

intercambio

Revista Jesuita de
Cultura Social

N° 68 Invierno 2025

Arte y cultura en el Perú: desafíos, identidades y resistencia. Entrevistas con Hugo Coya y Alejandro Neyra

[p. 6]

Cumbia, saxocumbia y jazz en el Perú

[p. 27]

Gaming como herramientas de acción docente

[p. 59]

Arte y Cultura en el Perú
Voces de Espiritualidad,
Libertad y Resistencia

inter cambio

Revista Jesuita de Cultura Social

Director

Frank Gutiérrez Blas, SJ

Consejo Editorial

Joseph Dager

Juan Dejo, SJ

Karem Farfán

Álvaro Méndez

Edición

Álvaro Fabián Suárez

Colaboran

David Cabrejos, Hugo Coya,

Juan Dejo SJ, Jero Gonzáles,

Alexander Huerta Mercado, Marco Loo,

Enrique Loyola SJ, Álvaro Molero,

Carina Moreno, Alejandro Neyra, José Ramos,

Néstor Sedano, Colbert Soto.

Diseño y Diagramación

Romy Kanashiro / Omar Gavilano

Dirección

Costa Rica 256, Jesús María, Lima

Teléfonos: (51) (1) 461-8803 / 463-5006

Para enviar informaciones o sugerencias escribir a:

revista@intercambio.pe

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del
Perú N° 2010-08595

contenidos

[Cultura]

Crear contra corriente: los desafíos de hacer arte y cultura en el Perú

Entrevista a Hugo Coya

6

[Espiritualidad]

**¿Transgredir o trascender?
El dilema del arte en la espiritualidad**

Juan Dejo SJ

12

[Regiones]

Juventudes, danzas y el Señor de Qoyllurit'i

Jero Gonzales / Enrique Loyola SJ

18

La memoria y el arte: una relación en perspectiva de preservación

José Ramos

22

Desde Huarochirí, la saxocumbia

Néstor Sedano

27

Cumbia y jazz en el Perú

David Cabrejos

32

[Debates]

La cultura popular es hermosa

Alexander Huerta Mercado

38

Arte y autogestión: cuando los artistas pasan a la acción

Carina Moreno

42

Gaming como herramientas de acción docente

Colbert Soto y Álvaro Molero

47

[Mundo]

El retorno deseado: miradas a la migración china desde el arte

Marco Loo

52

[Política]

Política, identidad y resistencia cultural

Entrevista a Alejandro Neyra

58

editorial

Caminamos por las calles de un Perú vibrante, donde el arte y la cultura laten como el corazón de un pueblo que no se rinde. En esta edición de *Intercambio*, nos dejamos llevar por los hilos de la espiritualidad, la memoria y la resistencia, que se tejen en cada actuación, cada nota musical, cada paso de danza. Aquí, en estas páginas, el alma peruana canta, desafía y sueña, guiada por una fe que no solo embellece la vida, sino que la transforma.

Imagina las laderas del Ausangate, donde el frío intenso abraza a los peregrinos del Señor de Qoyllurit'i. Enrique Loyola SJ, capellán del santuario, nos cuenta cómo los jóvenes danzantes convierten sus cuerpos en ofrenda. Cada movimiento es una oración, un puente entre lo humano y lo divino, un recordatorio de que la espiritualidad andina sigue viva, fuerte, uniendo generaciones. Esta danza, como el arte que exploramos, es un acto de pertenencia y resistencia.

En Ayacucho, José Ramos nos lleva al corazón de un arte que guarda memoria. Los artistas ayacuchanos, marcados por el conflicto armado interno, alzan sus voces a través de lienzos y esculturas, negándose a que el dolor y la resistencia sean olvidados. Sus obras son un testimonio vivo, un recordatorio de que el arte no solo refleja, sino que lucha por visibilizar lo que otros intentan silenciar.

La música, siempre puente, resuena en esta edición con historias de en-



cuanto y creación. En Huarochirí, Néstor Sedano nos sumerge en la saxocumbia, un género que lleva en su ADN la migración andina, el pulso de las periferias urbanas y la rebeldía de quienes transforman sus raíces en sonido. Mientras tanto, David Cabrejos nos invita a un cruce inesperado: la cumbia peruana se abraza con el jazz, tejiendo un diálogo sonoro que derriba fronteras y celebra la creatividad sin atadu-



ras. En estas melodías, encontramos un idioma universal que une corazones y narra historias de lucha y esperanza.

Pero el arte no solo canta; también cuestiona. La entrevista a Hugo Coya nos lleva de la mano por los desafíos de crear en un Perú donde los recursos escasean y la cultura a menudo queda relegada. Su tra-

bajo es un grito de valentía y esperanza en las jóvenes generaciones, al mismo tiempo que un desafío a estructuras que intentan apagar las voces disidentes. Juan Dejo SJ, por su parte, nos invita a reflexionar: ¿es el arte una transgresión que rompe normas o una trascendencia que eleva el espíritu? En este dilema, encontramos la chispa que enciende la creación.

En nuestra sección de *Debates*, Alexander Huerta celebra la belleza de la cultura popular, un espacio donde la autenticidad florece sin pedir permiso. Por su parte, Carina Moreno nos muestra a los artistas que, ante la indiferencia institucional, toman las riendas de sus proyectos, transformando la autogestión en un acto de poder. Y en las aulas, Colbert Soto y Álvaro Molero descubren en los videojuegos una herramienta para encender la imaginación de los estudiantes y la vocación de los docentes.

Desde una distancia existencial, Marco Loo nos cuenta cómo diversas expresiones artísticas tratan de reconectar a miles de peruanos de ascendencia china con sus orígenes en la lejana Asia, tejiendo narrativas de nostalgia y retorno. Y desde el ámbito de la responsabilidad del Estado, Alejandro Neyra nos desafía a repensar las políticas culturales en un país tan diverso como el nuestro. ¿Qué arte visibilizamos? ¿Qué cultura protegemos? Abogamos por un Perú donde el arte sea un derecho, no un privilegio, donde cada voz tenga espacio para soñar.

En *Intercambio*, la Revista de Cultura Social de los Jesuitas del Perú, el arte y la cultura son faros de libertad. En un mundo que a veces silencia, los artistas gritan. En un país que a veces olvida, ellos recuerdan. Y en una sociedad que a veces divide, ellos unen. Desde la fe, soñamos con un Perú donde crear sea resistir, donde imaginar sea transformar, y donde cada expresión artística sea un paso hacia un futuro más humano, más nuestro. ■

Frank Gutiérrez Blas, SJ
DIRECTOR

Álvaro Fabián Suárez
EDITOR DE REVISTA INTERCAMBIO

Crear contra la corriente: Hugo Coya y los desafíos de hacer arte y cultura en el Perú

En un país donde la cultura sigue siendo vista —desde los más altos poderes— como adorno, amenaza o simple entretenimiento, conversar con Hugo Coya es asomarse a una voz que no ha dejado de crear, de cuestionar ni de narrar. Periodista, escritor y productor de televisión, Coya ha sido también director del IRTP y figura clave detrás de producciones como El Último Bastión, una de las pocas series históricas peruanas hechas desde el Estado con ambición artística y mirada crítica.

En esta entrevista para Intercambio, Coya reflexiona sobre cómo se hace arte en el Perú hoy: entre el impulso creativo de nuevas generaciones y el abandono institucional; entre leyes regresivas y una juventud que no se resigna.

¿Cómo describiría el panorama actual del arte y la cultura en el Perú? Usted ha señalado anteriormente ciertas críticas hacia la gestión del Ministerio de Cultura, como el caso de la censura en el Gran Teatro Nacional. En ese contexto, ¿cómo evaluaría la situación del sector cultural hoy en día?

Yo creo que el arte y la cultura en el Perú atraviesan, al mismo tiempo, una de sus etapas más vibrantes y más desatendidas. Nunca antes habíamos visto tanta producción independiente, tanto impulso desde los márgenes, tantas voces jóvenes reclamando su espacio y su derecho a narrar el país desde distintas perspectivas: desde lo urbano, lo rural, desde la identidad afroperuana, indígena, migrante, disidente.

Lo paradójico es que esta riqueza cultural florece en un contexto de absoluta precariedad institucional. Aún se sigue confundiendo cultura con espectáculo. Se mide su valor por el número de *likes* en redes sociales o por la recaudación en taquilla. Y desde el Estado, muchas veces, se la reduce a un accesorio, o se la instrumentaliza con fines propagandísticos. Existe, entonces, una desconexión profunda entre el aparato estatal y las verdaderas necesidades del sector cultural y artístico. El talento existe, la creatividad desborda, pero sin políticas públicas sostenidas y descentralizadas, ese potencial queda en gravísimo riesgo.

Como menciona, es verdad que hoy existe una efervescencia creativa, con una fuerte producción independiente que, muchas veces, surge como respuesta a la falta de oportunidades. ¿Diría que esta situación ha mejorado o empeorado en los últimos años? Algunos consideran que hubo avances, aunque la pandemia también habría generado retrocesos en el sector cultural.

Culpar exclusivamente a la pandemia por la situación actual es una salida fácil. A lo largo de la historia, el Perú ha atravesado otras crisis sin llegar a este nivel de precariedad y desinstitucionalización. El problema es más profundo. Un ejemplo claro es la nueva Ley de Cine, que representa un grave retroceso: exige que los productores consigan por su cuenta el 30 % del financiamiento, desconociendo las enormes desigualdades del sector.

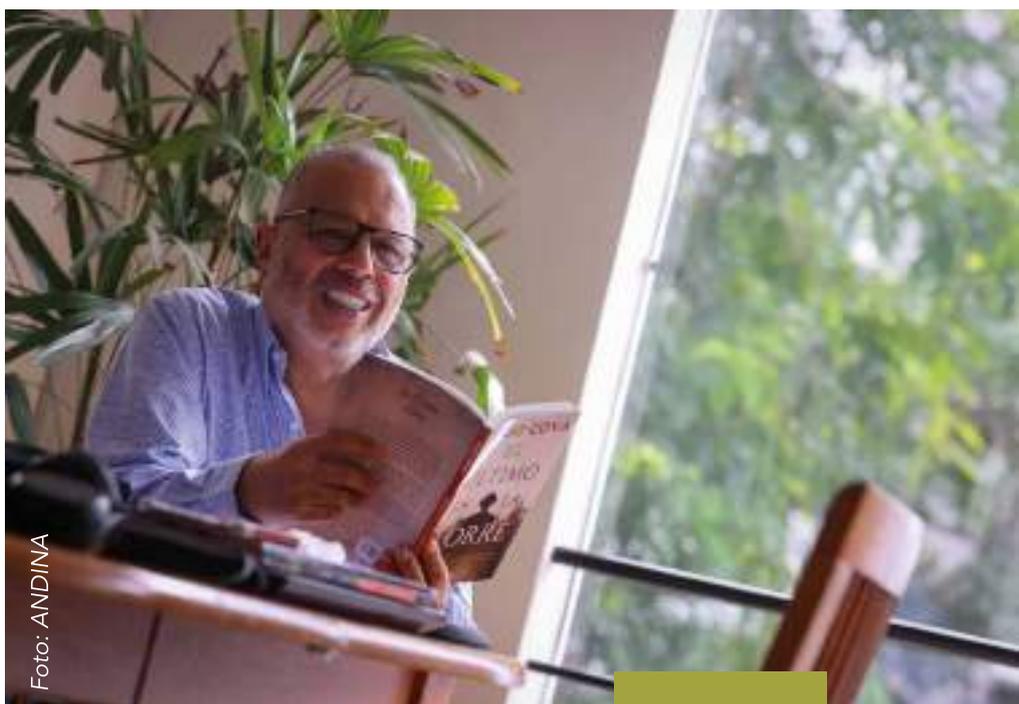
Esa ley pone en el mismo nivel al cineasta peruano —muchas veces regional y sin respaldo— con el productor extranjero, que sí cuenta con incentivos, infraestructura y apoyo estatal. El resultado: muchas historias simplemente no se contarán, muchos proyectos quedarán frustrados. Y eso es grave, porque una sociedad que no cuenta sus historias es una sociedad condenada a la amnesia.

Además, se ignora una verdad elemental: sin impulso del Estado no hay industria audiovisual posible, especialmente en un país sin mercado interno, sin protección a la exhibición nacional y donde el cine peruano muchas veces ni siquiera tiene una sala donde proyectarse. Es una situación absurda y lamentable, resultado tanto de la aprobación del Congreso como de la inacción del Ejecutivo.

¿A qué cree que se debe el respaldo a leyes como la recientemente aprobada Ley Tudela, que representa un retroceso para el cine nacional? ¿Se trata de desconocimiento por parte de los legisladores, de intereses particulares, o de una visión más profunda sobre cómo ciertos sectores del poder entienden —o desestiman— la cultura en el país?

Creo que hay varias razones. Para muchos, la cultura se percibe como una amenaza, o se reduce a una inversión económica, a un negocio. No comprenden que producir cultura cuesta, que sostenerse como

"El talento existe, la creatividad desborda, pero sin políticas públicas sostenidas y descentralizadas, ese potencial queda en gravísimo riesgo."



artista es extremadamente difícil, y que lo que se paga —cuando se paga— rara vez permite vivir con dignidad.

Además, estamos en un momento político donde la cultura se mira con sospecha o desprecio. Hay quienes ocupan cargos públicos y la ven como peligrosa si es crítica, o como inútil si es libre. Esa mirada limita profundamente cualquier posibilidad de desarrollo cultural auténtico.

Y hay un tercer aspecto, que es simbólico. Vivimos en una sociedad que todavía valora más lo importado que lo propio, que no reconoce su diversidad, que infantiliza o exotiza la producción cultural —especialmente la regional—, que normaliza la piratería y que desconoce el trabajo y el esfuerzo que hay detrás de cada

obra. Todo eso va erosionando silenciosamente la cultura desde adentro.

¿Cree que hoy en día se confunde la cultura con mero entretenimiento? ¿Existe cierto temor, tal vez, a que el arte pueda incomodar, interpelar o cuestionar, en lugar de simplemente entretener?

Definitivamente. La cultura debe incomodar. Eso es algo que muchos —especialmente los actuales congresistas y autoridades— no logran entender. La cultura no es un adorno ni una indulgencia. Es una forma de comprendernos, de interrogarnos, de imaginarnos mejores.

Y en un país tan herido como el nuestro, donde tantas cosas han sido rotas —la confianza, la institucionalidad, la convivencia—, necesitamos más que nunca de la cultura: de los artistas, de los escritores, de los cineastas, de los dramaturgos, de los gestores culturales. No para entretenernos, sino para ayudarnos a reconstruirnos como sociedad.

Y eso, lamentablemente, hoy no se está entendiendo.



Más allá de las leyes que, como ha señalado, están actuando como barreras para la creación cultural, ¿qué mecanismos o incentivos estatales existen hoy en día que realmente estén funcionando?

Existen diversos incentivos para el cine, así como para los libros y otras expresiones culturales, pero acceder a ellos es cada vez más difícil. Ya antes los montos eran exigüos, y ahora se han sumado nuevas restricciones que los vuelven casi inaccesibles. Incluso se ha planteado la creación de un comité que evaluaría qué contenidos son "apropiados" según ciertos criterios, lo cual introduce un componente de censura completamente inadmisibles.

Soy muy escéptico respecto al rol actual del Estado en la promoción cultural. La llamada descentralización no puede reducirse a llevar una exposición desde Lima a provincias una vez al año. Implica construir capacidades locales, invertir en infraestructura, formación y políticas públicas reales. Hoy hay regiones con una enorme riqueza cultural, pero sin salas de cine, editoriales, teatros ni acceso a fondos. Y los estímulos, en lugar de democratizar, terminan beneficiando a quienes ya están dentro del circuito. La verdadera democratización de la cultura no consiste solo en dar acceso, sino en abrir las compuertas para que cada región, cada comunidad y cada pueblo pueda narrarse desde sí mismo, con sus propios códigos, lenguajes y prioridades.

Además de incentivos estatales, ¿existe hoy algún tipo de apoyo real desde el sector privado o comunitario para proyectos culturales o audiovisuales? ¿Qué tan viable es acceder a financiamiento fuera del ámbito público?

Es muy difícil. Te lo digo como productor: hacer cultura en el Perú es un acto de fe. Cada proyecto es una batalla contra la inercia, la improvisación del Estado y también contra la falta de visión del propio sector privado. Levantar fondos en una industria inestable, con presupuestos mínimos y poco conocimiento del trabajo que hay detrás de una producción, es agotador. Muchos critican la calidad del cine peruano sin entender las condiciones adversas en que se crea: falta de equipos, de técnicos, de infraestructura, sin salas disponibles y sin apoyo para sostener una cartelera.

Mientras países como México, España, Chile, Brasil o Argentina —incluso en crisis— cuentan con acceso a financiamiento, público y privado, acá no existe una red que acompañe a los creadores. Un cineasta en Cusco o Ayacucho tiene que hacer su corto prácticamente solo, y si logra terminarlo, enfrenta salas que lo ignoran o cadenas que lo programan en horarios imposibles. Y, aun así, se le exige competir con megaproducciones multinacionales. Lo que hay detrás de cada obra hecha en el Perú es una lucha a contracorriente, que muchas veces termina condenada al fracaso antes siquiera de tener una oportunidad.

Desde su experiencia al frente del IRTP y como productor de series como El Último Bastión, ¿cuáles considera que han sido los principales aprendizajes sobre lo que se puede —y no se puede— hacer en el Perú desde los medios públicos y la producción cultural?

"La verdadera democratización de la cultura no consiste solo en dar acceso, sino en abrir las compuertas para que cada región, cada comunidad y cada pueblo pueda narrarse desde sí mismo, con sus propios códigos, lenguajes y prioridades. "



"El Estado puede hacer grandes cosas en cultura, pero eso solo ocurre cuando quienes están en la cabeza entienden que su rol es impulsar, animar y generar credibilidad."



Lo que está ocurriendo hoy en el IRTP es lamentable. Se ha ido degradando hasta convertirse en lo que siempre combatí: un instrumento de propaganda del gobierno de turno, donde priman la arbitrariedad y la improvisación. Durante mis dos gestiones, aprendí que, cuando hay voluntad política y se entiende el verdadero rol de los medios públicos, se pueden lograr cosas importantes, incluso con recursos limitados. *El Último Bastión* es un ejemplo de eso: no fue solo una producción mía, fue el resultado del compromiso de un equipo entero que creyó en el proyecto, desde el camarógrafo hasta el actor que aceptó reducir su tarifa por amor al oficio.

El Estado puede hacer grandes cosas en cultura, pero eso solo ocurre cuando quienes están en la cabeza entienden que su rol es impulsar, animar y generar credibilidad. Esa credibilidad fluye hacia abajo y permite que todos se involucren con energía, incluso ante la escasez. Lo que falta hoy no es talento ni capacidad, sino liderazgo y visión.

Pensando en el futuro, ¿qué cambios serían necesarios —desde el Estado y también desde los propios creadores— para garantizar un entorno más libre, sostenido y justo para el desarrollo de la cultura en el Perú?

Lo primero que hay que hacer es reconstruir. Lo poco que teníamos se ha destruido, y ahora estamos en un punto donde todo debe volver a plantearse desde cero. La lista de tareas pendientes es interminable, y necesitaríamos muchas entrevistas para detallarla. Pero, como punto de partida, se necesita que las próximas autoridades —porque con las actuales no tengo ninguna esperanza— dejen de ver a la cultura con sospecha o desprecio. Que no la perciban como peligrosa si es crítica, ni inútil si es libre. Solo a partir de ese cambio de mirada

será posible pensar en políticas que realmente impulsen el arte y la cultura en el país.

En un país donde hacer cultura implica tantas dificultades, ¿qué motiva a alguien a persistir en ello? ¿Qué lo impulsa a usted, particularmente, a seguir escribiendo, creando y produciendo?

En mi caso, como escritor —que es un rol que no había mencionado hasta ahora y que vivo con especial claridad—, mi motivación ha sido contar historias como las de Magdalena Truel o Ludovico y Jacobo Hurwitz, protagonistas de mi reciente libro *El espía continental*. Escribir sobre ellos ha sido mi manera de reclamar memoria y dignidad para personas que fueron invisibilizadas o reducidas a notas al pie de página. Es una forma de ejercer justicia narrativa: de poner en el centro a peruanos que hicieron grandes cosas, que fueron parte de acontecimientos históricos relevantes y que merecen ser reconocidos.

Y creo que eso es algo que compartimos muchos creadores. Cada artista tiene algo que quiere decir, algo que necesita mostrar, pero, sobre todo, algo que quiere que la gente recuerde. Algo que los haga reflexionar, que los conmueva, y que —en el mejor de los casos— los haga sentir orgullosos de quiénes somos.

Desde su experiencia como escritor, productor y docente, ¿cree que aún hay temas que el arte y la cultura en el Perú no se atrevan a abordar? ¿Existen

tabúes que siguen limitando la libertad creativa?

Por supuesto. El caso más reciente es el de la obra *María Maricón* en la Universidad Católica. Es lamentable que una institución a la que le tengo tanto aprecio — donde fui profesor por más de 15 años y con la que me identifico profundamente, a pesar de no haber estudiado allí— haya terminado cediendo ante la presión de un grupo de fanáticos religiosos. No he visto la obra, pero el solo hecho de que haya sido censurada por su título ya habla de los enormes tabúes y dogmas que todavía nos condicionan como sociedad.

Lamentablemente, en el Perú aún hay muchos temas que incomodan, que se evitan o se silencian desde el prejuicio. Y eso limita no solo la libertad creativa, sino tam-

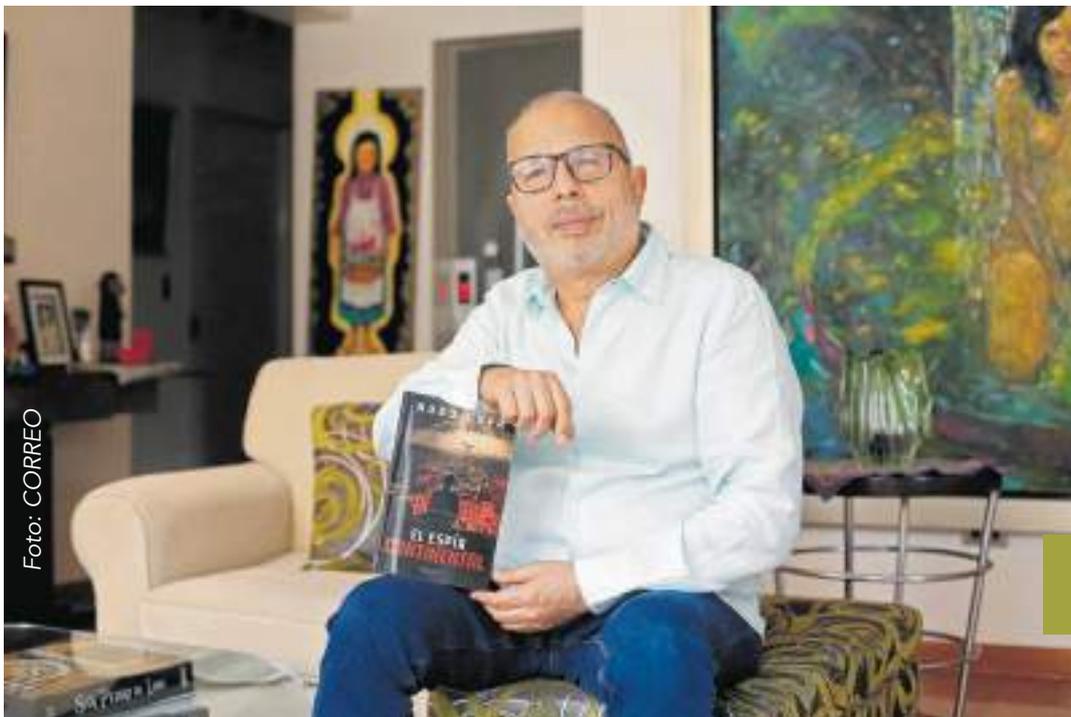
bién la posibilidad de tener un diálogo cultural más honesto y transformador.

¿Cómo visualiza el futuro del sector cultural en los próximos años?

Mira, yo soy una persona enemiga de esa idea de que todo tiempo pasado fue mejor. Al contrario, yo creo que el futuro va a ser mejor. Y cuando tengo la oportunidad de reunirme con gente joven, conversar con ellos, escucharlos, ver cómo rompen mitos, cómo cuestionan, cómo discuten, siento que eso es, ojalá, lo que nos espera: una juventud cuestionadora, con ganas de hacer cosas, que no se cruza de brazos, que no se resigna a lo que hay, sino que quiere transformarlo.

¿Qué consejo les daría a los jóvenes y, en general, a quienes desean incursionar en el mundo del arte y la cultura?

No quiero ser el viejo que da consejos a los jóvenes. Creo que cada joven encontrará su camino. Pero si me permitieran una sugerencia, sería esta: no desistan, persistan. Sigán peleando. Mi generación, lamentablemente, ya está de salida. Y espero que sean ellos quienes construyan un país mejor. ■



►
Giotto di Bondone, La Lamentación de Cristo muerto. Fresco en la Capilla Scrovegni, ca. 1305.

Considerada una de las primeras grandes representaciones del dolor humano en la historia del arte occidental.



Juan Dejo, SJ
HISTORIADOR Y TEÓLOGO*

¿Transgredir o trascender? El dilema del arte en la espiritualidad

En algún rincón sombrío de la capilla Scrovegni, hacia el año 1305, un pintor llamado Giotto hizo algo que cambiaría para siempre la experiencia de lo sagrado: pintó a la Virgen desmayándose bajo la cruz. No era una imagen solemne ni idealizada. No flotaba entre oros bizantinos. Era humana, trágicamente humana. Los ángeles lloraban. El dolor ya no era un símbolo: se volvía palpable. Por primera vez, el arte cristiano osaba mirar de frente el sufrimiento de Dios como si fuera el nuestro. Este gesto, aparentemente simple, rasgó el templo de la teología de aquel entonces. Una nueva sensibilidad comenzaba

a emerger, una que ya no separaba Cielo y Tierra, sino que los entretejía con carne, lágrimas y... mucha humanidad. El arte ya no solo ilustraba la fe, sino que empezaba a transformarla.

A lo largo de los siglos, ese camino iniciado por Giotto no dejó de expandirse. Pintores, escultores, poetas y músicos comenzaron a intuir que lo divino no se revelaba solo en los dogmas, sino también en los pliegues del cuerpo, en la materia cotidiana, en las visiones interiores. Desde los rostros realistas de Caravaggio hasta la imaginación simbólica de El Bosco, el arte no se limitó a representar la fe, se convirtió en una forma de interrogarla. ¿Qué sucede si la santidad puede hurgarse en el polvo de la materia humana? ¿Y si el infierno no fuera un castigo futuro, sino un reflejo del presente?

Lejos de ser ya una mera ornamentación, el arte se vivió como un acto espiritual en sí mismo, a veces rozando tonalidades casi heréticas como si se tratara de hasta entonces ignorados pigmentos. Mientras la institución eclesial defendía la unidad doctrinal entre Oriente y Occidente, Miguel Ángel abría caminos laterales: visiones místicas en cuerpos no exentos de voluptuosidad, experiencias sensoriales que escapaban al control de los concilios.

Esa tensión nunca fue del todo explícita, pero siempre estuvo presente, como una

corriente subterránea que empuja desde abajo, rozando los cimientos de la ortodoxia. Mientras la Iglesia deslindaba lo permitido y lo prohibido, el arte tanteaba zonas grises, intuiciones peligrosas, silencios elocuentes. La imagen podía sugerir lo que el dogma no osaba decir. Un Cristo desnudo, una Virgen llorando como madre y no como reina, un santo rodeado de sombras más que de luz... esas figuras decían más al corazón del creyente que mil sermones. Quizá esas imágenes hacían temblar a los teólogos, no porque fueran inverosímiles, sino por todo lo contrario: mucha verdad desnuda asusta.

"Mientras la Iglesia deslindaba lo permitido y lo prohibido, el arte tanteaba zonas grises, intuiciones peligrosas, silencios elocuentes. La imagen podía sugerir lo que el dogma no osaba decir."

En cada pincelada audaz, en cada metáfora desbordada, el arte insinuaba que la experiencia espiritual es más vasta que cualquier catecismo, más ambigua, más encarnada, más humana.

Caravaggio no fue un místico, o al menos no lo fue de modo consciente (recordemos la imagen inolvidable con

que Derek Jarman lo retrató en su interpretación fílmica de 1986). Sin embargo, nadie como él logró revelar la tensión entre la gracia y la miseria humana. Sus santos eran hombres comunes, sus vírgenes llevaban los pies sucios, y la luz —tan intensa como dirigida desde el abismo— caía sobre mendigos, prostitutas y asesinos. En *La muerte de la Virgen*, pintó a María como una mujer muerta de verdad: hinchada, pálida, sin rastro de gloria. El cuadro fue rechazado. Pero la pregunta quedó en el aire: ¿y si lo divino no está

donde esperamos encontrarlo? ¿Y si Dios ya no viste de oro, sino de carne herida? Caravaggio rompió con la estética sacralizada de su tiempo, pero sin negar lo sagrado: lo trasladó al umbral de la vida real. Lo sagrado se desplazaba así al espacio de la incertidumbre constitutiva de la existencia humana, a su fragilidad, a su eventual impureza, a sus lados oscuros...

Si Caravaggio confrontó la belleza de lo sagrado con el rostro de la humanidad caída, dos siglos después, William Blake (1757-1827) se internó en los territorios de la mente y el alma, donde lo divino y lo demoníaco se entrelazan en una danza misteriosa. Además de pintor, fue un poeta con tintes proféticos que, lejos de seguir la ortodoxia, tejió una religiosidad completamente *personal*, una religión de la imaginación, propia de aquellos tiempos del romanticismo temprano.

Blake rechazó las instituciones y su visión del cristianismo como un sistema cerrado, rígido. En su lugar, propuso una visión mística, individualista y profundamente simbólica del cristianismo: en *El anciano de los días* Blake pintó su Dios, más cercano del teísmo que del cristianismo, como expresión de la libertad creativa del ser humano. A través de sus ilustraciones y escritos, Blake abrió una puerta al interior de la conciencia humana: un cristianis-

mo interior que se desprendía de las convenciones externas, transgrediendo la potestad de la Iglesia sobre la gracia, al colocarla en la libertad de la visión personal y mística.

Si en el pasado el arte desafió las convenciones visuales y espirituales de las religiones, la cultura global y tecnológica de nuestro tiempo, que algunos denominan como el *poscristianismo*, ha vuelto casi una necesidad cuestionar lo intocable, lo «sagrado». La secularización ha liberado al arte de muchas de las restricciones que antaño imponía la Iglesia, y con ello ha surgido una nueva forma de arte que no solo toca lo religioso, sino que lo provoca, lo ironiza, lo remueve. Los artistas contemporáneos ya no buscan representar lo sagrado con veneración, sino dismantelar sus símbolos, diseccionar sus mitos y exponer su fragilidad frente a un mundo secularizado que se rehúsa a mantener el respeto a lo «intocable». ¿Qué sucede, entonces, cuando lo sacro se torna en un objeto más, es decir, un objeto de observación, analizado sin el «respeto» que antes invocaba en el creyente, al punto de ser incluso, ridiculizado?

Uno de los primeros en haber usado representaciones hasta entonces consideradas sacras fue el artista estadounidense Andrés Serrano, conocido por su controvertida fotografía *Piss Christ* (1987). En una composición que, a primera impresión, atrae por su opacidad y misterio, Serrano se lanzó a jugar con los símbolos del cristianismo en un espacio secularizado, haciendo una crítica a la sacralización de lo religioso y la institución de la Iglesia. Al sumergir una figura del crucificado en un recipiente de orina, no solo exponía así la fragilidad del símbolo, sino que también se atrevía a cuestionar el valor intrínseco de la imagen religiosa misma. Este tipo de provocaciones no buscaba simplemente ofender, sino dismantelar los tabúes que rodean las representaciones sagradas, invitando a una reflexión profunda sobre el poder de la imagen en la sociedad contemporánea.

Otro ejemplo relativamente reciente y polémico es el trabajo de los periodistas de *Charlie Hebdo*. A través de caricaturas provocadoras, los dibujantes no solo cuestionaron las representaciones religiosas del cristianismo, sino que jugaron con la figura del profeta Mahoma, llevando al límite el concepto de lo «sagrado». Las reacciones en el mundo musulmán, de ira y violencia, contrastaron con la postura secularista y crítica que predominaba en gran parte de Occidente: ¿hasta qué punto el respeto por las creencias religiosas sigue siendo válido en una sociedad que ya no las considera sagradas? Este tipo de arte no solo remueve el espacio sagrado, sino que plantea una pregunta aún más fundamental: ¿cuál es el papel del arte en la construcción o deconstrucción de las creencias religiosas en un mundo que ya no cree en lo absoluto?

"Este tipo de provocaciones no buscaba simplemente ofender, sino desmantelar los tabúes que rodean las representaciones sagradas, invitando a una reflexión profunda sobre el poder de la imagen en la sociedad contemporánea."



Foto: Cordon Press

◀ Piss Christ (1987), después del atentado que sufrió en Aviñón en 2011.

El arte del siglo XXI, como un hijo de los tiempos de Caravaggio y Blake, se enfrenta al mismo dilema: ¿hasta dónde puede llegar la libertad artística en la deconstrucción de lo sagrado sin perder el sentido de lo profundo y trascendental?

La libertad artística en la deconstrucción de lo sagrado se enfrenta a un reto complejo: por un lado, el arte, en la posmodernidad, sobre todo, tiene la misión de *romper tabúes*, cuestionar lo establecido y empujar los límites de lo que entendemos como «verdad» o «realidad». Esta tradición no es, sin embargo, tan reciente —como señalé más arriba—, pues el arte siempre ha sido una herramienta de transgresión, un medio para confrontar lo inmutable, incluso las ideas que nos hacemos de lo divino. Pero, por otro lado, no olvidemos que el arte también ha sido una forma de explorar lo profundo, de interpelar la trascendencia, de llevar al espectador a un lugar donde las preguntas sobre el sentido de la vida, de la muerte y de lo sagrado se vuelvan inevitables —pienso en las irónicas representaciones de Fellini o en la casi abyecta transgresión de Passolini, sin olvidar el misticismo secular de Tarkovsky, por poner algunos ejemplos.

En este punto, el problema no es tanto la *deconstrucción* de lo sagrado, sino la forma en que esa deconstrucción puede dejar vacío o despojado de su poder transformador lo que originalmente buscaba apuntar hacia lo trascendental. Si el arte moderno, posmoderno y contemporáneo transgrede hasta el punto de disolver toda reverencia por lo sagrado, ¿corre el riesgo de perder su capacidad de *inspirar*, de *elegir*, de tocar esos aspectos profundos del ser humano que nos conectan con algo más grande que nosotros mismos? ¿Y si, al intentar despojar de su halo divino a la religión y a sus símbolos, el arte acaba perdiendo la posibilidad de despertar la reflexión espiritual profunda que esos mismos símbolos eran capaces de generar?

Es cierto que el arte necesita ser libre, y esa libertad incluye la posibilidad de ofrecer una crítica a las instituciones o interpretaciones religiosas, como lo hizo *Charlie Hebdo* o lo hizo *Piss Christ* de Serrano (o, en nuestro medio, las obras de Cristina Planas). Pero esta crítica, aunque válida y necesaria en el debate contemporáneo, también plantea una responsabilidad: ¿cómo preservar el respeto por lo trascendental mientras se cuestiona lo instituido? Quizás la respuesta no esté en encontrar un balance estático, sino en aceptar la tensión constante entre el cuestionamiento y la búsqueda, entre la libertad irreverente y el reconocimiento de lo sublime (a fin de cuentas, eso ocurría sin que la conciencia interviniera demasiado hasta antes de la era ilustrada). El

arte que *deconstruye* lo sagrado puede seguir siendo profundamente espiritual si, al hacerlo, no solo destruye el símbolo eventualmente caduco, sino que invita al espectador a crear nuevos espacios de simbolización y de reflexión —a redefinir lo sagrado de manera personal, dinámica y renovada.

Por ejemplo, artistas como Marina Abramović, en su obra *The Artist Is Present* (2010), han utilizado elementos de la performance para tocar el misterio de la condición humana y su conexión con la trascendencia sin necesariamente recurrir a los símbolos tradicionales. Ella no buscó destruir el sentido espiritual del acto, sino más bien recrear una experiencia de presencia profunda a través del simple hecho de estar allí, frente a otro ser humano, en un acto de vulnerabilidad y comunión que recuerda la experiencia mística —recomiendo su presentación en la charla TED «An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection», del 2015, en YouTube.



Foto: Scott Rudd

Este dilema sobre el arte y la espiritualidad sigue siendo tan relevante como siempre: el arte puede, y debe, cuestionar todo, pero al hacerlo, debe recordar que el espacio de la espiritualidad, incluso cuando se disuelven sus formatos religiosos, puede ser reconstruido en un lugar de intimidad, reflexión y trascendencia. Es en ese juego entre lo profano y lo divino donde el arte contemporáneo sigue teniendo una de sus mayores oportunidades para tocar lo profundo y trascendental, sin caer en la banalidad o en el vacío. ■

▲
The Artist Is Present,
The Museum of
Modern Art. New
York, 2010

* DOCENTE Y VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN EN LA UNIVERSIDAD RUIZ DE MONTROYA. OFICIAL DE ARCHIVO Y PATRIMONIO DE LA PROVINCIA JESUITA DEL PERÚ.

Jero Gonzales
FOTÓGRAFO*

Juventudes, danzas y el Señor de Qoyllurit'i

Los jóvenes y la peregrinación al santuario del Señor de Qoyllurit'i

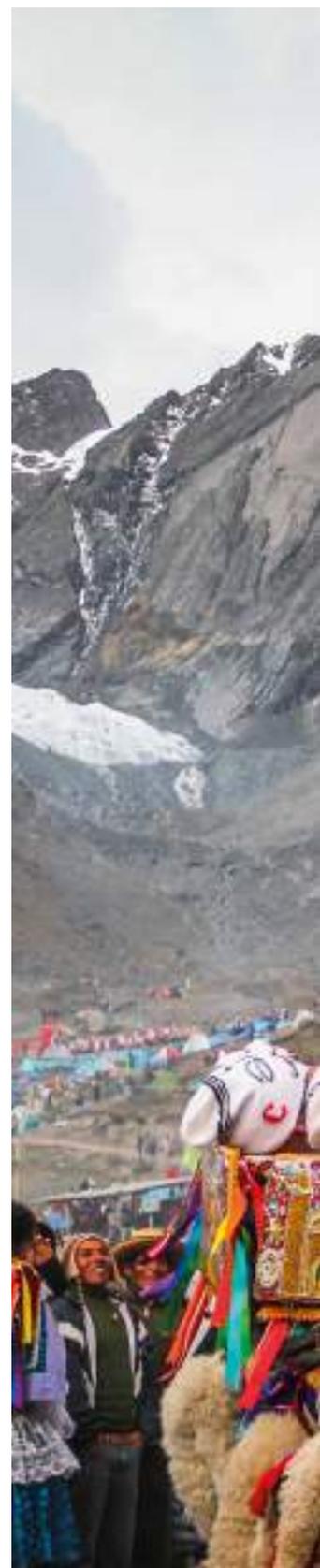
Año tras año, entre los días de la solemnidad de la Santísima Trinidad y la fiesta del Corpus Christi, miles de personas peregrinan al santuario del Señor Qoyllurit'i, llenando de color y esperanza las faldas del nevado Sinak'ara en Quispicanchi, Cusco. Peregrinos y danzantes provenientes de las ocho "naciones" (denominación utilizada para referirse a las regiones cusqueñas oficialmente reconocidas como peregrinas) y de todo el país irrumpen el nevado con sus oraciones, cantos y bailes para adorar a Dios, darle gracias, pedirle perdón y rogarle poder regresar el próximo año junto con sus seres queridos.

Entre los miles de peregrinos destaca la gran presencia de numerosas familias compuestas de niños, adultos y ancianos; quienes se congregan para participar en esta tradicional fiesta religiosa que une la piedad cristiana con elementos propios de las culturas originarias. Esta celebración incluye danzas, cantos y rituales que son transmitidos de generación

en generación a fin de mantener viva la tradición, por lo que la participación de los jóvenes en la peregrinación es crucial.

En efecto, los jóvenes que suben al santuario situado a más de 4,800 msnm son conscientes de su importante rol en esta fiesta: aportar con su vitalidad y creatividad y, al mismo tiempo, respetar y resguardar los rituales de la fiesta y las costumbres de sus antecesores. Desde pequeños aprenden de sus abuelos y padres el significado de los rituales, las oraciones, los cantos (todos en quechua) y las danzas que forman parte de la devoción al Taytacha Qoyllurit'i. En ese sentido, la fiesta es una expresión de fe y, al mismo tiempo, fortalece los lazos familiares y comunitarios, creando un sentido de identidad, pertenencia y responsabilidad hacia la propia cultura. Así, desde niños los varones van revestidos (como sus papás) de *pablitos*¹ y en la adolescencia, tanto mujeres como varones se unen a las diversas *comparsas*² de baile pertenecientes a alguna de las ocho naciones; convirtiéndose así en portadores de una tradición ancestral en la que fe, cultura y danza van unidas de la mano.

- 1 **Pablitos:** Varones encargados de mantener el orden durante la peregrinación y custodiar la tradición. Cada una de las ocho naciones cuenta con sus propios "pablitos", cuyos trajes llevan los colores distintivos de su nación."
- 2 **Comparsa:** Mujeres y varones que, con sus coloridos trajes, cantan y danzan al ritmo de queñas, zampoñas y tambores. Cada una de las ocho naciones reúne centenares de comparsas, cada una con su propia coreografía.





"La participación de los jóvenes resulta fundamental para mantener viva esta herencia cultural y garantizar que las futuras generaciones continúen con esta bella celebración de fe."







"La fiesta es una expresión de fe y, al mismo tiempo, fortalece los lazos familiares y comunitarios, creando un sentido de identidad, pertenencia y responsabilidad hacia la propia cultura."



La peregrinación al Santuario de Qoyllurit'i es una tradición profundamente rica y compleja digna de ser preservada. La participación de los jóvenes resulta fundamental para mantener viva esta herencia cultural y garantizar que las futuras generaciones continúen con esta bella celebración de fe. En un mundo actual en la que las brechas generacionales son tan marcadas, la fiesta en torno al Señor de Qoyllurit'i es una muestra de comunión entre la sabiduría y experiencia de los mayores y la energía y creatividad de los jóvenes. Esta sinergia generacional permitirá mantener vivas las costumbres, tradiciones y ritos que dan vida a la festividad de Qoyllurit'i. Es responsabilidad de todos -niños, jóvenes, adultos y adultos mayores- trabajar unidos para que el espíritu de la peregrinación no se apa-

gue, sino que siga latiendo en el corazón de cada peregrino que asciende al santuario con esfuerzo y fe, cargando consigo sus dolores y anhelos, sus cantos y danzas para alabar a Dios³. Y luego, tras el encuentro con el Señor y sus hermanos peregrinos, poder volver a la vida cotidiana renovados y transformados en espíritu y verdad. ■

3 "Alaben su nombre con la danza; con pandero y arpa a él canten" (Sal, 149,3).

*Enrique Loyola SJ
Capellán del santuario
del Señor de Qoyllurit'i*

* COMUNICADOR DE LA RUTA DEL BARROCO ANDINO



José Ramos López
ANTROPÓLOGO SOCIAL*

La memoria y el arte: una relación en perspectiva de preservación

La representación del pasado ha tenido múltiples formatos de transmisión hacia las generaciones venideras como la oralidad, la textualidad, los lugares, los objetos y los cuerpos. La capacidad creativa de las personas ante escenarios de vulneración sistemática de los derechos humanos ha transformado el arte en una plataforma de expresión, denuncia y reflexión, desempeñando un rol pedagógico y perennizando la memoria.

Las reflexiones en torno al conflicto armado interno (CAI) han trascendido el papel, como soporte perennizador, para situarse en paredes y objetos transformados. Si bien ante las 69 280 víctimas fatales reportadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación y más de 22 295 peruanos y peruanas desaparecidos que nos faltan¹, la manera de plasmar la experiencia del sufrimiento, del duelo, y de la pervivencia en el presente tomó el camino del arte como un recurso político: el cuestionar las desigualdades históricas y denunciar la deshu-

manización de la guerra. En el campo ayacuchano, posterior a la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación², la Asociación de Familiares Detenidos, Secuestrados, Torturados y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) hizo de la pared del local institucional un medio pedagógico de retratar sus memorias con respecto a la búsqueda de personas desaparecidas, la lucha por la justicia, la verdad y la reparación. Los murales de la memoria de la ANFASEP han jugado un rol importante al visibilizar las memorias de miles de ayacuchanos en el paisaje urbano. Posteriormente, los murales de la memoria se extendieron debido a su propuesta de representación de escenarios límites en el conflicto armado interno, a la exigencia del derecho a la verdad, a la dignificación de la víctima y, principalmente, al rol pedagógico como un mecanismo de no repetición. Entre ellos, en los murales de Putis se aborda la masacre de ciento un personas, el estadio de Huanta representa las detenciones arbitrarias por las fuerzas militares, la avenida 26 de enero rememora la muerte de los ocho periodistas en las alturas de Uchuraccay, y la casa de la memoria Yuyanapaq (para recordar) en Huanta cumple un rol similar.

Los murales de la memoria fueron iniciativas conjuntas entre las organizaciones de afectados, los gobiernos locales y los organismos no gubernamentales de derechos humanos de la región de Ayacucho en la búsqueda por promover una política de memoria basada en el reconocimiento de las múltiples afectaciones del CAI frente a un escenario de negacionismo y preeminencia de la memoria hegemónica. En su contenido, los murales enfatizaban el rol de las organizaciones de afectados para alcanzar el derecho a la verdad, la agencia de las

1 Según las estimaciones del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (RENADE) para el 2024.

2 Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2003). *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (IX tomos). CVR.



Foto: Centro Loyola Ayacucho

mujeres y la importancia del retorno del desaparecido. En ese sentido, el discurso visual trascendía de la transmisión del dolor para situarse en memorias que interrogan el pasado e instan a la reflexión de la comunidad ayacuchana en torno a las personas ausentes y los ciclos de duelo pospuesto. En palabras de Jelin, las fechas infelices se constituían en oportunidades de conmemoración y reflexión con la potencialidad de transformar las marcas y lugares de la violencia en espacios rituales de sanación³. Es decir, los murales se convierten en lugares de memoria porque condensan elementos rituales y conmemorativos anclados a resignificar el pasado en el presente⁴. Además, el reconocimiento de la cuestión étnica en la representación visual es fundamental para visibilizar los impactos diferenciados de la violencia, puesto que la guerra estuvo guiada por criterios racistas. De acuerdo a la CVR, el 79 % del total de las víctimas vivía en zonas rurales, 75 % tenía una lengua materna distinta al español, 68 %

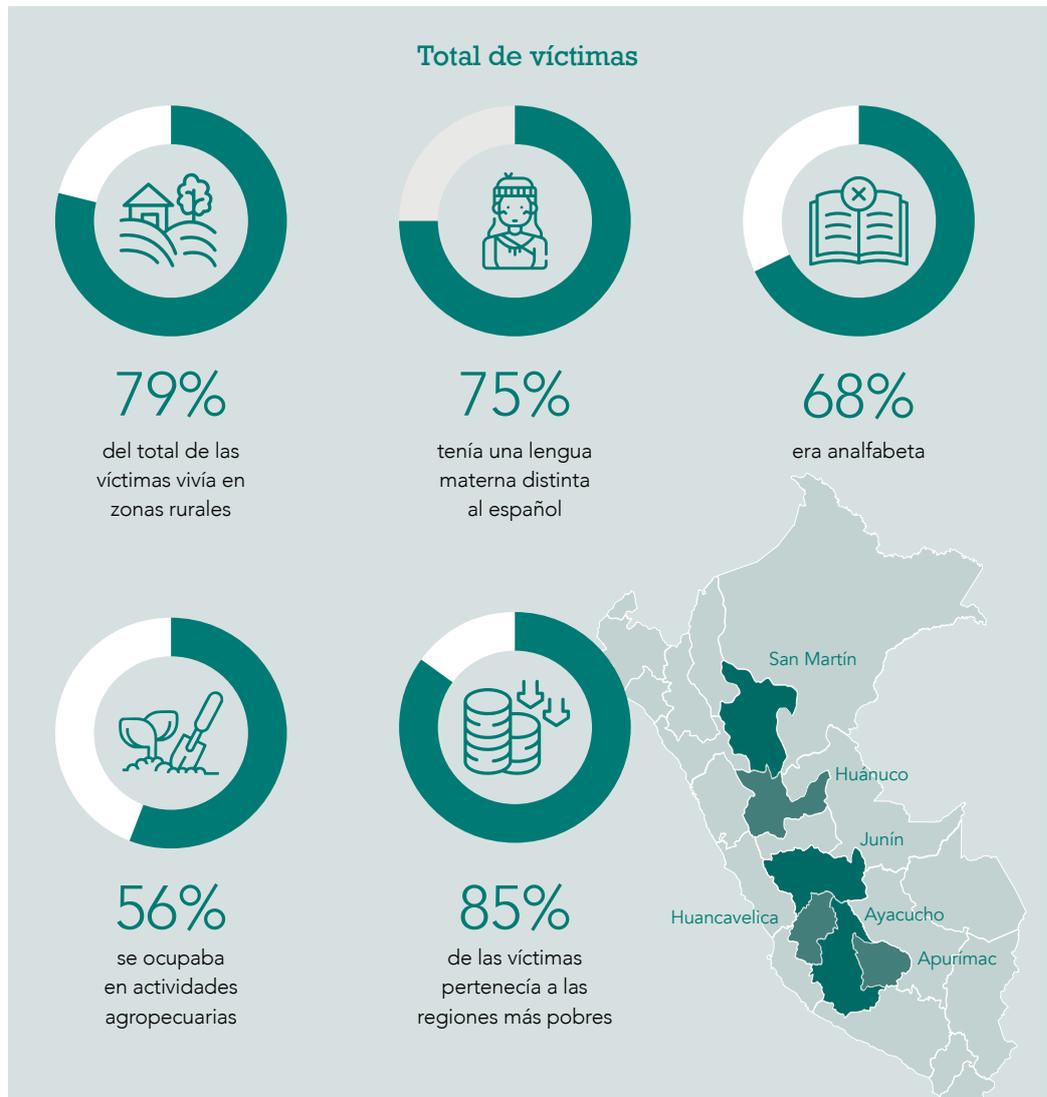
"El discurso visual trascendía de la transmisión del dolor para situarse en memorias que interrogan el pasado e instan a la reflexión de la comunidad ayacuchana en torno a las personas ausentes y los ciclos de duelo pospuesto."

3 Jelin, E. (2002). *Las conmemoraciones: las disputas en fechas «in-felices»*. Siglo XXI.

4 Nora, P. (1992). *Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.

era analfabeta, 56 % se ocupaba en actividades agropecuarias y el 85 % de las víctimas pertenecía a las regiones más pobres (Ayacucho, Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín). En otras palabras, el peso étnico-rural-analfabeto-pobre conforma el grueso de las víctimas. Por ende, los murales apuntan a la reivindicación de la condición étnica como una resistencia al borramiento histórico de la diversidad cultural mediante políticas de mestizaje.

Por otro lado, los esfuerzos por preservar la memoria han transformado los contenidos de los artefactos culturales tales como la cerámica, el retablo, las tablas de Sarhua y los tejidos. Si bien los contenidos de los objetos culturales versaban sobre la religiosidad, las actividades agropecuarias, las festividades tradicionales como carnavales, Semana Santa, marcación de ganado y Navidad; frente al paso de la violencia, muchas personas utilizaron los productos culturales como un



medio eficaz de denuncia de las atrocidades del CAI.

Por ejemplo, la cerámica ayacuchana mostró el dolor de las familias por la desaparición de personas, la transformación del campo, la presencia de seres malignos como jarqachas y pishtacos⁵ e inclusive el sufrimiento de Cristo por las miles de muertes. En sus temáticas en cerámica resaltan las lágrimas, los rostros de terror, los militares ejerciendo violencia y las mujeres atravesando el duelo. En 2011, una cerámica exhibida en la ANFASEP, que retrata la violencia ejercida por las fuerzas armadas durante la detención arbitraria y la súplica de una madre para que no se lleven a su hijo, fue acusada de desprestigiar la imagen de las fuerzas armadas y cometer el delito de apología al terrorismo. Estos ataques a la memoria de las víctimas muestran la relación desigual de disputa sobre el pasado: las memorias hegemónicas ejercen el poder de representar el pasado desde su posición, marginando las memorias subalternas con una pretensión de verdad que revictimiza a miles de personas⁶. A pesar de ello, ANFASEP hace uso del arte a través de piezas artísticas hechas de manera colectiva que reflejan una memoria viva y con voz propia logrando perennizar la memoria de las víctimas.

En esa misma línea, los cajones religiosos fueron transformados en retablos ayacuchanos por Joaquín López Antay, quien representó los problemas sociales de la migración y las cárceles a mediados del siglo XIX. El impacto de la guerra fue tematizado por los artistas al transformar su arte expresivo en retablos que mostraban la presencia de los actores armados y su ejercicio de violencia, pero también entendieron los retablos como representaciones de la memoria social, ya que impregnaron sus vivencias personales y comunales⁷. Asimismo, los reta-



Foto: ANFASEP

bllos fueron utilizados como herramientas para la reconstrucción histórica de memorias, como en «retablo de la memoria» de ANFASEP, en el que temporalizan su memoria en perspectiva histórica y retratan sus anhelos de una sociedad justa. Otra expresión popular son las tablas de Sarhua, que consisten en pinturas sobre trozos de madera de maguey que

5 Según la cosmovisión andina, la jarqacha es un ser que vive en los lugares desolados, producto del incesto y transgresión de los valores andinos, mientras que los pishtacos son asociados a seres con capacidad de extraer el cebo de las personas cuyas características son de una persona blanca. Morote, E. (2023). *El degollador y otros personajes fabulosos del Perú*. Lluvia Editores.

6 Sastre, C. (2016). Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo «Para que no se repita» de ANFASEP de la ciudad de Ayacucho. *Memoria y Sociedad*, 20(40), 26-42. <https://shorturl.at/3z6Mc>

7 Ulfe, M. (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

"ANFASEP hace uso del arte a través de piezas artísticas hechas de manera colectiva que reflejan una memoria viva y con voz propia logrando perennizar la memoria de las víctimas."



representan las actividades tradicionales y son usadas en rituales importantes como matrimonios y construcción de casas. Una de las muestras que aborda el impacto de la guerra en la comunidad de Sarhua es la muestra *Piraa kawsa* (quién es el causante)⁸, donde los artistas populares representaron un discurso visual de sus memorias a fin de generar una cohesión comunal en el marco de la reconstrucción colectiva⁹. La narración pictórica es un camino que posibilita hacer preguntas a la memoria representada con el fin de mostrar la complejidad del escenario de la violencia.

También los textiles han sido instrumentos en los que se ancla la memoria, ya sea a través del bordado de los nombres y años de las personas desaparecidas, como la chalina de la memoria, una iniciativa artística para visibilizar el duelo pospuesto de los familiares de personas desaparecidas¹⁰. Asimismo, la arpillería narra los testimonios a través de hilos que forman bordados vinculados a la experiencia de vida durante la guerra, como el desplazamiento a causa de la violencia y la fundación de una nueva comunidad en Lima, tal es el caso de la Asociación Mamaquilla (madre luna) en Huaycán¹¹. Estas iniciativas artísticas dan cuenta de los repertorios diversos en la producción de la memoria, su conservación y la transmisión a la sociedad nacional. Los testimonios visuales toman mayor fuerza de la mano del trabajo artístico de recuperación de las memorias locales y colectivas. ■



Foto: Rurag Maki

- 8 Iniciativa realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS).
- 9 González, O. (2015). Testimonio y secretos de un pasado traumático: los «tiempos del peligro» en el arte visual de Sarhua. *Anthropologica*, 33(34), 89-118. <https://shorturl.at/pE110>
- 10 González, O. (2015). Visualización de una política de duelo excluyente: Iniciativas artísticas por los desaparecidos en Perú. En P. del Pino y L. Huber (comp.), *Políticas en justicia transicional: Miradas comparativas sobre el legado de la CVR* (pp. 199-229). Instituto de Estudios Peruanos.
- 11 Bernedo, K. (2011). *Mamaquilla los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

* COORDINADOR DE PROYECTOS EN EL CENTRO LOYOLA AYACUCHO.



Foto: Néstor Sedano

Néstor Sedano Arévalo

DIVULGADOR MUSICAL Y MAESTRANDO EN ANTROPOLOGÍA*

Desde Huarochirí, la saxocumbia

Son casi las 4:30 de la tarde. La plaza está ocupada por «medias naranjas», unas estructuras cubiertas de tela blanca típicas de la zona durante la Semana Santa. A dos cuadras, la Revelación 5:40 está por comenzar. Las últimas precipitaciones de la temporada de lluvias nos han acompañado en esta minigira por Tarma. Hoy en Pícoy no nos da descanso. El frío se cuela por el escenario mientras tratamos de que nada se moje. Se preparan vientos, teclado, cuerdas y percusión. Aldair Pomacaja conversa detalles finales con Huaroco, el eterno sonidista. La delantera ya está lista. Aldair pone la caña en la boquilla del saxofón que alguna vez perteneció a su padre, «El Emperador» Abel Pomacaja. Da la señal a los músicos. Comienza la saxocumbia.

Innegable es el lugar que ha ocupado la cumbia en la música popular peruana. Festiva, emocional y bailable, se ha convertido en el soundtrack de generaciones en los últimos sesenta años. Su relevancia ha inspirado una amplia investigación, reflejada en publicaciones recientes, como *Historia de la cumbia peruana: de la música tropical a la chicha*¹ y *Música tropical en el Perú y Cumbias Peruanas: Aportes para su historia*².

- 1 Cosamalón, J. (2022). *Historia de la cumbia peruana: de la música tropical a la chicha*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- 2 Cerrón, M. (2024). *Música tropical en el Perú y Cumbias Peruanas: Aportes para su historia*. Ediciones Taki Onqoy.

Estas obras destacan la naturaleza adaptable de la cumbia, que se transforma en cada localidad, región y espacio, fusionándose con los gustos y tradiciones locales. Como resultado, han surgido múltiples variantes en el territorio nacional, incluyendo la cumbia norteña, la amazónica, la sanjuanera, la costeña, la sureña y la música tropical andina, cada una con su propio circuito y audiencia definida. En ese sentido, la saxocumbia huarochirana, con una rica historia y un promisorio presente, es de las escenas más interesantes a seguir.

Los precursores de la saxocumbia huarochirana

La saxocumbia huarochirana tiene sus raíces en dos formaciones musicales principales: la orquesta típica del Mantaro y la banda *show*. La provincia de Huarochirí, ubicada al este de Lima y conectada a la capital principalmente por la Carretera Central y el ferrocarril, abarca tres cuencas hidrográficas: Santa Eulalia al norte, Rímac al centro y Lurín al sur³. Durante las décadas de 1940 y 1950, numerosos poblados crecieron a lo largo de la cuenca del Rímac, impulsados por asentamientos mineros como Casapalca, San José de Pará y Tamboraque.

"Esta migración y el dinamismo del mercado crearon un espacio propicio para la innovación musical, pero faltaba un ingrediente clave: la influencia de la música popular ecuatoriana."



El ferrocarril central, y posteriormente la Carretera Central, que sigue el curso del río Rímac, se

convirtieron en infraestructuras clave para el intercambio comercial entre Lima y el valle del Mantaro. Este dinamismo fomentó el desarrollo de los poblados cercanos y atrajo una significativa migración desde Junín, cuya influencia cultural aún se refleja en las celebraciones de Huarochirí, donde las orquestas típicas del centro, integradas por saxofones, arpa y violín, con las maderas como principales instrumentos melódicos, interpretan huaynos, mulizas y santiagos.

Por otro lado, en el anexo de Sunicancha, distrito de San Damián, destacan las «bandas *show*» de Huarochirí. Estas agrupaciones, conformadas por trompetas, trombones, tubas, saxos, bajos, bombo, platillos y percusión tropical, se caracterizan por su gran repertorio y movilidad para acompañar festividades patronales y eventos familiares. En ocasiones especiales, las bandas *show* incorporan elaboradas

3 Ráez, M. (2005). *Dioses de las Quebradas. Fiestas y rituales en la sierra de Lima*. Centro de Etnomusicología Andina, Instituto Riva-Agüero PUCP.

coreografías y cantos, destacando por su versatilidad y actuaciones acrobáticas e ingeniosas.

Con el auge de la música tropical en los años sesenta, tanto las orquestas típicas como las bandas show comenzaron a incorporar ritmos tropicales en sus repertorios. Un ejemplo emblemático es «La Chichera» (1964), una fusión de huayno y cumbia que, interpretada con saxofones y clarinetes y grabada por la orquesta típica Los Demonios del Mantaro, liderada por Carlos Baquerizo, logró un gran éxito. En los años setenta, Los Ases de Huarochirí, impulsados por el huancaíno Heriberto Álvarez, grabaron varios LP junto a la Banda Show Sinfónica Sunicancha, adaptando clásicos huaynos huarochiranos al estilo tropical. Entre sus éxitos destaca «El Pescadito» (Sabrosito, 1973), una cumbia que consolidó el protagonismo del saxofón.

Llegó la saxocumbia

La saxocumbia emergió en los ochenta, en un período marcado por la proliferación de sellos discográficos y un mercado musical. Este auge coincidió con la continua migración de habitantes de Huarochirí hacia distritos de Lima Este y Lima Sur, lo que generó una demanda creciente de música que resonara con las experiencias y sensibilidades de esta población migrante. Esta migración y el dinamismo del mercado crearon un espacio propicio para la innovación musical, pero faltaba un ingrediente clave: la influencia de la música popular ecuatoriana.

La música ecuatoriana, incluyendo géneros como sanjuanitos, pasillos, boleros y albazos, había sido adaptada previamente a ritmos tropicales, siguiendo un camino similar al de la cumbia y el huayno peruano. Esta adaptación encontró una gran aceptación, especialmente en regiones andinas y de la montaña norteña, como Cajamarca, Amazonas y San Martín, donde instrumentos como guitarras y acordeones se encargaban de llevar el peso melódico. La sensibilidad de estos temas, con un fuerte componente romántico y nostálgico, parecía



Foto: Néstor Sedano

conectar fácilmente con las audiencias de estas áreas. Un actor central en el nacimiento de la saxocumbia fue el sello discográfico PEGOPA, fundado por el huarochirano Pedro Macavilca Cuéllar. Este sello impulsó la grabación de la música ecuatoriana adaptada, pero con un distintivo engranaje instrumental propio de las agrupaciones de Huarochirí: saxofones y trompetas. Esta combinación marcó una diferencia significativa, ya que incorporaba los vientos característicos de las orquestas típicas de la región, alineándose con la tradición musical local y abrazando influencias ecuatorianas.

De esta manera, surgieron grabaciones hito, lanzadas en 1984 por PEGOPA, como las de Los Canarios de San Pedro de Huancayre, liderados por Hernán Paucar, y La Nueva Estrella de Huarochirí, dirigida por Hugo Pacheco Llata, en 1986. Estas formaciones adoptaron un formato más compacto, con entre diez y doce músicos, e incorporaron instrumentos modernos como sintetizadores, guitarras y bajos eléctricos, lo que les permitió ofrecer un sonido contemporáneo. Esta innovación tecnológica y estilística fue crucial para posicionar la saxocumbia como un género competitivo en el mercado musical de la época.

El sonido de la saxocumbia se caracteriza por los diálogos entre saxofones y trompetas sobre una

base rítmica de música tropical que emula el estilo ecuatoriano. Canciones como «Aguas Verdes» y «Virgencita de la Asunción», ambas de La Nueva Estrella de Huarochirí, son ejemplos claros de esta fusión. Estas piezas también destacan por sus «guapeos», que incluyen agudas exclamaciones (¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!), fácilmente reconocibles para quienes han viajado en transporte público por la Carretera Central. Estos elementos vocales añaden un carácter festivo y participativo, reforzando la conexión con el público local.

Tocando el éxito

La escena fue creciendo. En 1992, Revelación 5:40 es fundada por Abel «Chucho» Pomacaja Durán, un saxofonista de Sunicancha que había tenido un paso por varias bandas *show* huarochiranas, pero que sabía que la saxocumbia era el futuro. La marca de la saxocumbia, como le llaman con cariño, logró expandir la escena hacia el valle del Mantaro, Cerro de Pasco, Tarma y la Selva Central gracias a su exitoso «Putucun Putucun» con PEGOPA, y posteriormente «Camarón Camarón», con SFA, que los consolidó como la orquesta representativa del género.

Las agrupaciones de saxocumbia no solo se distinguían por su sonido, sino también por su presentación escénica. Vestidos con trajes brillantes, al estilo de los grupos de música andina tropical, estas orquestas actuaban en locales populares de Lima, como Así es mi tierra, Playa Asunción y Peña Perla de Los Andes. La elección de estos espacios no fue casual: se encontraban en el distrito de San Luis, conocido por su cercanía a terminales terrestres, era un punto de encuentro para migrantes y una zona de alta circulación cultural, ideal para la difusión de este nuevo género. Esta ubicación estratégica facilitó que la saxocumbia llegara a un público amplio, incluyendo a quienes viajaban frecuentemente por la Carretera Central.

Lamentablemente, Abel «Chucho» Pomacaja falleció en 2021; sin embargo, su legado sigue vivo en

"Las agrupaciones de saxocumbia no solo se distinguían por su sonido, sino también por su presentación escénica. Vestidos con trajes brillantes, al estilo de los grupos de música andina tropical, estas orquestas actuaban en locales populares de Lima."



la actualidad a través de su hijo, Aldair Pomacaja Carvo. En ese camino, orquestas como Los Hermanos Saavedra, de Pedro Saavedra (no confundir con la Armónica Saavedra, de Panchito Saavedra), Los Diablos de la Saxocumbia, de Jhon Bernable, Los Poéticos Soneritos, de Oswaldo Tello, y Los Temerarios de Huarochirí, de Paquito Tineo, junto a la histórica Nueva Estrella, mantienen la escena de la saxocumbia vigente, asegurando que siga resonando en el Perú y donde quiera que haya un huarochirano. ■

* DIRECTOR DE LA PLATAFORMA DIGITAL LA CADENCIA.



Foto: Néstor Sedano

David Cabrejos
MÚSICO Y DOCENTE *

Cumbia y jazz en el Perú

La cumbia y el jazz tienen mucho en común, no en vano en 1978 el estadounidense Charles Mingus, contrabajista y compositor de jazz, compuso «Cumbia & Jazz Fusion», una *suite* de 28 minutos que mezcla la cumbia colombiana con los sonidos del *free jazz* en un ensamble muy parecido al de una *big band*. Este trabajo, que le fue encomendado a Mingus, fue para musicalizar una película italiana sobre el tráfico de drogas entre Colombia y Nueva York. Sin lugar a duda, fue un gran aporte musical el que nos dejó este genio de la música.

El jazz, de origen estadounidense, y la cumbia, de origen colombiano, son una fusión de ritmos africanos, europeos e indígenas que se han expandido por el mundo llegando a fusionarse y adaptarse a las diferentes manifestaciones culturales y musicales de Latinoamérica. Tenemos, por ejemplo, el jazz brasileiro, llamado *bossa nova*, que tuvo un gran desarrollo por exponentes del mismo país, como Antônio Carlos Jobim y João Gilberto. Este género fue llevado a los Estados Unidos y mostrado al mundo por el saxofonista estadounidense Stan Getz. Así también, la cumbia tuvo un gran desarrollo en países como Colombia, Argentina y Perú.

Inicios de la cumbia y el jazz en el Perú

La cumbia llegó al Perú en los años sesenta con un carácter festivo, lo que hizo que se estableciera rápidamente como uno de los géneros más populares en nuestro país. Los Demonios del Mantaro, agrupación dirigida por Carlos Baquerizo, grabó el tema «La Chichera», que es considerado, por muchos, el primer tema de cumbia peruana. Una de las características de esta pieza musical es que incluyó instrumentos de viento, presentes en la música an-

dina, como lo son el saxofón y el clarinete.

El gran guitarrista peruano Enrique Delgado, catalogado como el padre de la cumbia peruana y un referente musical, impuso una forma y sonoridad caracte-



"La cumbia llegó al Perú en los años sesenta con un carácter festivo, lo que hizo que se estableciera rápidamente como uno de los géneros más populares en nuestro país. "



Foto: Perumbia

rística de tocar la guitarra debido a su formación académica y a la experiencia que tuvo tocando géneros como la música criolla y el *rock and roll*. Delgado formó, en 1966, la agrupación Los Destellos: banda pionera del género por fusionar *rock*, guajira, guaracha, salsa y cumbia, y de la producción musical, pues llegó a grabar un *long play* epónimo en 1968, identificado como el primero de la cumbia peruana.

De otro lado, el jazz en el Perú se puede percibir en algunas armonías que se encuentran en los vales de la Guardia Vieja. Más adelante, por los años sesenta, aparece en escena Jaime Delgado Aparicio, un músico peruano: pianista, compositor, arreglista y productor que remeció la escena del jazz en Lima luego de regresar de estudiar en Berklee College of Music en Estados Unidos. Él grabó cuatro LP en toda su carrera musical: *Jaime Delgado Aparicio Jazz Trio* (Sono Radio

"Invito a profesionales y estudiantes de música a seguir creando y explorando diversos estilos y fusiones para encontrar su voz propia."



LPL-2058, 1964), *Jam Sessions Volume I* (El Virrey DV-469, 1965), *Soundtrack de El Embajador y Yo* (Decibel LPD-1121, 1968) y *Jaime Delgado Aparicio y su Orquesta Contemporánea* (Sono Radio S.E9557, 1976). Además, formó distintos ensambles de jazz en Lima, influenciando y marcando a una generación de músicos de la época, como el saxofonista Nilo Espinoza, el pianista Miguel «Chino» Figueroa, entre otros.

El jazz peruano

Existen diversos exponentes de la fusión de la música afroperuana con el jazz; uno de los primeros es el maestro peruano Richie Zellon, guitarrista de jazz, quien también estudió en Berklee College of Music, al igual que Jaime Delgado. Zellon regresó al Perú, luego de estudiar ambos estilos, y logró un balance que da como fruto las composiciones «Landología» y «Café con Leche». Años más tarde, en 2003, grabó un disco que lleva por nombre *Café con Leche* con grandes exponentes del jazz y del *latin jazz*, como lo son Alex Acuna, Jerry Bergony, Danilo Pérez, Paquito D'Rivera, Oscar Stagnaro, Justo Almario, entre otros.

A fines de los ochenta, Perú Jazz, agrupación conformada por el baterista y percusionista Manon-go Mujica, junto con Jean Pierre Magnet, en el saxo, y «Chocolate» Algendones, en el cajón, consolidaron el jazz afroperuano, además de experimentar otras mezclas con géneros como el huayno y el jazz, al igual que lo hizo el grupo Wayruro, de José Luis Madueño (pianista) y Jean Pierre Magnet (saxofonista), quienes se convirtieron así en los referentes de la fusión andina.

Entre otros exponentes, podemos mencionar al flautista Cesar Peredo, con el disco *Cosa de Negros*, al maestro guitarrista Andrés Prado, con el disco *Chinchano*, y al pianista José Luis Madueño, con el disco *Chilcano*. Ellos hicieron un gran aporte a la música y, por ello, son referentes musicales en nuestro país.

Gabriel Alegría, trompetista, compositor y productor peruano, con su sexteto afroperuano, cuenta con más de cinco discos grabados entre Nueva York y Lima; actualmente, es uno de los máximos exponentes de la fusión del jazz con la música afroperuana.

En 2020 en Los Ángeles, Lorenzo Ferrero y Anibal Seminario grabaron, con su *big band* llamada Afro Peruvian Jazz Orchestra, el disco *Tradiciones*, un disco que fusionó la música de la costa peruana con el jazz. Fueron nominados a los premios Grammy, en 2021, como mejor disco de Latin



Foto: Francisco Medina



Perú Jazz, 2023

Jazz. Cabe resaltar que, un año antes, el arreglo de «La flor de la canela», de Lorenzo Ferrero, fue ganador de un Latin Grammy, en la categoría de mejor arreglo para un ensamble.

Otra muestra de esta fusión es la labor del saxofonista peruano Rafael «Fusa» Miranda, quien grabó un disco, en Nueva York, con los músicos de jazz Henry Cole, en la batería, el contrabajista peruano Jorge Roeder y Luis Perdomo, en el piano. El disco lleva por título *The Journey* y en él podemos encontrar temas como «Wallpawaqay», una fusión entre la danza de las tijeras y el jazz.

Fusión de cumbia y jazz en el Perú

Con lo expuesto anteriormente, podemos darnos cuenta de que la fusión entre los diversos géneros musicales peruanos y el jazz data de muchos años atrás. Pero es recién en 2020 que Oriente Trío, agrupación conformada por Joaquín Mariátegui, en la guitarra, Jerónimo Morán, en el contrabajo, y Juan Francisco Chávez, en la batería, elaboran una propuesta de cumbia y jazz con dos discos en su haber: *Oriente Trío* y *Haiku*, al mejor estilo de Mingus y Enrique Delgado.

En los inicios de Bareto, Joaquín Mariátegui, fundador de la banda, empezó a explorar con la fusión de la música tropical y el jazz. Es así como en el tema «La calor», del disco *Boleto*, escuchamos esta fusión tropical, además de improvisaciones instrumentales que están registradas por Rafael Fusa Miranda (saxo) y Giovanni Siveroni (trompeta).

En Oriente Trío, Mariátegui toma el lugar del instrumento solista, melódico y armónico, tocando con un estilo y lenguaje muy propios de él, con influencias del jazz, Miles, Rollins, Monk y, sobre todo, con mucho espacio. Los colores y las sonoridades que le dan Morán y Chávez hacen que este *power trio* suene fresco y, a su vez, se sienta la tradición de los temas instrumentales de la cumbia peruana, como lo hacían en su momento agrupaciones como Los Destellos, Juaneco y su Combo y Los Mirlos.

Siguiendo esta línea, en 2023, grabé mi primer disco, que es un homenaje al jazz peruano. En él se encuentra una cumbia de mi autoría llamada «Cura Cura» que

da nombre al disco. Este tema nos transporta, con el sonido alegre y bailable de la cumbia, pero también está abierto a la creación musical en la improvisación. La melodía es interpretada por mí en el saxofón alto y el solo de piano, que es digno de transcribirse, por Alfonso Lescano. El disco fue grabado por mi sexteto, conformado por Carlos Ramírez, en la batería, Álvaro Sovero, en el bajo eléctrico, Edú Campos, en las congas, y Cesar Gabriel Riveros, en los bongos.

Para finalizar, invito a profesionales y estudiantes de música a seguir creando y explorando diversos estilos y fusiones para encontrar su voz propia. Este fue un consejo que recibí del saxofonista Wessell Anderson, con quien tomé una clase de improvisación y saxofón, que me dejó mucho aprendizaje, cuando vino al Perú en 2011. Recuerdo que al finalizar la clase me dijo «David, ¿qué haces por la música de tu país?».

* SAXOFONISTA DE BARETO

Bareto en vivo en el Parque Central de Miraflores, 2025



Foto: Cultura Miraflores

Fondo Editorial de la
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

Memorias de misión en los Andes

Recién ordenado sacerdote el 2001, el primer destino apostólico de Emilio Martínez SJ se concretó en la sierra peruana cuando se le encomienda el trabajo con las comunidades rurales en dos zonas de los Andes: Quispicanchi, en el Cusco, y Cangallo, en Ayacucho. Con esta experiencia, Emilio escribe *Años en el Ande*, un libro donde los recuerdos —recogidos en diarios personales y presentados de manera narrativa— van unidos a temas de reflexión y análisis desde la antropología cultural y religiosa.

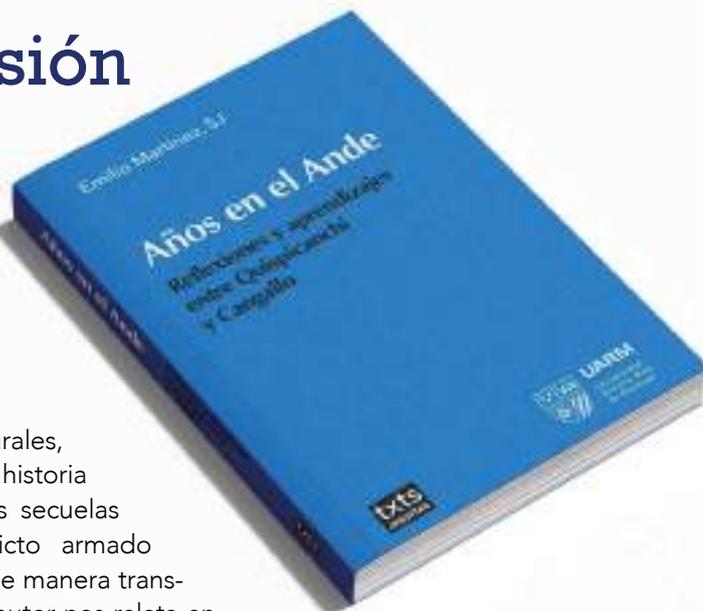
Su relato enriquece nuestro entendimiento sobre las experiencias de la religión en las comuni-

dades rurales, sobre la historia local y las secuelas del conflicto armado interno. De manera transversal, el autor nos relata en primera persona las repercusiones de su integración en una cultura diferente que lo llevó a experimentar el contraste entre su bagaje personal —natal de Madrid y formado en el entorno urbano europeo— con la marcada realidad de los Andes peruanos. En este proceso, el recono-

cimiento de los límites propios se convirtió para él en una situación cotidiana transcurrida entre el gozo, el sufrimiento, el crecimiento personal y el fortalecimiento de la fe, en definitiva, haciendo suyas las palabras de Arguedas, Emilio Martínez presenta en esta obra “la mucha vida que este entorno le infundió”.

Con esta publicación la Universidad Antonio Ruiz de Montoya inicia la colección “Textos jesuitas”, con la que busca acercar al público las voces, propuestas y experiencias de los miembros de la Compañía de Jesús. ■

◀ Emilio Martínez SJ en Occoran, Urcos, febrero de 2003. A pesar de no tener acceso por carretera, la comunidad católica era muy activa y celebraba la eucaristía quincenalmente.



Alexander Huerta Mercado
ANTROPÓLOGO E INVESTIGADOR*

La cultura popular es hermosa



Había una época en la que todos se reunían ante una pantalla en el cine y eran decenas de personas ante una enorme imagen viendo un gran espectáculo. El tiempo pasó y luego fueron un grupo más reducido de personas, muchas veces la familia, viendo una pantalla más pequeña, es decir, el televisor. Hoy en día, la pantalla se ha reducido y ya no es vista de manera grupal, sino por una sola persona que tiene la ilusión de estar conectada con muchas otras, a través del teléfono celular o la computadora personal.

¿Qué no ha cambiado? No ha cambiado que esa pantalla sigue siendo un grito lejano del fogón donde por milenios, el narrador de historia captaba nuestra atención y nos contaba mitos que explicaban de

"La cultura popular sigue teniendo las mismas características de siempre, no es de élite, es decir, no forma parte del consumo evidente de los grupos de poder económico y social que suelen ver con desprecio lo que consume la gente común."



dónde venimos y cuál es nuestra posición en la sociedad, leyendas que nos hablaban de los héroes que se alzaban como ejemplos y garantía de que el caos no ganaría, o historias con moralejas en las que aprendíamos cómo nos debíamos comportar.

Los mitos del ayer se han transformado en narraciones audiovisuales que circulan por *streaming* y siguen hablando de héroes o de eventos fundantes, pero ahora nos hablan de distinta forma. «Somos así» ya no porque los dioses nos hicieron a su capricho, sino por los caminos de la vida que seguimos y por los caminos de los personajes en la pantalla con los que nos identificamos, se vuelven nuestros referentes y son atractivos en la medida que nos cuentan no su propia historia, sino que nos permiten proyectarnos en ella.

Si Gilgamesh es la primera narración de la especie humana y nos habla a través de la escritura cuneiforme de las pericias de un rey déspota que se transforma por la amistad y comparte aventuras con su mejor amigo, hoy tenemos una pléyade de superhéroes que cumplen, más de tres mil años después, la misma misión: demostrarnos que podemos vencer la adversidad y que podemos cambiar nosotros mismos para cambiar el mundo. Si la primera narración occidental fue *La Iliada* y su segunda parte, una saga de aventuras como *La Odisea*, hoy vemos en el cine cómo los héroes han vuelto ya no para verlos inal-

canzables, sino para mostrarnos que también tienen pérdidas, que sufren y que el camino a casa nunca es fácil. Las telenovelas han ejercido un rol importante de reemplazo de las sagas míticas, por décadas han enseñado a las personas el sufrimiento o la injusticia que se puede padecer por más de un año y medio (lo que suelen durar en Latinoamérica).

Lo que la cultura popular ha ido cambiando a través de los siglos es la voluntad de los jóvenes actuales de no ser meros espectadores. La revolución copernicana que significa el internet: si antes se veía programas de concurso donde los cantantes eran elegidos por un jurado, ahora se exige que el voto también sea por parte de los televidentes a través de la red; si antes los artistas eran lejanos, ahora se quiere saber de su vida privada constantemente; si antes el humor era patrimonio de un programa televisivo sabatino, hoy cada grupo, cada segmento social, tiene la posibilidad de hacer memes que solo una comunidad entiende.

En realidad, el cambio de voluntad y la ilusión de participar, más que ser un mero observador, se deben en parte a los cambios radicales que se observaron en el siglo XX y que dieron lugar a la así llamada posmodernidad. El siglo XX estuvo marcado por la racionalidad y la ciencia, pero también por dos guerras mundiales desastrosas, el Holocausto y la guerra de Vietnam, que hicieron



Foto: Joshua Cogan

poner en tela de juicio las promesas del mundo moderno. También el siglo XX vio los últimos procesos de independencia de colonias, lo que permitió apreciar nuevos puntos de vista que se complementaban con la irrupción poderosa de los medios de comunicación masiva: nuevas formas de ver el mundo, nuevos diálogos, no solo una verdad única. Las propias emociones comenzaron a ser valoradas sobre las ideologías que homogenizan y la idea de valorar los sentimientos se volvió importante. Esto lo vemos actualmente en la literatura juvenil, las películas cargadas emocionalmente y la complicidad del internet entre los jóvenes.

La cultura popular sigue teniendo las mismas características de siempre, no es de élite, es decir, no forma parte del consumo evidente de los grupos de poder económico y social

que suelen ver con desprecio lo que consume la gente común. Así habrá quienes califiquen el humor popular de vulgar, las películas de superhéroes como la decadencia del cine y a Bad Bunny como algo totalmente despreciable. En realidad, sobre la cultura popular se abre un abanico tan grande en donde entran desde el rock hasta las telenovelas, desde el rap hasta la cumbia, desde las películas de acción o románticas hasta los programas de YouTube y los memes. Es todo un universo de color.

A su vez, la cultura popular se define como de difusión masiva, lo que implica el uso de un medio de comunicación, ya sea radio, televisión, prensa escrita o internet. Desde hace casi un siglo se ha sospechado de que

las grandes empresas difundan lo popular, es posible que se haya usado esto como una forma de mantener pasiva a la población. En realidad, la cultura popular existe y puede ser utilizada por las dictaduras para distraer a los humanos. Sin embargo, nosotros como receptores nunca somos tan pasivos. Las grandes empresas deben entablar estudios de marketing, entrar en diálogo con el consumidor y saber de gustos y preferencias para evitar grandes pérdidas económicas. En pocas palabras, si bien la cultura popular ha sido usada como distractor de problemas sociales, es porque es consumida y querida pero no porque haya sido creada por sectores de poder.

La cultura popular peruana se caracteriza por el horror al vacío. No puede haber espacio en blanco, ya sea en los carteles chicha, en los sabores dulces, picantes, salados o de fritura, en el humor siempre dicharachero y agresivo, en el melodrama de las telenovelas que son intensas o en el fragor de los chismes que están llenos de expresiones y sorpresas. Es posible que tanta intensidad se deba a que en el Perú hemos vivido siempre en la incertidumbre: terrorismo, crisis económica, represión, COVID, crisis política, falta de seguridad. Esto nos ha acostumbrado a pensar que no hay un mañana, que lo único que tenemos es el hoy, y que es mejor vivirlo de la mejor manera.

Se han criticado mucho los alcances de la cultura popular. Es cierto

"Si bien la cultura popular ha sido usada como distractor de problemas sociales, es porque es consumida y querida pero no porque haya sido creada por sectores de poder."



que en las telenovelas populares, en los programas cómicos y en los tabloides se ha promovido el machismo, la cosificación del cuerpo de la mujer, y también es cierto que las telenovelas han convertido en virtud la victimización. Pero mal haríamos en juzgarla desde un solo punto de vista. La cultura popular se ha mostrado cercana y democrática, ha manifestado

nuestras emociones más intensas y ha puesto en tela de juicio la seriedad que se nos ha impuesto. En otras palabras, riéndonos con los comediantes, llorando con las telenovelas, chismeando con los programas de televisión, podemos entendernos como sociedad desde adentro, cómo somos, cómo sentimos y qué podemos cambiar. ■

* DOCENTE EN LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ.

Carina Moreno Baca
GESTORA CULTURAL Y DOCENTE*

Arte y autogestión: cuando los artistas pasan a la acción

Ferias independientes de arte en parques, museos y garajes, conciertos en espacios alternativos, casonas antiguas convertidas en espacios culturales a fuerza de la decisión de unos pocos. Todo nos habla de la resiliencia y la toma de acción en un medio cultural al que hace tiempo le faltan espacios para encontrarse con el público.

Son respuestas propias de Latinoamérica, donde en mayor o menor medida existe el apoyo estatal. Todos nuestros países son signatarios de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), en la que se establece que «toda persona tiene derecho a tomar parte libremente de la vida cultural, a gozar de las artes...»¹.

En el Perú, la Constitución Política del Perú incluye, en el artículo 2 inciso 8, que toda persona tiene derecho «a la libertad de creación intelectual, artística, técnica y científica, así como a la propiedad sobre dichas creaciones y a su producto. El Estado propicia el acceso a la cultura y fomenta su desarrollo y difusión». Por su parte, la Política Nacional de Cultura al 2030 establece que los derechos culturales involucran el acceso a la vida cultural, la participación en la vida cultural y la contribución a la vida cultural. Como parte de una política de Estado, se crearon, en 2012, para la industria audiovisual y, en 2018, para las artes (teatro, música, danza, literatura) los Estímulos para la Cultura. Se trata de un fondo concursable anual que desarrolla líneas de apoyo y que dinamiza el medio cultural, buscando no ser la única fuente de financiamiento.

En el sector privado, existen fondos nacionales e internacionales, así como el apoyo a la coproducción en centros culturales y universidades.

Sin embargo, en ambos casos, tanto para los Estímulos como para los apoyos privados, se hace necesario presentar un proyecto cultural cuya estructura depende de los formatos designados por cada institución u organización. El resultado es que muchos no pueden acceder a los apoyos porque no saben cómo completar los documentos y sustentar sus proyectos.

¹ Organización de las Naciones Unidas. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. (2010, 17 de mayo). *Observación general no. 21, Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párr. 1º), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. <https://shorturl.at/rolKz>

"Esta situación lleva a muchos artistas emergentes y gestores culturales a trabajar desde la autogestión, caracterizada por buscar la sustentabilidad a través de «mecanismos colectivos de trabajo», ya que no cuentan con apoyo institucional o gubernamental."



Esto se debe, entre otras cosas, a la falta de cursos de Gestión Cultural y Diseño de proyectos culturales en las escuelas de formación artística, en las escuelas públicas y, de manera limitada, en las privadas. Solo se dan a nivel de posgrado y son espacios formativos privados.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar a las agrupaciones culturales comunitarias que, desde los propios barrios, desarrollan una ardua labor desde hace más de veinte años en algunos casos.

Esta situación lleva a muchos artistas emergentes y gestores culturales a trabajar desde la autogestión, caracterizada por buscar la sustenta-



Foto: Antonio Melgarejo

bilidad a través de «mecanismos colectivos de trabajo», ya que no cuentan con apoyo institucional o gubernamental².

Las ferias

En este panorama han surgido iniciativas que buscan promover a artistas jóvenes, pero también a aquellos artistas alejados del canon. Una de las más difundidas es la feria Perú Independiente (PEIN), que reúne a artistas de diferentes disciplinas, como arte urbano, moda, upcycling, joyería, artes plásticas, todo esto además de bandas musicales en los escenarios. Se desarrolla en espacios abiertos en diversas partes de la ciudad, como la playa Agua Dul-

ce (Chorrillos), el parque de la Muralla (Cercado de Lima) o la Concha Acústica del Campo de Marte (Jesús María). Esta feria existe gracias a la iniciativa de sus gestores y de los artistas, dependiendo siempre de autorizaciones municipales que, a veces, les han generado más de un revés.

El Mercadillo de Creadorxs tomó hace unos fines de semana un local en la primera cuadra del jirón Azán-garo en el Cercado de Lima. Se trata de un grupo de artistas visuales jóvenes quienes buscan una forma de difundir su arte y lograr algunos ingresos con su venta.

En otro lado de la ciudad, en el Museo Amano, apareció hace unas ediciones la Feria Amano, que reúne piezas creadas por artistas jóvenes y no tan jóvenes. Lo mismo sucedió con la Feria Mamífera, que reúne a creadores independientes en la Cultural station del Británico y la Feria Naturaleza Creativa, que normal-

2 Benito, K. (2017). Autogestión cultural en la ciudad de Buenos Aires. *European Review of Artistic Studies*, 8(1), 74-91. <http://hdl.handle.net/11336/79929>

mente se encuentra en Miraflores o en el balneario de Punta Hermosa, en verano.

Mención aparte merece el Hola Fest, para un público joven que suele ocupar el Campo de Marte, en Jesús María, o la explanada del Museo Metropolitano, en el Cercado de Lima. Su característica principal es estar vinculado a propuestas de origen asiático, que convoca a un nutrido grupo de emprendedores y artistas. Desde otra perspectiva, parece interesante destacar las exposiciones e iniciativas que presenta la asociación Mujeres en las Artes Visuales no solo en Lima, sino también en otras ciudades del país.

Los conciertos

Las ferias son excelentes escenarios para los músicos independientes, pero también existen otros espacios, como los centros culturales alternativos, gestionados por artistas, en los que se busca promover tanto al artista como al espacio, ya que el músico obtiene la ganancia por el precio de las entradas y el local, por el consumo de los asistentes. Este puede ser el caso de la Casa Bulbo, La Noche, Dosis u otros espacios.

En otros casos, los propios músicos terminan generando sus propios espacios, como es el caso de Coppelius, un local en Surquillo que busca dar espacio y ofrecer conciertos a jóvenes cantantes líricos y músicos.

Mención aparte merecen los conciertos «secretos» que se realizan en jardines o casonas cuya ubicación se devela solo a quién adquiere el boleto de ingreso.

"Las ferias son excelentes escenarios para los músicos independientes, pero también existen otros espacios, como los centros culturales alternativos, gestionados por artistas, en los que se busca promover tanto al artista como al espacio."



Teatro y danza

Los grupos de danza y teatro son ejemplos de trabajo conjunto desde la voluntad de cada uno de los integrantes. Por ejemplo, el Consejo Nacional de Danza, nacido en 1982, busca año a año articular a los diferentes grupos de danza en diversos géneros. Organizan presentaciones y capacitaciones para sus miembros con el fin de difundir una oferta articulada de las iniciativas a nivel nacional.

En el teatro existen una serie de organizaciones como el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), que articula a diversos grupos a nivel nacional desde 1984 y fue responsable de las muestras nacionales impulsadas por la desaparecida dramaturga Sara Joffré. La pandemia determinó el nacimiento de dos redes articuladoras que permitieron

"La autogestión es una realidad en nuestro medio cultural y una forma de sobrevivencia desde los límites de la institucionalidad."



acercar las necesidades de las agrupaciones al Ministerio de Cultura. Una es la del Movimiento de Grupos de Teatro Independiente y la otra, la Red de Salas y Espacios Alternativos del Perú (RSEAP). Ambas buscan generar espacios de reflexión, debate y encuentro³.

Una de las principales problemáticas es la falta de espacios escénicos y esto ha hecho que se presenten espectáculos de teatro y danza en espacios alternativos, como centros culturales independientes e incluso en espacios adaptados, como patios y habitaciones de casonas antiguas, así como parques y calles. Si hay luces y sonido, muy bien; si no los hay, igual los grupos se adecúan. Dos festivales, con más de veinte años de existencia como la FITECA en Comas y, con más

de dieciocho años de continuidad, como el Festicirco en Villa El Salvador, son testigos de la resiliencia de sus organizadores y de la eficacia de la autogestión.

A manera de conclusión

La autogestión es una realidad en nuestro medio cultural y una forma de sobrevivencia desde los límites de la institucionalidad. La falta de apoyo estatal no ha mellado el interés por salir adelante generando sus propios ingresos y logrando el apoyo, a veces, de la empresa privada.

Pese a que hemos mostrado ejemplos en diversas disciplinas, reafirmamos que es necesaria la formación en diseño y gestión de proyectos para poder acceder a financiamientos nacionales e internacionales, es decir, promover una autogestión capacitada. ■

* COORDINADORA DEL DIPLOMADO EN GESTIÓN CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO RUIZ DE MONTOYA

³ Moreno, C. y Elias, N. (2024). *Cultura Independiente Lima: un tejido de voluntades*. RGC Ediciones.



Colbert Soto / Álvaro Molero
UNIVERSIDAD ANTONIO RUIZ DE MONTOYA

Gaming como herramientas de acción docente



En el escenario actual de transformaciones educativas, la tecnología ha dejado de ser un mero complemento para convertirse en una dimensión estructural de la experiencia pedagógica. En especial, los videojuegos educativos, los simuladores interactivos y las plataformas digitales representan hoy no solo recursos de enseñanza, sino también territorios de exploración y acción para una pedagogía más participativa, crítica y situada. Su adopción, sin embargo, no está exenta de ten-

siones: requiere de docentes con capacidad de autogestión, creatividad y sentido pedagógico ante un entorno a menudo marcado por la desigualdad en el acceso a la capacitación y a los recursos¹.

Los videojuegos con fines educativos, como *Minecraft Education Edition*, *Civilization* o *SimCity*, han demostrado su potencial para fomentar habilidades como el pensamiento estratégico, la comprensión histórica o la planificación espacial. Desde una lógica

¹ Medina, G. (2024). Beneficios de la gamificación como opción estratégica didáctica para mejorar el clima del aula universitaria. *Educación Superior*, 11(2), 85-9. <https://doi.org/10.53287/stsk2797qt20h>

"El uso pedagógico de videojuegos no puede ser una moda pasajera ni una simple estrategia de motivación, sino una invitación a repensar la alfabetización digital como un componente esencial de la formación ciudadana."



de «aprender haciendo», permiten que el estudiante se involucre activamente, construyendo conocimiento de manera creativa y colaborativa. Pero su impacto depende directamente de cómo el docente los incorpora: no basta con usarlos, es necesario diseñar experiencias significativas que resignifiquen el currículo y articulen los saberes digitales con los aprendizajes escolares.

Este fenómeno se enmarca en una tendencia mayor: la expansión de

las culturas digitales juveniles, donde el lenguaje de los videojuegos, las narrativas interactivas y la participación en red son parte del ecosistema cotidiano. En este contexto, el uso pedagógico de videojuegos no puede ser una moda pasajera ni una simple estrategia de motivación, sino una invitación a repensar la alfabetización digital como un componente esencial de la formación ciudadana. El videojuego educativo se convierte, así, en una herramienta de mediación entre el mundo escolar y las culturas juveniles, entre los objetivos curriculares y los intereses reales de los estudiantes².

Del mismo modo, simuladores como *PhET* o *GeoGebra* transforman el abordaje de conceptos abstractos en las ciencias y matemáticas al ofrecer entornos visuales, interactivos y manipulables. Estas herramientas hacen posible el aprendizaje por descubrimien-

2 Guerra-Antequera, J. y Revuelta-Domínguez, F. (2022). Investigación con videojuegos en educación. Una revisión sistemática de la literatura de 2015 a 2020. *Revista Colombiana de Educación*, (85), 236. <https://doi.org/10.17227/rce.num85-12579>



Foto: Xataka

to y el desarrollo del pensamiento crítico, permitiendo a los estudiantes ensayar hipótesis, visualizar resultados y construir explicaciones propias. Pero, nuevamente, su efectividad está condicionada por el acompañamiento pedagógico, la mediación docente y el tiempo invertido en conocer su lógica de funcionamiento. Sin formación adecuada, la tecnología corre el riesgo de convertirse en una capa superficial sin impacto en los aprendizajes.

Un elemento clave en esta transformación es el rol del docente como diseñador de experiencias. La tecnología por sí sola no garantiza aprendizajes significativos. Es el educador quien debe planificar, contextualizar y mediar el uso de estas herramientas, con una perspectiva crítica que no reduzca lo digital a lo instrumental. Esta labor implica competencias técnicas, pero también una actitud ética y reflexiva. Y es aquí donde emerge con fuerza la figura del docente autogestionario: aquel que, frente a la falta de apoyo institucional, recurre a su propia iniciativa para formarse, compartir saberes con sus colegas y adaptar recursos a su realidad.

En un contexto de acceso desigual a la formación tecnológica, muchos docentes desarrollan estrategias autogestionarias para apropiarse de estas herramientas. La exploración autodidacta, el trabajo colaborativo entre pares y la experimentación constante se vuelven formas de acción cotidiana, especialmente en instituciones que no brindan soporte institucional suficiente. Esta autogestión educativa, similar a la de los artistas independientes que crean espacios culturales desde la periferia del sistema formal, constituye un gesto de agencia que merece ser reconocido y potenciado. Lejos de ser una carencia, es una expresión de compromiso, innovación y resiliencia profesional.

Además de videojuegos y simuladores, plataformas digitales como Kahoot!, Classcraft, Quizizz, Nearpod o Edpuzzle han revolucionado la forma en que se presentan las clases, integrando elementos de gamificación, interactividad y evaluación formativa. Con ellas, los docentes pueden captar la atención del grupo, personalizar contenidos y obtener retroalimentación en tiempo real. Estas plataformas ofrecen una inter-

faz accesible, intuitiva y adaptable a diversos contextos educativos, lo que favorece su incorporación progresiva en escuelas y universidades. Sin embargo, también requieren una mirada crítica: su uso no debe centrarse en el entretenimiento, sino en cómo potencian la participación, la reflexión y la autonomía del estudiante.

"No se trata solo de cambiar herramientas, sino de repensar las finalidades de la educación en un mundo digital. "



Este tipo de propuestas adquieren mayor sentido cuando se articulan con una visión pedagógica transformadora, capaz de promover una educación más democrática, colaborativa y centrada en el estudiante. No se trata solo de cambiar herramientas, sino de repensar las finalidades de la educación en un mundo digital. En este sentido, las tecnologías pueden ser aliadas poderosas para construir entornos de aprendizaje más inclusivos y diversos, siempre que estén al servicio de un proyecto educativo humanista y situado.

Desde la Escuela de Posgrado de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya se viene impulsando una nueva línea de cursos de extensión orientados al uso pedagógico de videojuegos, simuladores y plataformas digitales. Estos cursos buscan dotar a los

"Integrar tecnologías digitales en la enseñanza no es solo una cuestión de actualización metodológica, sino un reto ético, pedagógico y cultural."



docentes de herramientas no solo técnicas, sino también conceptuales, éticas y metodológicas, que les permitan diseñar experiencias educativas con tecnología centradas en el estudiante. Se promueve una formación continua que reconoce a los docentes como agentes activos de transformación, capaces de combinar creatividad, criterio pedagógico y conocimiento contextual.

Este enfoque parte del reconocimiento de que los cambios profundos en la educación no vendrán únicamente desde las políticas públicas o las innovaciones tecnológicas, sino desde la capacidad de los propios educadores para transformar sus prácticas. Así como los colectivos culturales autogestionarios crean ferias, festivales y espacios alternativos desde la voluntad colectiva, los docentes están creando comunidades de aprendizaje, redes de intercambio y prácticas pedagógicas innovadoras desde sus propias realidades. Esta dimensión política y cultural del trabajo docente merece ser visibilizada y fortalecida.

En definitiva, integrar tecnologías digitales en la enseñanza no es solo una cuestión de actualización metodológica, sino un reto ético, pedagógico y cultural. Implica preguntarse para qué, cómo y con quién se enseña, en un mundo cada vez más mediado por lo digital. La tecnología no transforma por sí sola la educación. Lo hacen los educadores cuando tienen acceso, formación y libertad para experimentar, adaptar y crear. En ese sentido, videojuegos, simuladores y plataformas no son solo herramientas, sino posibilidades para construir una escuela más crítica, creativa y conectada con los mundos que habitan nuestras y nuestros estudiantes. ■



Foto: Infobae



DIPLOMADOS:

- Diseño y gestión curricular
- Educación patrimonial
- Gestión cultural
- Gestión pública descentralizada
- Gestión pública y comunicación estratégica
- Gestión social para la promoción y sostenibilidad de actividades extractivas
- Inteligencia artificial aplicada a la educación
- Interculturalidad y pueblos indígenas amazónicos
- Investigación cualitativa
- Migraciones, integración y políticas públicas
- Neuroeducación e inclusión
- Prevención de la violencia contra niñas, niños, adolescentes y personas en situación de vulnerabilidad
- Teología

📅 Inicio: 4 de setiembre

MAESTRÍAS EN EDUCACIÓN

Menciones en:

- Inclusión y atención a la diversidad
- Gestión de instituciones educativas
- Docencia universitaria
- Políticas educativas y gestión pública
- Diseño y gestión curricular

POSGRADO



Más información llama o escribe:

✉ informes.posgrado@uarm.pe

☎ 949 999 856 - 943 261 052



ESCUELA
DE POSGRADO
UARM

Marco Loo

DISEÑADOR E HISTORIADOR DEL ARTE*

El retorno deseado: miradas a la migración china desde el arte

A poco de terminar la noche, la última antes de su vuelta a Londres, Moyra respondió: «cuando hay distancia, surgen las preguntas; para mí fue porque, entre los retratos de mi casa, veía la foto de familiares que parecían provenir de China y no sabía quiénes eran». Este argumento, sencillo y elocuente, surgió ante la interrogante de Carmen por entender ese interés en buscar y conectar con una raíz tan distante como la china.

Carmen, belga de nacimiento, vive en el Perú desde muy joven debido a la decisión que su padre tomó de migrar con toda su familia; para ella, su vínculo con Bélgica es cercano y tangible mientras que para Moyra —coreógrafa y bailarina— la ascendencia es un trabajo en proceso que poco a poco atraviesa las veladuras con las que el tiempo cubrió las historias individuales que conectaron las dos orillas del Pacífico.

A partir de esta distancia y motivados por los rastros que la historia dejó, los descendientes miran el pasado migrante para identificar rostros o nombres, relacionar tra-

diciones familiares que perviven hasta la actualidad y encontrar un punto de origen con nombre propio en la vasta geografía oriental.

Migrar

La migración china fue un proceso de movilidad humana por el cual varones del sur de China —principalmente de la provincia de Guangdong— migraron para servir como mano de obra en el Perú bajo contratos de cuatro u ocho años; ellos fueron los denominados culíes.

La historia entrelaza, por el lado oriental, al colonialismo europeo sobre la decadencia del imperio de los Qing, el té y las guerras del opio, así como la rebelión llamada del reino celestial de Taiping, con el interés peruano en conseguir mano de obra barata para las haciendas costeñas y la explotación del guano. El volumen migratorio fue tal que, según cálculos, entre los años 1849 y 1874 ingresaron al país cerca de 86 mil chinos¹.

Este proceso, que se proyectó hasta las primeras décadas del siglo XX, interrumpido principalmente por la guerra del guano y el salitre, puede dividirse en dos grandes grupos: el primero, por la llegada de los culíes, cuyo destino era el trabajo *semiesclavista* en las haciendas, el recojo del guano y —en menor medida— la construcción de líneas férreas; el segundo, por la migración gracias a vínculos familiares e intereses comerciales, aunque el trabajo en la agricultura no dejó de estar fuera de las motivaciones, las condiciones se modificaron sustancialmente tras la firma del Tratado de Amistad,

¹ Rodríguez, H. (2000). *Herederos del Dragón: Historia de la comunidad China en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 119.



Foto: Museo de Arte Contemporáneo de Lima.



Ciento veinte. Instalación de Ana Chung en 土生: 回乡 - Tüshēng. Retornos al país del centro, MAC Lima, 2019.

"Los descendientes miran el pasado migrante para identificar rostros o nombres, relacionar tradiciones familiares que perviven hasta la actualidad y encontrar un punto de origen con nombre propio en la vasta geografía oriental."



Comercio y Navegación entre el Perú y el Imperio chino en 1874.

Por las características propias del trabajo, la migración fue casi exclusiva de varones, lo que llevó al mestizaje con mujeres locales de estratos similares, uniones que

no estuvieron exentas de racismo por parte de la sociedad. El idioma chino, por otro lado, fue dejado de lado de cara a la inculturación de los descendientes, situación que aumentaría la brecha entre los chinos migrantes y sus generaciones posteriores.

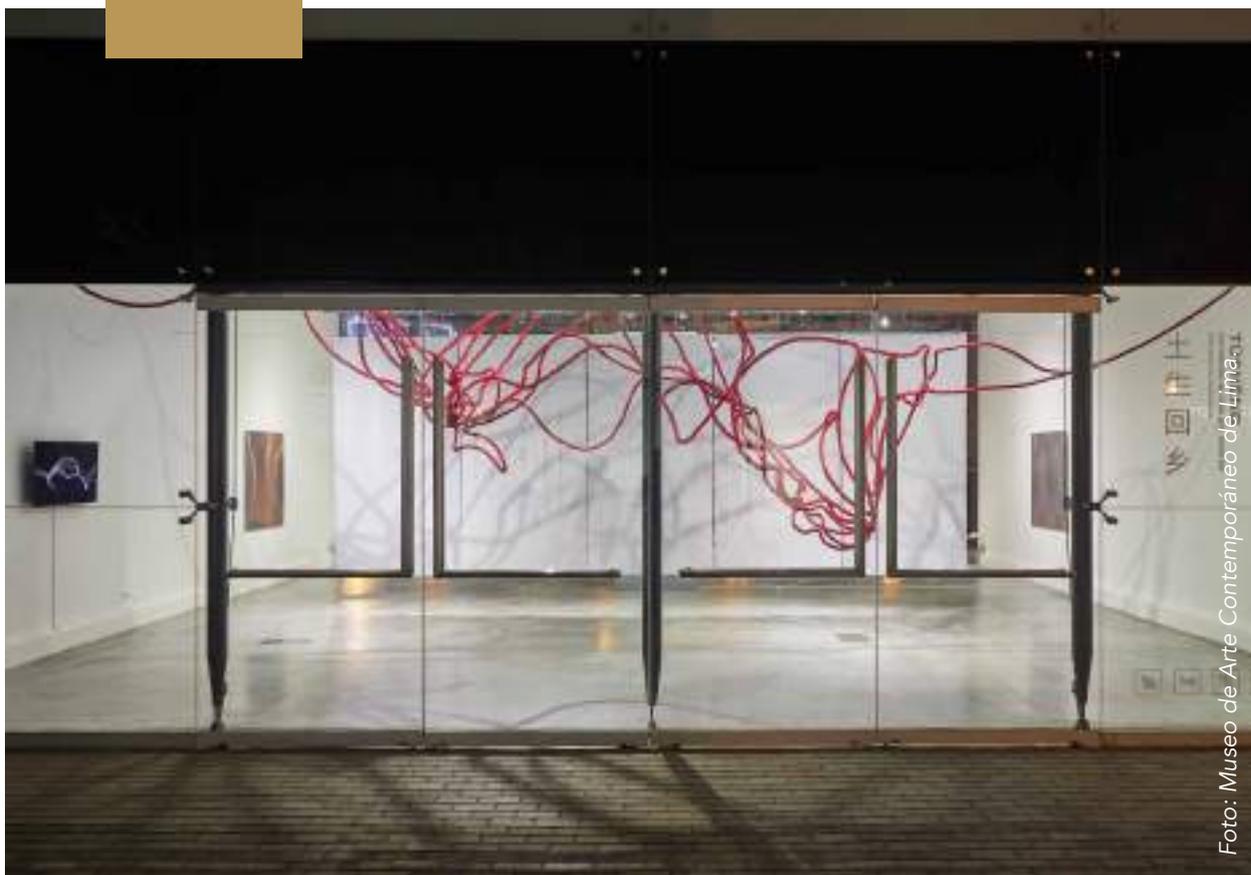


Foto: Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

▲
Vista general de la exposición 土生:回乡 - Tūshēng. Retornos al país del centro, MAC Lima, 2019, curaduría de Marco Loo.

Hoy en día, se estima en más de tres millones a los descendientes de inmigrantes chinos en el Perú²; sin embargo, el vínculo con este pasado no es igual para todos y la opacidad predomina. En este contexto, el arte, como herramienta de investigación y expresión, echa una mirada hacia este pasado reconstruyendo y proyectando desde las sensibilidades.

Revelar

Si algo tienen en común los proyectos sobre la ascendencia china, es que esta se manifiesta de muchas maneras en las identidades individuales de los artistas que los trabajan. Este punto

de partida abre los caminos a la visualidad plástica, la *performance*, el videoarte documental y las instalaciones, donde cada medio permite al público experimentar sensiblemente la historia migratoria desde muchos ángulos.

Bajo la idea de transformar la sala de exposiciones en un espacio simbólico, se presentó 土生:回乡 - Tūshēng. Retornos al país del centro, exposición colectiva de los artistas Ana Chung, Christi Zorrilla y Héctor Chiang en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima en 2019. En esta propuesta, la sala 1 del museo convierte al espectador en la otredad migrante, para quien el

2 Lausent-Herrera, I. (2006). *Mujeres Olvidadas: esposas, concubinas e hijas de los inmigrantes chinos en el Perú republicano*. En S. O'Phelan y M. Zegarra, *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII-XXI* (pp. 287-312). Instituto Francés de Estudios Andinos, p. 310.

►
Pata de León, proyecto
escénico documental
sobre la inmigración
china al Perú presentado
el año 2021.

"En este contexto,
el arte, como
herramienta de
investigación y
expresión, echa
una mirada hacia
este pasado
reconstruyendo y
proyectando desde
las sensibilidades."



texto se encuentra mayormente inaccesible, sea por la ubicación o por presentarse en idioma chino; además, la gestualidad del visitante para acceder a las obras rememora la posición servil de los culíes en la agricultura. Dos puntos marcan los ejes visuales: la obra *Senda y Poder*, de Héctor Chiang, que se proyecta sobre la laguna del museo e invita al visitante a aproximarse a la exposición desde fuera, un camino que no puede ser completado por el gran ventanal de la sala, entendido como esa barrera que siempre marcará la otredad. Por otro lado, la instalación *Lazos*, de Christi Zorrilla, muestra todos los



caminos que han conectado China y Perú usando la dicotomía color-materia, donde la felicidad del rojo oriental tiñe las sogas usadas en embarcaciones como las que trajeron a los migrantes.

Desde el recojo de biografías y material de archivo de familias descendientes, *Pata de León*, proyecto escénico documental dirigido por Lucero Medi-

na Hú y ganador de los Estímulos Económicos para la Cultura 2020, reconstruye y transmite las historias individuales a través de videopoemas, testimonios y dramaturgia performativa. Así, en los ocho capítulos que conforman este proyecto, el espectador recorre un camino que va desde los primeros culíes hasta la actual identidad tusán acompañado por recetas preparadas en familia y diálogos entre generaciones. Un logro de esta serie es el gran cuidado visual que despierta la sensación de intimidad familiar y que permite al espectador —dada la virtualidad por la coyuntura del COVID-19— estar tanto dentro como fuera del diálogo.

Por otro lado, dos proyectos plásticos se pueden leer desde el binomio interior-exterior: por un lado, *Esbozar pensamiento*, de Sun Cok, y, por el otro, *Mirando al mismo cielo*, de Stephanie Cuyubamba Kong. Sun, artista con una gran destreza en la tinta chi-

"En esta exposición, una serie de retratos y altares reúnen su herencia migratoria y la identidad que ha formado a partir de ella permitiéndole reafirmar su sentido de pertenencia con todos aquellos lugares por donde han pasado sus ancestros."



na, utiliza técnicas tradicionales como Xie Yi y Bong Yi para trasladar de su memoria al papel los paisajes e iconografías que lo vinculan al pasado migratorio en el que su abuelo paterno, cuyo retrato también está pintado por él en tinta china, es el eje que da sentido y ordena la exposición. El camino inverso lo realiza Stephanie, quien va de lo exterior a lo interior figurándose como un fardo funerario. En esta exposición, una serie de retratos y altares reúnen su herencia migratoria y la identidad que ha formado a partir de ella permitiéndole reafirmar su sentido de pertenencia con todos aquellos lugares por donde han pasado sus ancestros. Ambas exposiciones se presentaron en la Casa Fugaz, Monumental Callao, en 2023 y 2024, respectivamente.

Video presentación de
A Bridge to Now



Estrenado en marzo en San Francisco, California —otro destino de la migración China—, *A Bridge to Now* trabaja la migración china al Perú desde lo escénico y lo multimedia. Este proyecto de Lenora Lee (EE. UU.) y Moyra Silva (Perú) recoge fotografías históricas y familiares que sirven de fondo para la danza y construye el relato de la migración a través de la investigación documental unida a las experiencias y la producción de otros descendientes, entre los que destacan la poeta Julia Wong Kcomt (1965-2024) y la investigadora Evelyn Hu-DeHart.

Una escena de gran significancia por su vigencia temporal y su plasticidad es la dedicada al chifa, que abre con el diálogo español-chino entre un comensal peruano y una señora de chifa en el cual las palabras comunes resaltan en el esfuerzo mutuo por dejarse entender cada uno desde su idioma; con este diálogo de fondo, los bailarines van preparando el entorno para comer y dan paso a una coreografía que resalta el sentido oriental de la comida: el compartir.

Retornar

La migración china al Perú representa, a través de sus descendientes, una parte fundamental del proceso de construcción de la nación peruana y de su identidad multicultural. Aunque muchos no pudieron hacer el viaje de regreso, aunque el lugar de

origen no sea más el espacio del que salieron los ancestros, no se trata ya del traslado físico de un país al otro, se trata de mirar en ese pasado un punto de origen y reconocer una herencia; es moverse en el campo de lo sensible y lo simbólico porque, finalmente, *todas las cosas retornan a sus raíces; a ese retorno le llamamos paz y es, cuando se logra ese estado de paz, que se ha cumplido el objetivo*³.

夫物芸芸，
各復歸其根。
歸根曰靜，
是謂復命 ■

3 Laozi, *DaoDeJing*, poema XVI. Interpretación propia sobre la base de *Chinese Text Project* (ctext.org).

* COORDINADOR DEL FONDO EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO RUIZ DE MONTOYA



Foto: Robbie Sweeney

◀
A Bridge to Now de Lenora Lee Dance en colaboración con Moyra Silva, foto de Robbie Sweeney. El proyecto tuvo un preestreno en Lima el año 2024 y como obra completa San Francisco, California el 2025.

Álvaro Fabián Suárez
EDITOR DE REVISTA INTERCAMBIO

Política, identidad y resistencia cultural: una conversación con Alejandro Neyra

Desde Washington, donde actualmente ejerce funciones diplomáticas en la Embajada de Perú, Alejandro Neyra no pierde de vista lo que ocurre en el país, en especial en el siempre complejo y agitado sector cultural. Escritor, diplomático, exdirector de la Biblioteca Nacional y dos veces ministro de Cultura —en los años 2018 y 2020—, su trayectoria lo ha llevado a recorrer el aparato público desde adentro, pero también a reconocer los límites, desafíos y oportunidades que enfrenta el desarrollo cultural en el Perú.

En esta conversación, Neyra reflexiona sobre el impacto de las políticas públicas, el rol del sector privado, la censura, el arte autogestionado y el porvenir de las industrias culturales, con la mirada crítica y sensible de quien ha hecho de la cultura no solo una responsabilidad institucional, sino también una causa personal y creativa.

¿Qué políticas existen actualmente para la promoción cultural en el Perú y cómo han evolucionado en los últimos años?

La Política Nacional de Cultura, aprobada en 2020, es el principal marco de referencia para el desarrollo cultural en el Perú. Fue un proceso iniciado en 2017 por Salvador del Solar y que me tocó culminar cuando volví al Ministerio en 2020. Esta política, con proyección al 2030, establece metas, estrategias e indicadores que permiten evaluar el avance del sector. Su premisa fundamental es garantizar que todos los peruanos puedan ejercer plenamente sus derechos culturales.

A partir de esa lógica, se abordan temas como el consumo cultural, el impulso a las industrias

culturales —cine, audiovisual, literatura, artes plásticas, música, teatro— y el desarrollo de políticas específicas para los pueblos indígenas, con una línea que dejamos encaminada. Este marco guía el trabajo de cada área dentro del Ministerio, y ya se han presentado estudios que evalúan el progreso de su implementación, el último de ellos publicado el año pasado.

En los últimos años se ha consolidado un marco como la Política Nacional de Cultura de 2020. Sin embargo, al mismo tiempo han surgido iniciativas legislativas —como el proyecto conocido como «Ley Tudela», que busca recortar los estímulos económicos al cine— que muchos consideran un retroceso. ¿Cómo se posicionan estas propuestas dentro de ese marco más amplio de políticas culturales?

La Política Nacional de Cultura de 2020, con horizonte al 2030, marca un rumbo claro desde el Ejecutivo, pero el marco legal lo definen también leyes específicas, como la de Patrimonio Cultural o la de industrias culturales. En ese contexto, he seguido con atención el debate sobre la Ley de Cine. Hay,



Foto: Alejandro Neyra

"Es importante promover una industria cinematográfica sólida, con presencia en las regiones y no solo en Lima, y que refleje la diversidad del país. Más allá de incentivos puntuales, necesitamos fortalecer un ecosistema cultural que reconozca y respalde estas voces."

en algunos sectores, una visión muy limitada de lo que significa la cultura y el cine en particular. Se cuestiona, por ejemplo, que se representen realidades duras del país, como si solo debiéramos mostrar paisajes turísticos o hacer comedias ligeras. Pero la cultura también tiene una función crítica y reflexiva.

Películas como *La teta asustada*, *Días de Santiago* o *Wiñaypacha* nos hablan de nuestra historia, traumas, diversidad y desafíos. Reducir el cine a una herramienta de promoción turística es desconocer su valor como expresión cultural. Es importante promover una industria cinematográfica sólida, con presencia en las regiones y no solo en Lima, y que refleje la diversidad del país. Más allá de incentivos puntuales, necesitamos fortalecer un ecosistema cultural que reconozca y respalde estas voces. Iniciativas que recortan apoyos al cine, en lugar de fortalecerlo, reflejan una comprensión muy restringida de lo que la cultura representa para el desarrollo del país.

Esta ley aprobada el año pasado redujo en casi un 50% los subsidios al cine regional, lo que tendría un impacto directo en la diversidad cultural. ¿Cómo interpreta usted esta medida, considerando que muchas de estas producciones promueven justamente la identidad y riqueza cultural del país?

El cine suele ser más visible y por eso más atacado: hay quienes critican ciertas películas por su contenido o por no ajustarse a una idea idealizada del país. Se dice que solo muestran dramas o que tienen una agenda política, pero esa visión es muy limitada. Lo cierto es que estas producciones abordan realidades complejas que también forman parte del Perú. El problema de fondo, sin embargo, es que seguimos mirando la cultura desde Lima, desde un centralismo muy marcado. Las regiones siguen sin contar con bibliotecas públicas, ferias del libro o espacios culturales equivalentes. Y los estímulos económicos, como los que se han recortado, ayudaban precisamente a descentralizar la producción y el consumo cultural.

La riqueza del Perú está en su diversidad, que no solo es geográfica, sino también lingüística y cultural. Promover el quechua, el aimara, o expresiones como el arte shipibo-konibo, la cumbia amazónica o



los textiles de Cantagallo, implica también reconocer y valorar esas identidades desde sus propios territorios. A veces estas expresiones ganan visibilidad por moda o por interés comercial, pero lo importante es que se comprendan, se valoren y se integren realmente. Solo así nuestras industrias culturales podrán desarrollarse en las regiones y proyectarse al mundo desde su autenticidad.

Otro tema sensible en el desarrollo cultural del país es la censura. Casos recientes como la obra María Maricón o películas como La piel más temida han generado controversia. ¿Cómo se puede enfrentar este tipo de restricciones que afectan la libertad artística? ¿Existen mecanismos reales para garantizar la libertad de creación y expresión?

Sí, he visto comentarios recientes sobre propuestas que buscan negar estímulos a obras que “atenten contra la moral y las buenas costumbres”, una idea que suena a otra época. El problema es que ese tipo de formulaciones son demasiado vagas y quedan sujetas a interpretación. ¿Quién define qué es moral o qué son buenas costumbres? Esa ambigüedad puede abrir la puerta a decisiones arbitrarias. Lo preocupante es que, en lugar de garantizar libertad, se limite. Y eso desconoce que los estímulos económicos culturales se otorgan mediante jurados independientes, muchas veces con presencia internacional,

que valoran sobre todo la calidad artística, no las afinidades ideológicas o temáticas.

La finalidad de estos estímulos no es premiar una visión particular del arte, sino fortalecer una industria cultural que genera empleo y dinamiza el país. El cine, la música, el teatro... todo el sector cultural está profundamente conectado. Si queremos que haya más películas, más libros, más conciertos, el Estado debe invertir y generar condiciones para ese desarrollo. Y eso implica entender que el arte no siempre va a ser cómodo ni complaciente. Limitarlo por criterios morales subjetivos solo debilita la posibilidad de construir una industria sólida y diversa.

Persiste una visión limitada en sectores del poder, especialmente en el Congreso, que considera que la cultura solo es válida si genera una ganancia económica. ¿Cómo responder a esta lógica, cuando la cultura

Protesta del colectivo 'En defensa del cine peruano' frente a la propuesta legislativa de Tudela.



representa ya un valor social en sí misma?

Esa es justamente una de las grandes confusiones. Hay quienes piensan que, si la cultura no produce dinero, no sirve. No comprenden que su valor principal está en que nos une en nuestra diversidad, en que representa lo que somos como país. Además, se ignora que quienes trabajan en cultura suelen estar mal remunerados y muchas veces deben tener otro empleo para subsistir. Se asume que lo hacen por vocación y sin esperar nada a cambio, como si vivieran del aire. Pero el trabajo cultural también implica formación, inversión personal y profesionalismo que merece reconocimiento.

Lo paradójico es que el Perú tiene una riqueza cultural inmensa que nos distingue en el mundo, incluso entre quienes conocen poco. Esa carga simbólica nos representa internacionalmente y deberíamos aprovecharla más. Pero si no entendemos que el valor de la cultura no es solo económico, sino también social e identitario, difícilmente vamos a poder desarrollarla o proyectarla hacia dentro y hacia fuera del país.

Hoy en día, si alguien quiere hacer un cortometraje, grabar música o publicar un libro, ¿qué incentivos o apoyos existen? DAFO es el más conocido en el ámbito cinematográfico, pero ¿qué otras facilidades hay actualmente para quienes quieren emprender proyectos culturales en el Perú?

Desde el Estado, DAFO es el principal mecanismo de apoyo para el cine, con estímulo

los que abarcan desde el desarrollo de guiones hasta la postproducción. Sin embargo, hacer cine en Perú sigue siendo un proceso complejo, que requiere mucho tiempo, recursos y, muchas veces, apoyo internacional. Hay coproducciones con fondos suizos, argentinos, colombianos o europeos que ayudan a concretar los proyectos. Incluso para presentar películas en festivales, a veces se requiere apoyo logístico mínimo —como cubrir un pasaje o brindar un espacio en embajadas— que suele gestionarse con dificultad. Esto refleja una industria que necesita inversión constante, no solo en cine, sino también en música, artes escénicas o visuales.

"Si no entendemos que el valor de la cultura no es solo económico, sino también social e identitario, difícilmente vamos a poder desarrollarla o proyectarla hacia dentro y hacia fuera del país."



En otros sectores, como el libro, la situación es igual o más complicada. Publicar en el Perú requiere esfuerzo personal e inversión, incluso para autores con trayectoria. Aunque espacios como la Feria del Libro de Lima han crecido y atraen cada vez más público, la promoción cultural sigue muy concentrada en la capital. Por eso es clave salir del círculo

cerrado del sector y comunicar con claridad el valor real de la cultura. Las industrias culturales y creativas generan empleo, contenidos y oportunidades. Hay gente creando desde el arte visual hasta el contenido digital, y muchos viven de ello. Además, parte del trabajo del sector es conectar con privados, con empresas o personas interesadas —como coleccionistas o gestores— y, sobre todo, tender puentes con los tomadores de decisiones, como los congresistas, para que entiendan cómo funciona realmente este ecosistema cultural.

Pese a las trabas y limitaciones, hay un evidente interés de la ciudadanía por



▲ El Museo Larco, ubicado en Pueblo Libre, es un ejemplo destacado de gestión cultural desde el sector privado.

crear y consumir cultura. Prueba de ello es el auge del arte autogestionado: ferias, editoriales, disqueras y colectivos independientes que surgen como respuesta a la falta de alternativas. ¿Cómo interpreta este fenómeno en un país con tantas brechas culturales?

En 2022 se presentaron las primeras estadísticas de consumo cultural en el Perú y, aunque los resultados eran bastante desalentadores —especialmente en lectura o acceso a bibliotecas—, también mostraban una señal de esperanza: los sectores más jóvenes están cada vez más interesados en el consumo cultural. Si ampliamos la mirada hacia las industrias creativas, como los videojuegos, vemos que hay nuevas formas de expresión y consumo que muchas veces no se reconocen como cultura, aunque lo son, igual que en su momento pasó con el cine, la televisión o incluso el libro.

El problema sigue siendo el centralismo. Lima concentra casi todo, mientras muchas regiones tienen un acceso cultural cercano a cero: no hay cines, teatros, ni espacios formales de cultura. Pero eso no significa que no haya vida cultural. Las festividades, las orquestas populares, las celebraciones religiosas o políticas —como la Semana Santa en Ayacucho o las fiestas patronales— son expresiones culturales potentes, que movilizan a miles y generan incluso economías locales. Si ampliamos nuestra mirada y reconocemos estas formas diversas de hacer y vivir

la cultura, veremos que sí hay un alto nivel de producción y consumo, solo que muchas veces no se visibiliza desde la mirada oficial o desde Lima.

Hemos hablado mucho del rol del Estado en la promoción cultural, pero ¿qué papel debería tener el sector privado? ¿Cuál sería su contribución ideal en el desarrollo del arte y la cultura en el Perú?

Sí, hay empresas privadas que ya vienen invirtiendo en cultura de manera significativa. El BBVA, por ejemplo, ha trabajado en programas de lectura junto a la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Cultura. También hay casos como Jan Mulder en fotografía, o fundaciones como Telefónica que mantienen espacios de exhibición y apoyan a artistas. El Museo Larco, completamente privado, es otro ejemplo de buena gestión cultural. Y en el norte, la Fundación Wiese ha sido clave en la preservación de huacas como la del Sol y la Luna. Incluso empresas como Yanacocha han apoyado ferias del libro. Hay además aportes internacionales, como los fondos culturales de la embajada de EE. UU., que, si bien no son privados, muestran cómo actores externos pueden impulsar el sector.

Dicho esto, es importante recordar que el Estado sí tiene la obligación de garantizar el ejercicio de los derechos culturales; el privado, no. Pero desde el sector público debemos tender puentes con las empresas y demostrarles

el valor de involucrarse en proyectos culturales.

¿Qué podemos hacer nosotros —los que producimos, consumimos o promovemos cultura— para mejorar la situación del panorama cultural en el país?

Lo principal es seguir consumiendo y promoviendo cultura, sobre todo entre las nuevas generaciones. A veces uno cree que no puede hacer mucho, pero incluso formar públicos desde casa ya es una forma de aportar; en mi caso, con mis hijas, llevándolas al Gran Teatro Nacional a ver obras como Sisi y Lala, que despertaban su interés por la ópera, la música, el ballet o el circo. Crear públicos es una tarea fundamental, no solo desde la educación formal, sino también desde nuestras prácticas cotidianas. También es clave dialogar con quienes tienen una visión limitada de la cultura y mostrarles todo lo que hay detrás: valores, identidad, comunidad. Porque la cultura no es solo teatro, libros o conciertos; también es lo que comemos, lo que celebramos, lo que heredamos. Si fuéramos más conscientes de que en un plato de comida está la expresión de nuestra diversidad, lo entenderíamos también para la música, la literatura y todas nuestras tradiciones.

¿Cómo ve el panorama de las industrias culturales y del desarrollo cultural en el Perú en los próximos cinco o diez años, considerando la situación actual?



Creo que en los próximos años veremos una evolución marcada por los efectos que dejó la pandemia, que golpeó fuertemente el consumo cultural en todo el mundo. La asistencia a museos, por ejemplo, cayó mucho, pero también hay casos de recuperación interesante gracias a la adaptación digital y nuevas formas de atraer públicos. Las industrias culturales han tenido que transformarse aceleradamente, y ahí también entra la inteligencia artificial, que, aunque genera temores, está empezando a ser una herramienta útil. Si bien hay retos, creo que la tendencia es positiva: he visto desde fuera cómo el consumo cultural en el Perú, especialmente en música y en espacios como la Feria del Libro, va creciendo. El teatro quizá ha sido más golpeado, como en muchos otros países, porque es más difícil de producir, pero todo esto forma parte de procesos más largos que requieren tiempo y adaptación.

Vivimos, eso sí, en un contexto de crisis permanente, multidimensional, de cambios rápidos y radicales que incluso afectan la forma en que pensamos. En medio de esa incertidumbre, el arte y la cultura siguen siendo espacios de resistencia y resiliencia. Creo que, a pesar de la polarización, las expresiones culturales pueden ayudarnos a comprender mejor lo que estamos viviendo y, sobre todo, a encontrarnos. Esa capacidad de adaptación del sector cultural, de mantenerse vigente y de seguir generando comunidad, me parece clave para lo que viene. ■

ESTUDIA EN LA UARM



Nuestras carreras:

Facultad de Filosofía, Educación y Ciencias humanas

- Educación Inicial
- Educación Primaria
- Educación Secundaria con especialidad en:
 - Filosofía y Ciencias Histórico Sociales
 - Lengua y Literatura
 - Inglés
- Filosofía
- Pedagogía e Innovación Educativa (Nueva)
- Psicología

Facultad de Ciencias Sociales

- Ciencia Política
- Derecho

Facultad de Ingeniería y Gestión

- Administración
- Contabilidad y Auditoría
- Economía (Lanzamiento 2026 -1)
- Ingeniería Industrial
- Negocios Internacionales y Logística

**Examen de
Admisión**

5
de agosto

Escribenos para más información:

 972 089 678  @ven.a.la.uarm

 informes.pregrado@uarm.pe



UARM

UNIVERSIDAD ANTONIO RUIZ DE MONTOYA