

Para vivir mañana. Políticas culturales y tres cincuentenarios ¹

Raúl Alvarez Espinoza

Ilustraciones: Jorge Maita

El Perú íntegro es una primera piedra
Manuel Scorza, Redoble por Rancas (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 a la peruana.⁴

Separados cada uno por cincuenta años de diferencia, estos tres momentos se conectan entre sí porque debieron enfrentar la conmemoración del centenario, el sesquicentenario y el bicentenario de la independencia, respectivamente. Me interesa examinar 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 civilismo. 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 ruinosa 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 status 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” escondía tras suyo 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

usufrutuada 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 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”. Ahí 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 reinvidicación 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, retrotrayéndose 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 contra sentido”.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 número X.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]l 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. Sino más bien la profundización de la situación de dependencia, vinculada al tránsito de la subordinación al capital británico, a su vez subsumido al imperialismo norteamericano, que 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 enardecía 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 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 de 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, anti capitalista y anti oligárquica. 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 democrático-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 alguna 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

“achorada” 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 Leonidas 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 Tupac 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 aún 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 *belaundismo* 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 pugnarón 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 realidad territorial 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 Hatari 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 pos reforma 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 del '71, 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 pre-capitalistas. 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 nor occidentales. 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 JMG. 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 '73 y estamos en un contexto cada vez más acentuado de crisis. No obstante, el año 73 es también el momento de consolidación del Sinamos y el INC. La presencia del primero a nivel sub nacional 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 desmarcamiento 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 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 latinoamericana. 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 del '75, 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 del '75, 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 ayacuchano Joaquín López Antay ocurrida 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, 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 emancipatorias 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 PCP-SL 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 del año ‘73.¹⁰⁹ 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+, antirracismo), pero no cuestionamiento alguno de las bases materiales del status 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 pre pandémica.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 “le 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 carece de toda sustancia social. En el fondo, se trata de un juego de apariencias que sublima 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 desarticularlo 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 lógica 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 preocupación por la otredad ha reducido la complejidad social a una serie de compartimentos estancos habitados por un conjunto disperso de “identidades” reducidas, 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 individualidades 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 pos fujimori. 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 “cholificarse”. 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 la 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 el salto de los 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 culturales 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 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 estos últimos, 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 la 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 haitiano Rember Yahuarcani. Como se sabe, el MINCUL, premió una iniciativa presentada por el 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 en absoluto y se encargó, como en sus varias gestiones, a 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 MINCUL 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 “concursificación” 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 posneoliberal 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 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, busque 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 los setenta avanzaron en convertirlo en el fundamento

vivo de la construcción nacional.

La pandemia ha mostrado el carácter fundamentalmente anti popular 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 los 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 pos fujimori. 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 quienes leyeron y comentaron versiones previas de este texto. Y al comité editorial de *Mañana* por el espacio. Tomo el título del poema homónimo de Washington Delgado. Ver: *Para vivir mañana*. Lima: Minerva, 1959.

[2] Juan Carlos Estenssoro “¿Bicentenario? El año vacío”, *Trama, espacio de crítica y debate*. Disponible en: <https://bit.ly/3FAi6Sc>

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

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

[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). Ver el libro de Rengifo para más detalles: *El reestreno de la Ópera Ollanta, Lima 1920: cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: 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” 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 Aristocracia” fue acuñado por 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] Carlos Contreras & Eduardo Cueto. *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007; Peter Klarén. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

[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] Cecilia Méndez ha analizado en profundidad este punto en su ensayo *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, 2000

[12] Rengifo Op. cit. 2014. Ver también: Mirko Lauer. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo -2*. Cusco-Lima: CBC: Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

[13] Méndez Op. Cit. 2000; Rengifo Op. Cit. 2014.

[14] Rengifo Op. cit. 2014.

[15] Aguilar Op. cit. 2019.

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

[17] César Sáenz. *La cuestión indígena en las constituciones peruanas de 1920 y 1933*. Tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015. Pp. 45.

[18] Sobre el particular, ver *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982 y *Caminos al progreso. Mano de obra y política de vialidad en el Perú: la Ley de Conscripción Vial. 1920 – 1930*. Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Historia. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.

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*. Duke: 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 públicas 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 Prado, 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 caso ilustrativo de la articulación arte/Estado presente a lo largo del Oncenio. Ver: Johanna Hammann. *Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima: 1919 – 1930*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- [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; Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910 – 1940*. Lima: Sequilao Editores, 2014.
- [24] Ascensión Martínez “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, 1994. Pp. 335 – 363.
- [25] Antrobus, 1997. Pp. 175. Citado en Hammann Pp. 111. Asimismo, ver el trabajo de Carla Di Franco: *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924). Identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B Leguía* (2016). Lima: Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Historia del Arte. Lima: Pontificia

Universidad Católica del Perú, 2016.

- [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 el caso de la música, 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] Raúl Asensio. *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018.
- [28] Christian Mesia-Montenegro, “Julio C. Tello. Teoría y práctica en la Arqueología Andina”, *Arqueología y Sociedad*, nro. 17, 2006. Pp. 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] Utilizo como base el artículo de Gerárd Borrás titulado *¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919 – 1930)* (s.f)
- [32] Luego llamada marinera. Ver la completa investigación de Rodrigo Chocano: *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2012.
- [33] Op. cit. Pp. 142.
- [34] José María Arguedas “El monstruoso contrasentido”. *El Comercio, suplemento El Dominical*, 30 de junio, 1968.
- [35] Marta Ortiz Canseco. *Poesía peruana 1921 – 1931. Vanguardia + Indigenismo + Tradición*. Lima: Sur, 2013.
- [36] José Carlos Mariátegui. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editorial Amauta, 1972; Carlos Franco. *Del marxismo eurocéntrico al marxismo latinoamericano*. Lima: Cedep, 1981.
- [37] Julio Mendivil. “Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima” en *Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo*. Raúl R. Romero editor. Lima: Instituto de Etnomusicología, 2015. Pp. 27.
- [38] Carlos Oquendo de Amat. *5 metros de poemas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 2018 [1927]; Magda Mortal. *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica*. México D.F: Ediciones Apra, 1928; Gerárd Borrás. *Lima, el vals y la canción criolla (1900 – 1936)*. Lima: IFEA, 2012.
- [39] Fernando de Trazegnies. *La idea del derecho en el Perú Republicano del siglo XIX*. Lima: Grijley, 2018.

- [40] Klarén. Op.cit. 2012. Pp. 329.
- [41] Fernando Villegas “El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Anales del Museo de América XXIII* (2015) Pp. 143 – 183.
- [42] Marty Ames en *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919 – 1930)* Pp. 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” del número 546 del semanario *Oiga*. Disponible en: <https://bit.ly/3emprZD>
- [46] He adelantado algunas de estas ideas en “Hatariy. Cultura, pueblo y revolución”. Este ensayo forma parte de la antología *La revolución imaginada*. Gonzalo Benavente & Grecia Barbieri (eds). Lima: Penguin Random House, 2021.
- [47] Contreras & Cueto Op. cit. 2007; Klarén Op. cit. 2012.
- [48] Rolando Rojas. *La revolución de los arrendires. Una historia personal de la Reforma Agraria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2019.
- [49] Ernesto Che Guevara. *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*, 1965.
- [50] Rénique 2015; Francisco Guerra García. Velasco. *Del Estado oligárquico al capitalismo de Estado*. Lima: Cedep, 1983; Juan Martín Sánchez. *La Revolución Peruana: Ideología y práctica de un gobierno militar 1968 – 1975*. Lima: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2002.
- [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 gran influencia ejercieron 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, la influencia del pensamiento social en la política cultural revolucionaria se hace patente en las “Bases para una política cultural de la Revolución Peruana”, *Runa, Revista del Instituto Nacional de Cultura*, nro 6, Lima, noviembre – diciembre, 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, el tema 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 Cosino 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 al respecto. Y sobre los coliseos en particular, García Liendo Op. cit. 2016 y de Eve-Marie Fell, el texto “Du folklore rural au folklore commercial: une expérience dirigiste”, *C.M.H.L.B. Caravelle*. 48, 1987, pp. 59 – 68.
- [57] Oswaldo Reynoso. *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo, 2006.
- [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 José 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: Heidi C. Feldman. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006 y Anthony Thompinks. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Universidad Católica del Perú, 2011.
- [59] Esto ha sido observado, también, en los siguientes trabajos: Anna Cant. Land for those who work it: A visual analysis of agrarian reform posters, *Journal of Latin American Studies*, Volume 44, Issue 1, February, pp. 1 – 37, 2012, Mijail Mitrovic. *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte en Lima desde los sesenta*. Lima: Departamento de Arquitectura de la PUCP, 2019 y Christabelle Roca-Rey. *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado*. Lima: IFEA, 2016.
- [60] Mitrovic Op. cit. 2019. Fell Op. Cit. 1986.
- [61] Roberto Miró Quesada “Innovaciones en políticas culturales y transformaciones en el campo cultural: el caso del Perú”, *Antología del pensamiento crítico peruano contemporáneo*. Martín Tanaka coord. Buenos Aires: CLACSO, 2016.
- [62] Cant Op. cit. 2012.
- [63] Le debo esta expresión a José Aricó en *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, recomiendo ver el texto de Carlos Aguirre para más información: “¿La segunda liberación? El nacionalismo militar y la conmemoración del sesquicentenario de la independencia peruana” en *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 Inqa”, 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] Luis Guillermo Lumbrellas. “El papel del Estado en la cultura” en *Políticas culturales: ensayos críticos*. Víctor Vich & Juan Carlos Ubillúz. Lima: OEI: INC: IEP, 2004.

[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] Javier García Liendo. *El intelectual y la cultura de masas Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 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: Jacques Rigaud. *L'Exception culturelle. Culture et pouvoir sous la Ve République*. París : Grasset, 1995. Para una lectura de su introducción en la región latinoamericana, ver Néstor García Canclini “Políticas culturales y crisis del desarrollo en América Latina” en *Políticas culturales en América Latina*. Néstor García Canclini ed. México: Barcelona: Buenos Aires: Editorial Grijalbo, 1987.

[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 - como modernismo popular. Ver Mitrovic Op. Cit. 2019; Mark Fisher. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2018.

[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] Carlos Franco. *La revolución participatoria*. Lima: Mosca Azul Editores, 1975; *El proceso revolucionario peruano*. Testimonio de lucha. Lima: Siglo XXI Editores, 1976.

[75] Al respecto, Julio Cotler señaló agriamente que lo 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. Pp. 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 Gral. Velasco acusara, ya depuesto por Morales Bermúdez, la “infiltración comunista” en su gobierno. Y tenía razón. Pero además de moscovitas, hubieron también progresistas, social cristianos 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 el 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: René Zavaleta. *Lo nacional popular en Bolivia*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1986

[81] Mariátegui Op. cit. 1972; Franco Op. cit. 1981.

[82] No puedo decir aún mucho más sobre esto puesto que hace falta un buen 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 Maguina 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 Moisés Contreras Zanabria. *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. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018; Giancarlo Carbone. *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972 – 1992*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016.
- [84] Decreto Ley N° 19588. Para una muestra de las acciones de la EPPA, ver: Naylamp '72, Sinamos Informa, nro. 6, 1972, Pp. 73.
- [85] Franco Op. cit. 1975; Carlos Franco. Hildebrando Castro Pozo. Nación, modernización endógena y socialismo. Lima: Cedep, 1989. Hildebrando Castro Pozo. *Del ayllu al cooperativismo socialista*. Lima: Biblioteca Peruana, 1969. 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] Tomo el concepto de “mediósfera” del trabajo de Régis Débray. Ver: *Introduction a la médiologie*. París: Presses Universitaires, 2000.
- [88] Anna Cant ha documentado ampliamente el trabajo del Sinamos en tres regiones del país en su artículo incluido en *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] Héctor Béjar. *La revolución en la trampa*. Lima: Socialismo y Participación, 1976.
- [94] Rodrigo Sarmiento. *Llego rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2020.
- [95] Contreras Op. cit. 2018; Carbone Op. cit. 2007.
- [96] Fernando Vivas. *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.
- [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 agro exportadora, sino que trató de modernizar la estructura económico productiva del país sobre las bases pre existentes. Pero este no fue solo un impasse 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: *Ruy Mauro Marini. La crisis del desarrollismo (2004)* Disponible en: <https://bit.ly/3oIcXth>
- [98] Manuel Barrós. *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 Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016; Ignacio Ramos Rodillo. *La renovación folclórica latinoamericana y la Nueva Canción*. Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2019; Alfonso Santistevan. *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, 2020.
- [99] Martín Bergel. *Futuro y ocaso del Tercer Mundo*, NUSO, nro. 284, nov – dic, 2019.
- [100] Sánchez Op. cit. 2002; Zapata Op. cit. 2018.
- [101] Le debo la fórmula citada acerca del “símbolo de lo popular” a Mirko Lauer en 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 el '76, 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 artesanado en tanto clase para ser incorporada de manera individual al espacio cultural de la prominente 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, así, entender mejor lo que estuvo en juego en dicha premiación. Para un mayor desarrollo de los aspectos mencionados ver Lauer, Op. cit. 1982; Mitrovic Op. cit. 2019; Mirko Lauer. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007; Ricardo

Kusunoki & Natalia Majluf. Redibujar categorías. La incorporación del “arte popular” a colecciones del Museo de Arte de Lima. *Goya*, 637, 2019, pp. 140 – 153.

[102] Cito el poema de Cesáreo Martínez en sus *5 razones puras para comprometerse con la huelga*. Lima: Editorial Quipu, 1978.

[103] Rénique Op. cit. 2015

[104] Alberto Adrianzén ed. *Apogeo y crisis de la izquierda peruana. Hablan sus protagonistas*. Lima: IDEA: UARM, 2011.

[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 Sinistra Ensayos, 2018.

[106] Carlos Iván Degregori. *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, 2010; Carlos Iván Degregori. *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969 – 1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1979. Tomo la expresión de “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 “gobernabilidad” 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] Mark Fisher. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2018.

[108] La expresión es de Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

[109] Carlos Hermida Revillas “Crisis y reestructuración del capitalismo: 1973 – 2000”, *Historia y Comunicación Social*, nro 5, 2000, 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, 2019. Disponible en: <https://bit.ly/38hJi8Q>

[111] “El golpe de la crisis: comunidades indígenas sin ingresos económicos y con escasez de alimentos”, *Ojo público*, 3 de noviembre, 2020. Disponible en: <https://bit.ly/3ypKp0S>

[112] “ARCOMadrid, el Bicentenario y los límites del arte crítico en el Perú”, *La mula*, 24 de noviembre, 2019. Disponible en: <https://bit.ly/3mIYV02>

[113] Romeo Grompone & Martín Tanaka (eds) *Entre el crecimiento económico y la insatisfacción social. Las protestas sociales en el Perú de hoy*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

[114] David Harvey. *Una breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.

[115] Santiago Gómez. “Neoliberalismo y acumulación por desposesión en Argentina (períodos 1976 – 1983, 1989 – 2002 y 2016 – 2019)”, *Cuadernos del Cendes*, Año 37, nro. 103, Enero – abril, Pp. 94,

2020.

[116] David Harvey. *Razones para ser anticapitalistas*. Prólogo de Tomas Marois. Buenos Aires: CLACSO, 2020; Juan Carlos Monedero “El programa de máximos del neoliberalismo. El informe de la Trilateral de 1975”, *Sociología Histórica*, nro. 1, Pp. 289 – 310, 2012.

[117] Danilo Martuccelli (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauce Editores.

[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, proveniente de la oligarquía, sino de otros más próximos al capital transnacional. Esta en el nivel más alto de la pirámide, por supuesto, dado que con las reformas neoliberales se han formado también nuevas élites políticas que han asimilado, también, a buena parte de los sectores medios como parte de su tecnocracia. Ver: Carlos Malpica. *Los dueños del Perú*. Lima: Peisa, 1978 ; Francisco Durand. Los nuevos dueños del Perú *Quehacer*, octubre-noviembre. Disponible en: <https://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/31/143.pdf>

[119] Diego Fernando Martínez Vallejo *¿Democracia procedimental o democracia burguesa? Élite, clientelismo y desigualdad*. Falta fecha y más info de la fuente.

[120] Emilia Castorina “Neoliberalismo democrático: una nueva forma de poder”, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Instituto de Investigadores en Comunicación; Question, 1; 53, 1-2016; Pp. 20-36; Carlos Franco. *Acerca del modo de pensar la democracia en América Latina*. Lima: Friedrich Ebert Stiftung, 1998.

[121] A diferencia de los otros dos periodos 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*. Buenos Aires: Editorial RGC, 2021.

[122] Recurro nuevamente a la fórmula de Lauer planteada 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] Slavoj Žižek. *Multiculturalism or the cultural logic of multinational capitalism*. London: New Left Review, 1997.[125]

Luc Boltanski & Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Galimard, 1999.

[126] David Harvey. *The condition of posmodernity. An enquiry in the origins of cultural change*. Oxford : Blackwell, 1990.

[127] J.L. Comaroff & Comaroff. *Ethnicity Inc*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

[128] Harvey Op. cit, 1990.

[129] Fredric Jameson. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke : Duke University Press, 1989.

[130] Žižek Op. cit. 1997; Harvey Op. cit. 1990.

[131] Alberto Flores Galindo realizó un análisis histórico de estas atávicas divisiones en *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760 – 1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991 Para una reflexión de cómo estas se plasmaron en el CAI, ver *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte, 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: Ludwig Huber & Leonor Lamas. *Deconstruyendo el rombo. Consideraciones sobre la nueva clase media*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016.

[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] Mijail Mitrovic. *Arte conceptual (neoliberal) en El Otro Sendero*. Illapa Mana Tukukuq, (13), 27 – 37.

[135] Wendy Brown. *Undoing the demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

[136] Almenara Op. cit. 2018.

[137] Para un mayor desarrollo de la estrategia del nation branding en el Perú ver: Félix Lossio & Gisela Cánepa eds. *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: UP: PUCP, 2019.

[138] Guillermo Valdizán ha hecho un notable recuento de la coyuntura política que enmarcó la creación del MINCUL en su reciente libro: 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 que siento no hemos discutido lo suficiente: el vínculo entre la creación del MINCUL 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 MINCUL. Y es que, visto en perspectiva, dicho gesto tuvo mucho de acto reflejo, de válvula de escape ante una situación complicada para el ejecutivo. Con esto no quiero decir que los factores mencionados por Guillermo 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 MINCUL tuvo mucho de gesto reactivo, naciendo casi “al paso” sin obedecer a una problematización mayor sobre el para qué de un Ministerio de Cultura más allá de las presiones de la intelectualidad capitalina y los intereses propios del primer Alan 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] La denuncia de Yahuarcani, ampliamente documentada, puede leerse en pleno 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 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 desarrollo un argumento similar en relación al movimiento indigenista en *Andes imaginarios* (1992).

[141] Rodrigo Quijano. La soledad del curador de fondo: <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). Demás 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 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. Disponible

en: <https://bit.ly/3AUqB73> ; El nuevo museo nacional (MUNA): crónica de irregularidades: <https://bit.ly/3jjgaUz>

[144] James M. Buchanan. *Public Choice: politics without romance, Policy : A Journal Public Policy and Ideas*, 19(9)-13 (2003).

[145] Paola de la Vega “Gestión cultural y despolitización: cuando nos llaman gestores”, *Index, revista de arte contemporáneo*, nro. 2, 2016, Pp. 96 – 102; Comaroff & Comaroff Op. Cit. 2009.

[146] Ricardo Piglia. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013. Pp. 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. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

[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 vengán a la par 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: Paula Biglieri & Luciana Cadahia. *Seven Essays on Populism*. London: Polity, 2021.

[152] Valdizán Op. cit 2021.

[153] Andrea Mejía y Diego Navarro han realizado una lectura más amplia sobre el particular en *Proyecto Bicentenario de la Independencia del Perú: ¿la branderización de la comunidad nacional?*, *Anthropía, Neoliberalismo*, nro. 17, 2020.

[154] Parafraseo aquí a Mirko Lauer en Andes imaginarios. *Discurso del indigenismo – 2*. Lima: CBC, 1992.