vega

Historiador de la UNMSM. Ha sido investigador en algunos proyectos curatoriales realizados en el Museo de Arte de San Marcos, Museo de Arte Contemporáneo de Barranco, Museo Amano y Galería German Kruger del ICPNA. El 2017 presentó, en la galería del Seminario de Historia Rural Andina, la muestra fotográfica-documental titulada «Desborde cultural en Lima Metropolitana: la carpa teatro del puente Santa Rosa», y el 2018 curó la muestra «Reflejos Internos» en la galería Impakto. También fue auxiliar de archivo en la Municipalidad de Lima (2015-2016) y el Ministerio de Cultura (2016-2017). Trabaja en la BNP desde 2019.

José Antonio Ninahuanca Abregú

Sociólogo. Especialista en Gerencia Social. Posgrado en Cultura y Comunicación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina). Magister en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo (USMP). Master en Psicoanálisis (INUPSI-Madrid). Especialista en Políticas Públicas, Interculturalidad y Derechos Humanos. Diplomado en Desarrollo Integral y Derechos Humanos (CNDH-CUAED-UNAM). Formación en Planificación Territorial (ILPES-CEPAL). Ha publicado ensayos y artículos en revistas institucionales del Perú y el extranjero. Recientemente ha presentado su segundo libro: *La Cultura como Valor Estratégico. Por una Nueva Política de la Gestión Cultural en la Sociedad XXI*.

Milagros Valenzuela Saldaña

Licenciada en Historia por la Universidad Mayor de San Marcos y Magister en Gestión del Patrimonio Cultural por la misma casa de estudios. Tiene experiencia en investigaciones con contenidos históricos para la elaboración de propuestas técnicas de declaración de Patrimonio Cultural de la Nación. Ha publicado artículos en revistas especializadas tanto en patrimonio como en historia. Actualmente se desempeña como investigadora de la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble del Ministerio de Cultura.

