

Los artistas del pasacalle y el ensayo de la cultura en Villa El Salvador, Perú

The Pasacalle Artists of Villa El Salvador and the Practice of Culture

Carlos Odria*

Resumen

Este artículo investiga las formaciones de parentesco y mutualidad desarrolladas por jóvenes activistas en Villa El Salvador (VES), un distrito pobre ubicado en los límites urbanos de la ciudad de Lima, Perú. La investigación se centra en las sesiones de práctica de “tambores” y artes circenses llevadas a cabo semanalmente por organizaciones culturales que buscan efectuar una transformación política en VES. Partiendo de una conceptualización del parentesco como práctica cimentada en la “mutualidad del ser” (Sahlins 2011) se busca mostrar como la acción rítmica coordinada que sustenta cada uno de estos ensayos musicales emerge como estrategia política para cimentar lazos de afinidad basados en la creatividad grupal y el esfuerzo cooperativo. Como se verá, la práctica de tambores se ha convertido en una técnica de acción comunitaria que no solo refuerza sino además genera relaciones de parentesco por medio de la sincronización de cuerpos en sinergia.

Palabras claves: Parentesco, música; etnomusicología; identidad andina; comunidad; acción política.

Abstract

This article investigates the modalities of kinship developed by young activists in Villa El Salvador (VES), an underserved district located in the urban fringes of Lima, Perú. My research focuses on the weekly practice sessions of “tambores” and circus performing arts that grassroots cultural organizations promote to propel political transformation in VES. Building upon the concept of kinship as “mutuality of being” (Sahlins 2011), I show how the type of coordinated rhythmic action that takes place during rehearsals is used as a strategy to strengthen affinity through group creativity and cooperative effort. Rehearsing tambores has become a technique of communal action that not only reinforces but also generates forms of kinship that depend on the synchronization of bodies in synergy.

Keys words: Kinship; music; ethnomusicology; Andean urban identity; community; political action.

* Doctor en Musicología. Docente de la Universidad de Massachusetts Boston. E-mail: carlos.odria@umb.edu

Este artículo investiga las formaciones de parentesco y mutualidad desarrolladas por jóvenes activistas en Villa El Salvador (VES), un distrito pobre ubicado en los límites urbanos de la ciudad de Lima, Perú. La investigación se centra en las sesiones de práctica de “tambores” y artes circenses llevadas a cabo semanalmente por organizaciones culturales que buscan efectuar una transformación política en VES. Partiendo de una conceptualización del parentesco como práctica cimentada en la “mutualidad del ser” (Sahlins 2011), es decir, la interdependencia y co-presencia de los seres humanos en un contexto fluido de comunidad, se busca mostrar como la acción rítmica coordinada que sustenta cada uno de estos ensayos musicales emerge como estrategia política para cimentar lazos de afinidad basados en la creatividad grupal y el esfuerzo cooperativo. VES es un distrito poblado en su mayoría por migrantes andinos, los cuales han sido excluidos social y políticamente del aparato logístico del estado. La práctica de tambores se ha convertido en una técnica de acción comunitaria que no solo refuerza sino además procrea relaciones de parentesco por medio de la sincronización de cuerpos en sinergia. En este sentido, la investigación identifica modos específicos por los cuales los ensayos de tambores moldean relaciones del parentesco y mutualidad, y además refiere como el establecimiento de estas mismas relaciones se experimenta como transformación política para reconectar a los jóvenes con la herencia andina.

La investigación muestra los resultados de trabajo de campo realizado entre 2011-2013 en Lima, el cual se basó en observación participante, entrevistas estructuradas, cuestionarios anónimos, y conversaciones informales entabladas con diversos líderes y alrededor de treinta miembros de organizaciones culturales que practican tambores en VES. A su vez, parte del contenido se ha obtenido por medio del análisis de material audiovisual grabado durante el trabajo de campo, el cual rastrea específicamente la dimensión corpórea en la práctica de tambores. Este material etnográfico se aproxima desde el punto de vista de la etnomusicología, una rama de la antropología que explica el quehacer musical como campo de acción cultural, para de esta forma rastrear como la construcción de parentesco y mutualidad en la juventud de VES esta visceralmente ligada al modo mismo de producción musical en un contexto comunitario. El uso de métodos interpretativos provenientes de la etnomusicología ayudará a deducir vías de interconexión entre elementos referentes a la producción de sonido, acción corporal, identidad Andina urbana, transformación política y, finalmente, el establecimiento de nociones fluidas de cultura entre los practicantes de tambores. Estas directrices moldean un marco teórico centrado en el aprendizaje de tambores como núcleo de producción cultural y como fuerza esencial en el mantenimiento de relaciones de parentesco derivadas de un conocimiento ancestral andino. La discusión permitirá aportar una nueva perspectiva en

relación a las políticas comunitarias y la construcción de identidades interculturales entre las sociedades amerindias urbanas, especialmente dentro de una contemporaneidad donde cohabitan centralismo y procesos de globalización.

Tambores y Pasacalle en VES

Los jóvenes activistas de VES describen la combinación de circo y tambores como “pasacalle,” un nombre que han tomado prestado del género andino del mismo nombre que se practica en zonas rurales de la sierra peruana. El pasacalle tradicional de los Andes involucra caminatas comunales acompañadas por orquestas formadas mayormente por instrumentos de viento occidentales, como trompetas, trombones o tubas. Se define por ser un “movimiento grupal y coordinado a través de las calles” (Mendoza 2000, 118)¹. Sin embargo, a raíz de múltiples modificaciones estéticas, el pasacalle de VES es muy distinto al género original andino. La adopción de este formato, y su subsiguiente reinvención, empezó a gestarse a principio de los 90 como estrategia política destinada a contener la desintegración social de la comunidad autogestionaria de VES.

En aquel entonces Lima, y especialmente VES, se hallaban sitiados por facciones radicalizadas del movimiento maoísta Sendero Luminoso, las cuales buscaban destruir las instituciones comunales de autoayuda desarrolladas por los migrantes andinos que fundaron el distrito a comienzos de la década de 1970. Desde aquella época, los artistas del pasacalle han incorporado innovaciones graduales al formato seminal del pasacalle andino. Hoy en día este arte comunal se destaca por el uso de la batucada afro-brasilera y disciplinas circenses como la acrobacia, malabarismo, y pantomima. A través de este proceso de innovación, el cual involucró la eliminación del elemento melódico que define la música procesional de los Andes peruanos (Romero 2001, Olsen 2007, Turino 2008), los artistas de VES han efectuado una transformación estética del pasacalle tradicional para convertirlo en un espacio de acción política por medio de la acción rítmica coordinada, en una plataforma para el fortalecimiento y dinamización de la vida comunal urbana.

Los artistas de VES son autodidactas y se autodefinen como “activistas culturales.” Sus padres y abuelos migraron de los Andes y otras zonas rurales del Perú para escapar de la pobreza extrema. El uso del término “activista” provee de un sentido social y una dirección política a sus ensayos semanales, en los cuales se pulen las habilidades técnicas en los tambores y malabarismos, en preparación para pasacalles formales que se llevan a cabo durante fiestas cívicas locales, mítines políticos y en eventos para

1 Todas las citas originalmente escritas en inglés han sido traducidas por el autor.

la recaudación de fondos con diversos propósitos de autoayuda. Estas prácticas son siempre bulliciosas e involucran un despliegue de energía física. Así, la práctica misma de tambores se ha convertido en una plataforma a través de la cual los jóvenes activistas generan nociones de parentesco para luchar contra la desigualdad social que impera en Lima. Hay que tener en cuenta que estos son muchachos cuyas vidas han sido marcadas por una historia de violencia política y pobreza generacional que aqueja el distrito y por las consecuencias materiales que esta historia conlleva.

Las características musicales del género de tambores han sido ejes centrales en la creación y reforzamiento de nociones de mutualidad y parentesco, ya que el medio principal de producción sonora en los tambores involucra el trenzado de patrones rítmicos individuales, es decir, patrones que se ejecutan individualmente pero solo adquieren musicalidad cuando se sincronizan y actúan grupalmente. A esta práctica del trenzado de ritmos se le añade la tendencia a tocar los tambores con mucha energía para producir intensidad sónica. Esto se traduce en lo que muchos activistas describen como “energía” o poder sónico. Los activistas experimentan y “musicalizan” la unidad de lo colectivo a través de estas prácticas. Se puede afirmar entonces que las sesiones no solo buscan resultados precisos, como el perfeccionamiento de la técnica instrumental o la rigurosidad en la interpretación; las prácticas pretenden además convertirse en un espacio para el ensayo y mejoramiento de rutinas que promuevan modos fluidos de comunicación interpersonal, los cuales se moldean de acuerdo a principios sociales y preocupaciones éticas que han sustentado una continua innovación cultural en el distrito de VES.

Redes, familias y energía

Los activistas consideran las sesiones de prácticas una celebración comunal en sí misma. Estos son eventos en los cuales relaciones de afinidad grupal nacen y se nutren por medio de la repetición constante de patrones rítmicos interconectados. Esta técnica instrumental es importante para el reforzamiento de las organizaciones de pasacalle, las cuales son conceptualizadas por los activistas como “familias” que anhelan un crecimiento numérico a través de la retención de miembros y la captación de nuevos asociados. El aspecto filial de estas redes literalmente se practica a través de las rutinas físicas e instrumentales que demandan los tambores, las cuales ayudan a afinar la integración social. Dentro de este contexto, las actividades ofrecidas por las organizaciones proveen a los artistas, los cuales en su mayor parte no constan de recursos económicos para cubrir una educación formal, de un sentido de valía personal e inclusión social que contrarresta la inequidad económica y discri-

minación étnica ejercida tanto por las elites pudientes de la sociedad limeña como por sus organismos gubernamentales.

En VES, el uso de los tambores se ha convertido en parte consustancial de una estrategia que busca fortalecer y diseminar un ethos andino de reciprocidad y autoayuda. Lima es aún una ciudad asediada por fuertes prejuicios raciales en contra de las culturas amerindias. Por esto los activistas, en su mayor parte de origen andino o mestizo, aseguran que los tambores ayudan a solidificar un sentimiento de orgullo por su comunidad, la cual perciben como dueña de una herencia cultural valiosa. Los activistas también logran revalorizar su herencia indígena a través del uso de una práctica transnacional (no andina) que generalmente es aceptada por los jóvenes locales como cosmopolita, juvenil y muy entretenida. Al ser parte de una segunda generación de migrantes, los activistas de VES sienten en su mayoría que la condición transnacional de los tambores y las artes circenses les brinda la potestad de distanciarse de la memoria de racismo que en los sectores acomodados de Lima se expresa por medio de un desprecio y burla del folklore andino en base su origen rural y étnico. Por otra parte, los ensayos centrados en el perfeccionamiento técnico facilitan la formación de un orgullo indígena o neo-andino que se expresa a través de la noción de energía, un término que se emplea no solo para describir poder sónico sino también la vitalidad emocional y física de los practicantes. Esta energía es un modo de vitalidad que se considera beneficiosa para los practicantes desde un punto de vista social, psicológico, físico y espiritual. Los activistas usan el término para designar un momento álgido de fluidez rítmica, de integración grupal, un estado placentero y dúctil que se revela a través de movimientos corporales espontáneos, libres y sensuales que ocurren en el contexto de la ejecución de tambores. Dicha condición de espontaneidad es percibida como un logro crucial y liberador, una transformación política en sí. Representa un hito y materialización de los valores comunitarios defendidos por los activistas de VES. “Tener energía” o “cargar energía,” de acuerdo al discurso de los jóvenes, constituye el proceso por el cual los activistas desarrollan resiliencia individual y colectiva para consolidar los lazos de afinidad que fortalecen el núcleo afectivo de sus familias u organizaciones. De esta forma, se consigue generar un sentimiento de agencia política.

Un ethos de reciprocidad

Durante mi trabajo de campo, seguí el itinerario de trabajo de varias organizaciones culturales. Así, pude observar que los activistas han construido redes de músicos y promotores culturales interesados en perfeccionar los conocimientos de su arte co-

munal. La difusión de los tambores y su perfeccionamiento técnico es el motor para la enseñanza de un ethos prominentemente andino. Los activistas han adoptado como principal medio de acción un sistema de reciprocidad y autoayuda basado en las rutinas de interacción social que se practican dentro de sus ensayos semanales. Este sistema ha tomado elementos de la institución andina conocida como *minga* o “esfuerzo comunal de trabajo” (Olsen 2007: 44) en la cual procesos de innovación se introducen a través del intercambio participativo de los actores y la negociación de ideas creativas que ayuden a potenciar el rendimiento de las tareas comunitarias. Cuando es necesario, la red de activistas de VES se mueve más allá de sus actividades musicales y provee asistencia material y emocional a miembros que la necesiten. Por ejemplo, los activistas llevan a cabo pasacalles para recaudar fondos para el pago de cuentas médicas. También organizan marchas por la paz para incentivar el uso del arte como herramienta para reducir la proliferación de pandillas juveniles que aflige el distrito (Abad 2006).

La implementación de esta red se estructura en base a los preceptos éticos desarrollados por los hombres y mujeres que colonizaron el desierto donde hoy yace VES en la década de 1970. Estas familias arribaron a la periferia de Lima para poblar una tierra baldía en busca de prosperidad. Allí, los migrantes establecieron una “comunidad urbana autogestionaria” (CUAVES 1973) que logró dominar el desierto y resistir los esfuerzos del gobierno por expulsarlos del área (Coronado et al. 1996). Durante dicho periodo, los migrantes llegaron de diversas áreas de la sierra andina y se organizaron para construir lo que en aquel entonces fue considerado el “modelo popular de participación y autogobierno más avanzado [de las Américas], un modelo de organización local y viabilidad alternativa frente a un estado que no se preocupa por sus ciudadanos” (Burt 1998, 268-269). Estos “pioneros” andinos (Blondet et al. 1986) fueron capaces de adaptarse al clima frío y húmedo de la costa limeña. Allí construyeron una sociedad autosostenible a través de directrices éticas que promovían el trabajo colaborativo. Muchos de estos parámetros y creencias se derivaron del bagaje rural de los migrantes andinos (Montoya 2010, 484-485) y han sido, desde aquel entonces, cruciales para el desarrollo de las identidades contemporáneas neo-andinas de VES.

Hoy en día VES es una comunidad de migrantes rurales que sigue creciendo, con una población de más de medio millón de habitantes. Organizaciones de pasacalle como La Retumba, Kilombo, Intinya-Batu y Kataplun Suena mantienen una agenda activa de ensayos en las calles del distrito, buscando de esta forma seguir afinando y ejerciendo los preceptos éticos de solidaridad y reciprocidad social establecidos por los pioneros andinos; los activistas centran su labor política en la materialización de estos ideales por medio del desarrollo de capacidades creativas y técnicas de integración comunitaria.

“Siempre inventamos algo”

El sonido poderoso de los tambores se oye a través de la Avenida el Sol llena de tráfico, mientras los miembros de La Retumba cimbrean sus cuerpos y golpean sus instrumentos con control y potencia rítmica. Michael, de diecinueve años, es uno de los líderes fundadores de esta organización. Parado a mi lado, en la berma central de la avenida, explica que La Retumba no solo es una agrupación musical si no “una familia” que busca prosperar (entrevista, 14 julio 2013). Él y sus amigos disfrutaban juntarse cada semana y practicar tambores. Practicar, Michael dice, es una manera de “dejar de hacer tiempo en las calles” (entrevista, 14 julio 2013). Los miembros de La Retumba evitan perder el tiempo en actividades destructivas y riesgosas como unirse a las pandillas callejeras del área. Tratan de usar su tiempo libre creativamente, ensayando dos o tres veces por semana para las celebraciones formales de pasacalle que ocurren unas cuantas veces al mes. Antes de ensayar, los activistas se preparan estudiando distintos tipos de ritmos brasileños escuchando grabaciones y estudiando videos instructivos en YouTube.

La Retumba centra su activismo cultural en estas sesiones de práctica, las cuales involucran zancos, malabarismos y, por supuesto, tambores. Contra el ruido ensordecedor de los camiones, automóviles y el transporte público que regresa de Lima metropolitana durante la tarde, Michael alza la voz y explica: “nosotros invertimos nuestro tiempo libre haciendo esto porque esta es una forma de liberar el estrés y alejar los pensamientos negativos” (entrevista, 14 julio 2013). Él y sus amigos son conscientes de la profunda disparidad económica y social que aísla VES del resto de Lima metropolitana, donde la mayoría de recursos económicos del país están centralizados. También saben que estos “pensamientos negativos” influyen a muchos jóvenes de su edad, aquellos que se unen a las pandillas, y que estos pensamientos se generan al descubrir, durante la adolescencia, la grave desigualdad que impera (entrevista, 14 julio 2013). Para combatir estos pensamientos, La Retumba organiza ensayos que promueven camaradería y afinidad entre los activistas, especialmente a través de actividades musicales que son energizantes y divertidas. Por ejemplo, Omar, otro líder fundador de La Retumba, menciona que su trabajo como coordinador involucra “buscar los medios para que los integrantes se sientan bien en este espacio, para que ellos crezcan como artistas y ciudadanos, y que formen valores sobre todo” (entrevista, 3 agosto 2013). Al usar la palabra “espacio,” Omar no solo se refiere al espacio físico provisto por un edificio o área designada de ensayo (la cual, por cierto, no existe), sino también a la actividad misma que al realizarse *produce* el espacio de acción. Practicar es para Omar y su grupo una celebración del “sitio y el medio” donde acontece una “acción transformativa” (Comaroff y Comaroff 1993,

xxxix) por la cual los activistas construyen un ambiente seguro para nutrir sus relaciones interpersonales en donde sea que los ensayos ocurran. Esta transformación, de acuerdo al testimonio recogido entre mis colaboradores, se refiere a la experiencia misma de unidad que se vive al practicar los tambores.

La Retumba crea espacios compartidos por medio de ensayos en lugares públicos como parques, bermas, terrenos descampados o simplemente en medio de carreteras no muy transitadas. Su elección de estas ubicaciones depende de variables como el clima, vecinos que puedan quejarse del “ruido” de los tambores, la cercanía de otros grupos de pasacalle, o el riesgo de entrar en un área custodiada por pandillas. “Siempre inventamos algo,” dice Michael para resaltar la capacidad de resiliencia de su grupo, el cual es muy bueno adaptándose y encontrando áreas alternativas para continuar con los ensayos (entrevista, 14 julio 2013).

Algunas veces, La Retumba practica en parques comunales localizados en el corazón de sus grupos residenciales. Estos parques, los cuales fueron construidos por los pioneros para proveer a los vecinos de un ágora para sus asambleas donde debatir aspectos del gobierno comunitario y para celebrar festividades (Zapata-Velazco 1997), son usados por La Retumba y otras organizaciones como espacios ideales para las sesiones de tambores. Los parques funcionan como conectores céntricos de la vida social en el distrito y están siempre llenos de adultos y niños que se reúnen para jugar fútbol, conversar o llevar a cabo eventos para la recaudación de fondos. La Retumba y otros grupos normalmente reclutan miembros en estas áreas. En un ensayo llevado a cabo por la organización Intinya-Batu (Tambores del Sol) en uno de estos parques, pude observar a su líder Jota, de veintinueve años, y a otros miembros trabajando con un grupo de candidatos que buscaban unírseles. Parados alrededor de la banca donde Jota estaba sentado, los miembros de Intinya-Batu escuchaban atentamente las instrucciones de su líder.

Jota dividió el grupo de miembros y candidatos en dos secciones: una se enfocaría en la práctica de tambores y el otro en malabarismo. Había también una audiencia rodeando a los artistas, niños y adolescentes que permanecían alrededor mostrando una mezcla de curiosidad y admiración. En esta audiencia había un joven, Julio, que miraba con mucho interés las rutinas de ensayo, pero a la vez era muy tímido y permanecía silencioso, sin atreverse a hablar. Jota comenzó a impartir instrucciones a la sección de tambores. Los músicos debían practicar nuevos “cortes” y transiciones. Formaban un semicírculo alrededor de la banca desde donde Jota hacía comentarios y daba instrucciones. La meta de esta sesión era ensamblar correctamente los patrones rítmicos entrelazados que estructuran el estilo. Estos patrones debían ser acoplados siguiendo un solo pulso rítmico, lo cual requería que los músicos aprendan a sincronizar sus movimientos de una forma grupal.

Luego que Jota indicara al grupo de tambores que debía trabajar treinta minutos en trenzar sus patrones, se puso de pie, delegó el mando a otro miembro y empezó a practicar malabarismos. En un momento dado, Jota detuvo su rutina y habló con Julio, el joven que permanecía contemplando a los miembros silenciosamente. Jota y Julio mantuvieron la siguiente conversación:

Jota: Entonces, ¿qué quieres hacer?

Julio: No sé. De repente malabarismo. Nunca he probado.

Jota: Bueno, pues, si quieres unirse al grupo tienes que comenzar con tambores.

Julio: Pero nunca he tocado. No sé cómo tocar.

Jota: Ellos [los otros miembros] te van ayudar. No tengas miedo, ellos te enseñan.

Cuando Jota invitó a Julio a tocar los tambores de esta forma, usando un tono autoritativo, ejerció su posición de líder para abrir un nuevo espacio donde Julio podía empezar a practicar y convertirse así en miembro de la familia. Jota mostró de este modo que, aunque Julio desconocía por completo el arte de los tambores, la organización podía brindarle instrucción y consejo. En este caso, convertirse en un afiliado de la familia de Intinya-Batu involucraba que Julio tomara la decisión de empezar a practicar para poder establecer una relación de aprendiz-instructor con los miembros más experimentados.

La potencia de los tambores

Los jóvenes como Julio normalmente se interesan en unirse a una organización de después de observar y escuchar a otros muchachos tocar en los parques comunales. Sin embargo, como Michael cuenta, los residentes adultos que viven en estas áreas frecuentemente se quejan del ruido que causan los tambores. Los vecinos, quizás más acostumbrados a escuchar música del folklore peruano basada en melodías y voces, eventualmente fuerzan a los activistas a retirarse hacia las carreteras y avenidas fuera del área residencial. Allí, las organizaciones de pasacalle practican no solamente en medio del tráfico vehicular sino, además, bajo el aire frío y húmedo del invierno Limeño y muchas veces bajo una llovizna constante. En estas circunstancias, la determinación y resistencia física de los activistas es admirable. Mientras practican, mantienen una resolución férrea enfocada en conservar la potencia y el volumen alto de la música, la cual siempre debe permanecer en el mismo nivel de intensidad. “La potencia y el volumen de los tambores” dice Michael, sirve para canalizar la energía de los practicantes; esta potencia permite a su vez corporizar un sentido de desarrollo personal que llega a “liberar sus mentes” (entrevista, 14 julio

2013). Esta es la razón por la cual los activistas manifiestan que los tambores deben tocarse fuerte, aunque esto signifique también que las organizaciones se demoren en ganar reconocimiento y sean aceptados por los vecinos adultos del distrito, lo cual les brindaría una mayor inclusión política. No obstante, la potencia y volumen no sean bien recibidos por los adultos, dichas características son esenciales en la práctica del pasacalle, ya que al ser mantenidas por periodos prolongados activan la canalización de energía.

En este sentido, la resiliencia de las organizaciones se practica a través de las relaciones de los miembros al interior de sus instituciones, se encarna como respuesta a los tipos de demandas y exigencias descritas anteriormente, situaciones en las que los activistas necesitan permanecer juntos para generar espacios adecuados para sus ensayos. Por esto, la resiliencia tiene que ser ensayada con frecuencia, no solamente dentro del ámbito musical y técnico. Esta fluidez de la imagen personal es estratégica y permite a los activistas de VES enfrentar demandas materiales y emocionales, especialmente a través del dinamismo de una energía positiva. Por ejemplo, en otro ensayo llevado a cabo por el grupo Kataplum Suena, los músicos de esta agrupación fueron expulsados de un parque público por un camión cisterna municipal, el cual lanzó chorros de agua sobre la ropa e instrumentos de los activistas sin ninguna advertencia. Algunos miembros de Kataplum Suena, incluyendo un niño de nueve años, se hallaban practicando pacíficamente cuando el vehículo les agredió de esta manera. En aquel momento, los jóvenes empezaron a correr fuera del alcance del camión, cargando sus pesados instrumentos. A pesar de ser expulsados de una manera violenta y sin razón alguna, solo pude observar sonrisas juguetonas y cómplices brillando en sus rostros mientras corrían, unas sonrisas que me parecieron un símbolo de camaradería y afinidad.

Comunidades de práctica

La Retumba fue fundada en el 2010 y es, de acuerdo a sus miembros, un “grupo de jóvenes talentosos que buscan promover el arte no solamente en el distrito [de VES] sino en todo Lima, jóvenes que sintieron la necesidad de organizarse.”² Como agrupación, ellos “no solamente siguen un programa cultural sino una meta social” la cual “busca desarrollar conciencia [cívica]” y demostrar que “el arte puede prevenir muchos de los problemas que aquejan Villa El Salvador” (La Retumba 2014). Miembros dedican sus actividades a establecer “comunidades de práctica” (Wenger 2010) en las cuales la mutualidad, lazos de afinidad, sentimientos compartidos y

2 La Retumba. Página oficial de Facebook, visitada el 30 de diciembre de 2014.

experimentación con “identidades polifacéticas” (Golte y León 2011) se dan por medio de rutinas de entrenamiento. Etienne Wenger describe estas comunidades de práctica como “sistemas sociales de aprendizaje” que poseen y generan “estructuras emergentes, complejas relaciones, auto-organización, límites dinamizados [y] negociaciones de identidad y significados culturales en estado de fluidez” (Golte y León 2011, 1). Esta definición se aplica también a los espacios de entrenamiento generados por La Retumba, los cuales proveen a los músicos de plataformas para afirmarse como miembros de una familia unida por memorias comunes y sentimientos de pertenencia promovidos por el interés en las artes del pasacalle.

La Retumba y otras organizaciones utilizan diversas técnicas de entrenamiento. Sin embargo, aquellas utilizadas por La Retumba son representativas del modus operandi de la mayoría de organizaciones. Un ensayo típico de La Retumba involucra quince a veinte músicos además de acróbatas y malabaristas. Al menos tres percusionistas están a cargo de los fondos (también llamados bombos), los cuales producen patrones rítmicos individuales que se complementan al sincronizarse. Uno de los líderes del ensamble se encarga del repique, el cual marca la velocidad de la marcha e indica el arribo de transiciones o cortes. Otros instrumentos como la tarola y las chapitas se usan para añadir variedad de timbre y polirritmos. Durante los ensayos, los músicos dedican la mayoría de su tiempo a aprender estos patrones. Ajustan sus tiempos individuales de manera que puedan coordinar las varias capas rítmicas. El material debe ser repetido constantemente hasta que los músicos alcancen sincronización estable. La repetición concertada y la progresiva modificación de conductas cognitivas y corporales que se necesitan en estos ensayos son canalizadas hacia el flujo de energía, lo cual permite a los miembros auto-percibirse como unidad que actúa de forma conjunta, una especie de Gestalt. Por esto, de acuerdo a testimonios recogidos durante mi trabajo de campo, los activistas afirman que practicar tambores es una forma de co-crear poder solidario y adquirir un más amplio conocimiento de la colectividad. Este es un fenómeno que el etnomusicólogo Thomas Turino ha identificado también en los ensambles de sikuri en los Andes peruanos: “moviéndose juntos, sonando juntos,” Turino escribe, los músicos amerindios “descubren y redescubren una manera explícita de estar juntos” (Turino 2010, 93). Turino añade acerca de este modo de practicar mutualidad a través de la música que “la profundidad de estos momentos marcados por instantes [de sincronía] se halla más allá de la belleza y el poder mismo del sonido y el movimiento de los músicos, estos momentos se convierten en una parte mucho más amplia de una preparación para la vida [en sociedad]” (Turino 2010, 93).

Sin duda, las sesiones de pasacalle en VES producen interacciones físicas y emotivas entre los activistas, las cuales están cargadas de un rico significado exis-

tencial y son en sí formas de parentesco. Por ejemplo, algunos activistas afirman que lo que más disfrutan al ser miembros de una organización es “la familiaridad que todos compartimos, la forma de cooperar”³ mientras practicamos, y también “la música, el ritmo, las energías que todos ponemos al tocar.” El acto de moverse y tocar juntos les enseña un tipo de conocimiento experiencial basado en el aprendizaje de formas intuitivas de relacionarse intersubjetivamente, modos de ser y estar con otros que permiten la convivencia y el bienestar colectivo al navegar expectativas de índole social. Por ejemplo, muchos activistas se quejan de la dificultad inherente a mantener la velocidad y potencia de la marcha en algunos estilos de tambores. Sin embargo, aunque los músicos se sientan cansados, se sabe que es imperativo evitar la desaceleración o la reducción de intensidad porque esto afectaría la estructura del estilo. Acerca de este problema que es común, los activistas creen que “no podemos reducir la energía, aunque nos sintamos exhaustos” ya que “todo [es decir, la finalidad ulterior del grupo] está relacionado con la energía que ponemos cuando tocamos.” Como lo muestran estos testimonios, el discurso de los activistas conjuga nociones de energía y espacio. A través de ensayos cargados de energía cooperativa, los músicos producen espacios de intimidad y afinidad, arenas en las cuales el conocimiento y capital cultural ocurren en el acto de conocer al otro intuitivamente. Los activistas obtienen de este modo una preparación para la vida, una educación que es necesaria para poder actuar en conjunto, para unir fuerzas y enfrentar las condiciones negativas que se desprenden de una realidad socioeconómica precaria, la cual muy a menudo termina destruyendo esfuerzos individuales por alcanzar movilidad social.

Prácticas experimentales

Durante los ensayos, los activistas llevan a cabo un tipo de “práctica experimental” (Mendoza 2000, 37) en la cual se ensaya algo más que un simple conocimiento musical o instrumental. Quizás de igual o mayor importancia para los activistas sean los modos relacionales y de cooperación grupal que se exploran para alcanzar metas sociales. Como miembros de familias organizacionales, los músicos buscan técnicas para fortalecer sus lazos filiales. Ensayar, en este sentido, se convierte en encarnación de una “interacción simbólica” que fortifica la unión y resistencia de los jóvenes, especialmente para sobrellevar la realidad urbana de pobreza y marginación (Waskul y Vannini 2006, 13). Por medio de un arte comunal que por su origen transnacional

3 A menos que se indique lo contrario, esta y las siguientes citas fueron tomadas de un cuestionario anónimo distribuido entre los activistas de pasacalle entre junio y agosto de 2013.

es cosmopolita, un arte que captura la atención y que es musicalmente energizante, los activistas promueven formas de mutualidad basadas en dimensiones corporales y sensoriales de la solidaridad humana (McNeill 1997; Overly y Molnar-Szakacs 2009, 499). Este es el medio por el cual la práctica de mutualidad se ha convertido progresivamente en un sistema de resistencia unida contra las políticas discriminativas del estado criollo en el Perú. Como un simple tour alrededor de Lima metropolitana y sus periferias urbano-marginales puede mostrar, el estado criollo beneficia abiertamente a ciertas élites mestizas y blancas que residen en el corazón urbano de la capital. Las aspiraciones existenciales del criollo promedio son influenciadas en su mayoría por estilos de vida occidentales, por los beneficios de una costosa educación privada y el uso de influencias políticas con miras a la acumulación de poder y riqueza. Estas aspiraciones involucran ideas acerca de los que se entiende por progreso y modernidad, dentro del marco legal del estado y la visión unilateral de los legisladores y gobernantes que buscan perpetuar conceptos occidentales, muchas veces ajenos a las realidades culturales de los amerindios. Por otro lado, los migrantes urbanos, cuyas expresiones culturales se mueven fuera de nociones idealizadas de progreso en el ámbito occidental, son segregados, se les ignora o esconde en las periferias como símbolos de primitivismo que avergüenza a los modernos capitalinos, se les relega al “cinturón de miseria” (Lloyd 1980, vii) que circunda la opulencia y modernidad de Lima metropolitana.

Acción rítmica coordinada es de esta forma una estrategia política. Las técnicas de acción comunitaria dentro de los ensayos de pasacalle conciernen la sincronización de cuerpos en sinergia. Buscan perfeccionar la sincronía para cimentar lazos de afinidad que son duraderos, pero a la vez flexibles y experimentales. Estos lazos confieren un sentimiento de empoderamiento basado en la creatividad, el esfuerzo permanente, y el conocimiento del otro. Por medio de estas técnicas, las identidades neo-andinas de VES formulan hábitos y modos de acción que se traducen en el planteamiento de cohortes humanas funcionales. Cuando los jóvenes trabajan juntos ensamblando patrones entrelazados, aproximan estas rutinas de práctica con una “intención de afiliarse” (Dissanayake 2009, 536) que promueve el fortalecimiento del núcleo filial. Por esta razón, los líderes de pasacalle tienden a establecer políticas de manejo grupal que suscitan diversión, creatividad y camaradería. El líder de Kataplum Suená, Carlos, de veintiún años, bromea acerca de la manera abierta y tolerante en que lidera su grupo. Los miembros de esta asociación usualmente hacen bromas a costa de Carlos. “Como ves,” dice él riéndose al escuchar estas bromas, “no soy un líder muy serio, porque no quiero que los muchachos sientan que están en una cárcel. Esta es mi segunda familia” (entrevista, 3 junio 2013). El liderazgo de Carlos incluye una actitud flexible hacia las demandas afectivas y materiales de los activistas. Carlos sugiere que este tipo de amistad/liderazgo trans-

forma su rol en algo similar al de un guía espiritual, es decir, una suerte de figura paternal que se sitúa como consejero en relación a los problemas del día a día. Por esto, Carlos busca evadir formas de autoritarismo. Sin embargo, desde una visión pragmática, Carlos también es un administrador muy efectivo. Siempre mantiene una posición inequívoca como líder del grupo.

Durante los ensayos, Carlos divide a sus músicos en grupos pequeños que trabajan en patrones y cortes. Los percusionistas practican en dúos, tríos o configuraciones más amplias. En una sesión llevada a cabo en una plaza de VES, observé músicos más experimentados guiar a los más jóvenes, especialmente en lo que respecta al trenzado de patrones. Los músicos experimentados transmitían su conocimiento con autoridad, pero también buen humor, como si quisieran mostrar abiertamente su entrenamiento avanzado y a la vez reforzar un sentido de amistad y compromiso. Todos los músicos, un total de quince, formaban racimos que interactuaban colectivamente. Algunos de los miembros se desplegaban en semicírculos; otros se reagrupaban en secciones más numerosas. Los activistas demostraban su entusiasmo al aprender los patrones y moverse activamente a través del espacio. Existía un sentimiento de orgullo y determinación personal en la forma por la cual reconfiguraban continuamente el formato de sus ensambles. Esta técnica de subgrupos, la cual utiliza el espacio de ensayo creativamente, reformula las relaciones interpersonales de los músicos en el contexto de diversas actividades de entrenamiento. En consecuencia, estos modos de acción o performance del cuerpo (Butler 1993) adoptados por Kataplum Suenan ayudan a fomentar un sentido de elasticidad y cohesión grupal, mientras transmiten además un mensaje implícito condensado en la intención de afiliarse, lo cual ocurre a través de movimientos interrelacionados que son necesarios para ejecutar los ritmos de tambores.

A través de un trabajo colaborativo que busca la sincronía de movimiento, los activistas de Kataplum promueven una “solidaridad muscular” (McNeill 1997, 147) que aplaca el ruido invasivo del tráfico vehicular. Este tipo de solidaridad lleva a los activistas a afirmar que el verdadero espíritu colaborativo de los tambores se expresa en la “emoción” exacerbada y la “energía grupal” que se producen durante ensayos que son “entretenidos, relajantes y fluidos.” Los activistas usan sus cuerpos para coordinar la intención de afiliarse unos con los otros. A través de su propio ejemplo ético de esfuerzo físico sostenido y la ausencia de egocentrismo implícito en una práctica que es colectiva por naturaleza, los músicos se instruyen mutuamente en los aspectos positivos de practicar solidariamente. Esta coordinación corporal desencadena un discurso físico de poder, energía y afinidad por el cual los activistas revierten su posición y roles subalternos dentro de una realidad urbana desencantada. Es decir, conlleva una transformación de la identidad.

En sus reuniones semanales, los activistas de VES buscan no solamente el perfeccionamiento de diversas disciplinas sino nutrir este espíritu de cohesión grupal y resiliencia. También buscan desarrollar un sentido espacial ligado al tejido de relaciones interpersonales que ocurre durante el entrenamiento. Dicha construcción del espacio simbólico a través del aprendizaje y la repetición concertada de rutinas es uno de los ejes fundamentales del movimiento del pasacalle. El acto de re-poseer el espacio perdido se manifiesta en la potencia de los ensayos y en la movilización coordinada de energía, lo cual promueve interacciones sociales que refuerzan la unidad de la voz política. “La batucada es una actividad cien por ciento física,” afirma Michael durante un ensayo en la berma central de la Avenida El Sol (entrevista, 14 julio 2013), mientras los músicos de La Retumba trabajan arduamente cargando sus tambores, buscando sincronizar e interconectar sus partes individuales, mientras los camiones y buses rugen en la avenida. De este modo, los activistas inscriben un diálogo musical que nutre el espacio de entrenamiento con una sensación de seguridad, estabilidad y reconcomiendo mutuo.

Lazos familiares: practicar con devoción y respeto es un mandato moral

Para Intinya-Batu, practicar es un medio de mostrar devoción al precepto ético que demanda la búsqueda de mutualidad. En palabras de su líder Jota, Intinya-Batu es un “grupo y un círculo de amigos que también es una familia, sin máscaras, siempre originales.”⁴ Intinya-Batu requiere que cada miembro siga ciertas directrices para asegurar la salud de los lazos filiales. Por ejemplo, Jota y los asociados más antiguos esperan que todos los nuevos miembros mantengan una actitud de respeto y dedicación en todas las actividades de entrenamiento. Ellos perciben las sesiones de práctica como un espacio compartido en el cual conocimiento e información son transmitidos con el propósito de enriquecer la vida emocional y social del músico. La práctica es, de acuerdo a Jota y sus amigos, una actividad que permite la comunicación entre los miembros y, por esta razón, se lleva a cabo con una devoción que refleja el reconocimiento de los ensayos como símbolos de unidad. “Yo apuesto más por una perspectiva de que el talento de los jóvenes puede valer mucho más que la pena o lástima que otras personas sienten cuando deciden financiarte o darte dinero” (entrevista, 7 julio 2013), dice Jota. Estas palabras vinieron a colación cuando Jota formuló su descontento en relación a la presencia de ONGs en el distrito. Estas entidades, de acuerdo al líder de Intinya-Batu, explotan y promueven una imagen esencialista de la juventud local como pobre e incapaz. Por medio de esta presenta-

4 Intinya-Batu. Página oficial de Facebook, accedida el 12 de septiembre de 2013.

ción impuesta y paternalista de la juventud, Jota afirma, las ONGs se enriquecen captando donaciones internacionales. Estas entidades, además, buscan asegurar un apoyo monetario por medio de descripciones parcializadas y peyorativas de los habitantes de VES, con lo cual reducen la posibilidad misma de los jóvenes de auto-definirse como competentes y capacitados para la movilidad social.

Haciendo un esfuerzo por suprimir dichos esencialismos, Intinya-Batu invita a sus miembros a valorizarse a sí mismos como individuos creativos, trabajadores y practicantes, y no como pobres o minusválidos. Al fortalecer el sentido de unidad social que se logra a través de las actividades de entrenamiento, los activistas generan valor comunal y personal. Los jóvenes se enriquecen con la certitud de saber que su esfuerzo, logrado en el contexto de metas no individualistas, posiciona al grupo como un generador dinámico de capital cultural. Esta es la razón por la cual Intinya-Batu valúa la práctica como un modo de progreso social y espiritual. Sus espacios de entrenamiento se han convertido en la vía por la cual los artistas adquieren un sentimiento de colectividad mientras enfrentan aquellas visiones paternalistas que se imprimen sobre la juventud y que la conceptúan como desposeída. Más aun, los miembros del grupo afirman que el trabajo colaborativo para lograr la coordinación rítmica se lleva a cabo como un deber gratificante. Este sentimiento conlleva una raíz ética y enmarca las actividades de Intinya-Batu dentro del ethos de reciprocidad introducido por los pioneros de 1970. Por esto, Jota estima necesario el aproximar los entrenamientos como un mandato moral que interconecta el legado ético de los antepasados andinos con las expresiones cosmopolitas modernas que su grupo, y en general la población joven de VES, desarrollan en la actualidad.

“No necesitamos arbolitos tocando batucada”

Las rutinas de práctica no solo generan un espacio físico y conceptual para que los activistas puedan construir afinidades, sino también una praxis corporal o “técnica del cuerpo” (Mauss 2006) que busca crear estados flexibles de movimiento. De acuerdo a la líder de Kilombo, Pamela Otoya, obtener un estado flexible se caracteriza por el desarrollo de conductas emocionales y físicas receptivas durante los ensayos. Estas conductas se definen por la espontaneidad intuitiva y constituyen una estrategia para contrarrestar modos aprendidos de sumisión, conformismo, falta de autoestima y rigidez que aquejan a la juventud de VES:

Nosotros entendemos la batucada como una experiencia de energía total. No es una experiencia solamente musical. Por eso no podemos tener músicos introverti-

dos en el grupo. O sea, tocamos música de carnaval ¿no? Nuestros músicos deben ser músicos-bailarines, músicos-actores, deben ser músicos distintos. Eso es lo que nosotros entendemos por músico de batucada [...] Entonces, por eso, nosotros no queremos arbolitos, queremos gente que se mueva y entusiasme al tocar. Por eso mismo también, [en nuestros ensayos] mezclamos técnicas teatrales con rutinas musicales. Tú has visto a los chicos de Kilombo. Ellos se mueven, bailan, en todo momento los puedes ver sonreír. Eso se ha logrado con entrenamiento. Tú los puedes ver riendo y divirtiéndose ahora, pero ellos no entraron al grupo así. Eran chicos que miraban sus instrumentos al tocar, que no podían mirar al público, no podían manejarse bien en un escenario (entrevista, 3 agosto 2013).

La noción de energía manejada por Pamela se articula también en base a una ontología de movimiento y fluidez que caracteriza el ideal de acción en los tambores. De acuerdo a Pamela, energía es un término que abarca elementos pre-lingüísticos asociados con lo espontáneo y sensual dentro de la estructura de movimiento corporal buscada por los activistas de Kilombo:

[La práctica de la batucada es importante] en una realidad social como la nuestra, donde la gente ha sido oprimida y por esta razón tiende a ser cerrada. Esta es una de las razones [por las cuales entrenamos a nuestros músicos]. Nosotros veíamos esta realidad y nos rompíamos la cabeza pensando ¿Cómo hacemos para cambiar esta situación? ¿Cómo hacemos para que la gente se anime, se movilice? Encontramos entonces la batucada y esto no fue solamente encontrar una forma de folklore o ritmo, sino un conjunto de códigos, un conjunto de códigos que podía hacer que otros códigos [locales] se pudieran modificar o enriquecer...Y así empezamos a usar la batucada en los pasacalles, como una herramienta transformadora y liberadora. Porque aquí en Villa se hace arte porque sientes que te va ayudar a darle oportunidades a muchos chicos, oportunidades para comunidades en desarrollo. En Villa no se hace arte solo por un mero sentido estético o por desarrollar tu espíritu creativo. Lo principal es cómo lidiar con tu vida usando este conjunto de prácticas (ibíd.).

Este concepto de energía se refiere a un estado de ser positivo, una condición proactiva que intenta cristalizar modos experimentales de sociabilidad en la juventud de VES. Adoptar dicho estado flexible conlleva no solamente un índice estético en lo que se refiere a la ejecución musical, sino también adoptar un perfil social específico en las artes de pasacalle. Pamela explica que algunos jóvenes de VES se hallan física y cognitivamente “cerrados” o rígidos como consecuencia de la opresión social en Lima. Esta condición de rigidez se manifiesta en la producción de música que carece de gracia, que no refleja la espontaneidad y alegría propias del “carnaval.” De

acuerdo a esta visión, el discurso criollo que asume la superioridad moral e intelectual del blanco o mestizo educado sobre los sectores amerindios ha terminado por reforzar una personalidad introvertida en los jóvenes de ascendencia andina. En consecuencia, de acuerdo a Pamela, la juventud de VES necesita nuevas experiencias de aprendizaje, técnicas que le ayuden a revertir la rigidez corporal y emocional para promover relaciones intragrupalas fluidas en un ámbito de solidaridad. Pamela afirma también que la innovación que se llevó a cabo dentro del pasacalle, es decir, la eliminación de elementos melódicos derivados del folclor andino y la consiguiente incorporación de tambores afro-brasileños fue impulsada por Kilombo con miras a atacar dichos estados de rigidez. De acuerdo a Pamela, este cambio estilístico ocurrió a principios de la década de 2000, cuando las proto-expresiones del pasacalle de VES aun empleaban bombos amerindios, tarolas, e instrumentos melódicos que acompañaban a los danzantes y caminantes durante sus comparsas. Otro líder de Kilombo, Leonardo, quien a sus veintiún años es reconocido como uno de los maestros de la batucada, corrobora el relato de Pamela y afirma que la música, durante aquel tiempo, era improvisada y contenía frases rítmicas inspiradas en el folklore andino:

La primera batucada en la que participé es tocada con bombo andino o algún instrumento similar que encontramos por allí, por ejemplo, pequeñas tarolas. Y tratábamos de tocar algo similar a la batucada...[otras organizaciones] también hacía pasacalles con quenás y bombos, y con esos instrumentos tocaban música folclórica, típica. O a veces también usaban bombos y tarolas para improvisar cualquier ritmo (entrevista, 8 agosto 2013).

Con estos testimonios, Leonardo y Pamela describen un proceso histórico que ilustra la evolución del pasacalle en estadios claros y gradualmente concadenados. El proceso de innovación empieza con la adopción del pasacalle tradicional andino como marco de acción. Luego, la práctica se urbaniza o moderniza con la adición de tambores afro-brasileños para cumplir el propósito específico de revertir la rigidez y promover solidaridad al interior de las asociaciones juveniles. La innovación estilística busca como distanciar a la juventud amerindia y mestiza de aquellos modos de sumisión aprendidos en el contexto urbano. Siguiendo a Pamela, estos modos de sumisión estarían asociados con el sonido más tradicional del pasacalle original andino, el cual se basa en un contenido netamente melódico. Por este motivo, el proceso de innovación que elimina todo rasgo melódico derivado del folklore andino es el resultado de una decisión de índole ético y no estético.

Practicando sociedad y cultura: “todo en la vida es acrobacia”

Las prácticas culturales como el pasacalle de VES expresan y encarnan la naturaleza fluctuante de la experiencia social. Estas prácticas aglomeran conductas que se ejecutan en la inmediatez de circunstancias apremiantes, modos de acción influidos por parámetros artísticos, espirituales o rituales en contextos históricos y geográficos específicos. Usualmente, las prácticas nacidas en situaciones donde la espontaneidad posee un valor ético llegan a dar voz y materialidad a emociones y cogniciones no discursivas, las cuales están enlazadas al lugar y tiempo en el cual la gente existe y actúa. Sin embargo, aunque estas prácticas culturales conllevan lo impredecible del pensamiento y sentir humano, también facilitan canales estables de comunicación que posteriormente nutren el surgimiento de afinidades y parentesco. Estos canales se convierten en vías para la construcción de plataformas sociales. Es en este sentido que el movimiento de pasacalle de VES se ha convertido en un soporte para la práctica y afinamiento de modos estratégicos de mutualidad y cooperación. El pragmatismo que ha caracterizado el desarrollo del pasacalle y los tambores, marcado por una constante búsqueda de experimentación estética, se relaciona con la ontología de adaptabilidad y reciprocidad heredada de los pioneros de 1970. La finalidad del pasacalle ha sido desde un inicio avivar la conciencia social de los vecinos, el mantener vivos los principios fundacionales de reciprocidad. Al usar la frase “practicando cultura sociedad y cultura”, baso mi entendimiento del pasacalle en nociones de sociedad, estructuración y cultura como procesos inacabados y en flujo, como encadenamientos y bifurcaciones de eventos sin resultados conclusivos. Es decir, veo el pasacalle (y la idea de cultura en general) como una aglomeración de actividades o conductas que se ejercen, repiten y varían incesantemente en el contexto de la vida cotidiana, pero también en los momentos inusuales y transformadores de la ritualidad. Una premisa crucial en este modelo de cultura como práctica o ensayo es que procesos de variabilidad e innovación siempre se elaboran en base a patrones de actividad, sentimiento, y cognición que han sido previamente aprendidos o inculcados. Sin embargo, estos patrones son también esencialmente propensos a la automejoría y autoadaptación en cualquier campo de actividad humana, es decir, gradualmente evolucionan hacia patrones nuevos de actividad que transforman la sociedad.

Los seres practicantes no solo existen en la música o en los deportes. Desde el nacimiento, hombres y mujeres adoptan modos de practicar que involucran la repetición de acciones en tareas cotidianas, y normalmente esta forma de acción busca encontrar modos más eficaces para alcanzar ciertos cometidos. Dicho aspecto de automejoría en la acción repetida, el cual sustenta el modelo de la práctica de

cultura, promueve la variabilidad como fuerza básica en la innovación cultural. El filósofo Peter Sloterdijk ha explorado un concepto similar en una aproximación que subraya el continuo proceso de reformulación y constante inestabilidad que caracteriza toda formación de cultura, especialmente cuando la innovación se entiende como resultado de conductas repetidas y automejoradas:

En cada práctica o entrenamiento llevado a cabo, una acción se ejecuta de modo que la ejecución misma pre-condiciona su posible ejecución futura. Podemos decir entonces que todo en la vida es una especie de acrobacia, aunque, en realidad, solo percibimos una pequeña porción de nuestras expresiones vitales por lo que ellas realmente son: a saber, el resultado de una práctica permanente y de rutinas que conciernen una existencia que se da en la cuerda floja de la improbabilidad (2013, xii).

Dentro de las culturas andinas urbanas, las nociones de innovación y automejoría están enraizadas en un entendimiento de la vida como un constante “mejorarse a sí mismo” (Leinaweaver 2008). Entrenar para convertirse no solamente en mejor músico o malabarista sino también en mejor vecino, amigo, hijo y ciudadano pareciera ser parte de un movimiento global repetitivo y evolutivo que enmarca las actividades del pasacalle de VES. En otras palabras, el entrenamiento se ha convertido en sinónimo de empoderamiento y capacidad de acción.

[M]ejorarse a sí mismo es un proceso material, social y moral que resuena entre los migrantes urbanos en los países andinos, y es, además, particularmente significativo dentro de la juventud. El paso a la adultez, para este sector de la población, representa el descubrir los efectos que produce la pobreza a gran escala. Los jóvenes entienden esta situación y responden con el imperativo de adelantarse y tramontar los obstáculos, y esta es una actitud que ha adquirido vital importancia en el contexto político y económico peruano (Leinaweaver 2008, 66-67).

El dinamismo cultural en estas nociones de repetición y automejoría se observa en los entrenamientos de tambores. Además, el dinamismo se inserta dentro de un ethos neo-andino de modernidad basado en la resiliencia y constante innovación. Al discutir las formas expresivas de cultura amerindia surgidas en contextos pluriculturales, las visiones folkloristas tradicionales usualmente han “enfaticado claros perfiles y límites, una homogeneidad interna y la persistencia generalizada de disposiciones características que son compartidas” por grupos étnicos, lo cual implica que “la sobrevivencia misma de estas comunidades depende del mantenimiento de los hábitos que en ellas se identifica” (Tucker 2013, 58). Sin embargo, como Tucker

afirma, en el Perú “la imaginación indígena contemporánea halla inspiración en lugares que van desde la tradición local hasta el movimiento global indigenista” (Tucker 2011, 388). Aunque desde cierto punto de vista la noción de practicar o ensayar cultura pueda implicar la permanencia de ciertos hábitos recurrentes, esta visión insiste más enfáticamente en las relaciones políticas flexibles que emergen en el contexto de la acción misma, un tipo de socialización que “no opone lo local a lo global” (Uzendoski 2010, 39) sino que más bien navega el mundo contemporáneo creativamente y como estrategia de resistencia.

Conclusión

En las expresiones culturales neo-andinas de VES, romper con paradigmas estéticos es sinónimo de confrontar visiones deterministas del pueblo andino que han sido sancionadas por la élite peruana criolla (Cadena 2007 y 2010). Estas visiones muestran a los migrantes como seres necesitados y e incapaces, como campesinos sin educación perdidos en un pasado primordial. Para contrarrestar esto, los migrantes de Lima han desarrollado 1) formas expresivas de cultura que se mueven fuera de aquello considerado por los criollos como tradicionalmente “andino” en términos visuales y sónicos y 2) un sistema económico y legal que funciona paralelamente al aparato oficial del estado. De Soto describe este sistema paralelo como “el otro sendero” pavimentado por los migrantes que buscaban asegurar su sobrevivencia y progreso económico en la capital peruana (1989). El tipo de arte comunal que los activistas del pasacalle han desarrollado y practican se enmarca entonces dentro de esta tendencia a formular expresiones alternativas que desafían las expectativas criollas y que se basan en un saber ancestral andino. La práctica de tambores fortifica las formaciones de parentesco y mutualidad y esto conlleva una transformación de la identidad política.

Como se ha mostrado, los activistas de VES ensayan no solamente para afinar la habilidad técnica, también buscan nuevos senderos culturales para alcanzar la realización personal, para ser felices y enunciar una voz política sólida, en el ámbito de una sociedad parcializada. Sus organizaciones culturales celebran ensayos llenos de una ritualidad fluida que se transforma en plataforma para el empoderamiento comunal y la movilidad social. En una ciudad donde las minorías criollas determinan las políticas de legalidad y distribución económica, y por consiguiente cierran las puertas a formas culturales alternativas que naveguen fuera de nociones idealizadas de modernidad occidental o indigenismo folclórico, los activistas de VES se arriesgan a marchar por caminos que no llevan a destinos preestablecidos. Ellos marchan y tocan los tambores para experimentar la alegría liberadora que significa el practicar música juntos.

Bibliografía

- Abad Zapata, Dante. 2006. *Rebeldes, Soñadores y Desencantados: Brigadas Urbanas de Adolescentes y Jóvenes de Villa El Salvador*. Lima: Ayuda en Acción.
- Blondet, Cecilia, Carlos Iván Degregori, and Nicolás Lynch. 1986. *Conquistadores de un Nuevo Mundo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Burt, Jo-Marie. 1998. "Shining Path and the 'Decisive Battle' in Lima's Barriadas: The Case of Villa El Salvador". In *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995* edited by Steve J. Stern, 297-306. Durham: Duke University Press.
- Cadena, Marisol de la. 2010 "Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond 'Politics.'" *Cultural Anthropology* 25 (2): 334-370.
- _____. 2007. "¿Son los Mestizos Híbridos?: Las Políticas Conceptuales de las Identidades Andinas." In *Formaciones de Indianidad. Articulaciones Raciales, Mestizaje y Nación en América Latina*, edited by Marisol de la Cadena, 83-116. Bogotá: Evión.
- Comaroff, Jean, and John L. Comaroff. 1993. *Modernity and its Malcontents: Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- Coronado, Jaime and Ramón Pajuelo. 1996. *Villa El Salvador: Poder y Comunidad*. Lima: Centro Comunitario de Salud Mental.
- CUAVES. 1973. *Estatutos de la Comunidad Autogestionaria de Villa El Salvador*. [Transcribed by Karina Herrera]. Lima: Amigos de Villa.
- Dissanayake, Ellen. 2009. "Bodies Swayed to Music: The Temporal Arts as Integral to Ceremonial Ritual." In *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, edited by Septhen Malloch and Colwyn Trevarthen, 533-544. Oxford: Oxford University Press.
- Golte, Jürgen, and Doris León. 2011. *Polifacéticos: Jóvenes Limeños Del Siglo XXI*. Instituto De Estudios Peruanos.
- Leinaweaver, Jessaca B. 2008. "Improving Oneself: Young People Getting Ahead in the Peruvian Andes." *Latin American Perspectives* 35 (4): 60-78.
- Lloyd, Peter. 1980. *The 'Young Towns' of Lima: Aspects of urbanization in Peru*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McNeill, William H. 1997. *Keeping Together in Time*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mendoza, Zoila S. 2000. *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montoya, Rodrigo. 2010. *Porvenir de la Cultura Quechua en Perú. Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos.

- Overy, Katie and Istvan Molnar-Szakacs. 2009. "Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 26 (5): 489-504.
- Romero, Raúl R. 2001. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- Olsen, Dale A. 2007. "The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments." In *The Garland Handbook of Latin American Music*, edited by Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy, 38-52. New York: Routledge.
- Sahlins, Marshall. 2011. "What Kinship Is (Part One)." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17 (1): 2-19.
- Sloterdijk, Peter. 2013. *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics*. Cambridge: Polity Press.
- Soto, Hernando de. 1989. *The Other Path: The Invisible Revolution in the Third World*. New York: Harper & Row.
- Tucker, Joshua. 2013. "Producing the Andean Voice: Popular Music, Folkloric Performance, and the Possessive Investment in Indigeneity." *Latin American Music Review* 34 (1): 31-70.
- _____. 2011. "Permitted Indians and Popular Music in Contemporary Peru: The Poetics and Politics of Indigenous Performativity." *Ethnomusicology* 55 (3): 387-413.
- Turino, Thomas. 2010 (1993). *Moving away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 2008. *Music as Social life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Uzendoski, Michael A. 2010. "Fractal Subjectivities: an Amazonian-Inspired Critique of Globalization Theory." In *Editing Eden: a Reconsideration of Identity, Politics, and Place in Amazonia*, edited by Frank Hutchins and Patrick C. Wilson, 38-69. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Waskul, Dennis D. and Phillip Vannini. 2006. "Introduction: The Body in Symbolic Interaction." In *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*, edited by Dennis Waskul and Phillip Vannini, 1-18. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Wenger, Etienne. 2010. "Communities of Practice and Social Learning Systems: the Career of a Concept." In *Social Learning Systems and Communities of Practice*, edited by Chris Blackmore, 179-198. London: Springer.
- Zapata-Velasco, Gastón Antonio. 1997. "Society and Local Power: The Community of Villa El Salvador, Lima-Peru, 1971-1992, Heterogeneity and Social Conflict." Ph.D. Dissertation, Columbia University.