

# **Resignificando los espacios públicos en la Lima neoliberal. El caso del Centro Cultural El Averno.**

David Blaz Sialer.

Cita:

David Blaz Sialer (2019). *Resignificando los espacios públicos en la Lima neoliberal. El caso del Centro Cultural El Averno. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/236>

Resignificando los espacios públicos en la Lima neoliberal. El caso del Centro Cultural El Averno

Mg. David Isaac Blaz Sialer

Eje temático 4

Mesa 49: La ciudad en disputa: grupos, conflictos y dinámicas de producción del espacio público

Docente de la Universidad Tecnológica del Perú (UTP) y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM)

[diblazsialer@hotmail.com](mailto:diblazsialer@hotmail.com)

Resumen:

La presente investigación analizará el surgimiento de propuestas alternativas de resignificación de los espacios públicos del centro histórico de Lima, en el contexto político de aceptación del neoliberalismo como paradigma de gestión pública. En tal sentido, la investigación abordará la aparición de colectivos artísticos que buscaron resignificar la ciudad desde parámetros alineados con una sensibilidad posmoderna celebratoria de la diversidad cultural, teniendo como telón de fondo el despliegue de políticas públicas neoliberales que privatizaron o patrimonializaron los espacios públicos del centro histórico de Lima, entre los años 1996 y 2010. Para tal efecto, un grupo de artistas fundó, hacia finales de la década del 90, el centro cultural El Averno, espacio que sirvió para promover actividades artísticas y culturales al margen de la institucionalidad municipal. Sus esfuerzos dieron por resultado la transformación del jirón Quilca, otrora espacio abandonado por las gestiones municipales anteriores, en un lugar con una importante vida cultural. Además, el centro cultural El Averno incorporó el punto de vista de los vecinos que habitaban la mencionada calle a través de un ambicioso proyecto de muralización, que buscaba construir una identidad vecinal. Finalmente, la investigación describirá los referentes identitarios del mencionado centro cultural a partir de los cuales sus gestores han buscado resignificar los espacios públicos en cuestión.

“El Averno” abrió sus puertas un 4 de diciembre de 1998. Jorge Acosta, fundador y actual director del centro contra-cultural<sup>1</sup>, nos narra que su interés por crear un espacio donde se acojan diversas manifestaciones artísticas surgió de su propia experiencia de marginación y exclusión que vivió en la década del 80. Él, junto con otros músicos, fundaron el grupo musical “Del pueblo”, cuya temática testimonial de sus letras –en las que se hacía clara alusión al carácter excluyente de la sociedad peruana– fue el motivo por el cual no fueron acogidos en algunos centros culturales de la capital:

[...] más o menos de, a partir de los '80 para adelante [...] fue que fundamos, ¿no? con otros compañeros camaradas, este, el grupo “Del pueblo”, y [...] no por la forma musical, sino por el contenido, ¿no? [...] por las letras, por lo que decíamos, ¿no? Que eran más que todo testimoniales, que todo lo que sucedía en los '80 hasta los '90, ¿no? [...] en las radios nos censuraron nos marginaron, o sea más que todo nos marginaban, claro otros lugares no, ¿no? por ejemplo las universidades no pues, porque total en las universidades los jóvenes, están por, por tener información, conocimiento todo.

Apreciamos en este párrafo que para Jorge Acosta la presencia de un discurso crítico acerca de la coyuntura histórica por la que pasaba el Perú de los años 80 era un elemento inaceptable en algunos espacios de difusión cultural oficiales, como los medios de comunicación encarnados en este caso en la radio. En tal sentido, el grupo musical “Del pueblo” era un elemento extraño e incongruente a un discurso cultural que versaba sobre lo que “debería” ser la música (y el arte en general): ser políticamente correcto.

El Averno, en tal sentido, surgió como una respuesta a los discursos sobre el arte que solo resaltaban su unívoco significado; emergió, de la experiencia de marginación del grupo, una propuesta contra-hegemónica que reivindicaba un horizonte de subversión de los mandatos oficiales acerca de lo estético<sup>2</sup>. Así pues, bajo esta propuesta, el objetivo inicial

---

<sup>1</sup> Al parecer, denominar a “El Averno” como centro *contra-cultural* respondía a una necesidad de marcar linderos con determinadas prácticas o manifestaciones legitimadas como “culturales” por la concepción tradicional de cultura a la que nos hemos referido en el capítulo anterior. En tal sentido, lo *contra-cultural* sería un continente de aquellas manifestaciones que tal discurso excluye o margina, pero que si son consideradas como culturales por sus practicantes. El Averno cesó sus actividades en el año 2015, luego de un largo proceso judicial de desalojo con la dueña del local.

<sup>2</sup> Creemos sumamente interesante entender el término subversión no en tanto destrucción de un status quo o un sentido tutor determinado, sino más bien como la constatación de una ilusión de unidad o cerrazón de sentido. Así pues, el acto de *subvertir* nos permitiría abrir un nuevo horizonte poético, construir nuevas tramas de significado que posibilitan expandir y diversificar el otrora imperio del “sentido común”. Una referencia clave al respecto es la distinción realizada por el filósofo Alain Badiou (1999) entre *saber* y

de “El Averno” era hacer hincapié en la inexistencia de un arte crítico en la escena artística oficial limeña y, desde la constatación de tal ausencia, construir un pensamiento emancipador que tenga como objetivo el desestabilizar cualquier pretensión de hegemonía sobre la concepción del arte; en este sentido, si bien la propuesta inicial de los fundadores del centro contra-cultural “El Averno” fue buscar la construcción de un arte crítico, tal finalidad se decantó en una posición que impugnaba todo tipo de hegemonización discursiva de lo cultural en sí mismo.

Un primer espacio de difusión de tal propuesta, nos cuenta Jorge Acosta, era la calle:

[...] el estado natural del arte es de la calle, el arte no tiene por qué estar encerrado en cuatro paredes, [...] y yo creo que la historia se ha escrito también en las paredes, ¿no es cierto? entonces, este, bueno, por esta cuestión del Estado, y total sus reglas y leyes, total, uno tiene que estar acá, pero [...] el Estado nunca te ha ayudado al arte, [...] en nada, al menos acá en el Perú, el arte cero.

Símbolo de lo abyecto, la calle emergió como el lugar residual en el que intervenir contra-hegemoníicamente; en tanto espacio abandonado por las instituciones públicas encargadas de su cuidado y en el que se depositaba el exceso puro de la ciudad (delincuentes, prostitutas, vendedores ambulantes, etc.), la calle era el único lugar desde el que presentar un proyecto que buscara una respuesta crítica y autónoma a la ausencia de políticas culturales en la capital. Así, las paredes que, desde el discurso oficial, delimitan el espacio del arte —las galerías como único escenario de la creatividad y el buen gusto estético—, son desmentidos como una impostura elitista por parte de los miembros de “El Averno”. Además, cabe mencionar que el soporte institucional que ha permitido la reproducción de esta mirada sobre el arte ha sido el Estado, pues, al afirmar Acosta que este “nunca [...] ha ayudado al arte” hace clara referencia a que los gobiernos de turno nunca han subvencionado propuestas estéticas que provienen desde un lugar de enunciación popular, aquellas que propugnan un acercamiento entre las formas artísticas y los problemas sociales que les sirven de contenido. Así, desde su nacimiento, “El Averno” construyó dos referentes a partir de los cuales construir su propia identidad colectiva en clara negación: el arte oficial elitista y el Estado que lo promueve.

---

*verdad*: el primero señala un corpus de conocimientos sobre una realidad entendida como concluida o cerrada: la realidad domeñada por un “sentido común”; la segunda es la grieta del saber: es un conocimiento que devela sus inconsistencias.

En este sentido, el arte escenificado en la calle formaba un espacio de emancipación, un intento por conectar el sentimiento artístico con el palpitar de la urbe, y más importante aún, con los distintos problemas que envolvían sobre todo a los estratos populares. Este intento de hacer del arte una crítica de la coyuntura nacional y de tejer puentes entre la actividad creativa y el sentir popular, se convertirán en políticas de intervención constantes por parte del centro contra-cultural.

Es así que, en el año 84, Jorge Acosta inauguró una serie de presentaciones artísticas callejeras en las cuales artistas de toda índole –poetas, grupos de teatro, músicos, etc.– mostraban su insatisfacción con la escena cultural institucional percibida como acrítica, y que, por tanto, no asumía su responsabilidad con la sociedad. En este sentido, el arte para el director de “El Averno” era comprendido en tanto expresión testimonial de lo que acontecía en el contexto limeño, un termómetro social que visibilizaba la insatisfacción popular; en suma, una expresión de aquello dejado fuera por el discurso hegemónico “oficial” sobre el arte<sup>3</sup>.

Ya para el año 97 Jorge Acosta logró rentar un pequeño establecimiento donde se dedicaba a vender libros, casetes de música y fanzines. Con el tiempo descubrió que al lado de su tienda –y separado por una puerta– existía un espacio deshabitado de grandes proporciones, pero corroído por la humedad y lleno de basura y desmonte acumulado por el paso de los años. Sin embargo, decidió dedicar una hora al día a la labor de limpieza del espacio descubierto, que no era más que una de las tantas antiguas casonas republicanas dejadas a su suerte por los propietarios, gente “de bien” quienes huyeron del centro de Lima a causa de la migración andina de la segunda mitad del siglo XX. “Esto es el infierno”, era lo que se decía el futuro director del centro contra-cultural “El Averno” frente a la desolación encontrada al lado de su tienda y ante la penosa labor de limpieza realizada en solitario. De esta expresión “El Averno” tomó su nombre. De manera paradójica, la desolación nuevamente se ofrecía como promesa a Jorge Acosta: primero, la calle abandonada a su suerte por los regímenes municipales de los 80 y luego una casona republicana olvidada por sus propietarios, fueron los únicos espacios que se

---

<sup>3</sup> Describimos aquí a una categoría frecuentemente utilizada en el imaginario conceptual del centro contra-cultural “El Averno”, la de “arte oficial”. Esta hace referencia a: 1. Una producción artística determinada por un mercado local de bienes culturales; 2. Un discurso hegemónico que reivindica a las galerías y los centros culturales institucionalizados como los espacios “naturales” o “legítimos” de la creación estética; 3. Arte cuyo objetivo no guarda necesariamente fidelidad con un discurso crítico de la realidad social, sino más promueve una producción artística “intimista”. En tal sentido, el concepto de “arte oficial” para los directores de “El Averno” se remite a un discurso hegemónico acrítico gobernado por imperativos económicos.

presentaron propicios para la construcción de su proyecto cultural nacido de la propia experiencia de exclusión y marginación en nuestra capital; la calle y la casona serían los lugares abandonados que los nuevos llegados al centro histórico reclamarían como suyos.

Es así como el Averno abrió sus puertas a finales del siglo XX, época cumbre del proyecto neoliberal asumido ya como dogma incuestionable por el gobierno de Fujimori. En este periodo Jorge el “negro” Acosta –como es llamado por sus amigos más cercanos– decidió inaugurar un proyecto contra-cultural que tuvo una vigencia inusitada de 14 años, lo cual sólo es síntoma de que aquel Perú de la década del 80, el de la marginación y la exclusión social, aún no han sido clausurados del todo, ni mucho menos.

### Construyendo una crítica estética desde la posmodernidad

La presencia de Herbert Rodríguez en el centro contra-cultural “El Averno” fue de vital importancia para definir su propuesta estética. Artista plástico con una trayectoria importante dentro de la escena artística nacional, la posición de Rodríguez ha estado relacionada regularmente con formas alternativas –o a contracorriente– de arte. Parte de su obra reciente se asocia al denominado Arte crítico<sup>4</sup>, manifestaciones artísticas surgidas durante la década del 90 del siglo pasado cuya temática giraba en torno a la crítica frontal contra la dictadura fujimontesinistas por los casos de violación de los derechos humanos cometidos en su gobierno (en especial los casos emblemáticos de la Cantuta y Barrios Altos) y el control sistemático de los medios de comunicación que esta ejerció (el surgimiento de la televisión “basura” –con los talk shows como paradigma de entretenimiento–, la prensa amarilla o “chicha”, entre otros). Herbert Rodríguez (s.f, 50) señala al respecto:

Hacia mediados de los 90’s, diversos colectivos surgen para manifestar su rechazo a la autocracia mafiosa. Utilizan medios de expresión simbólica cargados de contenido ético. Estas manifestaciones,

---

<sup>4</sup> Aunque este tipo de expresiones artísticas *no objetuales*, señala Rodríguez, han tenido una larga trayectoria dentro del escenario artístico limeño (destacando “Movimiento *subte*”, ya mencionado líneas arriba, y el grupo “Los Bestias”), el “arte oficial” no lo reconocía como tal. Recién a finales de los 90 e inicios del nuevo milenio ha tenido gran acogida dentro de la propia escena cultural: “El arte limeño alternativo, conocido como ‘contracultura’ y/o ‘arte crítico’, en las décadas de su trayectoria ha producido propuestas a contracorriente y, aunque la etiqueta de ‘no es arte’ colocada a su producción por la escena cultural oficial se ha venido relativizando (el arte crítico ha venido siendo cooptado desde el 2000), aún mantiene una potencialidad contestataria” (Rodríguez, “Movida Subterránea”. En *Memoria Crítica* [documento personal de trabajo]).

denominadas ARTE CRÍTICO, pasan de resistencia artística marginal a tendencia instalada con perfil propio en la escena cultural de Limeño peruana (sic.). Luego de la derrota de la dictadura el término Arte Crítico viene a designar toda manifestación artística con manifestación de responsabilidad social.

El concepto de Arte Crítico hace referencia entonces a la labor de articular la producción artística con la coyuntura política nacional, la creación con la crítica; desenvolverse en los linderos del “sentido común” establecido desde un lugar de enunciación hegemónico y denunciar su falsedad ideológica –constituyendo así un discurso artístico contestatario–, son las características fundamentales que definen tal concepción del arte.

El arte se constituye entonces como una crítica contra-hegemónica, una propuesta que toma como tema central su fortaleza como instrumento discursivo de intervención política; es la respuesta frente a la alienación que el discurso de poder produce en el sujeto, y un intento por disolver o fracturar las ataduras que restringen la libertad del artista comprometido con una causa social.

¿Cuál es el núcleo ideológico de este discurso contra-hegemónico que defiende el Arte Crítico? Al parecer, el posmodernismo como corriente de pensamiento es la fuente de la cual se nutre tal propuesta artística. A diferencia del modernismo –que, a juicio de Marshall Berman (1999, 3-27), reivindicaba la universalidad de los valores económicos, políticos y culturales de occidente– el posmodernismo señala la importancia de la diversidad, de rescatar el carácter polisémico de la vida; así pues, hay dentro del proyecto posmoderno una primacía por la reivindicación ontológica de los modos de existencia, por hacerlos visibles y enaltecer sus valores frente a la pretensión absolutista del modernismo, cuyo señuelo epistemológico es el crear la falsa sensación de que existe un orden inmanente de relaciones lógicas y de percepciones estéticas universales que estructuran a un mundo en aparente caos. Tal como señala David Harvey al respecto:

[La posmodernidad] se caracteriza por el desplazamiento de una dominante ‘epistemológica’ a una ‘ontológica’. Con esto se refiere a un desplazamiento del perspectivismo mediante el cual el modernista podía conectarse con el significado de una realidad compleja pero singular, a la acentuación de los problemas vinculados a la coexistencia, el choque y la interpretación de realidades tan radicalmente diferentes (1998, 58).

En tal sentido, la diversidad señala como norte la reivindicación de la fragmentación, la afirmación positiva del carácter efímero de la experiencia y la defensa de la discontinuidad como el único valor absoluto. Así pues, las luchas por el reconocimiento, por la conformación de voces propias –anteriormente marginadas por una noción unívoca de sujeto absoluto– y por la constitución de un ideal libertario que dispute el poder de representación serán de vital importancia para el pensamiento posmoderno.

El discurso posmoderno se transforma bajo esta visión ética en el panegírico de la otredad, en la celebración de las libertades culturales que se encuentran en rebelión perpetua contra la tiranía de las identidades entendidas como cerradas y absolutas. Es desde este marco discursivo que se puede comprender la proliferación de los movimientos sociales, sean estos de carácter étnico, ecológico, político y de opción sexual. El propio Herbert Rodríguez (s.f.: 70) sostiene el importantísimo valor que adquiere la reivindicación de la singularidad de cada corpus cultural, de reafirmar la riqueza de la diversidad como punto de anclaje para una sociedad con mayor justicia e inclusión:

¿Cómo entendemos la diversidad? La entendemos como aquello que reivindica un mundo plural sobre valores de convivencia, tolerancia y solidaridad, y que encuentra su espacio natural fuera del circuito cultural de lo convencional [...]; la utopía de la democracia radical de la “Protesta Global”, entre otras expresiones innovadoras alternativas. Escena alternativa, cargada de sentido y valiosa potencialidad transgresora, abriendo espacios a una creación en diálogo con las tensiones de la época.

Esta propuesta posmoderna, que privilegia el carácter múltiple de la vida y que posibilita construir un discurso emancipador frente a las fuerzas del sentido tutor hegemónico, impregnaba el recinto en el que se desarrollaban las actividades culturales de “El Averno”. Las paredes de la antigua casona señorial, convertida en un espacio de la subversión y la contra-hegemonía, estaban consagradas a servir de instrumentos pedagógicos sobre la propuesta libertaria del centro contra-cultural; el panorama utópico que Herbert Rodríguez llama “Protesta Global” se encontraba materializado en imágenes paradigmáticas que indicaban una ruptura perpetua contra el orden político y social establecido.

Ahora bien, creemos que las preguntas que se desprenden de todo lo dicho hasta aquí están relacionadas con la naturaleza y forma que adquirió tal materialización del posmodernismo, así como a sus efectos en el discurso utópico que “El Averno” proyectó



para el centro histórico: ¿Qué tipo de propuesta visual emerge del pensamiento posmoderno? ¿Cómo influye esta estética en la visión de ciudad que tiene el centro contra-cultural? A continuación, trataremos de responder a tales cuestiones.

### La estética del collage: trabajar desde la crisis

Sobre la propuesta estética del centro “El Averno”, cabe resaltar dos premisas metodológicas que creemos fundamentales: 1. Su propuesta visual radica en una fragmentación icónica más que en un corpus unitario; 2. la clave para entender tal propuesta, por tanto, se encuentra en resaltar la diferencia radical de sus componentes o elementos y no en pretender reconstituir su sentido único. Además, afirmamos que esta estética del collage guarda estrecha relación con una imagen común sobre el proceso de transformación de Lima ocasionada por las migraciones, revalorando el cambio social, económico y cultural que esto significó en tanto un momento de “caos productivo”, de trabajar desde la crisis. Exploremos a continuación estas afirmaciones.

La primera impresión que experimenta el espectador al ingresar al centro contra-cultural “El Averno” es sin duda una mezcla de intensidad y saturación: hay una sobre-exposición simbólica que parece arremeter desde todas las direcciones, una especie de horror al vacío que se manifiesta en el decorado de cada espacio del recinto. Muros, paredes, marcos, puertas y ventanas están recubiertas con imágenes y objetos que remiten a un imaginario contestatario que busca atacar al poder desde todos los frentes; una fiel representación visual de la “Protesta Global” posmoderna que defiende Herbert Rodríguez.

Así pues, dentro de esta vorágine de sobre-estimulación, de abrumadora exposición visual, se invita al espectador a observar fragmentariamente las imágenes, a tratar de transitar por todas ellas; en suma, a renunciar a una contemplación que busque inferir un sentido unívoco de la composición. Por tanto, no es de extrañar que la forma que adquieran tales manifestaciones visuales sean las del collage, una suma de símbolos que se presentan de manera apabullante y caótica.

En este sentido, el collage es el medio estético que mejor representa el espíritu del posmodernismo: su estructura fragmentaria y discontinua no es más que la metáfora de la celebración de la diversidad y la valoración ontológica de la “otredad”. A través del collage lo representado nos es descrito no como una identidad dotada de una unidad

espacio-temporal, sino más bien como una multiplicidad de imágenes cuyos lugares y tiempos de pertenencia se superponen en una misma composición de intensa vivacidad.

En conclusión, el collage se encuentra configurado de la misma manera que la utopía contemporánea posmoderna, es decir, un universo pluralista en el que sus elementos – irreductibles e inconmensurables unos con otros– coexisten en un mismo espacio de disolución de principios rectores o universales<sup>5</sup>.

Entonces, el problema al que nos vemos enfrentados es el de la interpretación: ¿cómo leer un producto artístico que, debido a su propia naturaleza constitutiva, imposibilita cualquier tipo de comprensión unívoca? ¿Qué hacer frente a una obra de arte que se niega a ser capturada en un solo significado?

Según Fredric Jameson, el arte posmoderno propone al espectador entender un producto estético no desde un sentido monolítico o unificador, sino más bien a través de la diferencia radical entre sus partes constitutivas. Jameson –haciendo uso de la definición lacaniana de la esquizofrenia en tanto ruptura de la cadena de significantes que estructuran y dotan de sentido a la realidad– define la obra de arte posmoderna como un conglomerado de símbolos inconexos unos con otros; en tal sentido, lo clave para “leer” cada uno de ellos es tener en cuenta su naturaleza fragmentaria e inconmensurable, tal como el mencionado autor afirma:

[...] la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación [...]. Al espectador posmodernista [...] se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita [...], y a elevarse de algún modo hasta el nivel en que la percepción vívida de la diferencia radical constituya en y por sí misma un nuevo modo de comprensión de lo que se acostumbraba llamar ‘relación’: algo para cuya definición el término collage no es todavía más que una denominación muy pobre. (1992, 73-74).

Ahora bien, ¿qué significa “leer” la obra de arte desde su naturaleza fragmentaria e inconmensurable o –en palabras de Jameson– desde su diferencia radical? Al parecer, en

---

<sup>5</sup> Es interesante aquí mencionar la correspondencia que guarda esta configuración del mundo contemporáneo posmoderno con el concepto foucaultiano de *heterotopía*, descrito por David Harvey como: “(...) la coexistencia en un ‘espacio imposible’ de un ‘gran número de mundos posibles fragmentarios’ o, más simplemente, espacios inconmensurables que se yuxtaponen o superponen entre sí” (1998, 66).

esta forma de interpretación se haya implícita una nueva manera de entender la realidad y la experiencia estética en su conjunto; el mundo, en tal sentido, no respondería a una realidad estructurada por el binomio espacio-tiempo, sino más bien a un vaivén de elementos cuya libertad radica en no atarse a tal unidad; cada uno de ellos tiene una constitución ontológica propia, una identidad singular en la que las jerarquías simbólicas de la composición –determinadas por la centralidad del concepto– se encuentran disueltas. Interpretar a partir de la diferenciación implicaría, por tanto, resaltar la ruptura del espacio en el que se despliega la obra de arte y la sujeción de los íconos que la conforman al perpetuo presente de la composición.

En las siguientes dos imágenes –pertenecientes a la fachada de “El Averno” hacia mediados del año 2012– podemos observar lo que hemos señalado líneas atrás: una composición collage, es decir, una en la que los símbolos se yuxtaponen sin constituir una unidad espacio-temporal. En tal sentido, la acción inmediata que el espectador desarrolla ante la presencia de una composición de tal naturaleza es la de detenerse en cada una de ellas, intentando identificarlas fragmentariamente; en suma, aprehenderlas una por una sin tener en cuenta las demás.



“El Averno” (lado izquierdo de la fachada exterior, 2012)



“El Averno” (lado derecho de la fachada exterior, 2012)

Así pues, al realizar tal procedimiento, encontramos (partiendo desde la parte superior derecha hasta la parte inferior izquierda de la fachada) los siguientes elementos en la composición: 1. Un indígena amazónico cuya posición y vestimenta corresponden a la representación popular católica de Jesús; 2. Una inscripción (“El Averno. No a la revocatoria”) rodeada de dos personajes pintados de forma naíf (un ratón sosteniendo un pincel y una niña con una flor en la mano) y la silueta de la ciudad debajo de ellos; 3. Un personaje luciendo un sombrero y un pañuelo alrededor del cuello (atuendos que indicarían su procedencia andina) y un fragmento de un huayno de “El Jilguero del Huascarán” (“Al que roba cuatro reales / la justicia lo estrangula / pero al que roba millones / la justicia lo adula”); y 4. Una inscripción final (“Todo se transforma”).

Proponemos entender el elemento “1” como una sacralización del mundo no occidental: la idea de representar a un indígena amazónico con los atributos propios de Jesús presentes en la iconografía religiosa popular-católica tendría por objetivo reivindicar el valor de la cultura de aquellos pueblos que se encuentran al margen de la “modernidad” occidental. En este sentido, la imagen trataría de proyectar un universo utópico alternativo a los paradigmas que ordenan nuestro mundo en la actualidad.

Con respecto al elemento “2”, creemos importante recordar lo que afirmamos sobre la denominación de “El Averno” como centro contra-cultural y la relación –de carácter

mutuamente excluyente– que guarda con la noción tradicional de “cultura” y la categoría de “arte oficial”. Así pues, en “El Averno” cualquier pretensión de afirmar una manera “correcta” de hacer arte o de reivindicar formas “bellas” en contraposición a otras, sería denunciada como un discurso totalizante que coacciona el universo creativo del artista. En tal sentido, el arte naif encarnaría tal denuncia: al revelarse como una estética que reivindica un mundo imaginario alternativo a los grandes temas del arte “académico” y plantea un alejamiento de las formas “clásicas” que esta sostiene, afirma la pertinencia de derribar su imagen sacralizada<sup>6</sup>.

El elemento “3” responde a una característica fundamental del arte posmoderno: el uso de símbolos o íconos extraídos de la cultura popular para elaborar –a partir de su deconstrucción– nuevos significados. Esto contrae en esencia una crítica al arte en su sentido más clasista: esta es producida apelando a un universo simbólico solo reconocible por las clases medias y altas. En tal sentido, la vuelta de tuerca del posmodernismo consiste en retornar al imaginario popular, reivindicar como arte sus manifestaciones estéticas, democratizando así su producción y consumo<sup>7</sup>.

Podríamos ir incluso más allá, señalando que la apropiación simbólica de la imagen del sujeto andino busca reivindicar los valores de las clases populares de Lima formadas a causa del fenómeno de la migración que esta experimentó durante la segunda mitad del siglo XX. Así pues, remitirse a la figura del “Jilguero del Huascarán” –ícono cultural importantísimo para las primeras generaciones de migrantes llegados a la capital– tendría por significado traer a la memoria del transeúnte habitual del jirón Quilca el proceso significativo de reconstitución de la ciudad bajo los parámetros establecidos por la migración andina.

En este sentido, la presencia hegemónica en “El Averno” de lo que hemos denominado estética del collage no solamente remitiría a una fidelidad con un paradigma posmoderno de fragmentación ontológica y de reivindicación identitaria de sectores o grupos marginales, sino también con una imagen escabrosa de la ciudad envuelta en perpetua

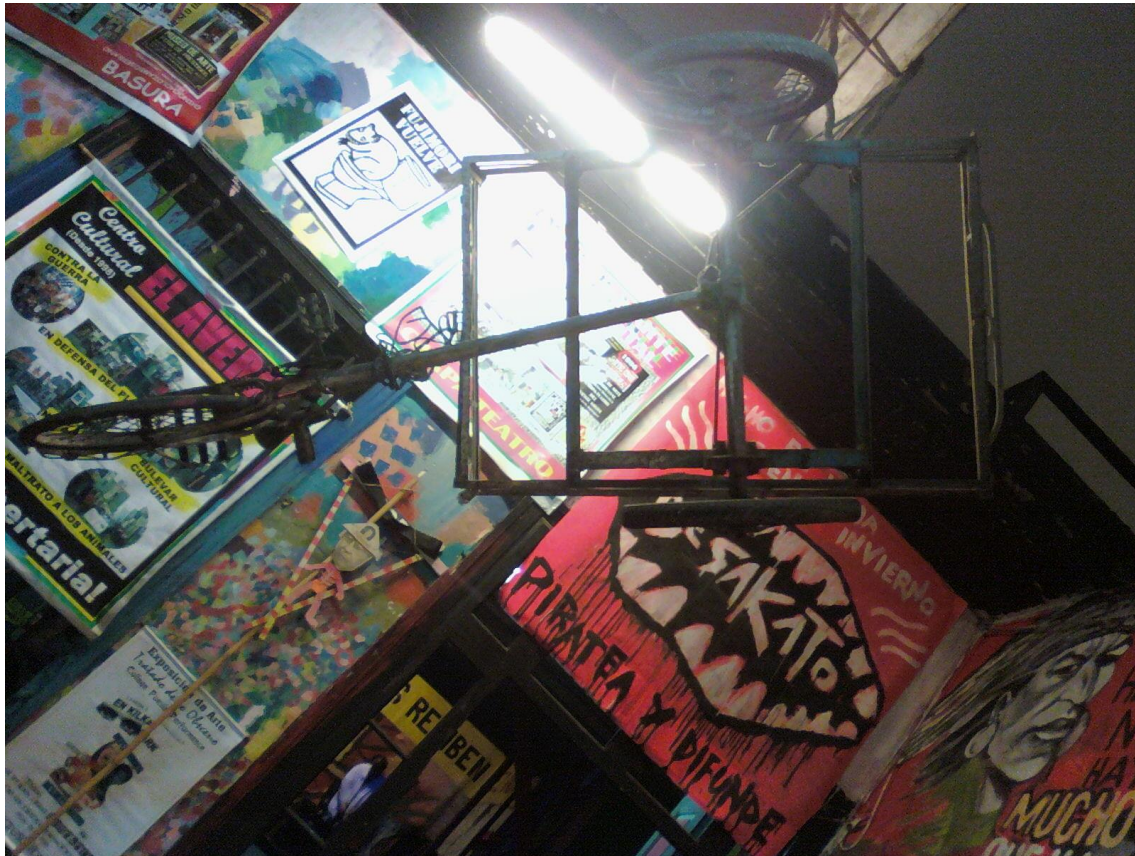
---

<sup>6</sup> Sin duda, esto guarda estrecha relación con el hecho mismo de que gran parte de las imágenes del mural no estén firmadas por sus autores: la “muerte del autor” –sujeto de la excepción en tanto poseedor del don de crear y del monopolio del sentido último de su creación– se concretiza aquí como la disolución del protagonismo del artista, quien renuncia a su posición privilegiada y singular.

<sup>7</sup> Según Armando Silva (1992), la fortaleza de la imagen en este “retorno” posmoderno a “lo popular” radicaría en el concepto de *encuadre*: el espectador identifica aquello que se muestra ante él con un saber provisto por la cultura, por el entramado de símbolos que constituyen su vida cotidiana. Tal como señala el mencionado autor al respecto: “(...) lo que activa esa memoria (la de los imaginarios) no es del orden de los contenidos ni siquiera de los códigos, es del orden de las matrices culturales” (p. 44)



crisis, en incesante transformación; tal vez a ello se refiera la frase final del mural de la fachada de “El Averno”, “Todo se transforma”, es decir, aquello que se creía permanente se diluye bajo el peso de la temporalidad; la tradición, por tanto, es compelida a cumplir su destino trágico, ser subsumida por un nuevo paradigma y sobrevivir bajo los parámetros que este determina.



Triciclo colgando del techo (interiores de “El Averno”)

Es interesante la presencia en el interior de “El Averno” de un triciclo viejo que cuelga del techo de la primera estancia. En tono irónico, Jorge Acosta nos narró que colocó tal objeto en esa insólita posición porque no tenía otro lugar donde dejarlo; si bien no tenemos motivos para no creer tal afirmación, tampoco dudamos de que el director de “El Averno” no se diera cuenta del potencial simbólico de su espontáneo *ready made*: el triciclo, en tal sentido, se convirtió —en el imaginario del centro contra-cultural— en la perfecta metáfora de esa crisis productiva, de esa transformación a partir de la carencia y del caos que hemos señalado líneas atrás.

Entre los asistentes a “El Averno” este objeto ya es conocido como “Triciclo Perú”, a propósito del título de una canción del grupo de rock “Los Mojarras”. La relación no puede ser más sugerente: “Triciclo Perú” es el relato de la épica urbana realizada por los

migrantes recién llegados a la capital, acontecimiento que marcaría un nuevo punto cero ya no solo para Lima, sino para el país entero; en este sentido, a través de la letra de la mencionada canción se busca resaltar la reivindicación de la población provinciana (andina en su gran mayoría) como los nuevos sujetos de la historia.

Creemos sumamente revelador que se haya asociado de manera espontánea la letra con el objeto presente en “El Averno”: el triciclo en el imaginario urbano popular es sin duda sinónimo de comercio ambulatorio, de informalidad y autoempleo; en suma, es el referente inmediato para representar los medios de subsistencia que los migrantes utilizaron en una ciudad percibida como amenazante y caótica. Su posición central dentro del centro contra-cultural, por tanto, se convierte en la glorificación de la épica urbana migrante, su ensalzamiento como la nueva historia ejemplar de la ciudad que pretende fundar una comunidad.

En conclusión, en la estética presente en “El Averno” encontramos una Lima nueva y provinciana representada en toda su contradictoria y fragmentaria expresión; una ciudad –que se constituyó a partir de la carencia y el caos– imaginada como un collage de tiempos y espacios discontinuos; en suma, una estética que se constituye en la mutación, en la pérdida momentánea del sentido, en la reestructuración de sus fundamentos. Así pues, la historia del nacimiento de “El Averno” que nos contó Jorge Acosta en un tono épico y singular se encuentra hermanada con aquella otra historia, más grande, pero cuyos orígenes comparten: la necesidad de *hacer desde la crisis*.

Creo que en esta construcción imaginaria sobre la ciudad radica la causa por la que el centro contra-cultural mantuvo con la Municipalidad relaciones sumamente tirantes y conflictivas. Tal como nos cuenta Jorge Acosta, durante el gobierno municipal de Alberto Andrade se consideró al mural de la fachada de “El Averno” como una “pinta” obscena y vandálica, razón por la que la Municipalidad multó a sus directores<sup>8</sup>. Luego de una larga serie de explicaciones a diversos funcionarios públicos y un engorroso proceso de “legitimación” como obra de arte del mural en cuestión por parte del entonces Instituto Peruano de Cultura (hoy Ministerio de Cultura), la Municipalidad retiró la multa. Con el

---

<sup>8</sup> El supuesto mural obsceno que motivó la multa impuesta por la Municipalidad estaba compuesto por las imágenes de tres mujeres andinas colocadas en fila, la de una momia (según Jorge Acosta, era la representación de “Juanita”, la momia inca encontrada en Arequipa) y la de Susy Díaz en ropa interior y de espaldas, cuya representación semejava las portadas de los llamados diarios “chicha”.

inicio del gobierno de Luis Castañeda, las relaciones con el centro contra-cultural se convirtieron en una suerte de silenciosa intolerancia.

La pregunta que nos hacemos al respecto es: ¿por qué estas llamadas “pintas” perturbaron de tal manera al gobierno municipal? Creemos que la respuesta se encuentra en lo que representaban tales murales para la Municipalidad: eran la encarnación de la ciudad “chicha”, de la Lima migrante que había destruido el otrora orden tradicional capitalino. En este sentido, esta versión “impropia” de La Ciudad de los Reyes no formaba parte del universo imaginario que la Municipalidad buscaba establecer, sino más bien era una representación que subsistía a contracorriente de un nuevo espíritu limeño, ahora definido bien como la defensa de una “edad de oro” histórico monumental de la ciudad (Andrade) o como la emergencia de un nuevo ethos moderno neoliberal (Castañeda).

Entonces, lo que tenemos aquí es una constante pugna por el poder de representación del centro histórico, una larga disputa –de más de una década– acerca de la legitimidad de determinados imaginarios para pautar una estética urbana: por un lado, la municipalidad que privilegia una imagen monumental, turística y comercial de los espacios públicos; por el otro, el centro contra-cultural “El Averno” que buscaba representar el carácter complejo y fragmentario de nuestra sociedad y defiende una utopía pluralista que resalta el valor de la diversidad cultural.

## **Bibliografía**

BERMAN, M. (1999). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid: Siglo XXI.

HARVEY, D. (1998). La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu.

JAMESON, F. (1989). Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid: Visor.

- (1992) El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires: Paidós.

RODRÍGUEZ, H. (s.f.). Memoria Crítica (documento personal de trabajo)

SILVA, A. (1992). Imaginarios Urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación en América Latina. Santafé de Bogotá: Tercer mundo editores.