

GEOGRAFÍAS SUBTERRÁNEAS. GENTRIFICACIÓN Y CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA Y LA PRECARIEDAD

Fernando Cassamar¹

Desplegamos esta disertación aclarando los dos conceptos que nos sirven de base: el de capitalización, ligado a lo económico, y el de colonización ligado a lo antropológico, para buscar cartografiar los diversos espacios en los que se han ido gestando las diversas parcialidades contraculturales asociadas al rock no comercial. Espacios tribales y heterogéneos de una memoria fragmentada en el espectro territorial contracultural. Para desde allí incidir en un *locus* geográfico y social en el que se desplegaron las bandas *underground*, —no ubicadas en el interior de los ejes del rock comercial-oficial. Por lo que se intenta aprehender lo contracultural, concepto que para nosotros sigue vigente debido a su significante de oposición o enfrentamiento, evaluando las diferencias conductuales y políticas, además de las circunstancias identitarias y existenciales, marcadas por el sustrato socioeconómico del que estos grupos provenían. Para darse una disección de clase, marcada por las distancias de los punk pitucos o *pitupunks*, provenientes de sectores de clase media, y los *misiopunks*, correspondientes a las clases populares; además de analizar los diversos focos territoriales por los que la movida *underground* en general se desarrolló, dando lugar a comunidades rockeras diversas, ligadas al heavy metal, al rock fusión y al rock progresivo, además de la estética subterránea, que no obstante las coincidencias conductuales, territoriales y artísticas, empezaban a excluirse y diferenciarse, desde sus nociones político-estéticas, no tan conciliadoras, debido al carácter tribal que les fue caracterizando.

Con el paso del tiempo, estos movimientos fueron los responsables de imponerle esa imagen insólita, sórdida y dionisiaca que ha caracterizado a la bohemia artística de la capital peruana de las dos últimas décadas del siglo XX. Por lo que, entre la sensibilidad de los 80s y la de los 90s, se ha identificado la emergencia de ciertas emociones marcadas por una impronta generacional parricida y subterránea, ligada a la “ideología” *punk*, ya aclimatada a la capital peruana; pues desde el inicio se fue adaptando temáticamente, debido a los textos de sus canciones que incidían directamente en los problemas de la realidad peruana, marcada por la crisis económica y la violencia política y social.

De ahí que, cuando se discute sobre un fenómeno de comercialización, es decir, de mediación y gestión, y no de creación-producción, no se habla de cosas, acontecimientos o sujetos en sí, sino de los fenómenos que estos procesos de apropiación-venta suscitaron; fenómenos que suelen ser complejos, por lo que una mirada de análisis externa y descomprometida, puede enriquecer el abordaje crítico, pero no porque diga la verdad o sea más profunda, sino porque analiza las cosas desde referentes teóricos y discursivos diferentes, que sirven para aportar o agregar datos no vistos desde miradas comprometidas con la realidad analizada. Por lo que cabe aclarar que, en esta crítica a la lógica etnográfica y económica contemporánea, que la antropología se presenta, a veces de manera involuntaria e inocente —como los misioneros evangelizadores de la colonia—, como la avanzada del capitalismo y del “colonialismo supérstite” (Mariátegui 1991), colonizando memorias, costumbres y productos culturales contruidos a manera de bricolaje, que podría estar dentro de la buena voluntad de la antropología estructuralista —como la de Levi-Strauss (1997) que hablaba de la complejidad simbólica de las culturas no occidentales.

¹ Artista visual, curador independiente, accionista, escritor, director de obras performáticas y escénicas, nacido en Lima. Estudios de escultura, música, cine y Ciencias Sociales, ha ejercido la crítica y colaborado en diversos medios culturales y literarios peruanos. Huésped Ilustre de la ciudad de Huánuco-Perú el 2007. Su labor creativa abarca múltiples aristas del arte contemporáneo: intervención en el espacio público, arte conceptual, instalacionismo, accionismo, video arte y la puesta en escena de trabajos caracterizados por una constante experimental y discursiva. Dos exposiciones individuales: Acta de Resistencia (2000) y Mi País (2003); ha participado en múltiples festivales de arte, conferencias y muestras colectivas, en ciudades peruanas como Lima, Huaraz, Tingo María, San Martín, Pucallpa, Piura y Huánuco; además de ciudades extranjeras como Porto Alegre y Corumbá, en Brasil; Temuco y Santiago, en Chile; Córdoba, en Argentina; París, en Francia. Además de dirigir obras de performance-danza-teatro-multimedia como Contracensuras (2000), Estigmas en el paraíso (2006), Inquisiciones 2.0 (2014) y octubre, composición suprematista (2017-2018).

Para fines de la década de los ochentas, Lima era ya una ciudad desbordada y cosmopolita, en cuyo centro lo subterráneo, asociado a las bandas *punks* surgidas en Lima, interactuaban con sensibilidades análogas, sonoras o musicalmente ligadas al *heavy metal*, al rock fusión, a la psicodelia y al rock progresivo; y que, no obstante las coincidencias conductuales, territoriales y artísticas, debido a aquellas poses no tan conciliadoras y hasta enfrentadas entre sí, sus rudimentos, su particular imaginería, su sectarismo y su marginalidad, relacionadas al carácter tribal e intolerante que fue caracterizándoles, y a sus nociones, actitudes o evasiones político-estéticas, que terminaron por excluirlos. Movimientos que fueron responsables de imponerle a la ciudad, esa imagen insólita, sórdida y dionisiaca que terminó por caracterizar a la bohemia musical y artística de la capital peruana.

En este sentido, a pesar de lo contradictoriamente fáustico de aquella (in)civilidad, cuyas pompas, durante los primeros años de los noventas, resultaron coincidentes con aquella visión de spengleriana, retomada luego por Marshall Berman (1989) —desde esa idea tomada del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels (1948)—, de que “todo lo sólido se desvanece en el viento”, y donde “todo lo sagrado es profanado”; entendíamos que la realidad socio-política-cultural de los primeros años de los noventas, debió generar un contexto difícil. Con la contracultura musical y artística localizada en el Centro de Lima. Años en los que se fue imponiendo también el sonido y discurso *new age*, esa suerte de tardohippismo cósmico, espiritual, musical y holístico, en algunos casos psicodélicos, asociado sobre todo a las melodías electrónicas de referentes astrales, cósmicos y naturalistas y un discurso ecologista-pacifista-astral-orientalista asonante a las evoluciones emotivas y depresivas y un discurso cuasi milenarista que tendría dimensiones mucho más espirituales.

En todo caso, estos fenómenos subculturales musicales, de características globales, convivieron —en el otro extremo o de repente en el nuestro— con la tecnocumbia, estilo inocente —si algo puede ser inocente en el Perú— que de ser una expresión de la cultura popular peruana o de la “industria cultural”, como lo plantearan Adorno y Horkheimer (1998), reflatada ya, desde la música chicha, por elementos técnicos argentinos, devino en el canto de sirena de las evoluciones rítmicas del crimen, las muertes, el robo y los psicosociales fujimontes(c)inista. Un entorno en el que las bandas subterráneas peruanas, asociadas al *punk*, ofrecían un estilo poco glocalizable o “territorializable”; pero, no obstante ello, fueron construyendo una especificidad musical que se fue haciendo peruana, pues estuvo marcada por los problemas políticos y sociales de las dos últimas décadas del siglo XX, marcada por la crisis económica derivados por la hiperinflación y la deuda externa, además por la violencia política y social, y los embates antipolíticos desplegados por la dictadura fujimontesinista.

En este sentido, transcurridas las dos primeras décadas del siglo XXI, luego del período que a manera de guiño posmarxista he llamado período de acumulación originaria o “período heroico”, es decir, el tiempo en el que se fue llenando de significados el continente contestatario que conocemos como rock subterráneo, cabe decir que se ha venido dando una suerte de *boom* de lo marginal, y con ello de lo contracultural, que está haciendo que el rock subterráneo, y la subcultura asociada a este, se esté elitizando hasta parecer formar parte del *mainstream* cultural limeño. Esto, debido a las publicaciones, películas, exhibiciones en museos, además del interés esnob de cierto sector de la “academia”, siempre atenta a estas cosas, como un fenómeno característico de la lógica cultural del “capitalismo tardío” (Mandel 1979; Jamenson 1998), que ha venido apoderándose de las culturas —como un proceso de instrumentalización etnocultural y comercial—, de alguna manera acorde a la lógica publicitaria de lo que se nos ha enseñado a conocer como Marca Perú, sometida a la aspiración de querer convertir al país en mercancía

Está lógica, está devorando los significantes contraculturales y, con estos, a sus avejentados protagonistas; cuyos espacios de memorias y vivencias, están siendo colonizados por el mercado. Por lo que, enfrentar el fenómeno de geolocalización de espacios y el mapeo de la lugares de la memoria, nos enfrenta a la idea de que existen lugares que no solo son lugares, sino reductos concretos de la memoria, espacios en los que las perentorias aspiraciones generacionales, ya sean culturales o contraculturales, vienen concentrando un espectro de sensibilidades aparentemente armónicas, pero interseccionalmente enfrentadas; conviviendo en un mismo punto o en varios, pero de un foco reducido del extenso territorio o escenario limeño o limense; como punto de confluencia

intergeneracional, en los que se fueron congregando “comunidades emocionales”, en muchos casos enfrentadas, como las generaciones de los 60s, 70s y 80s, en algunos casos marcadas aún por una andinizada imaginiería psicodélica y tardíamente hippie; sobre todo si nos referimos a grupos que van desde El Polen hasta Del Pueblo, como una imaginiería que en su forma glocal (Robertson) se fue concretando en el rock fusión peruano, estilo que fue conviviendo, además del rock subterráneo, con el *heavy metal*, el *hard rock*, la psicodelia y el rock progresivo, e inclusive la música chicha, para derivar, en algunos casos, en el *new age*.

No obstante, estas manifestaciones subculturales globales tuvieron derivaciones y variantes locales en un país azotado por la violencia política y social resultante del conflicto armado interno. Por lo que, considerando el tiempo y el espacio desde el cual nos hemos planteado racionalizar el asunto, quizá debamos, como un ejercicio de memoria y agenciamiento, hacer también un mapeo de los distintos ejes de confluencia o encuentro de ciertas “comunidades emocionales” que, como “tribus urbanas” (Maffesoli 1990), constituidas sobre la base de ideas de clanes regidos por códigos rituales comunes, automarginalizantes y relacionados a una determinada forma de vestir, gusto musical, caracterizados por una violencia asociativa y por el consumo de alcohol y sustancias alucinógenas, fueron derivando en grupos que tendieron a coincidir y confluir en determinados espacios, compartiendo zonas que pasaron a albergar los sedimentos de una memoria que se ha ido perdiendo, como pérdidas derivadas de los diversos reordenamientos, desalojos y reubicaciones urbanas, que, como tránsitos geográficos y urbanísticos, desde espacios-memoria o lugares mnémicos, han empezado a ser recuperados y articulados ante cierta recurrencia de motivos subtes transportados a espacios para nada subterráneos.

Este fenómeno está determinando un proceso de “capitalización” y puesta en valor de lo contracultural, que hemos reclamado como el “boom de lo marginal”, boom que pareciera ser el definitivo, si evaluamos el proceso de museificación y gentrificación simbólica que está acompañándolos; además de los resultados que esta tendencia está produciendo y producirá. Pues, la memoria histórica, así descrita, tiene como ejes referenciales, ubicándonos ya en la década del noventa e inicios del siglo XXI, sensibilidades “posmodernas” —por decirlo de alguna manera— dinamizadas por pasiones, emociones e ideales que fueron sustituyendo, como marco de referencia asociativa y referente de aglomeración, a la racionalidad moderna de la Ilustración; para derivar desde allí a cuestiones más animales, románticas y sentimentales, por su sentido instintivo e irracional, de los que se fueron derivando sustratos de análisis, que han dado lugar a los estudios de las memorias y presencias subculturales geolocalizadas en puntos nodales de la capital peruana, roturados como focos de propagación en el mapeo de espacios y períodos, además de sus resonancias en sus cercanas periferias.

Estos espacios a geolocalizar, invitan a reconstruir redes o vías de permanencia y tránsito que han permitido reconocer elementos identitarios y características aglutinantes de las subculturas globales ligadas localmente a una estética de la precariedad, derivada de la crisis, desde vías que finalmente han permitido desplazamientos continuos a través de un mapa imaginario, construido sobre la base de reminiscencias de gestas contraculturales, sociopolíticas e históricas, que han ido demarcando rutas que confluyeron y se sucedieron en diversos puntos nucleados, pero a la vez atomizados de la convulsionada geografía de la capital peruana. Por lo que abordar espacios convertidos en centros de abigarramiento y gestión de lo contra-para-anti-subcultural en el Perú, como el universo artístico y musical de una variante contracultural, un tanto más marginal y precaria como ha sido la subterránea, subproducto enfático de esa severa crisis económica, política y social agudizada más aún por la violencia terrorista, nos ha permitido identificar efectos que terminarán por aglutinar aquello que podríamos considerar como “verdaderamente” subterráneo, debido a aquella suma de marginalidad y precaridad mejor habituada al centro histórico de Lima, y caracterizado por el punk, y su negativa a usar expresiones extranjeras, por lo que renunciarán el término underground, para tomar como bandera el rock subterráneo, desde ese concierto que podríamos identificar como fundacional del movimiento: “El rock subterráneo ataca a Lima” del 17 de noviembre de 1984.

Este movimiento, marcado por la precariedad derivada de la hiperinflación, recesión y crisis económica, se fue manifestando desde colectivos que, como fragmentos sociales o residuos de aquella marginalidad asumida como

conditio sine qua non de pervivencia y de creación, pasaron a formar parte de una opción poética, compositiva y sonora, marcada por una estética precaria y poco elaborada, en sus dimensiones técnicas y materiales; una precariedad que será asumida como opción artística y política. Y no obstante que —debido al espíritu esnob y elitista que siempre ha caracterizado al rock y sus variantes, ligado sobre todo a juventudes transculturizadas y transnacionalizadas— el movimiento tuvo otros focos dispersos y ajenos al Centro de Lima, entre Miraflores, Magdalena o Barranco, espacios que, como ejes de flujos creativos, fueron reproduciendo restringidas modas musicales foráneas, con sus procesos “poéticos” —asumiendo lo poético desde un punto de vista aristotélico (2004), como estética— y creativos, que desencadenaron el primer auge subte que se dio en Lima, hacia 1985. Este primer auge fue dibujando las características de su cuasi consolidación local, ligada a particularidades identitarias definidas en un mapa en el que podemos geolocalizar eventos del pasado, como los festivales y conciertos organizados en el distrito del Rímac: Rock en Río Rímac y Rockacho; en El Agustino: el AgustiRock; locales algunos de ellos ya desaparecidos del Centro de Lima, como La Caverna, la Peña Huascarán, La Carpa-Teatro, Las Rejas, Malambito, Moquegua, jirón Chota, la No Helden, El Hueco, en Santa Beatriz, y otros como la Cooperativa Santa Elisa o el Teatro La Cabaña; además de puntos distantes del centro como la desaparecida Concha Acústica del Parque Salazar (Ahora Larco Mar), Carban, La Taberna y Nirvana de Miraflores; la Concha Acústica del Campo Marte, en Jesús María; el colegio los Reyes Rojos, la Casa Hardcore, Delirium Tremens, El Sótano, El Más Allá, en Barranco; además del Centro Cultural Magia, de Magdalena, espacios en los que se fue construyendo aquella complicada historia del rock subterráneo en el Perú.

Es en ese sentido, en el que resulta fundacional el concierto *El rock subterráneo* Ataca Lima, realizado en 1984, en La Taberna de Miraflores, porque desde allí se empezará a usar el rótulo, concierto en el que, al lado de la banda Leusemia, debutará la Narcosis; además del festival *El rock subterráneo vuelve a atacar Lima*, en la desaparecida Concha Acústica del Parque Salazar de Miraflores, del viernes 18 de octubre de 1985, en el que tocarán Autopsia, Leusemia, Zcuella Crrada y Guerrilla Urbana, concierto que tendrá como correlato un reportaje de televisión que terminará por popularizar al movimiento; además de la tocada del 2 de noviembre del mismo año, en la Concha Acústica del Campo de Marte, en el que participarán, además de las bandas conocidas de la primera hornada, grupos emergentes correspondientes a la segunda hornada subte, que había empezado a gestarse ya desde 1985, como Excomulgados, Sociedad de Mierda, Eructo Maldonado, camada integrada además por otras bandas como Eutanasia, Kaoz, G+3, Ataque Frontal, Voz Propia, QEPD Carreño, Kaos General, Salón Dadá, Cardenales, Masoko Tanga, entre otras bandas que harán que el movimiento vaya virando, desde aquella configuración más o menos integral y homogénea de la primera promoción subte, hacia una heterogeneidad mucho más visible en términos sonoros —*Punk, hardcore, post-punk, dark-wave, gothic*— y una identidad política y social más revulsiva y excluyente; en algunos casos ya no solo anarquista sino también marxista, marcada por una lectura económica de la extracción social y racial de sus componentes.

Es a partir de esta conciencia, de alguna manera “identitaria”, desde la que se terminará por diseccionar el conjunto subte, ya en su segunda hornada, en algunas variables políticas y socioeconómicas visibles. Por un lado, la fractura económico clasista, entre *misipunk o cholopunk*, es decir los punk marrones de barrios tradicionalmente pobres y obreros, que tenían como punto de reunión, además de los antros pauperizados del centro de Lima, un local en Santa Beatriz denominado El Hueco, propiedad de uno de los integrantes de Eutanasia —la banda más representativa del sector “misio” del movimiento, que tenía como fuerza de choque al grupo Sociedad de Mierda; y los *pitupunks*, que congregaban a músicos blancos, mirafflorinos y barranquinos de clase media alta, encabezados por la banda G+3, que tenían como capilla a la Casa Hardcore de Barranco, en la que también se reunirán, terminando con una histórica disputa, con los *heavy metals*—, abandonando la acepción *punk* y subte, para asumir la imaginaria homogénea del positive hardcore norteamericano.

En ese trance, se fue dando también una división o decantamiento “ideológico”, tal vez como resultado de la experiencia apremiante que estaba implicando las evoluciones del conflicto armado interno peruano, en lo que determinó la consecuente disputa interna entre anarquistas-punks y revolucionarios subtes marxistas. Disputa que se irá clarificando más, en la década del noventa, con la aparición de colectivos comunitarios anarkopunks

instalados en el centro de Lima, cuando la guerra sucia fujimontesinista empezaba a mostrar su peor faceta y los grupos alzados en armas, con la detención de Abimael Guzmán el año 1992, estaban ya en retirada.

Resulta comprensible, que en este proceso de radicalización conductual-ideológica, radicalización exacerbada por la violencia política y social ligada a los elementos actuantes de la Guerra interna, ocurriese que, para algunos sectores subter, el discurso anarquista-*punk*, ante las injusticias y asimetrías evidenciadas por el sistema, ya no sea una alternativa concreta de cambio social. Algo que fue dando paso a un discurso violentista y revolucionario al interior mismo del movimiento, produciéndose el acercamiento ideológico de un sector de estos, al ideario general de los grupos alzados en armas, como el PCP-Sendero Luminoso o el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) —grupos ligados al marxismo, leninismo, maoísmo, y hasta al guevarismo—, desde bandas subter que, de alguna manera, terminarán por ser asociadas a estas ideas, tras la noción de que la lucha armada y la guerra contra el Estado era la única manera de enfrentar a un sistema corrupto e injusto que los albergaba; por lo que, en algunos casos, la ideología revolucionaria los llevará incluso a oponerse a los símbolos de la “anarquía inglesa”.

Esta tendencia, ya en una tercera hornada, terminará por producir, como reacción al discurso violentista de la subversión que había penetrado al anodino, pero rebelde movimiento subter, colectivos *anarkopunks* “radicalizados” como anarquistas, que al autoafirmarse como bloques residualmente “ácratas”, terminaban por enfrentar o reaccionar al proceso de ideologización comunista que había penetrado en un sector del movimiento subterráneo. Tendencia que fue determinando un quiebre diferente en el interior mismo del movimiento, que al asumir formas insólitas de vida colectivista y comunitaria —por lo que en algún momento se les pensó en calificar como neosubter—, adoptaron además idearios anticapitalistas, ambientalistas, animalistas, antimarxistas y hasta veganos; grupos que tenían como campo de acción sobre todo al precarizado Centro de Lima, lugar desde el cual fueron organizando actividades autogestionarias, a partir de bandas inscriptas en el interior de esta tendencia, como Generación Perdida, la más representativa de la movida anarkopunk, en la que también estaban Sabotaje, Dizpareunia, Autonomía, y otras. Además de bandas desvinculadas del anarkopunk, pero que pasarán a engrosar, con sus nombres, las filas no tan homogéneas del movimiento subter, como Ilusión Marchita, Dios Hastío, Manganzoides, Aeropajitas, 6 Voltios, 3 al Hilo, Diazepunk...

1. Geolocalización y gentrificación simbólica de los espacios

Han sido estas disecciones o fracturas intracampo las que terminaron por desmontar aquella suerte de “homología” identitaria asumida como base para clasificar a las subculturas juveniles en el mundo, subculturas que han sido mostradas como bloques homogéneos y sin disociaciones; mientras estas mismas se presentaban como movimientos con sus variantes y especificidades ideológicas y de estilo; lo que ha permitido, desde el momento mismo de ser rastreados en un espectro analítico amplio que nos iba mostrando sus diferencias, ver que el fenómeno tendió a emerger sobre todo en un contexto de crisis y precariedad absoluta para el país, en una Lima pre y post-*schock* neoliberal, en la que se fue generando y desencadenando, como manifestación de intolerancia ante la imposibilidad de racionalizar lo absurdo, y como una suma de períodos de crisis y catástrofes, el espectro contracultural que políticamente fue tensionándose hasta enfrentarnos entre nosotros mismos, e insertarnos en una tradición post-política que fue haciendo de la asociación “cultura-sociedad” un asunto peligroso.

En este sentido, priorizar los procesos de descomposición social, desde donde emergió también el rock subterráneo, en un período marcado por carencias y crisis económica, en el que las bandas, en la mayoría de casos sin instrumentos eléctricos propios, solían provenir desde improvisadas y no muy bien equipadas salas de ensayo, nos deriva hacia esa estética de la precariedad que fue caracterizando ese estilo y discurso rudimentario que será icónico al momento de acercarnos al tema. Por lo que podemos afirmar que, durante los últimos años, se está desplegando un proceso de “gentrificación del movimiento subterráneo”, como proyecto de domesticación o civilización de lo salvaje —antropológica y económicamente—, con la puesta en valor de una memoria depreciada por sus actuantes originarios —oscuros, politizados, marginales y contestatarios—, pero como memoria que será capitalizada y blanqueada por sus nuevos colonizadores-marchantes. Proceso para nada espontáneo, si evaluamos

las motivaciones económicas, culturales e higienistas que podrían desprenderse a través de esa analogía simbólica memoria-espacio articulada por el etnólogo, curador o historiador contemporáneo, desde lo que la británica Ruth Glass (1964), había denominado gentrificación, para referirse a un proceso urbanístico que implica la llegada de nuevos habitantes de clase media alta, a barrios pobres, proletarios, populares y antiguos, espacios deteriorados y depreciados del centro histórico de la ciudad, para, luego de un proceso de puesta en valor y renovación, ser transformados a través de las políticas culturales que la propician, en hábitats de elevado costo y de alto nivel de vida. Lo que tiene como correlato la expulsión de las clases más humildes de sus espacios, que, al no poder hacer frente al proceso de aburguesamiento, deben marcharse hacia guetos de pobreza distantes.

Cabe resaltar que hay en este proceso, una marcada tendencia apropiacionista, como estrategias de capitalización y colonización de las memorias o de los fenómenos contra o subculturales urbanos, subsumidos a una lógica que, desde hace ya algún tiempo, ha llegado a tener presencias y (re)presencias en otros niveles o focos del arte y cultura, como objetos o sujetos embarcados en un proceso integral de capitalización y puesta en valor; primero de las memorias, como gentrificación de espacios mnémicos; y luego de los significantes, como museificación textual y objetual de elementos semánticos, idilizados, descontextualizados y vaciados de sus, en algunos casos, insurgentes contenidos políticos, y que al ser ubicados en los espacios muertos de la museografía, como osarios ordenados en catacumbas para su exhibición, se van extinguiendo.

En este proceso las memorias tienden a ser recuperadas y articuladas, en una estrategia aparentemente generosa de visibilización, recuperación y homenaje, algo que ha terminado por poner en relieve cierta recurrencia de motivos subter o marginales, que son transportados a espacios para nada marginales ni subterráneos, en un proceso que está determinando lo que reclamamos aquí como un “boom de lo marginal”, un *boom* que vendría a ser el definitivo, debido al proceso simultáneo de capitalización, museificación y gentrificación simbólico-mnémico que está acompañándolo. Algo que está detonando cierta urgencia por oponerse o tomar partido por esta tendencia, ante la efervescencia o debilidad contemporánea por los márgenes y sus productos subculturales.

No obstante, este fenómeno al parecer inocente, viene acompañado de estrategias discursivas y curatoriales de historización, reelaboración y gestión que están funcionando, en algunos casos, a la manera de *ready mades* duchampnianos, es decir, asumiendo el proceso de apropiación y descontextualización que ya se ha estado dando en las galerías de arte, en las que los productos artísticos contestatarios, suburbanos, marginales, étnicos y populares —arte de minorías, arte político y/o de intervención urbana—, en la figura de los súper-curators *pop-artist* que, a la manera de Duchamps-criollos, deslocalizan personajes, descontextualizan objetos, acontecimientos o productos artísticos para domesticarlos y “embellecerlos” tras ubicarlos en galerías de arte, y hacer de estos —personas u obras— significantes políticamente vacíos, convertidos ya en higiénicos objetos de culto o consumo, equivalentes al inodoro de Marcel Duchamp, que tras ser descontextualizado, desfuncionalizado y reposicionado en un espacio galerístico, se convierte en un objeto artístico para el goce de minorías modernas cultas e iniciáticas. Algo que está despertando, en el interior del mainstream cultural, un apego cuasi mórbido hacia lo marginal y su capitalización o puesta en valor, además de un proceso complementario de gentrificación del “espacio simbólico”. Proceso que, desde hace no mucho, al remontarse, posicionarse e instalarse desde el locus social del movimiento subterráneo, y relacionarse a una noción de memoria-territorio que está siendo colonizado y resignificado, se subsume a la idea de símbolo subcultural descontextualizado y reubicado en un locus de consumo económico y social nuevo y sofisticado.

3. Etnografía de penetración y descontextualización museográfica

Es en este proceso de penetración económico-antropológico, en el que la precaria onticidad del marginal, al ser gentrificada, sofisticada y puesta en escena, va desplazando sus posibilidades de autoconsumo hacia una exterioridad distante de su lugar de origen, donde el “nativo informante”, convertido en un souvenir o en una idílica postal de observación y consumo, pasa a formar parte del mobiliario galerístico, sin poder fagocitar ya sus nuevas rugosidades encontradas al momento mismo de reconocer su imagen exótica ante el microscopio o

lente del gestor naturalista. Como elementos auscultados desde su condición de objetos, memorias o personajes vivientes que al ser estudiados, clasificados y ubicados en galerías, universidades o museos de prestigio, como la Miro Quesada, el MAC, el MoMA, La Católica o Princeton, empiezan a perder su capacidad simbólica, dinámica y vital para empezar a osificarse, a la manera simulacros, o de simulación pura de salvajes póstumos, que son congelados, esterilizados y protegidos así hasta la muerte. Esto debido a que el museo se presenta como un osario de cosas estáticas, exóticas e inertes, por lo que habrá bastado con exhumar o deslocalizar el objeto de estudio para exterminarlo al museificarlo.

Las universidades siguen presentándose como el espacio arquetípico para la normalización. Por lo que cabe evaluar que las dimensiones de la museificación pueden ser arqueológicas o antropológicas. Es decir, puede estudiar los vestigios de un pueblo primitivo perdido en los tiempos, cuyos restos son rescatados y clasificados; e indagar en las costumbres de un pueblo “salvaje” del presente, que etnográficamente también es estudiado y clasificado, o estudiar una tribu urbana y posmoderna que es abordada desde su especificidad de horda subcultural, sin importar que sus dimensiones etnoculturales sean globales, nacionales o locales. Por lo que Jean Baudrillard (1978) ha afirmado que el museo, en vez de quedar circunscrito a un reducto geométrico, tiende a aparecer por todas partes, y presentarse como una dimensión más de la vida. Por lo que, la etnología, en vez de ser una ciencia objetiva, pasa a generalizarse, liberada de su objeto, hacia todas las cosas vivas; las que asumimos posicionándonos en la idea de un conjunto cerrado de memorias y costumbres que son osificadas y museificadas, pero ya no sobre un terreno arqueológico monumental o un espacio antropológico exótico y originario, sino sobre un terreno igualmente urbano, pero distante y primermundista, convertido en el testimonio “histórico” de una época, para permanecer fosilizado en vida, pero en una prisión temporal que, como en una vitrina, queda a la vista de todos.

Mas, esta estrategia no es nueva ni aislada; pues ha pasado a formar parte de lo que Gilles Deleuze (1985) denominara “máquina social”, es decir, el sistema económico-político de producción que, como práctica procedimental etnográfica y museográfica, ha pasado a formar parte de la lógica cultural del “capitalismo tardío”, y de su locus trófico ligado a las evoluciones pragmáticas del *management* cultural, que está caracterizando también a aquella morbosa moda “memorialista” que tiene como referente de gestión los luctuosos eventos relacionados a todo el horror y muerte que nos fue dejando los veinte años de Guerra interna en el Perú, dolor que como maquinaria de producción de *merchandising* memorialista, arreada desde una pasión necrófila, ha inundado las artes y la mediación cultural limeña, hasta convertir el sufrimiento, la pobreza y la muerte, tras la transposición, reproducción y exhibición de rostros y cuerpos ausentes —lacerados, despedazados y/o calcinados— convertidos en fabulosos y normalizados artículos de consumo galerístico-museográfico; expuestos a manera de cuadros o vitrinas del horror, para demostrarnos, como los “diarios chicha” del período fujimontesinista, que los cuerpos destrozados, seriados, amontonados y calcinados, al igual que los cuerpos bellos de mujeres desnudas que solían acompañarlos en sus portadas —consumidos por públicos psicopáticos y descomprometidos con dichas realidades—, igual venden. Pues, en ambos casos, entre los cuerpos descuartizados de los noticiarios y las páginas policiales que se regodean en su universo gore, y los deseables cuerpos desnudos de la pornografía, solo se trata de cuerpos: reductos de un goce bio-necropolítico que, como sistemas de producción de deseos o máquinas deseantes deleuzianas, pueden ser eróticos y a la vez thanáticos, no obstante ello, igualmente comerciables.

Cabe resaltar que en este proceso de objetualización, cosificación y osificación, desde la clasificación y gradación de microhistorias, como estrategia de museificación de lo intangible y “aestético” que implica cierta forma de uso y conservación del patrimonio histórico-cultural, aplicado, en este caso, a productos no objetuales y a espacios deslocalizados y plagados de procesos históricos varios, se ha ido articulando, en torno a un conjunto de memorias y emociones distantes o ajenas, las que han sido arrancadas, siguiendo la misma lógica apropiacionista de la antropología, de sus precarios lugares de origen, para ser llevadas a lujosas vitrinas museales ubicadas en sectores mesocráticos de la capital.

Este proceso que parece haber alcanzado la cúspide —obedeciendo casi al mismo tenor y período sociopolítico que aquí abarcamos para estudiar lo subte— en El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social,

conocido como LUM, ha pasado a ubicarse en un solaz espacio miraflorentino en el que los eventos y acontecimientos luctuosos, relacionados a experiencias y memorias asociadas a la guerra interna y a la violencia terrorista de los grupos alzados en armas y del Estado, ocurrida entre los años 1980 y 2000, han sido subsumidos a ese mismo proceso relacional de colonización de imaginarios y capitalización de memorias, donde el apropiacionismo y la deslocalización museográfica, han pasado a encerrar en sus exclusivos e higiénicos límites, rostros, voces y memorias individuales y colectivas diversas —sobre todo andinas-amazónicas y no limeñas—, hasta graficar muertes, pérdidas y sufrimientos que —por los agentes registrados y retratados en sus estudios— no parecen haber ocurrido en el ombligo miraflorentino de nuestro país, focalizado sobre todo en una ciudad oficial que desdeña a todas sus periferias excluidas. Las que solo son recuperadas historiográfica y turísticamente, cuando son del pasado, y antropológicamente cuando son del presente y pueden ser canalizados bajo presupuestos que las generosas multinacionales filantrópicas relacionadas a las ONG asignan.

Podemos afirmar que todo este proceso, referido al *boom* de lo marginal que abarcaría un espectro mayor al de la contracultura —en la cultura popular—, obedece a un *boom* multidimensional de lo minoritario, que es dinamizado por una economía *hipster* que va más allá de lo subterráneo y lo contestatario, para pasar a obedecer a aquella lógica cultural del capitalismo tardío que ha ido apoderándose de los diversos productos culturales y contraculturales —valiosos y amables para muchos de sus productores y habitués—, para seriarlos, mercantilizarlos y convertirlos en objetos elitistas de consumo. Siendo allí donde el “espacio” precario y marginal de lo subte y el de la memoria, está empezando a ser colonizado por la lógica del mercado, donde lo subterráneo —relacionado al rock, a su imaginería anarquista-punk y a sus manifestaciones aleatorias—, en su proceso de museificación, domesticación y gentrificación, está siendo convertido en el *merchandising* de una nueva economía de consumo cultural y contracultural contemporáneo.

Esto sobre todo porque el pasado que se rememora o celebra puede ser considerado también como una suerte de territorio-memoria que hace que las categorías espaciotemporales sean indeliberables al momento de historiar o clasificar un fenómeno que, luego del proceso de normalización y domesticación museográfico-capitalista, relacionado con el *branding* del mercadeo culturalista, viene a ser agenciado, en este caso, por la lógica contemporánea de consumo cultural. Y es desde allí, desde donde podemos avistar los primeros síntomas de esta tendencia: la de hacer de lo contracultural y subterráneo —y en un sentido más amplio, de lo marginal— un objeto elitizado, descontaminado y “glamurizado” de culto y consumo; desestructurando el fenómeno, en dos tendencias diferentes, pero que, no obstante, resultan complementarias al intersostenerse. 1) A partir de la descontextualización de sus significantes culturales (como antropología), y 2) desde un proceso de fetichización de estos significantes como mercancía (economía). Enfrentándonos a los riesgos de una elitización museográfica y editorial, que en su manifestación criolla, transnacional y posmoderna, obedece a aquella lógica “cultural-contracultural” de apropiacionismo simbólico-discursivo-comercial del capitalismo tardío. Un tipo de capitalismo cultural-colonial en constante búsqueda por “edificar-visibilizar” nuevos referentes antropológicos exóticos —pobres, extraños, salvajes o marginales— para “orientarlos” (Edward Said 2008) y construir así, a manera de bitácora de viajes o catálogo de especies, una demanda activa en los mercados “óticos”, ricos y céntricos de Occidente. Algo que no solo funciona a nivel transnacional, sino que tiene variantes intranacionales del mismo fenómeno.

4. Dimensiones de la museificación de la contracultura.

Cabe aclarar que esta tendencia de desmarginalización, desradicalización y despolitización de lo contracultural, de lo marginal o de domesticación de lo salvaje, extendido hacia otros puntos relacionados con la cultura popular, como lo “achorao” del fenómeno chicha —que al ser engullido por la industria cultural, ha sido elevado a la condición de mercancía—, se puede estar repitiendo también en este proceso aparente de “desubterrnealización” de lo subterráneo, un trance que funciona como el desplazamiento desde un espacio geográfico hacia uno simbólico, como un tránsito de los productos culturales o contraculturales que están siendo vaciados de sus connotaciones ideológicas, políticas y sediciosas; pues el espacio simbólico y fáctico de lo conocido como subterráneo, tiende a depurarse a partir de la museificación de sus residentes originarios, e iniciar así un proceso de gentrificación de lo

contracultural, con la puesta en valor de lo subterráneo, para hacer que “otros” deseen mudarse hacia memorias que los subterráneos habrían construido, para habitarlas, sofisticarlas, fosilizarlas, justipreciarlas y consumirlas. Con lo que el espectro de lo marginal se va limpiando y haciéndose cada vez más aséptico, hasta convertirse en tendencia, a través de la remoción de sus “habitantes” y consumidores originarios, los que son desplazados para dar cabida, desde un proceso de deslocalización de la memoria subterránea, a la ocupación de nuevos gestores y consumidores.

El problema aquí es que la lógica cultural colonial-capitalista del mercado, ligado al proceso de hipsterización de la economía, ha pasado a colonizar y engullirse las buenas intenciones, mediatizando el espectro cultural desde instituciones ligadas a la triada: productor, gestor, consumidor. En la que el productor, el primero de esta serie, viene a ser esa suerte de obrero u operador consciente-inconsciente que escribe, compone o produce algo que luego, muchas veces fuera de su voluntad, va a ser convertido en mercancía u objeto de comercialización y consumo, a veces a precios inalcanzables para el círculo de sus cercanos y habituales prosumidores (productor-consumidor), a partir de productos que han sido descontextualizados y museificados en este proceso de capitalización y mercantilización de la contracultura.

En este sentido, siguiendo a Walter Benjamín, Hal Foster (2001) menciona que los artistas y críticos han respondido a la capitalización de la cultura y la privatización de la sociedad del sistema neoliberal, abandonando el paradigma “autor como productor”, para asumir un modelo “fostereano” semejante al del “artista como etnógrafo”. Debido a que las instituciones del arte han dejado de concebirse únicamente en términos espaciales, como museo, estudio o galería, para pasar, puesto que asumen también la presión de los movimientos sociales diversos —feminismos, demandas GLTB, derechos civiles y multiculturalismos— a abrazar una política cultural de la alteridad que implica desplazamientos en la ubicación del arte, desde los marcos institucionales de exhibición y producción hacia redes discursivas varias. Algo que fue generando también aquella tendencia de cambio de mirada *hipster* hacia lo marginal, contracultural o vintage. Lo que ha hecho que el arte —y la museificación con este— amplíe su espectro hacia espacios que la antropología creía tener reservada, hasta hacer que el papel del etnógrafo-artista se extienda también al del crítico, teórico académico o comisario de arte, en el interior de las redes de distribución y comercialización cultural, para abordar, desde allí, cualitativamente —según el método etnográfico— el estudio de otras culturas o subculturas, como una suerte de exploración, avanzada, colonización y penetración del capitalismo en pos de captar o conseguir nuevos productos y consumidores. Pero más como un fenómeno de gestión-distribución que de creación-producción, debido a las características museográficas del asunto. Algo que ha ido reforzando este boom que aborda una serie de mecanismos de normalización, apropiacionismo y puesta en valor de lo marginal.

Para inscribirse en el interior de una lógica cultural de comercialización y consumo, que obedece a esa suerte de colonización del campo cultural por el campo económico; colonización que está implicando el despliegue de estrategias nuevas de remoción geográfico-simbólica, que ha ido imponiendo paradigmas de consumo también nuevos. Una tendencia que viene a ser solo una forma remozada de aquella lógica apropiacionista integral, que está afectando a las subculturas globales, insertas en este proceso de desmarginalización y museificación de lo marginal.

Referencias

- Aristóteles. (2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baudrillard, Jean. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Berman, Marshall. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cassamar, Fernando. (2020). *Subculturas contemporáneas*. Lima: Laberintos suburbanos.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (1985). *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta.
- Jamenson, Fredric. (1998). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Glass, Ruth. (1964). "Introduction: aspects of change". En: *London: aspects of change*. London: Mackibbon and Kee, pp. xiii-xlii.
- Levi-Strauss, Claude. (1997). *Pensamiento Salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Maffesoli, Michel. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.
- Mandel, Ernest. (1979). *El capitalismo tardío*. México: Ediciones Era.
- Mariátegui, José Carlos. (1991). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Horizonte.
- Marx, Carlos; Engels, Federico. (1948). *Manifiesto comunista*. Santiago: Babel.
- Said, Edward. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.