

Narrativas contaminadas, identidades emergentes y la estética de la migración en el Perú

Lorena Cuya Gavilano

Arizona State University

Antes soñaba (fig. 1), del artista plástico Elliot Tupac, es quizá uno de los más notorios testimonios de una consciencia nacional cautiva de sus deseos de auto-aceptación, pero víctima de una actitud de asepsia social. Sólo hasta el mes de marzo del 2015, éste y más de una decena de murales adornaban el centro histórico de Lima. Hoy ya no existen. ¿La razón? ‘No forman parte de la historia de Lima’, ‘no van con el Centro Histórico’—explicó Luis Castañeda Lossio, alcalde de la ciudad capital—al anunciar su borrado (León n.p.).



Fig. 1 *Antes Soñaba*, mural de Elliot Tupac. Lima. 2012. 12 mayo 2015.
<<http://www.elliottupac.com/>>.

¿Qué significa que estos murales ‘no formen parte de la historia de Lima’, que ‘no vayan con el centro histórico’? Significa, deberíamos suponer, que sus componentes estético e histórico son incompatibles con el imaginario colonial hispánico de Lima y determinan, por lo tanto, su desaparición. Significa que en Lima contemporánea, ciudad de migrantes, continúa el rechazo hacia una identidad migrante que no había sido legitimada, hecha visible, legible, hasta entonces. Sin embargo, en primer lugar, la migración no sólo ha penetrado las tradiciones culturales de la urbe, sino que se ha convertido en su esencia. Las expresiones culturales tanto de Lima como del resto del país han experimentado una renovación artística que tiene que ver con la influencia de expresiones andinas y amazónicas relocalizadas con la migración. En segundo lugar, las migraciones masivas del campo a la ciudad constituyen parte innegable de la trayectoria histórica del país. De ahí que, borrar los mencionados murales signifique suprimir los componentes estético e histórico forjados por los migrantes desde de la segunda mitad del siglo veinte. Significa ignorar los motivos variados de la diversidad de tradiciones culturales que la migración ha incorporado en la capital. Bailes andinos como *La diablada* (fig. 2), vestimentas andinas como las de *Madre con su pequeño hijo* (fig. 3), así como la caligrafía y cromatismo de *Antes soñaba*, por ejemplo, constituían parte del nuevo paisaje urbano de la capital peruana.¹



Fig. 2 *La diablada*. Mural de Saner. Lima. 2013. 12 mayo 2015.
 <<http://www.streetartnews.net/2013/03/saner-new-mural-in-lima-peru.html>>.^a
^a Pieza pintada para el Festival Latido Americano 2013.

¹ Estos y otros murales comienzan a pintarse en Lima metropolitana desde el año 2013 a raíz de eventos como bienales de arte o por iniciativa propia de artistas independientes.



Fig. 3 *Madre con su pequeño hijo*. Mural del artista WA. Lima. 2013. 12 mayo 2015.
<<http://archivo.larepublica.pe/07-03-2015/los-murales-que-aun-quedan-en-lima>>.

El rechazo popular a la eliminación de los murales fue—aunque estéril— notorio e inmediato.² Un día después de que el alcalde anunciase la inminente desaparición de dichos trabajos, muchos ciudadanos protestaron la decisión de la alcaldía.³ No se trataba de diseños ajenos al centro histórico ni comprometían su identidad, sino que más bien la redefinían. Tales expresiones—no sólo mestizas, sino principalmente migrantes—mostraban una nueva estética y también una nueva actitud de acogida que contrastaba con la profiláctica actitud edil. Dejando de lado sus disputas con la anterior gestión municipal, la excusa a la que recurrió Castañeda muestra que en su discurso personal—como en el de muchos—imperla la visión de una ciudad dividida entre una Lima tradicional, La Ciudad de los reyes, y otra migrante, la ciudad de los Reyes, Chávez y los Quispes.⁴ Comienzo este artículo comentando esta noticia, porque—al igual que los trabajos aquí analizados—muestra las graves tensiones todavía existentes entre la cultura oficial, criolla heredera colonial, y la cultura popular migrante,

² 'Borrarono uno, pintaremos mil', 'Grupo Anticorrupción' y 'Salvemos los murales' son nombres de algunos colectivos que se formaron en defensa de los murales.

³ El anuncio oficial se hizo el día 12 de mayo del 2015.

⁴ Con *La ciudad de los Reyes, Chávez y los Quispes* hago un guiño al libro de Rolando Arellano (Planeta 2010) como una visión que explica los cambios estructurales en la Lima tradicionalmente llamada ciudad de los reyes. De otro lado, advierto que la decisión de Castañeda puso fin al trabajo artístico promovido por el gobierno de su antecesora Susana Villarán. Algunas de las obras destruidas se llevaron a cabo como parte de festivales de arte promovidos por la anterior alcaldesa.

aparentemente marginal. Acontecimientos tan recientes como el de los murales reflejan un momento de urgencia y emergencia social íntimamente relacionado con las fuerzas demográficas que permean la vida cultural del país y la redefinen, no sólo a través de la elevación de hibridismos o transculturaciones, sino también a través del reconocimiento y aceptación de las diferencias.

Sin ánimo de abandonar la idea de heterogeneidad no dialéctica propuesta por Antonio Cornejo Polar, me atrevo a decir que existe también una estética de la migración que, en lugar de confrontar o cuestionar la falta de articulación o diálogo de elementos culturales antes considerados incompatibles, afirma sus diferencias.⁵ De admitir esta posibilidad, se admite también que la fuerte emergencia de expresiones migrantes intra-nacionales puede leerse como un (re)surgimiento de actitudes nacionales si no más inclusivas, por lo menos más atentas a las diferencias socio-culturales heredadas de la colonia que no pueden ser comprendidas en su totalidad ni exclusivamente a través de categorías como mestizaje o hibridez como ya lo han discutido Cornejo Polar y García Canclini.⁶ Pero ampliaré esta idea más adelante. En el Perú, las formas narrativas de los últimos treinta años—en su formato literario, plástico y performativo—permiten analizar el nuevo rostro de un país modificado por las aportaciones culturales de aquellos migrantes que sin cruzar fronteras geopolíticas han cruzado fronteras culturales.⁷ A través del análisis de obras como *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo (2006), performances como “La Lucha” de Amapola Prada (2011),⁸ intervenciones como *Lima no existe* de Raura Oblitas (2014) y la exhibición itinerante *Micromuseo* (1997-2014), propongo mostrar cómo la utilización de elementos culturales de lo pequeño burgués y lo popular emergente construye una nueva estética de la migración, que aporta un nuevo matiz al sentir nacional. Se trata de una estética que no busca tanto exaltar la mezcla cultural o transculturación de diferentes grupos como sí el reconocimiento y la aceptación de una condición de fricción y yuxtaposición de signos y símbolos sociales de lo pequeño burgués—es decir, símbolos de la llamada cultura letrada o alta cultura—y elementos populares emergentes, particularmente los de los migrantes andinos y amazónicos.

⁵ Utilizo los términos *afirmar* y *aceptar* intercambiabilmente para evitar redundancias.

⁶ Me refiero aquí a la discusión entablada entre los dos autores surgida a raíz del texto “Mestizaje e hibridez: el riesgo de las metáforas” (1998) de Cornejo Polar al que García Canclini responde con su breve comentario “Entrar y salir de la hibridación” (1999).

⁷ En efecto, el corpus analizado en el presente artículo intenta ser representativo de *parte de* la diversidad de expresiones culturales a través de las cuales se puede observar una estética de la migración o migrante en el Perú.

⁸ Esta pieza pertenece a la serie *Modelo para armar* (2011).

El tema de la identidad cultural en el Perú—como en otros países de herencia colonial—se manifiesta como una interrogación cuyas respuestas pueden cambiar frente a circunstancias diversas y variar con ellas el carácter de lo nacional que se creía estable. Ello quiere decir que la idea de lo nacional tiene que ser entendida no sólo a través de ideologías políticas fijas, sino como explica Benedict Anderson, a través de los sistemas culturales que las preceden y con las que contrastan: “nationality, (...) nation-ness, as well nationalism, are cultural artifacts of a particular kind... We need to understand how they have come to historical being, (...) have changed over time (...) and command such profound emotional legitimacy” (Anderson 4). Artefactos como las artes o la literatura sirven también para crear y sostener la vinculación simbólica de los miembros que pertenecen a un mismo grupo; sostienen el imaginario y memoria colectiva de una comunidad. Las naciones son, sobre todo, ‘elaboraciones culturales’ (Bhabha), mas estas elaboraciones suponen formas particulares de reflejar o suprimir la realidad circundante, es decir, suponen una estética particular.

Especialmente desde la década del noventa, las discusiones sobre estética—entendida aquí como la entiende Herbert Marcuse: como una forma de conocimiento y re-conocimiento de aquello que la realidad suprime—⁹ participan de diferentes conversaciones intelectuales sobre la migración y el multiculturalismo en contextos nacionales tanto como transnacionales (Gui, Bennett, Markiewicz, Huggan). Más aún explica Weishsin Gui, “as a mode of apprehending the world through both rational and sensuous feeling, [society] is caught up in the various representational forms and discursive frameworks through which national and diasporic communities understand themselves and each other, for better or for worse” (154). En el caso peruano, la estética de la migración nace fundamentalmente no como resultado de un proyecto nacional sino espontáneamente como reconocimiento de ciertos cambios culturales del país. La originalidad de esta estética—como se ha advertido—yace precisamente no sólo en el reconocimiento de las diferencias sino en su aceptación. Esto marca un gran cambio en relación con otros discursos migratorios. Es importante recordar, sin embargo, como dice Cornejo-Polar, que hasta hoy:

existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada—la ciudad—como un espacio hostil...a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad ... que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales. (“Una heterogeneidad” 839)

⁹ Ver Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (1997).

Intento señalar que, al lado de esta tendencia retórica, aparecen también los primeros visos de un giro esencial en las narrativas sobre la migración, en las que será importante no ver al migrante como un subalterno inexorable, pero tampoco caer en celebraciones rápidas de un cambio radical.

En este punto, me permitiré hacer algunas aclaraciones con respecto a la estética en cuestión y a temas siempre vigentes como el mestizaje y la hibridez. La estética que describo es una categoría discreta, aplicable a un grupo de obras contemporáneas en la escena cultural peruana y no a toda producción cultural migrante. Lo subjetivo de esta estética es quizá su actitud audaz y novedosa que no busca tanto representar, sino más bien presentar. Busca mostrar la disidencia más que sintetizarla. Con una estética de la afirmación de las diferencias me refiero entonces a un proceso creativo que se enfoca en mostrar abiertamente la existencia de elementos culturales disímiles en una misma obra. Me refiero a una estética a la que ya no le importa cuestionar la mezcla sino enfatizar los valores culturales distintos, evidenciar la existencia de elementos de campos culturales ajenos uno del otro. Se trata de subrayar la yuxtaposición de *un uno hegemónico* y *un otro subalterno*—o hasta entonces visto como subalterno—que forman parte de y actúan en una misma obra de arte. Se trata de una estética que no se adhiere estrictamente al debate sobre la validez o productividad de la mezcla cultural—mestizaje, hibridación, transculturación—discutida por Cornejo Polar y García Canclini, sino, más bien, se refiere a su desarticulación.

Aunque la idea de una heterogeneidad no dialéctica de Cornejo Polar es próxima a los planteamientos de la estética que analizo, el concepto en sí implica todavía la intención de buscar o repensar un diálogo entre elementos dispersos que puedan dar cuenta de procesos de amalgamiento exitosos o fracasados, fructíferos o no. Con sus conceptos de heterogeneidad no dialéctica y de totalidad dividida, Cornejo Polar extiende la discusión sobre discursos multiculturalistas cuya naturaleza demanda una constante reformulación. John Beverley, por ejemplo, recuerda y enfatiza el carácter esquizofrénico que pueden cobrar los procesos migratorios en el individuo. Concuerdando con Cornejo Polar en señalar que el migrante no es necesariamente transculturado ni híbrido como dice Canclini, sino más bien múltiple (“Siete aproximaciones” 280-1). Se trata de un sujeto que se reterritorializa geográfica y culturalmente, un sujeto que transforma diferentes elementos culturales sin que ellos lleguen necesariamente a una exitosa síntesis. Existe, en cambio, una negociación con respecto a las formas que los migrantes manejan para adaptarse a los centros urbanos: “[thus] putting the so-called

traditional customs once thought incompatible with modern life to work in the city” (Archibald Urban, “Transculturations” 93).¹⁰ En *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas ensamblajes* (2013), Mabel Moraña revisa las tensiones entre mestizaje, hibridez y subalternidad materializadas en las narrativas de Arguedas y Vargas Llosa respectivamente. La crítica lúcidamente articula las desarticulaciones ideológicas y paradigmas crítico-teóricos implicados en discursos claves como los de dichos autores. Ambos son muestra del choque de discursos indigenistas, pro-mestizaje, abiertamente homogenizantes, conciliadores y de un vocabulario todavía verticalista como el de John Beverley en su elaboración de una ‘transculturación desde abajo’ (*Subalternity and Representation* 94). La estética de la que hablo enfatiza, sin embargo y primordialmente, la disparidad de los valores culturales y no la mezcla, tal ventura correspondería a los debates antes señalados. Ésta es una estética de choques y fricciones, cuyo fin no es proyectar una mezcla como comprensión o solución a disparidades sociales, sino mostrar en paralelo las disparidades—quizá como la primera fase en una terapia nacional necesaria.

El surgimiento de esta estética de la migración es producto de los flujos y reflujos de las varias olas de desplazados que llegaron a la capital desde las décadas del veinte, cincuenta y ochenta principalmente (Degregori; Franco; Mar; Plasencia; y Romero). Estas olas migratorias se perciben primero como invasiones violentas sobre las ciudades costeñas, especialmente sobre Lima, la capital.¹¹ La llegada de migrantes selváticos y andinos, en estos primeros años, se entiende como la contaminación metafórica de los espacios urbanos—una contaminación que naturalmente coincide con la polución real producida por la rápida e improvisada modernización industrial, que causó la migración en primera instancia. En un inicio, dicha contaminación metafórica estuvo contenida en las barriadas y pueblos jóvenes en los que habitaban los primeros desplazados;¹² pero cuando empieza a expandirse, comienza también a

¹⁰ Al respecto del tema de la modernidad andina, ver también el interesante libro de Jorge Coronado, *The Andes Imagined. Indigenismo, Society, and Modernity* (2009).

¹¹ Explica Matos Mar:

El encuentro de la poderosa corriente migratoria con esta barrera [la de las instituciones oficiales] produjo ya en la década de 1950 las primeras rupturas de la legalidad tradicional. [Los migrantes] enfrentados a un problema de vivienda, sin solución dentro de los términos impuestos por el desarrollo normal de la estructura urbana de la propiedad, iniciaron la ocupación de facto de terrenos y predios, públicos y privados, imponiendo, por vía de la protesta popular y la violencia, el reconocimiento de su derecho a un lugar para vivir. (76-7)

¹² Se denomina ‘pueblos jóvenes’ o ‘asentamientos humanos’ a las invasiones ilegales de tierras en donde muchos migrantes construyeron sus nuevas viviendas. [Nota del editor: en las afueras de Lima.]

sentirse el rechazo urbano hacia lo popular migrante o popular emergente. La cultura del migrante empieza a ser calificada peyorativamente como ‘cultura chicha’, ‘cultura chola’ o, para usar un término más cosmopolita, cultura kitsch.

Como con lo kitsch, las expresiones culturales del migrante han estado sujetas a apreciaciones derogatorias. En palabras de Matei Calinescu: “To call something kitsch is in most cases a way of rejecting it as distasteful, repugnant, or even disgusting” (235). Se trata de un arte disruptivo—como la misma acción de migrar—y ‘polimorfo’, un ‘pseudo-arte’ (Calinescu 232-4). De la misma manera, en el caso peruano, términos como ‘cholo’ y ‘chicha’ poseen un carácter despreciativo. Los migrantes propician la difusión de una serie de normas y valores identificados como ‘serranos’ o ‘cholos’, es decir, pertenecientes a un mundo rural, iletrado, informal e ilegal (Leyva; Quijano *Dominación*; Varallanos). En efecto, al no “renunciar a las costumbres de sus lugares de origen [los migrantes] buscaron adecuarse a las exigencias que la vida urbana les imponía.... A esta nueva forma de vida algunos científicos sociales la denominaron ‘cultura chicha’” (Leyva 27). Otros la llaman ‘chola’ (Quijano *Dominación* 140-141). De cualquier modo, lo que algunos ven en la cultura chicha o chola es una adaptación cultural violenta, inarticulada, inadecuada y de mal gusto que se asocia automáticamente con prácticas culturales de grupos migrantes y se constituye, por ende, en una ‘marca de infamia’ (Bourdieu 566).

Como estigmas sociales, la infamia o la distinción señalan la pertenencia a una clase y definen la identidad social. Todos los bienes poseídos y producidos “pueden ser unos signos de distinción, pero también de vulgaridad... Una clase se define por su consumo [...] tanto como por su posición en las relaciones de producción” (Bourdieu 567-8). Lo chicha y lo cholo, al ser expresiones burdas y apropiaciones violentas producidas y consumidas principalmente por migrantes, se asocian—al menos en un primer momento—con lo marginal y vulgar. Lo chicha o lo cholo se relaciona con el mal gusto, con una cultura de lo vulgar y están, por lo tanto, sujetos al menosprecio social. La crítica fundamental a esta cultura es, empero, su incapacidad de articular armoniosamente los diferentes elementos culturales de su lugar de origen con los del lugar de llegada.

Desde finales de los años setentas e inicios de los ochentas, sin embargo, miembros de diferentes colectivos artísticos de la Universidad Católica del Perú (PUCP) y de la Escuela Nacional de Bellas artes no sólo empezarán a echar mano de elementos culturales de la migración, sino también a celebrar su presencia a través de exposiciones

diseñadas para exhibir y circular las nuevas influencias locales.¹³ El objetivo de esas muestras no era sólo la exposición artística en sí, sino la puesta en circulación de imágenes antes suprimidas *de* o censuradas *por* el imaginario urbano. Se trataba de difundir esa supuesta contaminación cultural que hasta las últimas décadas del siglo XX se había tratado de contener en las zonas marginales. La propuesta de estos artistas se tradujo, entonces, en una estética migrante y de la migración, basada en el uso de elementos percibidos como contaminantes o impuros:¹⁴ el cromatismo andino y amazónico, una cultura informal, irreverente—a veces hasta agresiva—, ilegal si se quiere, reciclada e iletrada.

Dicha estética se compone de elementos en constante fricción: símbolos de ascendencia social de lo tradicional pequeño burgués y letrado en contraste con lo popular, rural, migrante o vernáculo. Anuncia y enmarca la presencia de elementos marginales, pero echa mano también de elementos del arte de vanguardia como el Pop Art y la cultura mediática, como la radio, la televisión y los periódicos. Sin embargo, explica Mirko Lauer que no se trata del arte pop como una “falsa modernidad de importación”, sino que “sólo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú” (Buntix, *Documentos* 81). Francisco Mariotti aclara también: “Nos hemos cuidado de que no se trate netamente de Pop Art. [...] En Estados Unidos, lo popular es el producto industrial por excelencia. Aquí no, aquí lo popular es intrínsecamente revolucionario” (Buntix, *Documentos* 81). Así, aunque pareciera una tendencia antagónica de lo nacional, el Pop art creará una curiosa *simbiosis* que enaltecerá la figura del indio (Flores-Hora). Es decir que, como en la simbiosis (συμβίωσις, symbiōsis, vida en común), se destaca la conjunción de elementos disímiles, normalmente en íntima asociación, en la que dos o más elementos se benefician.¹⁵

¹³ Entre tales colectivos, se encuentran, por ejemplo, E.P.S. Huayco—integrado por Francisco Mariotti, María Luy, Rosario Noriega, Lucy Angulo, Herbert Rodríguez, Juan Javier Salazar, Armando Williams y Mariela Zevallos—y Los bestias—agrupación nacida a mediados de los ochenta y compuesta por Alfredo Márquez, Elio Martucelli, Herbert Rodríguez entre otros estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. En los noventa, durante la dictadura de Alberto Fujimori (1993-2003) aparece una generación de artistas como Jorge Miyagui (PUCP), Jaime Domenack (PUCP) y Fernando Gutiérrez que utilizan los referentes Pop como ‘activismo y denuncia’. A inicios del siglo XXI, surge A imagen y semejanza, proyecto dirigido por Marcel Velaochaga, Ángel Valdez, Alex Ángeles, Alfredo Márquez, Carlos Lamas entre otros. En el proyecto se mezcla lo Pop con lo neo-barroco que alude al pasado colonial (Flores-Hora; Buntix; E.P.S *Documentos*).

¹⁴ Con estas palabras, aludo al libro *Lo impuro y lo contaminado ...* de Gustavo Buntix.

¹⁵ La real Academia de la lengua define simbiosis como la asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies, sobre todo si los simbiosiontes sacan provecho de la vida en común.

El arte, aunque autónomo, como dice Marcuse, cuestiona la consciencia dominante y la experiencia ordinaria (ix). Desde esta perspectiva, la estética de migración que se empieza a construir en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI no trata tanto de ‘representar’ como de ‘presentar’. Es más una estrategia comunicativa que intenta crear una conectividad entre diferentes elementos sociales; no destacar la mezcla indistinguible de actores culturales, sino su simbiosis o, si se quiere, una discusión o un diálogo tenso en el que se confronta la experiencia del espectador.

Es en la estética de la migración, una estética chola, kitsch o *achorada*, donde imágenes de la modernidad y de la cultura pequeño burguesa letrada—mediada por la cultura de la migración—se reelaboran con técnicas incipientes para generar una nueva visión de lo urbano.¹⁶ Muchos de los artistas creadores de esta estética han manifestado la importancia de no sólo mostrar lo suprimido del imaginario urbano, sino la importancia de establecer canales alternativos para la circulación de las artes que termine con la estética del arte del museo y que termine con la actitud profiláctica que se intenta mantener vanamente en muchos espacios urbanos.

Con tal fin, dichos artistas abordan dos problemas enfrentados por la cultura migrante: uno es su contraste con la cultura urbana y otro, el rechazo o negación de su propio valor cultural. De allí que las estrategias o características fundamentales de la estética migrante de la que hablo sean, por un lado, (1) la yuxtaposición de elementos en constante fricción, no una integración en el que las diferencias culturales se diluyen o amalgaman. Y, por otro lado, (2) la documentación de los procesos de supresión de lo marginal o popular emergente. Se trata de mostrar los vacíos, las ausencias, aquello emergente que se había dejado de lado del imaginario nacional—aquello que no se quería reconocer. No se trata, sin embargo, de un arte panfletario que busca generar un cambio, sino que da testimonio de un nuevo estado social. Como se verá más adelante estas estrategias no son exclusivas una de la otra, muchas veces se complementan.

En cuanto a los elementos culturales en constante fricción, mencionaré primero ejemplos de las artes plásticas y, luego, un ejemplo literario. Más adelante, en

¹⁶ Con el término ‘Pop Achorado’, Jesús Ruiz Durand caracterizó en los años 1970s a una expresión realista e irónica influenciada por el Pop Art Americano: “Aunque se origina en el vocablo ‘choro’ con que desde hace mucho tiempo [1970s] cierta jerga denomina al ‘ratero’ o ladrón, la palabra ‘achorado’... Se ofrece así como particularmente apropiada para calificar al arte surgido...como aproximación radical a las actitudes sociales y al universo formal del nuevo poblador urbano. Una apropiación violenta de lo masivo y de lo industrial, de lo cosmopolita incluso, mediada por la precariedad—pero también por la inventiva—de una cultura de la migración donde las imágenes impuestas se reelaboran con técnicas burdamente artesanales para dar expresión a una nueva y desconcertante visualidad urbana” (Buntix, *E.P.S. Documentos* 80).

cuanto a los procesos de supresión de lo emergente, daré ejemplos performativos para así tener una visión más comprensiva de esta estética en sus diferentes formatos artísticos.

En el campo de las artes plásticas, el Micromuseo se propone desde los 1980s como una solución al ‘vacío museal’ de arte contemporáneo en el Perú. Se trata según Gustavo Buntix de:

Un museo RODANTE, un museo ambulante, articulado no en términos de pactos definidos desde lo global, sino como una alianza y lucha específica, local, entre lo PEQUEÑO-BURGUÉS-ILUSTRADO y lo POPULAR-EMERGENTE. Una FRICCIÓN CREATIVA en la que lo SUBALTERNO irrumpe –interrumpe– en cualquier ilusión de continuidad sin FISURAS entre las culturas dominantes del centro y de la (ULTRA)PERIFERIA. (Buntix “¿Qué es y qué quiere ser el Micromuseo?” énfasis en el original)

Este arte ambulante articula fragmentos culturales locales dispersos y aparentemente inconexos como “lo artístico, lo artesanal, lo (semi)industrial...lo prehispánico y lo moderno, lo colonial y lo contemporáneo”. Genera así “asociaciones ilícitas, insólitas, pero no ajenas a las que ofrece nuestra vivencia permanente” (Buntix, “¿Qué es y qué quiere ser el Micromuseo?”). El resultado es un estilo deliberadamente kitsch, en el sentido de chabacano, o lo que se ha venido a conocer como ‘pop achorado’ (Buntix, *Lo impuro y lo contaminado*; Flores-Hora). Es decir, un arte desenfadado que refleja las actitudes insolentes incluso ‘salvajes’ que predominan en la población urbana—no sólo entre los sectores más pauperizados, sino que se trata de una actitud hoy generalizada en todos los grupos sociales.

Una de las piezas de este museo rodante es *Querer es poder* (2012) del artista plástico Elliot Tupac (Fig. 4). La obra muestra la figura de un león rompiendo cadenas, una figura que aparece en calcomanías de camiones de transporte interprovincial. La figura reelaborada por Tupac muestra a un león esmaltado y acompañado de las típicas letras con las que los conductores de provincias y migrantes en Lima pintan sus vehículos, y con las que vendedores informales anuncian sus productos (fig. 5 y 6), se trata de imágenes que están en el imaginario colectivo visual del Perú, pero que estaban suprimidas en el discurso tradicional o simplemente ignoradas por ordinarias. Ahora, sin embargo, tal iconografía es parte del Micromuseo e incluso ha sido parte de una breve muestra del nuevo museo de arte contemporáneo de Lima, LiMac—inaugurado en el año 2013. *Querer es poder* yuxtapone el arte del museo con el gusto de la cultura migrante e informal. En dicha pintura, lo ‘vulgar’ e ‘informal’ se convierte en digno de *presentación* y se convierte en la medida de la representación misma. En efecto, el león es

la imagen recurrente en muchos camiones interprovinciales. La obra en sí no es original, lo original es su relocalización, la intención de *mostrar* una pieza comúnmente desapreciada.



Fig. 4. *Querer es poder*. Esmalte sobre madera y metal (carrocería de camión) de Elliot Tupac. 2012. Micromuseo, Lima. 20 diciembre 2014.

<<http://www.micromuseo.org.pe/piezadelmes/2013abril.html>>.



Fig.5. Combi con letras chicha. 21 diciembre 2014. *Perufail*. Web. <<http://perufail.peru.com/tag/combi/page/9/>>.



Fig. 6. Letreros chicha. 21 diciembre 2014. *Perufail*. Web. <<http://perufail.peru.com/tag/combi/page/9/>>.

Los materiales con los que se re-elabora la imagen, contrastan con la estética del museo oficial: las puertas recicladas de un camión funcionan como lienzo y la pintura esmaltada reemplaza al óleo. Se trata de una estética de reciclaje, barata y de segunda mano. Tal sería el “fundamento de ese ‘gusto inculto’ al que se refieren las formas más antitéticas de la estética dominante y que no reconoce otra representación que...la de los objetos designados por su belleza o importancia social” (Bourdieu 48). De ahí que *Querer es poder* sea, desde su inepción misma, una obra subversiva que iguala los valores estéticos de la vida diaria del migrante a los de las instituciones oficiales introduciéndolos en un nuevo contexto que los enaltece.

Otra pieza clave del Micromuseo es la serigrafía de Susana Torres y Carlos Buntix, *Sarita iluminada* (1992) (fig. 7), preparada para anunciar un conversatorio sobre la pseudo-santa Sarita Colonia, popularmente conocida como patrona de migrantes y ladrones. La serigrafía muestra tres aspectos interesantes: (1) Se trata de una mujer provinciana, desconocida, hecha santa por otros migrantes marginados como ella. (2) Los colores del afiche exhiben la sobrecarga cromática asociada al gusto popular migrante y a la cultura chicha. Y (3) la serigrafía promueve un conversatorio que busca reconocer la trascendencia social de dicho personaje. En primer lugar, dice Carlos Franco, Sarita es “el primer caso, al menos que yo conozco, de una ‘almita’ o ‘santita’ chola y migrante” (117). Nace en la provincia de Huaraz en 1914; migra a Lima en 1926; se instala en una barriada del Callao y trabaja como empleada doméstica hasta antes de fallecer. Tras su muerte, vecinos de los barracones, familiares de presos, ladrones, prostitutas, homosexuales, es decir, ‘marginados entre los marginados’ dejan flores en

su tumba en agradecimiento a ‘la que fue buena con nosotros’ (Franco 112). Entre los años cuarenta y cincuenta, se cuenta que le hizo un milagro a uno de sus hermanos. De ahí en adelante, “primero son los choferes, las empleadas domésticas, los desocupados, pero luego, casi instantáneamente, ...invade los pueblos jóvenes. Los choferes de la línea Lima-Callao empiezan a colocar su imagen en sus ómnibus y el culto se expande” (Franco 112-3).



Fig. 7. *Sarita Iluminada*. Serigrafía sobre papel de Gustavo Buntix y Susana Torres. 1992. Micromuseo. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/piezadelmes/2013abril.html>>.

En suma, el mito de Sarita y su culto nacen principalmente entre los marginados, crece y se difunde entre las poblaciones migrantes que habitan los pueblos jóvenes. Los migrantes afirman apropiarse de su imagen porque “Sarita...es pobre y miserable como nosotros” (Franco 113). Es así como la figura de Sarita colonia, una migrante como tantos, irrumpe *en* y se yuxtapone al orden oficial de la iglesia católica, institución que niega rotunda y abiertamente la santidad o siquiera beatitud del personaje—quizá hasta su existencia.

En segundo lugar, el particular cromatismo de la serigrafía registra el gusto andino por colores no sólo luminosos sino fosforescentes que evidencian la apropiación de la modernidad urbana. Al respecto, Raúl Romero explica que, en la década de los noventas, “el deseo de vivir ‘en modernidad’ se incrementó debido a la política neoliberal del presidente Fujimori”. Y añade que “nuevas estaciones de gasolina de Shell y Mobil...[d]iseñadas igual que sus equivalentes norteamericanas, sus luces, colores,

máquinas expendedoras y servicio de 24 horas se convirtieron en símbolos de la Lima moderna” (33). El neón se convierte entonces en un símbolo de progreso que la serigrafía asocia al culto a Sarita creando así una estética que habla no sólo de las creencias sino del gusto de los migrantes.

En tercer lugar, es interesante observar que *Sarita iluminada* propone una reflexión abierta sobre los dos primeros aspectos. El conversatorio anunciado por el poster es el resultado de la trascendencia cultural de una almita que—parafraseando a Franco—es ‘santa, chola y migrante’. Su figura ha sido elevada a la categoría de ‘santa’, y, aunque su culto se puede localizar sólo entre las poblaciones de migrantes y sus descendientes, su reconocimiento social como personaje mítico es mucho más generalizado y trascendente tanto para la clase intelectual como para el ciudadano común.

De manera análoga, la obra del artista plástico Christian Bendayán es también significativa. En su tríptico *El pintor Luis Cueva Manchego* (2000) (fig. 8), Lu. Cu. Ma., celebra y resume los arquetipos de vulgaridad callejeros del arte contemporáneo combinando menciones bíblicas con letreros comerciales e iconografías religiosas marginales. Lo que se muestra es la dislocación de tales elementos no su fusión o hibridación, es decir, se muestra su existencia en paralelo, no su armónica coexistencia. Como bien señala Gustavo Buntix, en este tríptico el artista contrapone la cerveza que lleva sonriente a su boca con los pinceles que lleva en la otra y que aparentemente lo redimen. En la primera viñeta del tríptico, se promete la redención del criminal, Lu.Cu. Ma.; en la segunda, el criminal, ya redimido, aparece como figura central articulando íconos que representan instituciones oficiales y el desorden social: las fuerzas militares, el sistema de salud y la virgen María se yuxtaponen a imágenes de crímenes y mujeres desnudas. Lu.Cu.Ma., como figura central, articula también la tercera parte del tríptico en la que aparecen los afiches de figuras populares como Sarita Colonia y Lorenzo Palacios Quispe, conocido como Chacalón. Hijo de migrantes, Chacalón era no sólo cantante popular sino también pionero, héroe mítico, de la música chicha o también llamada cumbia andina, cumbia-folk, cumbia tropical andina o, simplemente, cumbia peruana. Dicho género combina cumbias o huaynos (música tradicional de los andes) con instrumentos musicales electrónicos como guitarras eléctricas, sintetizadores y teclados. Tanto la música chicha, en particular, como la cultura chicha, en general, están constituidas “por una serie de valores que tienen un origen pre-urbano, de extracción campesina, basados...en un marco festivo, lúdico” y vinculan “discursos y espacios sociales divergentes desarrollados en un contexto urbano” (Leyva 28). Dicho de otro

modo, la producción y reproducción cultural de lo chicha se convierte en una de las más evidentes manifestaciones de un sinuoso proceso de migración y, particularmente, de andinización de la ciudad, de allí la trascendencia del tríptico como artefacto que contrasta elementos de la cultura oficial (los pinceles, la virgen, una enfermera, un policía) con los de la cultura popular (Sarita, las prostitutas, Chacalón).



Fig. 8. El pintor Luis Cueva Manchego, *Lu.Cu.Ma, Del puñal al pincel*. Óleo y esmalte sobre lienzo de Christián Bendayan. 2000. Micromuseo. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/loimpuro.html>>.

Asimismo, otro trabajo del Micromuseo es el óleo *Huarmi-Boa* (mujer-boa) (2007) (fig. 9) de Bendayán, inspirado en una pintura anónima que aparece sobre una pared al ingreso del parque Quistococha en la ciudad de Iquitos (fig. 10). La pintura reelabora la sexualidad selvática en una bailarina exótica rodeada de simbologías futurísticas que aluden a una modernidad desbordada y atravesada por la vulgaridad de una nudista cuyo cuerpo es penetrado por una boa (Buntix 58). Se trata en ambos casos de yuxtaposiciones de la cultura ‘techo-tropical’, chicha, que permean las urbes llenas de migrantes en donde se redefine la visualidad de las masas.



Fig. 9. *Huarimi Boa*. Óleo sobre tela de Christian Bendayán. 2007. Micromuseo. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/loimpuro.html>>.



Fig. 10. *Mujer boa*. Anónimo. "Lo impuro y lo contaminado: la (post)modernidad popular". Micromuseo. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/loimpuro.html>>.

La pintura refleja la alusión a lo clásico (como la figura de Venus de Boticelli), el cromatismo andino, la apropiación de símbolos de modernidad y el exotismo celebrado por quienes abandonan las provincias.

Por su parte, *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo es una novela en donde las fricciones culturales cobran vida a través de su personaje protagonista Chacaltana,

fiscal provincial.¹⁷ Chacaltana es un migrante andino quien después de haber sido educado en la capital regresa a su pueblo de origen, Ayacucho, huyendo de los sentimientos de incompetencia laboral que inocula en él la ciudad capital. El libro está compuesto por los reportes oficiales que el fiscal debe escribir alrededor de una serie de homicidios supuestamente cometidos por terroristas de Sendero Luminoso. Como es de esperarse, los asesinos son, en realidad, miembros del ejército nacional. Los reportes, empero, servirán de pretexto para exponer la condición cultural del protagonista.

La mayor parte de la crítica sobre dicha novela se ha enfocado, sin embargo, en problemas de la violencia política, del mercado literario y de la escritura transnacional. Fernando Rosenberg, por ejemplo, habla acerca de una memoria de lo que nunca ocurrió, de una denuncia política que se pierde en detalles ‘coloridos’ de lo andino que la novela misma menosprecia como ‘síntoma de una violencia ancestral’ (104).¹⁸ Víctor Vich, por su parte, observa que la novela esencializa las identidades andinas para así responder a las demandas de una literatura global exotista (*Contra el sueño* 253-4).¹⁹ He apuntado en otro lado que, para Roncagliolo, el mercado literario se vuelve un instrumento que le permite expresar su nostalgia transnacional. A la par de estas interpretaciones, debería considerarse también el hecho de que en la obra de Roncagliolo no importa destacar el carácter mestizo del personaje tanto como aquello que lo acerca a lo andino y produce confrontaciones sociales que finalmente llevan al fracaso del protagonista. Al mismo tiempo, ya que *Abril rojo* sigue los formatos del *best seller* como afirma Rosenberg, su proceso escritural subraya en sí mismo las diferencias entre la cultura pequeño burguesa del autor y lo popular emergente representado por su protagonista.

Existe en esta novela una consciencia narrativa que manifiestamente trabaja las diferencias culturales migrantes y las hace parte de su estética, una estética agresiva que se enfoca en destacar lo ‘chicha’ o kitsch—o como también se dice en Perú, lo huachafo—de la escritura del protagonista. *Abril rojo* yuxtapone la idealizada cultura letrada oficial y la escritura real de Chacaltana, una retórica que el narrador ridiculiza como patética imitación y falsificación de la primera. La fricción entre la cultura oficial

¹⁷ El mismo tipo de contrastes puede observarse en las obras literarias de Daniel Alarcón, Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa entre otros.

¹⁸ Rosenberg enfatiza 1) el hecho de que la novela se escribe antes de ocurridas las investigaciones de la Comisión de Verdad y Reconciliación del Perú y 2) que se escribe en alineación con los *best sellers* policiales.

¹⁹ Ver también la nota de Chris Smith, “War Stories,” publicada en *Privacy Journal* (2007).

y la escritura del migrante, quien tiene al español como lengua de segunda mano, es expuesta a través de la inserción de los reportes escritos mediocrementemente por el protagonista. En uno de sus documentos se lee:

Con fecha miércoles 8 de marzo de 2000, en circunstancias en que transitaba por las inmediaciones de su domicilio en la localidad de Quinua, Justino Mayta Carazo (31) encontró un cadáver. Según ha manifestado ... llevaba tres días en el carnaval...donde...refirió haber libado grandes cantidades de bebidas espirituosas... Según afirma, al ingresar al inmueble [un pajar], no notó nada sospechoso ni encontró a nadie... Nemesio Limanta Huamán (41) ha refutado su versión afirmando que a las doce horas sorprendió abandonando el pajar a la joven Teófila Centeno de Páucar (23)...dotada, según testigos, de unas considerables postrimerías y un apetito carnal muy despierto, lo cual ha sido prácticamente desmentido... (5)

Sardónicamente el narrador añade: “Chacaltana había vivido toda su vida entre palabras ordenadas, entre poemas de Chocano y códigos legales, oraciones numeradas u ordenadas en versos. Ahora no sabía qué hacer con un montón de palabras arrojadas al azar sobre la realidad” (314). Se confronta, de esta manera, el español-andino del fiscal, como el de sus informantes, gente de los Andes, con el discurso oficial letrado—el canon literario y los códigos legales—dirigido desde la capital.

Los que se enfrentan en el libro no son sólo los terroristas y el estado, sino la condición migrante de Chacaltana y la cultura oficial. Se utilizan ambos registros escriturales y al hacerlo no sólo se mapea la situación cultural del migrante, sino que se genera una estética en la que ambos discursos conviven y se enfrentan: uno es la historia oficial que el estado quiere manufacturar alrededor de los asesinatos y otro es la historia denunciada por medio de los reportes del protagonista. Así, aunque los reportes de Chacaltana no sean elegantes o gramaticalmente ‘correctos’, sino más bien chabacanos y cursis—como los describe el narrador—exhiben claramente la violencia política ejercida sobre los cuerpos de miles de campesinos y los subsecuentes cambios culturales experimentados por aquellos que se convirtieron en migrantes.

Ahora bien, en cuanto a la segunda estrategia o característica de la estética de la migración, la documentación de los *procesos de supresión* de lo marginal o popular emergente, se observan tácticas que des-localizan y re-localizan los espacios marginales a través de una mirada colectiva capaz de construir una imagen más comprensiva de la ciudad de Lima. Como lo muestran la performance de Amapola Prada, *La lucha* (2011), y la intervención de Raura Oblitas, *Lima no existe* (2014), se trata de incluir a través de la exclusión, de re-localizar a través de la des-localización.

La lucha (fig. 11),²⁰ por ejemplo, muestra lúdicamente el proceso de exclusión experimentado por miles de migrantes. Prada presenta el tradicional juego de las sillas musicales, en el que se corre alrededor de un número de sillas menor al número de participantes quienes luchan por un sitio cuando se detiene la música. En cada ronda alguien queda eliminado y pierde su lugar. La performance retoma el juego infantil y lo traslada a un escenario migrante. Cinco sillas son colocadas en el campo de fútbol de un asentamiento humano y seis jóvenes, hijos de migrantes, corren a su alrededor. El espacio que enmarca el juego ayuda a visualizar lúdicamente la ausencia o falta de espacios en donde (a)sentarse y la lucha de los migrantes por ocupar lugares antes inexistentes como el mismo pueblo joven donde ocurre la acción. El juego muestra la lucha violenta que pobladores del asentamiento humano llevaron a cabo para ocupar un espacio que les había sido socialmente negado: se genera así un paralelo entre el elemento lúdico y el histórico.



Fig. 11. “La lucha”. Performance de Amapola Prada. 27 diciembre 2014.
<<https://vimeo.com/48384379>>.

De manera similar, la intervención *Lima no existe* (fig. 12) explora la idea de supresión, pero esta vez se trata de espacios ignorados en el imaginario urbano. En *Lima no existe*, Raura Oblitas utiliza una armazón de metal con una pequeña ventana en la parte superior. Sobre la ventana se lee ‘Villa El Salvador’, nombre del asentamiento humano migrante más antiguo de Lima, fundado oficialmente en 1983. Debajo de la

²⁰ La performance puede verse en el siguiente enlace: <<https://vimeo.com/48384379>>.

ventana aparece repetidas veces la inscripción: “Lo que construí con mis propias manos jamás lo podría destruir”, frase de María Elena Moyano, dirigente vecinal asesinada por terroristas de Sendero Luminoso en 1992.²¹



Fig. 12. *Lima no existe*. Intervención de Raura Oblitas. 20 diciembre 2014.
<<https://pantagruel.lamula.pe/2014/07/08/muestra-colectivadesplazamientos-colonizacion-y-conquista/pantagruel/>>.

Oblitas interviene en tres distritos limeños de clase media, pequeños burgueses si se quiere: San Isidro, Miraflores y Barranco. Allí, coloca la estructura metálica que a modo de observatorio limita y dirige la mirada hacia el sur, en donde se ubica Villa El Salvador. La intervención termina en dicho distrito, en donde Oblitas coloca su trabajo delante de la estatua erigida en honor a la dirigente vecinal. De esta manera, se hace visible aquel espacio marginal suprimido del imaginario de las clases más acomodadas de la capital.

²¹ Moyano fue “[a]n original settler of Villa el Salvador and vice mayor of that municipality, one of Lima's largest, María Elena Moyano was a grassroots leaders and an articulate proponent of a nonviolent path between state and guerrilla terror. Villa El Salvador, Huaycán, San Juan de Lurigancho, and other poor neighborhoods have always been suppressed from romantic claims about ‘urban self-determination’ and ‘popular unity.’ However, Moyano represented a new kind of leader emerging in the pueblos jóvenes, or ‘new towns’: young, feminist, nonwhite (she was African-Peruvian), progressive but not tied to any major political party... Moyano was murdered by a Shining Path assassination squad to silence her criticism of their terror tactics” (*There Have Been Threats* 387).

Por un lado, la pequeña ventana obliga a enmarcar el espacio migrante, contaminado y olvidado; por otro lado, la ventana ahora abierta por Oblitas se convierte en un significante que invita a repensar los espacios que siendo parte del paisaje urbano habían venido siendo invisibilizados. El título *Lima no existe* sugiere desde ya la posibilidad de (re)definir los límites de la ciudad. La Lima que existe no es sólo la Lima oficial que está detrás del que observa desde el mirador, establecido por la estructura de metal, sino también la que está más allá de la ventana, más allá de lo que los espectadores pueden ver o imaginar. En ese sentido, la estructura de Oblitas destruye los límites de la ciudad para reconstruirlos.

En suma, la obra de Roncagliolo como las del Micromuseo, las de Prada y Oblitas poseen una estética que si bien no es homogénea sí posee dos características comunes. En primer lugar: en ellas no se trata de representar sino de presentar, se trata de explorar aspectos inadvertidos de la migración en fricción con elementos de la cultura letrada, la cultura oficial o pequeño burguesa. Así pues, la estética que estas obras comparten es más una estrategia comunicativa que un estilo artístico. Es una estética compuesta por estrategias representacionales subversivas, reconstructivas y de recuperación que busca establecer una conectividad simbiótica entre elementos sociales en fricción: los elementos migrantes, lo contaminado, y la cultura oficial, lo puro.

En segundo lugar, sea a través de la exposición de elementos en fricción o a través de la referencia abierta a los mismos procesos de supresión, la estética de estos trabajos comparte también un aspecto documental que registra la referencialidad de lo marginal, de lo contaminado que se tendía a suprimir de la escena social. Dicho de otro modo, esta estética celebra aquello se había desvalorizado hasta entonces y acusa a través de una explosión de símbolos en fricción el escaso reconocimiento hacia la vida social y cultural del migrante.

Lo que la estética de la migración demuestra, entonces, es la co-vivencia de diferentes tendencias culturales. Se trata de un intento de mostrar y celebrar las partes de un todo cultural que es, a falta de una mejor palabra, más tradicional, más ortodoxo. Se neutralizan los antagonismos, precisamente, a través de la *presentación* y reconocimiento de las diferencias. En este sentido, insisto, esta estética es más que un estilo, una estrategia que reconoce lo disímil.

Esta nueva estética de la migración evidencia un proceso de emergencia y lucha. Lo que, finalmente, demuestra es que los migrantes no han llegado a las ciudades para incorporarse a un sistema social específico, sino para construir el suyo propio. Visto de esta manera, como dice Franco: “[los migrantes] no vinieron a ocupar Lima sino a

hacerse cargo de la dirección del país” (123). No debe sorprender, entonces, que el reconocimiento peculiar de la cultura del migrante—la creación de sus propios santos, sus propios héroes, su propia música, su singular cromatismo, su particular forma de adoptar la modernidad—revele e indique una renovación social a través de la cual la cultura del migrante abandona los márgenes a los cuales es confinada con frecuencia.

En consecuencia, estrategias como la yuxtaposición o supresión de elementos migrantes marcan un proceso de cambio en la ideología nacional. En el Perú, las expresiones artísticas más recientes prefiguran no solo un nuevo ciclo de producción cultural sino de reflexiones que empiezan a tener un papel central en el imaginario de la nación. Esta estética exhibe símbolos, señas y señales de la penetración del fenómeno migratorio en la vida cultural no sólo de la ciudad capital, sino del país en general. Pero, aquí es necesario seguir con cautela.

Aunque la estética de la migración muestra la incorporación y manipulación de elementos culturales históricamente desestimados, es definitivamente cierto, como señalan Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich (2012), que las poblaciones rurales y migrantes continúan siendo las más marginadas: “Even though the economic growth of recent years implies a capitalization without precedents, the exclusion of vast social sectors continues: mainly [towards] the people of the rural Andean world, but also the population of recent migrants to the cities” (148). Pese a que la exclusión económica es ciertamente un factor primordial en la exclusión social, sería irresponsable decir que esa desigualdad social equivale a la exclusión cultural en términos absolutos. Lo esencial, no cabe duda, es la interrelación entre el capital económico y el cultural. El problema es que el desequilibrado desarrollo económico es significativo en detrimento de las clases populares y de sus valores culturales. El gusto y la estética de los que menos tienen son, casi siempre, percibidos, como dice Bourdieu, como marcas sociales de infamia. En el caso de la migración peruana, sin embargo, parece que tales marcas vienen ganando aceptación como nuevos signos de identidad nacional: una identidad migrante.

Dadas estas circunstancias, es posible concebir la emergencia de una nueva consciencia social como una explosiva interacción entre el sistema económico de producción y la producción de relaciones culturales, ineludibles cuando la migración es masiva. De cualquier modo, la estética de la migración que vengo discutiendo aparece como producto de circunstancias sociales de deslocalización y relocalización. Aparece también como un proceso de empoderamiento cultural que intenta superar el declive de una identidad nacional anquilosada en el orden colonial. Después de todo, como

dice Cornejo-Polar, “no hay mejor discurso sobre la identidad que el que se enraíza en la incesante (e inevitable) transformación” (841).

Una clara señal de que la estética de la migración se presenta a sí misma como un modo de repensar el orden social de la nación es, si no la elevación, sí la aceptación de los contrastes entre la cultura oficial y la que solía calificarse como vernácula. De una manera u otra, las expresiones migrantes aquí revisadas son fundamentales para comprender las diferencias sociales, no amalgamarlas, no simplemente asimilarlas, sino reconocerlas o por lo menos discutir las. De allí que, como se dijo al inicio, la estética migrante en discusión es, paradójicamente, el testimonio positivo de una conciencia nacional cautiva de sus deseos, pero todavía víctima de una actitud de asepsia social.

Obras citadas

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991. Impreso.
- Archibal, Priscilla. “Urban Transculturations.” *Social Text* 93. 25.4 (2007): 91-113. JSTOR.
- Arellano, Rolando. *Ciudad de los Reyes, de los Chávez, de los Quispe*. Lima: Planeta, 2010.
- Bendayán, Christian. *El pintor Luis Cueva Manchego, Lu.Cu.Ma, Del puñal al pincel*. 2000. Óleo y esmalte sobre lienzo. Micromuseo, Lima. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/loimpuro.html>>.
- _____. *Huarmi Boa*. 2007. Óleo sobre tela. Micromuseo, Lima. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/loimpuro.html>>.
- Bennett, Jill. “Migratory Aesthetics: Art and Politics Beyond Identity.” *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Eds. Mieke Bal et al. Amsterdam: Rodopi, 2011. 109-126. Impreso.
- Beverley, John. “Siete aproximaciones al “problema indígena” en Mabel Moraña ed.

- Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Pittsburgh: Instituto internacional de la literatura iberoamericana, 1998. 269-283. Impreso.
- _____. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham, NC: Duke University Press, 1999. Impreso.
- Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990. Google Book.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. criterio y bases sociales del gusto*. Trad. Carmen Ruiz Elvira. Madrid: Taurus, 2012. Impreso.
- Buntix, Gustavo. "¿Qué es y qué quiere ser el Micromuseo? ('Al fondo hay sitio')". *Micromuseo. Web*. 2013. 15 enero 2015. <<http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>>.
- _____. *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de micromuseo ('Al fondo hay sitio')*. Lima: Sur Casa de Estudios, 2007. Impreso.
- Buntix, Gustavo Ed. *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima, 2005. Impreso.
- Buntix, Gustavo y Susana Torres. *Sarita iluminada*. 1992. Serigrafía sobre papel. Micromuseo, Lima. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/piezadelmes/2013abril.html>>.
- Calinescu, Matei. 1977. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1987. Impreso.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 24.47 (1998): 7-11. JSTOR.
- _____. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno." *Revista Iberoamericana*. 62.176-177 (1996): 837-844. Impreso.
- Coronado, Jorge. *The Andes Imagined. Indigenismo, Society and Modernity*. Pittsburgh:

University of Pittsburgh Press, 2009. Impreso.

Cuya Gavilano, Lorena. "Internal Migration, The Publishing Industry, and Transnational Identities in Two Peruvian Writers." *Revista Hispánica Moderna*. 69.1 (2016): 1-16.

Degregori, Carlos Iván. *Obras escogidas III. Del Mito de Inkarrí al mito del progreso: Migración y cambios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013. Impreso.

_____. "Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional." *Obras escogidas*. 217-224.

Durrant, Sam and Catherine Lord Eds. *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*. New York: Rodopi, 2007. Impreso.

Flores-Hora, David. "El pop en el Perú." *Plataforma colaborativa de arte peruano, latinoamericano, comentario, crítica y periodismo cultural*. 23 abril 2007. Blog. 31, octubre 2014. <<http://escuela-de-marte.blogspot.com/2007/04/el-pop-en-el-per.html>>.

Franco, Carlos. *Imágenes de la sociedad peruana: la 'otra' modernidad*. Lima: Centro de estudios para el desarrollo y la participación (CEDEP), 1991. Impreso.

García Canclini, Néstor. "Entrar y salir de la hibridación." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 25.50 (1999): 53-57. Impreso.

Gui, Weishsin. "The Migrant Longing for Form: Articulating Aesthetics with Migration, Immigration, and Movement." *Pacific Coast Philology Special Issue: Migration, Immigration, and Movement in Literature and Culture*. (2014): 49.2. 153-166. Impreso. JSTOR. Web. 10 Feb 2015.

Huggan, Graham. "Unsettled Settlers: Postcolonialism, Travelling Theory and the New Migrant Aesthetics." *Essays in Migratory Aesthetics*. 129-144.

- La lucha*. Dir. Amapola Prada. Perf. Williams Baca, Carlos Bravo, Cesar del Águila et al. s.l. Lima. s.f. 2011. 27 diciembre 2014. <<https://vimeo.com/48384379>>. Performance.
- León, Jessica. “Murales no van con el centro histórico”. *La República*. 12 marzo 2015. Web. 12 marzo 2015. <<http://www.larepublica.pe/12-03-2015/castaneda-murales-no-van-con-el-centro-historico>>.
- Leyva Arroyo, Carlos. “Chacalón: la música chicha y sus intérpretes”. *Otras miradas*. 25-56. *Lima no existe*. Raura Oblitas. s.f. Lima. 2014. 20 diciembre 2014. <<https://pantagruel.lamula.pe/2014/07/08/muestracolectivadesplazamientos-colonizacion-y-conquista/pantagruel/>>. Intervención.
- Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1977. Impreso.
- Markiewicz, Lily. “No Place—Like Home.” *Essays in Migratory Aesthetics*. 37-48.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1986. Impreso.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/ Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013. Impreso.
- _____. “Indigenismo y globalización”. Moraña, Mabel ed. *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Pittsburgh: Instituto internacional de la literatura iberoamericana, 1998. 243-252. Impreso.
- Moyano, María Elena. “There Have Been Threats.” Interview by Mariela Balbi. s.f. 1991. *The Peru Reader. History, Culture, Politics*. 2ed. Orin Starn, Iván Degregori, and Robin Kirk eds. Durham, NC: Duke University Press, 2005. 387-392. Impreso.
- Plasencia, Rommel. Comp. *Otras miradas. Géneros al margen en la cultura de boy*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina-UNMSM, 2008. Impreso.

- Portocarrero, Gonzalo y Vich, Víctor. "Cultural Studies in Peru." *Cultural Studies*. (2012): 26:1. 141-152. JSTOR. Web. 10 abril 2015.
- Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca azul editores, 1980. Impreso.
- _____. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". *Dispositio* 24.51 (1999): 137–148. JSTOR.
- Rosenberg, Fernando. "Derechos humanos, Comisiones de La Verdad, y nuevas ficciones globales." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 35.69 (2009): 91–114. Impreso.
- Romero, Raúl. *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. Impreso.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. México D.F.: Alfaguara, 2006. Impreso.
- Smith, Chris. "War Stories." *Privacy Journal*. 1.2 (2007): 52-3. Impreso.
- Tupac, Elliot. *Querer es poder*. 2012. Esmalte sobre madera y metal (carrocería de camión). Micromuseo, Lima. 20 diciembre 2014. <<http://www.micromuseo.org.pe/piezadelmes/2013abril.html>>.
- Varallanos, José. *El cholo y el Perú. Introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*. Buenos Aires: s.d., 1962. Impreso.
- Vich, Víctor. "La novela de la violencia ante las demandas del mercado: la transmutación religiosa de lo político en *Abril Rojo*". *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Hibbet Alexandra, Juan Carlos Ubilluz, and Víctor Vich comps. Lima: IEP, 2009. 247-260. Impreso.