INVESTIGACIONES EN **DANZA**

DANZA-EN-CON-TENSIÓN

el Plan Nacional de Danza 2010-2020 visto desde Miraflores (Guaviare)

Sandra Patricia Argel Raciny

Idartes
Instituto Distrital de las Artes

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ HUMANA

GUSTAVO PETRO URREGO
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
CLARISA RUIZ CORREAL
SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES
Santiago Trujillo Escobar
Director General
Bertha Quintero Medina
Subdirectora de las Artes
María Adela Donadío Copello
Subdirectora de Equipamientos Culturales
Orlando Barbosa Silva
Subdirector Administrativo y Financiero
Luis Fernando Mejía Castro
Jefe Oficina Asesora de Planeación
Sandra Margoth Vélez Abello
Jefa Oficina Asesora Jurídica

GERENCIA DE DANZA
Lina María Gaviria Hurtado
Gerente
Mónica Patricia Bueno
Coordinadora de formación e investigación

Resolución 686 del 5 de septiembre de 2013 "Por medio de la cual se acoge la recomendación del Jurado designado para seleccionar los ganadores del concurso investigación en danza de la convocatoria de danza, Programa distrital de estímulos 2013 y se ordena el desembolso del estímulo económico a los seleccionados"

Yolanda López Correal
Edición
Tatiana Ramírez Castañeda
Corrección de estilo
Yessica Acosta Molina
Diseño Gráfico
Camilo Castillo
Fotografía de Portada
Buenos & creativos SAS
Impresión
ISBN 978-958-58175-6-2

COLECCIÓN **DANZA** EN ESTUDIO

DANZA-EN-CON-TENSIÓN

el Plan Nacional de Danza 2010-2020 visto desde Miraflores (Guaviare)

Sandra Patricia Argel Raciny

– Premio de investigación en danza –

contenido

Abriendo el telón: Miraflores, la danza y la agente del gobierno

Hay un antes...

Este antes es quién soy, un antes que está presente y que, manifestándolo aquí, me permite dos cosas: por un lado, explicitar para el lector mi lugar de enunciación; por el otro, involucrarme desde el inicio en el relato crítico y reflexivo que constituye este trabajo. Comencemos por lo básico. Tengo 32 años. Nací en Corozal (Sucre), en la Costa Caribe colombiana, y si bien algunos me dicen que ya casi no se me nota el acento, esta georreferencia es importante, pues hace parte de mi perspectiva desde lo periférico, desde lo regional, aunque hoy día habito espacios de lo central y privilegiado. Toda mi vida he sido una apasionada de la danza. Cuento con una formación de pregrado en Psicología, carrera que estudié no en Sucre sino en la capital del país. En el año 2010 ingresé al Ministerio de Cultura como profesional encargada de los procesos de formación y agencia cultural del Plan Nacional de Danza; en el 2011 asumí como coordinadora del proceso de investigación de caracterización de organizaciones de danza en el país, y al año siguiente me desempeñé como jurado en dos convocatorias del área de danza del portafolio de estímulos de la entidad. Este camino me permite reconocerme como un agente del poder estatal. Entretanto, no he abandonado el anhelo de bailar.

He sido bailarina, he sido agente del Estado. Estas dos actividades hacen parte de mi lugar de enunciación. En efecto, debo reconocer que no soy una sola en este viaje: hay por lo menos *tres Sandras* involucradas, tres identidades, tres versiones de mí que confluyen, dialogan y, en ocasiones, entran en conflicto en medio del derrotero cuyo resultado es este trabajo. Hay entonces, primero, una *Sandra-bailarina* y una *Sandra-Ministerio de Cultura*. Estas identidades convergieron en mi participación en el caso de estudio elegido para esta investiga-

ción. Enunciémoslo aquí: esta disertación trata sobre la distancia entre las políticas y los planes gubernamentales para la danza en cuanto sector cultural y la forma en que dichos planes y políticas se materializan a través de las acciones del Ministerio de Cultura. Como entenderá el lector, mis identidades como bailarina y funcionaria del Ministerio han tenido una incidencia clave al abordar el tema, que realizo a través del análisis de la manera en que dichas políticas y planes se aplicaron en el caso del grupo de danza del municipio de Miraflores, en el departamento de Guaviare. Como expondré, estas dos identidades, lejos de complementarse, rivalizaron, chocaron entre sí, de tal suerte que puedo hablar de una tercera identidad: una *Sandra-agente del Estado*, la cual emerge como el resultado poco feliz de esta colisión para sobreponerse a las otras dos, por lo menos parcialmente, al punto de opacarlas.

Sandra-bailarina

He bailado desde siempre –aunque no lo hago ahora. Me encantaba participar en las actividades del colegio donde tenía que bailar. El baile me ha representado oportunidades. Bailar me permitió hacer amigos y encontrar un lugar en mi no-lugar de provinciana en Bogotá. Bailar me permitió sentirme atractiva cuando la disciplina de tres ensayos juiciosos por semana –durante 5 años–, me hicieron tener un cuerpo que creía esbelto y firme. Bailar me hizo sentir importante cuando estaba en escena y me aplaudían; me hizo sentir libre, pues, pasara lo que pasara, siempre tenía la posibilidad del movimiento y el ritmo. Sí, siempre podía bailar.

Debo decir que el baile, a pesar de mi pasión y compromiso, sucumbió a la cobardía de enfrentarme a «tener que ser alguien en la vida», e incluso a la intención tardía de hacerlo profesionalmente, debido al hecho de que, por mucho tiempo, había sentido que mi cuerpo era inadecuado. Reconocía la carencia de ciertas habilidades que me hubiesen permitido hacerlo mejor. Dada la sensación de imposibilidad, con el miedo incorporado y la convicción de no ser lo suficientemente valiente y buena para dedicarme a ello, trabajar y estudiar un postgrado se hicieron más importantes en mi vida que la opción de bailar. Entonces, si pudiese definirme como bailarina, tendría que hacerlo en términos de aficionada, una que baila en el contexto de procesos de formación y procesos culturales, una que se queda corta frente a los profesionales del movimiento,

con un cuerpo que tiende a la redondez, a una flacidez que da cuenta de no haber estado en un ensayo o clase de danza desde hace más de 4 años.

Así pues, habito en este momento de mi vida el lugar de «anhelar bailar», el de querer creer que podría desarrollar, por lo menos, una buena técnica y volver a la dinámica del movimiento a pesar de los 32 años que ya tengo, de la falta de tiempo, del temor que no me abandona, del cuerpo que me traslada de un lado a otro vacío del sentido del movimiento, vacío de la danza, vacío de mí... Después de todo este tiempo, bailar ha pasado de ser una afición a significar un deseo –mi deseo–, que si bien es doloroso, no se queda en la carencia; por el contrario, se trata de un deseo inagotable, productivo, potenciador.

Sandra-Ministerio de Cultura

También he sido psicóloga y agente cultural del Gobierno. Estudiar una carrera profesional en Bogotá fue más una decisión de mis padres que mía, convencidos del estudio como herramienta para la vida y de que la capital es el mejor lugar para ello. Estudié Psicología porque me interesaban las ciencias sociales. Además, durante el estudio de mi carrera, tuve la oportunidad de estar en varios grupos de danza. Así, haber bailado, ser profesional y luego estudiante de maestría, me permitieron ingresar como contratista al Grupo de Danza del Ministerio de Cultura en enero de 2010.

En principio, me ilusionaba profundamente la posibilidad de trabajar «por un país que baila». Pensaba precisamente en la posibilidad de implementar programas que, además de fortalecer las condiciones de práctica de la danza, hicieran posible que más personas se relacionaran con ella de un modo significativo. Con esa ilusión afronté la cotidianidad de mi trabajo en el Ministerio de Cultura. Mis funciones estaban relacionadas, entre otras, con la coordinación de los procesos de formación y de agencia cultural del Plan de Danza. Esto implicaba actividades que iban desde la atención telefónica, el seguimiento de presupuestos y actividades de convenio y/o contratos entre el Ministerio y otras entidades, hasta visitas técnicas o acompañamiento a las sesiones del Consejo Nacional de Danza. Es en este contexto donde me reconozco como agente de Gobierno. De hecho, llegué al caso de Miraflores en el cumplimiento de mis

funciones como tal, convencida de la posibilidad de vida que podía implicar la práctica de la danza para esta comunidad.

Sandra-agente del Estado

Fui consciente de la *tercera Sandra* un día en que, en medio de la frustración laboral relacionada con ciertos ejercicios de poder que yo materializaba, sentí en mí misma la tensión entre yo-Ministerio de Cultura, yo-estudiosa cultural, yo-bailarina, yo-región, yo-centro. Una Sandra configurada por el conflicto entre comprender la danza como posibilidad de existencia y mi papel como agente del Estado, que coarta mis anhelos y deseos como bailarina. Una Sandra que encarna el poder estatal, a pesar de sus convicciones acerca de la danza como ancla del deseo, como instancia subjetiva irremediable. Me sentí alienada, como si mis anhelos individuales tuvieran un peso ínfimo frente a la asignación de encarnar el poder. Fue el psicoanalista Félix Guattari quien me llevó a pensarme a mí misma de esta manera.

Guattari, en su libro *Caosmosis,* sostiene que el sujeto es resultado de una serie heterogénea de agencias, constituidas, a su vez, por múltiples componentes. Estos pueden ser componentes semiológicos significantes, componentes fabricados masivamente por los medios de comunicación y la cultura de masas, y también componentes semiológicos a-significantes de origen individual o colectivo (1996, p. 15). En palabras más simples, esto quiere decir que la diversidad de componentes que constituyen al sujeto puede provenir tanto de instancias masivas y externas como de instancias individuales autogestionadas. Según el psicoanalista, estas instancias constituyen al sujeto en el momento en que logran emerger como «territorio existencial sui-referencial», esto es, en el momento en que logran erguirse como centros referenciales catalizadores u organizadores de la existencia personal (p. 20). Guattari llama *ritornelo* a aquella instancia, o *motivo,* «que se instaura como "atractor" en medio del caos sensible y significacional» (p. 30).

Este autor afirma que el arte es capaz de ocupar la posición del *ritornelo*, esto es, de centro catalizador de la existencia. Pues bien, yo misma he visto en mí este poder del arte a través de la danza, en la medida en que es allí donde se ha depositado buena parte de mi deseo. Para mí, la danza ha sido, en el sentido de Guattari, un *ritornelo* individual e individualizante, un ancla de la diversi-

dad de fragmentos semióticos y afectivos que han constituido mi experiencia personal, y un contrapeso al carácter colectivo y exterior de los referentes del poder Estatal que ahora también me constituyen y ordenan mi existencia, de tal manera que habito un conflicto entre un referente existencial y otro, como si de un pulso se tratara. A pesar de reconocer la práctica de la danza como *ritornelo existencial*, la *Sandra-agente del Estado* atropella a la *Sandra-bailarina*, como si, para el poder, mantener su propia dinámica fuera lo único importante, lo cual se realiza, incluso, por encima de los *ritornelos* personales, más allá de las anclas de mi deseo.

De modo que son *tres Sandras* las que se embarcan en esta travesía: la primera ha vivido y comprendido la danza como una oportunidad, una posibilidad de ser y de estar en el mundo, y por ello reconocía en el proceso de danza de Miraflores un beneficio en la vida de sus bailarines. La segunda trabajaba en la implementación del Plan de Danza a partir de anhelos y objetivos relacionados con el papel positivo de la danza en la existencia de las personas. La tercera resulta de la confrontación entre dinámicas reales y anhelos personales, es una versión de mí que debió darle continuidad a ciertas dinámicas de poder, a pesar de contradecir mi propia comprensión de la danza como posibilidad de vida. Podrían ser muchas más, pero estas son particularmente relevantes a la luz de los temas que esta investigación se propone analizar.

Viaje a Miraflores

Las primeras aproximaciones a mi objeto de estudio comienzan luego de las convocatorias del Plan Nacional de Danza 2009-2010, cuando el municipio de Miraflores participa en la Línea 1: «Fortalecimiento de la infraestructura cultural para la danza». Pues bien, en el marco de mis actividades como agente del Ministerio de Cultura, las *tres Sandras* a las que me he referido viajaron a dicho municipio en abril del año 2010 con la intención inicial de realizar una visita técnica a fin de verificar la información referida por el municipio en la aplicación a la convocatoria. Emprendo el itinerario, desprevenida, cumpliendo con una tarea del trabajo, con la emoción de ir a la selva, tomando fotos de turista, preocupada por el hotel y la comida...

En ese momento podía decir pocas cosas de Miraflores: que es un municipio nivel 6[1]. Que queda al lado del río Vaupés. Que es *territorio Comcel* –por aquello de la señal. Que, según el alcalde, es el municipio con más personas desplazadas por la violencia y con más afectados por minas antipersonales. Que en 1998 las FARC se lo tomó, secuestrando un grupo grande de militares. Que es un pueblo con unas seis calles, siendo la central la pista de arena en la que aterrizan las avionetas. Que tiene un muelle enorme que se usa como trampolín y no como muelle. Que las cosas son carísimas. Y ante todo, que deseaba profundamente que sus habitantes ganaran la convocatoria de mejoramiento de infraestructura para la danza, cuya visita técnica me hacía estar allí.

A Miraflores se llega y se sale por el río. Dependiendo de «la voladora» (como llaman a las lanchas rápidas de transporte) puede tardarse dos o tres días surcando el Vaupés desde Calamar, a donde se llega por vía terrestre desde San José del Guaviare, la capital departamental. Pero, ¿quiénes se aventuran por el río? Las misiones médicas, los indígenas, los pescadores, la guerrilla, la banda local, el grupo de danza. Pocos más, porque el río es la vía más peligrosa. La otra opción es por aire, en los vuelos de carga, cuando hay. Se supone que deben aterrizar dos veces por semana, sin embargo, bien puede ser un solo vuelo semanal. De hecho, cuando llegué, supe de alguien que esperaba el vuelo hacía ocho días para poder ir a velar el cuerpo de su esposa muerta en otra ciudad. Hasta la vivencia del dolor depende de los vaivenes del transporte.

Al momento de arribar, un 29 de abril, Miraflores y su realidad me embistieron sin previo aviso. Una vez llegamos al aeropuerto, nos recibió personal del Ejército. Al otro lado de la cerca de alambre, la comitiva de los cogestores locales de Acción Social, con el chaleco azul, prenda distintiva de este grupo de trabajo, esperaba a la gestora regional, Paola, compañera de viaje, quien venía tan inquieta como yo. Nos acercamos a saludar y pude escuchar cómo una de las cogestoras le decía a Paola: «Bienvenida a Salsipuedes».

Los impactos de bala en las casas y las historias de abundancia y tragedia de sus habitantes me conmocionaron, me sobrecogieron, me desconcertaron, descentrándome, inquietándome, transformándome, precisamente porque me obligaban a cuestionar mis ideas con respecto a la práctica de la danza y sus sig-

1 El artículo 6 de la Ley 617 de 2000 estipula que son municipios de categoría 6 aquellos "con población igual o superior a 10.000 habitantes y cuyos ingresos anuales no sean superiores a 15.000 smlmv".

nificados. Me preguntaba si alguna vez podría salir de allí. No, claro está, porque no pudiera –mi condición de agente del Gobierno proveniente del exterior sin duda alguna me lo permitiría–, sino porque me parecía que la impresión que me produjo en ese momento se grabaría para siempre en mí.

La estadía en Miraflores había sido planeada para dos días. Sin embargo, allá comprendí la burla de los habitantes y encargados del servicio de transporte del municipio al referirse a él como «Salsipuedes». En aquella ocasión estuve cuatro días, que ahora me parecen pocos, pero que, en ese momento, me parecieron suficientes, incluso demasiados. Para que esta sensación vuelva, me basta recordar la zozobra de sentirme en una región peligrosa, sensación originada en las historias de las tomas guerrilleras, la militarización del pueblo y los zumbidos de las balas en las noches. Pero hay más que esto. Miraflores posee un censo promedio de diez mil habitantes, entre los cuales se halla una gran proporción de habitantes indígenas, más de diez poblaciones. En Miraflores existe una banda de música, el Festival del Dabucury, unas diez discotecas, dos hoteles y tres restaurantes, una capilla, un colegio de primaria y bachillerato, un muelle que no se utiliza –que costó mil millones de pesos–, dos carros y un sinnúmero de agujeros de bala en las fachadas de las casas y negocios, huellas de la historia vivida por este pueblo. Sólo hay luz eléctrica entre las doce y las dos del día y entre las seis y las nueve de la noche. Una gaseosa cuesta tres mil pesos y una chocolatina *Jet* pequeña, dos mil. Sus anales han sido marcados por la violencia y la bonanza y miseria del narcotráfico. Hubo y hay secuestros; hombres, mujeres y niños afectados por las minas «quiebrapatas»; población desplazada. También hay una gran cantidad de perros. Y una escuela de formación en danza, motivo de mi viaje al municipio.

Una vez el coordinador de cultura y deporte de la alcaldía tuvo las llaves del candado de la puerta de la Casa de la Cultura, el espacio para la práctica de danza con el que habían aplicado a la convocatoria, fuimos hasta allá. Indudablemente, la casa requería «mejoramiento de la infraestructura». Además, cumplía con las medidas exigidas en la convocatoria, estaba ubicada en predio oficial y hasta tuve en mis manos la copia del contrato y la hoja de vida del docente. Pero el sentido de la noción de *ritornelo existencial* de Guattari se materializó ante mí cuando acompañé el ensayo del grupo infantil: niños y niñas empezaron a llegar casi con una hora de anticipación, mientras el profesor marcaba el ritmo

básico con el que se baila joropo en una tambora costeña que tenía roto uno de sus cueros. Algunos niños descalzos golpeaban fuerte el piso de cemento para hacer sonar sus pasos y las niñas, con las manos en la cintura, marcaban de forma sincronizada un escobillado sencillo. Se lo tomaban en serio. Los veía sonreír, correr y jugar en el espacio de ensayo, concentrarse en repasar los pasos, recordar las coreografías, esforzarse por hacerlo bien. Lo que observé, escuché y sentí, no sólo en el ensayo, sino al relacionarme con los vecinos, papás, bailarines y demás personas de la comunidad, me hizo darme cuenta de que, hasta entonces, no había conocido un proceso o espacio donde la práctica de la danza pareciera más legítima y vital que allí, en Miraflores, donde florece, sin muchos discursos y elaboraciones, un auténtico espacio de vida. Pude presenciar cómo la escuela de danza significaba para sus integrantes, familias y comunidad una manera de dar sentido a la existencia en un espacio demarcado por unas condiciones particulares de violencia, de ubicación geográfica, de situación social, económica, política y cultural. Un espacio donde la vida ha estado constantemente en entredicho.

Visita técnica a la Casa de la Cultura de Miraflores. Fotografía: Gabriel Linares, 2010.

Miraflores quiso bailar

El proyecto presentado por Miraflores fue uno de los dieciocho que se radicaron ante el Ministerio de Cultura en la Línea 1 de las convocatorias del Plan Nacional de Danza abiertas en octubre de 2009, orientada a apoyar la creación y producción sostenible del sector de la danza. Dicha línea tuvo como objetivo el fortalecimiento de la infraestructura cultural para la danza a partir de la dotación de espacios en las Casas de la Cultura de municipios de categorías 5[2] y 6. Contemplaba la instalación de espejos, barras de ballet, piso de madera y equipo de sonido, con el propósito de contribuir a una práctica artística cualificada y adecuada.

De los dieciocho proyectos participantes, ocho cumplieron con los requisitos habilitantes para la fase de visita técnica por parte del Ministerio de Cultura, exigencia del proceso de evaluación para la entrega del estímulo en donde la entidad verifica la viabilidad y sostenibilidad técnica del proyecto. Una vez realizadas las visitas a los municipios cuyos proyectos fueron habilitados para evaluación, se preseleccionaron cuatro de ellos: Chachagüí (Nariño), San Luis de Palenque (Casanare) y San José del Guaviare y Miraflores (ambos en Guaviare). Este último en particular, además de cumplir con los parámetros de presentación y contenido indicados por el Ministerio, incluía otra serie de evidencias:

La Casa de la Cultura disponía de un espacio para la práctica de la danza y requería del mejoramiento de su infraestructura.

Dicho espacio comprendía un área mayor a los ciento cincuenta metros cuadrados y una altura mínima de cuatro metros, con condiciones adecuadas de iluminación y ventilación.

La Casa de la Cultura estaba ubicada en predio público.

Contaban con un formador en danza que cumplía con el perfil indicado (mínimo cinco **años de** experiencia) contratado por la alcaldía.

Gozaban de procesos consolidados en el área de danza significativos para la comunidad.

2 El artículo 6 de la Ley 617 de 2000 estipula que son municipios de categoría 5 aquellos "con población entre 10.001 y 20.000 habitantes y cuyos ingresos anuales estén entre los 15.000 y 25.000 smlmv".

Es importante señalar que, en el momento en que se diseñaron los términos de esta línea de las convocatorias, no se contaba con datos sistematizados acerca de las dimensiones de espacios destinados a prácticas formativas en el país, como tampoco de parámetros o estándares para la construcción de este tipo de salones. Lo que hubo, en cambio, fueron referencias de las características de los espacios de práctica profesional de la danza en otros países y algunas referencias de espacios nacionales. Todo esto significó una distancia importante entre las condiciones reales en las que se desarrollan actividades de práctica de la danza en los municipios y ciudades de Colombia y los requisitos exigidos por el Ministerio, al punto que, en algún momento, se temió que hubiese que declarar desierta la convocatoria. Por fortuna no fue así: en diciembre de 2010 se publicó la resolución de ganadores de la Línea 1 de las convocatorias del Plan Nacional de Danza, aunque sería más preciso decir que fue una resolución de un solo ganador.

A pesar de que los cuatro municipios señalados cumplían con todos los requisitos de la convocatoria, en el Ministerio de Cultura se decidió que sólo uno de ellos sería «beneficiado» con la dotación de barras, piso de madera, espejos y equipo de sonido, las mejoras contempladas en el componente. Pero este municipio no fue Miraflores. De acuerdo con las «altas instancias» del Ministerio de Cultura, las condiciones de la infraestructura en el municipio guaviarense no garantizaban la inversión de la dotación. Así mismo, sus condiciones geográficas, sociales y económicas no generaban «seguridad» de que pudieran apoyar la adecuación de la infraestructura de la Casa de la Cultura. Miraflores le había apostado a ganar la convocatoria para continuar con su escuela de danza; como resultado directo del desenlace de la convocatoria, se clausuró en cambio el proceso formativo en danza, no se le renovó el contrato al profesor, se cerró la Casa de la Cultura y sus habitantes perdieron la posibilidad de la práctica artística y recreativa de la danza.

La apuesta académica

Paulatinamente, me di cuenta de que pensar en la implementación de políticas culturales estatales, así como en las características de los procesos culturales regionales, específicamente en la práctica de la danza, me permite generar un estudio crítico propio de los estudios culturales, en el cual puedo referir una dinámica particular de las relaciones entre cultura y poder. Así, frente a este objeto de estudio específico, las preguntas que considero esenciales para un análisis acertado son las siguientes: ¿cuáles son las dinámicas a través de las cuales se están poniendo en marcha las políticas culturales en el país, según lo reflejado en la implementación del Plan Nacional de Danza? ¿Cómo entender, a partir del caso de la aplicación de Miraflores a la Convocatoria Nacional de Danza 2010, la aparente disyuntiva entre derechos sociales y culturales, y orientación neoliberal del Estado? Dar respuesta a estos interrogantes posibilitará, por un lado, evidenciar y denunciar de manera crítica que la aplicación del Plan Nacional de Danza no está dando cuenta de los objetivos de ampliación de la base social de la cultura, como se estipula en el Plan Nacional para las Artes y en el Plan Nacional de Danza; por otro, permitirá argüir que existe una articulación entre el carácter pretendidamente social del PND y un proyecto de Estado hegemónico de orientación neoliberal y centralista. Es propicio, pues, formular la hipótesis que marcará el rumbo de esta investigación: la distancia y la diferencia entre la política pública de cultura y la implementación efectiva de la misma parecen corresponder a una necesidad de ejercer el poder, de tal forma que dicha aplicación termina por no corresponder con las necesidades culturales de las bases sociales del país. En este sentido, políticas públicas y planes de cultura como el PND parecen cumplir una función ideológica que tiene por finalidad mantener la apariencia de que existe un interés social que guía la formulación de las mismas, es decir, que guía las acciones del Estado. Esta hipótesis se complementa con otra de carácter más general: la orientación neoliberal del Estado colombiano parece estar cooptando el carácter de Estado social de derecho, erigido como principio medular en la Constitución Política de 1991. Así, lejos de existir una disyuntiva entre derechos sociales y Estado neoliberal, lo que se estaría manifestando es un proyecto hegemónico que articula facetas del Estado aparentemente disímiles.

Debo referir aquí también algunas consideraciones sobre la metodología de este estudio. El lector ya habrá notado el carácter autobiográfico de la narración. Por supuesto, la observación etnográfica es importante en este trabajo. Pero si he hablado de tres versiones de mí misma –si he hablado de estar inmersa de lleno en el texto– es porque he recurrido a la autoetnografía como método central, y porque no puedo renunciar a las reacciones y afecciones que mi relación con el tema de esta investigación ha provocado. Si bien se puede decir que en el municipio de Miraflores se dieron unos hechos tangencialmente relacionados con el Plan Nacional de Danza, en esta disertación no me referiré a ellos a tabla rasa, como una exterioridad que no me afecta. Todo lo contrario: en tanto agente del Gobierno, hice parte del proceso de aplicación del municipio de Miraflores a la Línea 1 de las convocatorias del Plan Nacional de Danza; desde mi calidad de observadora que reconoce el poder de la danza para proveer, en palabras de Guattari, *ritornelos existenciales*, me indigné –y me tragué la indignación. En consecuencia, este documento –descriptivo, reflexivo y crítico– es el manifiesto de una indignación personal, así como el examen de un objeto que, en su cariz crítico, no es preexistente, sino que se construye a través de la lupa de mis reacciones.

Como se sabe, los estudios culturales no proponen una metodología *a priori* que deba ser seguida por los profesionales. En cambio, la aproximación a las metodologías de investigación en esta disciplina es del tipo «caja de herramientas», por utilizar la conocida metáfora de Michel Foucault. Así, habría que decir que los estudios culturales se definen, antes que por su método, por su objeto general y por sus intenciones. Es, de hecho, curioso el recorrido que ha hecho esta especialidad en los países del Atlántico Norte: si, en principio, los participantes del Centro de Estudios Contemporáneos de Cultura en Birmingham (Inglaterra) escribían apoyándose en los escritos de Karl Marx, Louis Althusser y Antonio Gramsci, así como en la teoría crítica de lo que se ha llamado la Escuela de Frankfurt, los estudios culturales británicos posteriores y los norteamericanos dieron origen a «una tradición pragmática y liberal-pluralista» (Lindlof et al., 2002, p. 60), preocupada mucho más por asuntos de audiencia, recepción e identidad que por el uso transformativo del saber. Sin embargo, como se insiste en algunos cursos de maestría, este no es el caso de la mencionada disciplina en Latinoamérica, en donde el compromiso político con las dinámicas sociales es,

sencillamente, ineludible[3]. Ciertamente, es esta insistencia en el compromiso político de los estudios culturales latinoamericanos lo que me ha llevado a ver el tema de este análisis con ojos críticos y, sobre todo, con la convicción de que la intervención académica es importante de cara a los vacíos y los excesos del poder. De tal modo, en este particular campo de práctica intelectual, las metodologías se seleccionan en función de las intenciones políticas y de intervención que orientan la investigación, y es esta premisa la que me ha llevado a las elecciones metodológicas empleadas.

La etnografía es una de las premisas metodológicas de este estudio. Si iba a hablar de un caso, tenía que hacerlo desde una descripción e interpretación detallada del mismo. Dicho esto, es necesario aclarar a qué tipo de etnografía me estoy refiriendo y he acudido. Ante todo, no he recurrido a una etnografía clásica, en el sentido de la pretensión del positivismo de la descripción de cierto objeto de alguna manera preexistente; como he mencionado, no creo que los objetos de estudio preexistan a la mirada de quien los examina. En este sentido, se me podría acusar, desde un enfoque positivista, de no realizar una etnografía rigurosa: no permanecí en Miraflores el año que, como mínimo, recomiendan los manuales; no realicé entrevistas en profundidad a todos los individuos y agentes involucrados de una u otra forma en el caso de estudio y, ante todo, no busco ni pretendo mantener un tono de objetividad que, de cualquier forma, se sobreponga al carácter inherentemente subjetivo del método etnográfico.

Por el contrario, lo que me interesa del método etnográfico es que me ofreció un pretexto para entrar en contacto con los individuos involucrados en una problemática particular, así como una oportunidad para comprometerme, inmiscuirme y construir una mirada crítica. En efecto, presentarme con la máscara del investigador cultural me permitió un acceso al caso muy diferente a aquel que había tenido en un primer acercamiento, portando la máscara de funcionaria del Ministerio de Cultura. Las entrevistas, los contactos, las relaciones, los vínculos, se dieron de un modo diferente, más abierto y, si se puede,

3 En un reconocido texto, Daniel Mato (2002) sostiene que la idea de los «estudios culturales latinoamericanos» procede de una importación descontextualizada de los cultural studies anglosajones, desconociendo la riqueza crítica de prácticas intelectuales que han preexistido desde antes de este trasplante y que continúan existiendo hoy. Mato sostiene que ha surgido una tradición de crítica cultural amplia en Latinoamérica, la cual incluso cuestiona las disciplinas y metodologías académicas. De tal suerte, hablar de estudios culturales en Latinoamérica significa reconocer esta tradición, enlazar con el carácter trans e incluso antidisciplinar de nuestras prácticas intelectuales y profundizar su énfasis político.

más sincero. Pero, además de esto, mi involucramiento con el caso se dio de tal forma que este tuvo un impacto en mí en la medida en que me llevó a comprender paulatinamente el carácter insostenible de mis identidades contradictorias. En otras palabras, acercarme etnográficamente al caso de Miraflores me hizo sentir inestable, vulnerable, de un modo tal que amplió y reafirmó mi compromiso político por develar las dinámicas del poder contenidas en él, así como un compromiso conmigo misma: después de estudiar este caso, no podría seguir siendo la misma.

Por lo tanto, mi aproximación etnográfica al caso de Miraflores no es la de una agente científica que observa desde una posición externa, pretendidamente objetiva. De cierta manera, me he acercado a este caso de estudio de una forma parecida a lo que se ha llamado *observación participante*: un observador que se acerca y se inmiscuye en las actividades de los individuos que observa. He llevado un diario de campo, he tomado notas, a veces cortas, a veces profusas. Pero, más allá de esto, he buscado superar lo escritural como forma de representación; he intentado abrir la escritura y la representación misma a los otros sentidos. Y es que Miraflores me ha conmovido, además de por lo que allí observé, por sus sonidos, sus olores, su temperatura y sus contornos físicos. Incorporar estas impresiones implica, por supuesto, reconocer mi propia vulnerabilidad, así como reconocer no solo una visión sino el universo completo de mis sensaciones como posibilidad de conocimiento.

A propósito de esto, Sarah Pink, en *The Sensory Ethnography* (2009), afirma que:

> La etnografía es un proceso de creación y representación de conocimiento (acerca de una sociedad, una cultura o unos individuos) que se basa en las experiencias del etnógrafo. No pretende producir un recuento verdadero u objetivo de la realidad, sino que debe buscar ofrecer versiones de la experiencia de la realidad del etnógrafo que sea tan leal como sea posible con el contexto, las negociaciones y las intersubjetividades a través de las cuales el conocimiento fue creado. (p. 8 "traducción propia")

Pink, antropóloga y profesora de la Universidad de Loughborough, quien entiende lo visual en un involucramiento más profundo con los demás senti-

dos, es una de las figuras relevantes de una corriente de etnógrafos que rechaza la pretensión de objetividad de la etnografía clásica en favor de una concepción del método que involucre al investigador como agente y partícipe activo de la producción de conocimiento. Desde este punto de vista, el conocimiento etnográfico es un modo de categorizar y conceptualizar una experiencia de conocimiento particular. Como señala Pink, esta experiencia se da a través de los cinco sentidos, de modo que es legítimo referirse a ellos en la narración etnográfica.

Los estudios culturales me han mostrado que, de hecho, no se puede hablar de un objeto de estudio exterior, previamente existente, autónomo; lejos de ello, dicho objeto es siempre construido por el investigador a través de las categorías y conceptos que constituyen su bagaje teórico, su particular manera de ver el mundo. Es decir, el objeto se construye a través de categorías y conceptos, pero estos tienen su cimiento en la experiencia del investigador. Así, he abordado el caso de Miraflores no sólo desde la observación participativa: he buscado atravesarme, intervenir, reflexionar sobre los sucesos y dar cuenta no de un objeto en bruto, externo, sino de mi experiencia en este caso.

Por todo lo anterior, será la etnografía, y más concretamente la autoetnografía, como ya he mencionado, el eje metodológico de este trabajo. Al margen del denso debate sobre la definición de tal método investigativo, diré que me adscribo a la acepción que dan de él Carolyn Ellis y Arthur Bochner, dos de los autores abanderados de la autoetnografía. Para ellos, dicho método recurre a «autobiografías que, de manera autoconsciente, exploran las interrelaciones entre un sí mismo introspectivo e involucrado con descripciones culturales, mediadas por el lenguaje, la historia y la explicación etnográfica» (2000, p. 742, traducción propia). Contrario a la pretensión de objetividad de la etnografía clásica, reitero, la autoetnografía otorga un lugar central a la subjetividad del investigador.

En esta línea, Ellingson y Ellis (2008) han propuesto que se puede distinguir entre una autoetnografía analítica y una etnografía evocadora: «los autoetnógrafos analíticos se enfocan en desarrollar explicaciones teóricas de fenómenos sociales más amplios, en tanto que los autoetnógrafos evocadores se enfocan en presentaciones narrativas que abren las conversaciones y evocan respuestas emocionales» (p. 445, traducción propia). Pues bien, en este texto transito entre ambas opciones: por un lado, busco ofrecer un análisis crítico de mi vi-

vencia particular del caso de Miraflores, una vivencia que, como he indicado, construye mi objeto en la medida en que mi propio involucramiento, desde las múltiples identidades que me habitan, es lo que le da consistencia; por otro lado, no sólo busco dar cuenta de mis reacciones –sensitivas, emocionales–, sino que, además, busco que mis lectores reaccionen conmigo a la falta de coherencia del Gobierno, a la injusticia, al sin sentido de un programa de Gobierno que debería ayudar a muchos a encontrarle sentido a sus vidas.

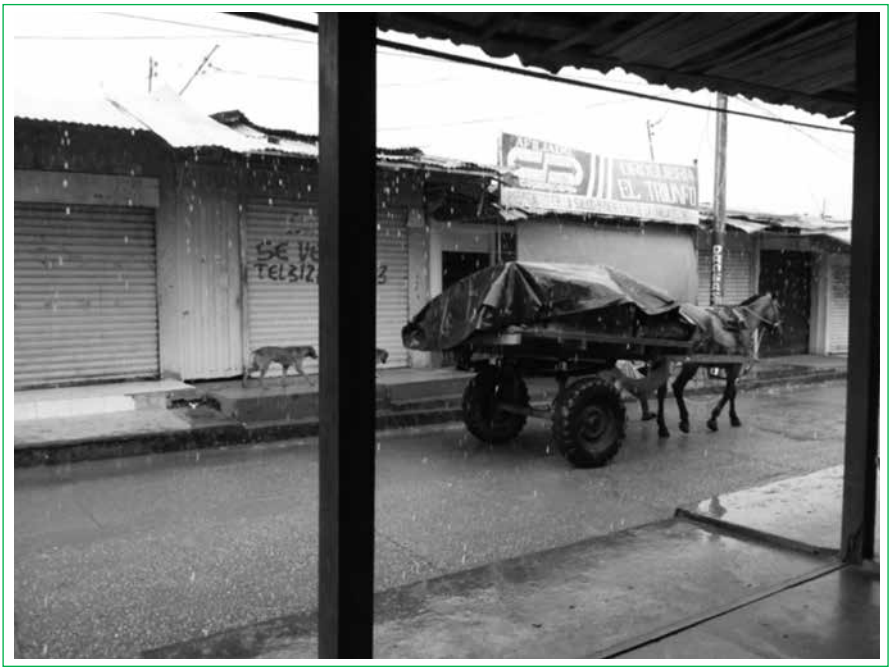
De modo que mi papel en todo esto no es meramente el de representar ni el de tomar distancia. No soy una traductora de un evento. Tampoco la voz académica y formal que da cuenta del «caso Miraflores». Soy en este caso, ante todo, un agente complejo, una investigadora que hace parte de su objeto y que, en esa medida, siente la necesidad de reflexionar sobre su propia posición como investigadora y como autora. El debate sobre la reflexividad en las ciencias sociales es bastante extenso[4]. Considero prudente, sencillamente, relacionar una cita del reconocido antropólogo visual David MacDougall, quien asevera que la reflexividad implica:

> Revelar la posición del autor en la construcción misma del trabajo, cualesquiera que sean las explicaciones externas. (...) Lo que se requiere es el reconocimiento de los cambios constantes en la posición del investigador de campo que se dan a medida que la investigación avanza, y a medida que ella/él experimenta diferencias en los niveles de comprensión, así como cambios en el estado de ánimo y la compenetración características del trabajo de campo. (MacDougall, citado por Pink: 2003, p. 188. "traducción propia")

En el fondo quizás no haya tanta diferencia entre la observación participativa y la autoetnografía, tal vez se trata sólo de una cuestión de énfasis, en donde se prioriza lo objetivo-positivista o lo afectivo-biográfico de una experiencia que siempre es personal, todo dependiendo de los efectos y circuitos de circulación que se busquen. Como asegura la antropóloga Rossana Guber:

El investigador social sólo puede conocer otros mundos a través de su propia exposición a ellos. Esta exposición tiene dos caras: los mecanismos o instru-

4 Al respecto, ver Pink, 2003.



Calle del Comercio, Miraflores (Guaviare). Fotografía: Camilo Castillo, 2011.

mentos que imagina, crea, ensaya y recrea para entrar en contacto con la población en cuestión y trabajar con ella, y los distintos sentidos socioculturales que exhibe en su persona (...) Esta doble cara del trabajo de campo etnográfico nos advierte que las impresiones del campo no sólo son recibidas por el intelecto sino que impactan también en la persona del antropólogo. (2001, p. 18)

Pues bien, este estudio, moviéndose a mitad de camino entre lo autobiográfico y lo crítico-analítico, acaso pueda ilustrar que la brecha entre cientificidad y narración es más artificial y construida de lo que algunos creen.

Quiero anotar también que este documento constituye además una suerte de etnografía del Estado, pues busca analizar, enfocándose en un caso determinado, sus discursos, retóricas y prácticas concretas. Si bien el Estado es un concepto difícil de asir y a menudo denunciado, comparto la opinión del politólogo Timothy Mitchell (1991), quien resalta que, aunque este no puede ser concebido como una entidad autónoma, separada de la sociedad y con sustancialidad propia, sí es posible estudiar las prácticas materiales de poder a través de las cuales se crea, legitima y reproduce la distinción entre Estado y sociedad,

es decir, por las cuales se delinea aquello que entendemos por Estado, comprensión que, a su vez, tiene efectos políticos. Por consiguiente, el estudio del caso de la aplicación de Miraflores a la Convocatoria Nacional de Danza 2010 estará articulado con un análisis crítico de las dinámicas de la configuración hegemónica de poder a la cual solemos referirnos cuando hablamos del Estado colombiano.

La apuesta política: el documental

Un tiempo después realicé un segundo periplo a Miraflores, no ya como agente del Estado sino como estudiante de la maestría en Estudios Culturales. En ese segundo viaje quise recopilar información etnográfica para mi tesis y gran parte de esta labor etnográfica fue recolectada a manera de registro audiovisual. El material reunido en esta visita a Miraflores no sólo ha servido para escribir el presente texto, sino también para elaborar un pequeño documento audiovisual que constituye parte de este trabajo, a la vez que abre otra perspectiva política y metodológica. Este documento merece una consideración introductoria aparte.

Desde el punto de vista de los estudios culturales (por lo menos, según los he definido), en toda elección metodológica debe haber una intencionalidad política. ¿Cuál es la mía? Quiero dar testimonio de mi propia indignación como agente del Gobierno. Quiero denunciar aquello que se me ha revelado como una increíble distancia entre las políticas culturales escritas en el papel y las acciones que debieran llevarlas a la práctica. Quiero que recordemos, aquí en el centro, que existen unas periferias en donde se niegan oportunidades existenciales básicas. Quiero dar cuenta de los efectos de esta distancia en varios de los individuos y agentes involucrados en mi caso de estudio: el profesor de danza que quedó cesante, o los niños y las niñas que perdieron su mejor juego.

Desde esta óptica, le he otorgado una prioridad importante a dar cuenta de las repercusiones de dicha distancia en mi propia subjetividad en cuanto agente del Estado: la intención de visibilizar las tensiones, los desgarramientos y los autorreconocimientos acaecidos en mí a lo largo de este proceso ocupan un lugar central en la elección metodológica, puesto que considero que, a través de la exposición de mi propia subjetividad, de mi propio involucramiento, es posible producir resonancias más efectivas en otros agentes culturales en situaciones similares, con la esperanza de que ello lleve a una mejor comprensión

de las fuerzas y las tensiones que actúan sobre ellos, así como de las posibles resistencias que pueden ejercer. En suma, con este análisis quiero dar cuenta de unas dinámicas del poder estatal en relación con la cultura que demuestran que este, lejos de propender por el bienestar y el crecimiento existencial de los colombianos, parece operar en un círculo de *autorreferencialidad*, como si el único fin del poder fuese el poder mismo, autorreferencialidad que, incluso, está por encima de las voluntades individuales de sus agentes.

Una de las formas de lograr esto es la intervención académica. Utilizando un caso en particular para revelar la distancia entre políticas culturales y aplicación de las mismas, la apuesta por este espacio académico debería constituir un escenario efectivo de debate desde el cual se logren comprensiones útiles de los mecanismos opresivos del poder y de la relación de estos con el ámbito cultural. En efecto, considero que las narraciones y las reflexiones críticas que aquí ofrezco podrán servir a aquellos agentes culturales que buscan hacerle frente a las dinámicas de poder instauradas en el seno de la cultura y de las políticas culturales en nuestro país. Pero también, considero que esta investigación, en cuanto ejercicio autorreflexivo y de deconstrucción de mi lugar como agente del Estado, me permite dar cuenta de la posición contradictoria a la que nos vemos sometidos los trabajadores culturales, particularmente aquellos que nos la jugamos por el poder de intervención del Estado y el carácter prioritario y social de la cultura. Ciertamente, ha sido la academia –es decir, mis recorridos por la maestría en Estudios Culturales– lo que me ha permitido tomar una postura crítica frente al tema de esta exposición, que no se limita a la mera indignación, sino que busca comprender las dinámicas que allí acontecen. Considero que es para esta comprensión que debe servir la academia, y en ello radica su potencia.

Además de la intervención académica, quiero que este ejercicio tenga un carácter político de denuncia. Para ello, he considerado que los canales académicos –dado el carácter especializado del debate académico– no son los más indicados para lograr un impacto expedito. Frente a la aplicación de las políticas culturales en el país, me parece imperativo que los agentes culturales y los ciudadanos en general conozcan el caso de la aplicación de Miraflores, el cual constituye un ejemplo casi paradigmático de las aporías y las inconsistencias de la implementación de las políticas culturales en nuestro país. Por lo tanto, la

presente publicación articula dos formas de lenguaje: una audiovisual, que no ilustra lo escritural, y una textual, que no explica lo audiovisual.

Aprovechando el hecho de que buena parte de la tarea etnográfica realizada en el marco de esta investigación tiene la forma del registro audiovisual –y aprovechando también la invaluable ayuda de un realizador audiovisual de mucho talento, Camilo Castillo Betancourt–, he realizado un documental titulado *Por un país que baila*, que da cuenta, en tono de denuncia, de los sinsabores que dejaron aquellos razonamientos contradictorios e irresolubles en la intervención cultural estatal en el municipio de Miraflores. Este registro fílmico, que tal vez no sea un documental en sus categorías regulares (aunque más adelante volveré sobre este tema), sí constituye un documento de varios aspectos: por un lado, de un proceso inadecuado de intervención cultural del Estado; por otro, de las frustraciones, las incredulidades y los abandonos resultantes de dicho proceso; por otro más, de las irritaciones que este proceso fallido produjo en su autora. En tal sentido, el desafío político y metodológico es que esta propuesta audiovisual consiga una circulación masiva a través de canales mediáticos alternativos y centrales, de tal forma que la denuncia que vehicula pueda tener un efecto multiplicador que facilite un alcance más amplio e inmediato que el texto académico.

Pero, ¿cuál es la relación entre el presente texto y la producción audiovisual? Comenzaré por decir que no se trata de una correspondencia de ilustración: la narración audiovisual no fue realizada para representar de otro modo las mismas dinámicas del tema sobre el cual versa esta publicación, ni como una traducción en un compuesto de imagen-palabra del lenguaje escrito. Tampoco es una relación de complementariedad: tanto el texto impreso como el audiovisual han sido pensados como trabajos independientes que no requieren soportes externos, aunque esto no quiere decir que no puedan relacionarse, enriquecerse entre sí. No se podría hablar de una relación entre documento etnográfico e interpretación: cada uno sigue un sentido y una narrativa autónomos. Más bien, habría que decir que la relación entre ambas obras se funda, justamente, en la intencionalidad política de esta investigación: cada una de ellas es una forma particular de asumir la intervención política en los ámbitos cultural y académico. Su relación, pues, podría ser de apoyo, no en la medida en que su contenido se construya en conjunto, sino

como dos facetas paralelas de un mismo agenciamiento político. Me queda el deber de evaluar con posterioridad la efectividad, los alcances y los límites de cada forma de intervención.

Escenografía: el escenario político de la danza

El poder sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades, y los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades.

Hannah Arendt

Convirtiéndome en agente del Ministerio

Desde enero de 2010 hasta el 10 de diciembre del mismo año trabajé como contratista en el Grupo de Danza de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. También lo hice entre el 1 de junio y el 30 de noviembre de 2011. Además, fui jurado de dos convocatorias entre junio y julio de 2012. En el Ministerio me he encontrado con mis voces, con mi cuerpo y su movimiento. Me he encontrado con mis ideas preconcebidas respecto a la práctica de la danza en las diferentes regiones del país. Me he encontrado con la imagen y la estética de los cuerpos que bailan en Colombia, con las emociones y la pasión que el movimiento hecho danza representa para mí y con algunos de los discursos estéticos, filosóficos y políticos que fundamentan su práctica. En este espacio además he tenido la posibilidad de escuchar otras voces, de establecer contacto con otros cuerpos y movimientos de danza que trabajan en distintos lugares del territorio nacional.

No puedo dejar de mencionar que habitar este espacio era un sueño de infancia. Por curioso que parezca, recuerdo que desde niña decía que quería trabajar en el Ministerio de Cultura. Después de la maestría, este sueño se convirtió en la oportunidad de trabajar allí desde una visión crítica y, por supuesto, de contribuir a que las cosas fueran diferentes. Esta posibilidad se fue abriendo

en la medida en que encontré sitio para participar en el proceso de aplicación de la política para la danza en Colombia. Creyendo en los preceptos de inclusión social que, sobre el papel, han orientado las políticas culturales y educativas recientes, quise, desde mi lugar de agente del Gobierno, propender hacia la implementación de una política y un plan en los que, de nuevo sobre el papel, destaca el sentido de inclusión y valoración de la diferencia. Veremos más adelante que el Ministerio de Cultura, en su documento *Lineamientos del Plan Nacional de Danza: para un país que baila 2010- 2020*, estipula muy claramente la forma en que se debe dar el vínculo entre danza e inclusión social. Sin embargo, insisto, la distancia entre el papel y la intervención estatal es enorme.

Desde noviembre de 2009, el Ministerio de Cultura reconoce, por medio de la Resolución Nº 2302 del 6 de noviembre de 2009, la existencia del Grupo de Danza como área de trabajo. Este dato refiere por sí solo una serie de implicaciones. Al conformarse el Grupo de Danza de manera formal, es decir, mediante la resolución, se le asignan unas funciones que deben cumplirse a cabalidad y se le da un lugar en el organigrama institucional. Surge, entonces, como un área que tiene vida propia y que forma parte de un programa de trabajo ministerial con trascendencia local y nacional. Se supone que, en la medida en que una resolución es un acto de formalización y legitimación, se reviste de continuidad y permanencia al área, a sus actividades, metas, programas, acciones y presupuesto. Si bien puede ocurrir que otro ministro considere algún día que no debe existir el grupo y puede suprimirlo y/o modificarlo mediante otra resolución, provista la formalización del mismo, la resolución inicial no puede eliminarse de manera ligera.

Así, se constituyó un equipo de trabajo que contara con cierta independencia dentro de la Dirección de Artes y se inició la tarea de implementar el Plan Nacional de Danza «Para un país que baila» (PND). Esto, además de significar un presupuesto de cuatro mil millones de pesos para 2010, demandaba la contratación de dos personas para apoyar los proyectos de formación, emprendimiento y organización de la danza en Colombia; es allí donde entro yo en escena. Hacer parte del reparto me implicó pasar por un proceso de selección cuyo fin era determinar si cumplía con el perfil que buscaban. Efectivamente, características tales como ser de provincia –decíamos en broma que yo era la cuota regional–, haber hecho danza –lo que implicaba un conocimiento del sector artístico y pasión por el baile–, haber concluido las clases de la maestría –por aquello del

tiempo y la dedicación–, no tener hijos ni una relación de pareja constituida –también por lo del tiempo– y haber esperado por siete meses para ser incluida en el proceso de selección del Ministerio –ello hablaba de mis ganas de trabajar allí–, hicieron posible mi participación en grupo. Contaba con el visto bueno de la asesora del PND y de la entonces Directora de Artes.

Comencé a ser parte, de este modo, del Ministerio de Cultura, trabajando inicialmente con una visión entre romántica e inocente acerca de lo que se podría hacer desde la entidad por la danza en el país, convencida de que, perteneciendo a un equipo de trabajo con visión crítica, experiencia y afecto por el sector cultural y por la danza, sería posible construir políticas culturales cuyos alcances superaran lo institucional y burocrático. Por supuesto, se suponía que debía contribuir con lo reflexivo, académico y misional del área, esto era, ayudar a diseñar los programas, evaluar la implementación de los proyectos, leer y proponer fundamentos conceptuales y teóricos para las acciones que se desarrollaban. Sin embargo, a pesar de que se suponía que lo reflexivo debía ser prioritario frente a lo operativo, sucedía todo lo contrario: lo operativo ocupaba la mayor parte del tiempo y en ello se invertía gran parte de la fuerza de trabajo. Por ende, mis labores recurrentes consistían en escribir cartas, hacer llamadas, conseguir firmas, registrar fichas, atender a ciudadanos y otras cosas por el estilo. Diez meses después, en medio de un cambio de administración, se hizo más evidente para mí que mis capacidades académicas, críticas y, sobre todo, mi deseo por hacer un aporte significativo estaban siendo cooptadas y anuladas en medio de las dinámicas de poder del Ministerio. ¿Cómo pude haber creído que era factible lograr llevar a cabo acciones significativas, constructoras, en un contexto donde, a pesar de las buenas voluntades de algunos, las fichas se movían según convinieran a intereses personales? Y lo peor fue que yo misma me vi envuelta en las dinámicas de simulacro y falseamiento del Ministerio, desplegando acciones en las que no creía personalmente o con las que no había desarrollado algún tipo de compromiso.

Telón de fondo para un país que baila

Volvamos a las convocatorias de danza. En el año 2009 se realizaron en diferentes ciudades del país una serie de encuentros con el sector de la danza que se denominaron Diálogos Regionales de Danza Delia Zapata Olivella. Se trató de

una convocatoria abierta para el sector de la danza con el objetivo de elaborar un diagnóstico acerca de esta práctica e identificar, de boca de los representantes del sector, sus intereses y prioridades, de tal manera que se pudieran gestionar desde el Ministerio de Cultura acciones dirigidas a atender sus necesidades. A partir de dichos encuentros se crearon los siguientes frentes de trabajo: a) información, b) formación, c) infraestructura, d) investigación, creación y producción sostenible, e) circulación y apropiación, y f) gestión. Entre las necesidades se señaló que la más apremiante era la formación; sin embargo, una directriz unilateral de la entonces ministra, Paula Marcela Moreno Zapata, determinó que el objetivo del PND sería el fortalecimiento de las organizaciones de danza del país, con lo cual la mayor parte de los recursos asignados al Plan de Danza debieron ser invertidos en actividades que apuntaran a estas acciones. «¿Para qué, entonces, los diálogos regionales?», me preguntaba. Si bien hubo un trabajo muy juicioso de diagnóstico, concertación y conocimiento del sector, así como de gestión por parte de la profesional a cargo del área de danza, se podría afirmar que las convocatorias y los objetivos del PND se hicieron realidad por una decisión política, o, sencillamente, por los afectos particulares de la ministra por la danza, puesto que, como gustaba dejar en claro, había sido bailarina. En todo caso, esta fue para mí la primera alerta sobre la distancia entre las políticas y su aplicación.

De este proceso surgen las convocatorias del Plan Nacional de Danza «Para un país que baila 2009-2010» (PND), las cuales contemplaban tres líneas: 1. Fortalecimiento de la infraestructura cultural para la danza; 2. Proyecto espiral para la investigación, creación o difusión de la danza en el nivel local con proyección nacional e internacional; 3. Fortalecimiento organizativo. Estas convocatorias tenían, siguiendo un principio del Ministerio, un enfoque diferencial que favorecía a los municipios de categorías 5 y 6, es decir, aquellos con menor cantidad de ingresos por número de habitantes. A estas categorías corresponden la mayor parte de los municipios del país, los cuales, de participar, recibirían automáticamente un mayor puntaje en la calificación de la evaluación de sus proyectos. A propósito de lo anterior, uno de los jurados internacionales convocado para valorar los proyectos de la Línea 2 mencionaba que era la primera vez que veía que «a uno le daban plata por vivir en la concha de la abuela».

Reparemos con atención en el marco jurídico bajo el cual se dan las convocatorias de danza. El PND se crea a través del documento CONPES 3162 de 2002. Se suscribe a los principios contemplados en los artículos 7º y 8º de la Constitución Política de Colombia de 1991, en los cuales se estipula que el Estado está obligado a reconocer y proteger la diversidad étnica y cultural de la nación. De manera más específica, tiene sustento en la Ley General de Cultura 397 de 1997, artículos 1º, 2º, 17, 32, 64 y 70, los cuales insisten en el carácter de la cultura como bien común y parte integral de la identidad colombiana y puntualizan la responsabilidad del Estado de apoyar y fomentar la cultura con un enfoque en la igualdad de oportunidades, el respeto por la diversidad, la articulación de la cultura con el desarrollo económico y social y la educación permanente. Asimismo, dicha ley responsabiliza directamente al Ministerio de Cultura y a las entidades territoriales orientadas por este de cumplir con estos mandamientos.

Por otra parte, el PND pretende desarrollar los principios establecidos en el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, «Hacia una ciudadanía democrática cultural» (Mincultura, 2001), especificados también en el Plan Nacional para las Artes (Mincultura, 2006), al cual responde directamente. Allí se señalan las prioridades en materia de participación, diálogo intercultural y fomento a través de una serie de objetivos: 1) garantizar el derecho universal a la creación en condiciones de libertad, equidad y dignidad; 2) reconocer y fortalecer la creación, la producción y la investigación en cultura; 3) propiciar procesos de formación que fomenten la creatividad y la apropiación creativa de las memorias; 4) garantizar la dignidad social y económica de los agentes del sector; 5) democratizar el disfrute y el goce creativo; 6) promover el uso creativo y la apropiación crítica de los lenguajes artísticos; 7) fomentar la apropiación creativa de las memorias. Como se puede observar, estos principios están en consonancia con la Ley General de Cultura. No se puede negar que, en el plano jurídico, el marco que regula la actividad cultural en el país acusa cohesión y coherencia (yo era consciente de esta coherencia cuando llegué al Ministerio y parte de mi ingenuo entusiasmo tenía que ver con esto).

Fue dentro de este marco jurídico que se compuso el PND, siendo la primera tarea redactar el marco político general desde el cual se iba a asumir la danza. Por tanto, como objetivo del documento, se puede leer:

La política para las artes del Ministerio de Cultura asume la formación artística como su eje fundamental, como garantía para la democratización de las prácticas y el fomento a su competitividad. Frente a este objetivo (sic), reconociendo la dimensión cultural de la danza y el estado actual de esta práctica, la política para la danza recoge el objetivo de ampliar la base social del arte, pero redefine su enfoque ocupándose de manera prioritaria del fortalecimiento de las organizaciones y agentes del sector. (Mincultura: 2010, p. 19)

Como vemos, el marco jurídico que regula el PND enfatiza el carácter de derecho social de la cultura, el respeto y fomento de la diversidad cultural de parte del Estado, la igualdad de oportunidades de participación y el fomento de la creación artística en general. Además, queda contemplado en el objetivo central del PND la intención de ampliar las bases sociales de la danza a través del apoyo a quienes vienen desempeñándose en este campo artístico.

En orden de contar con un concepto funcional que permita abarcar el espectro de manifestaciones y agentes culturales que trabajan en este campo, el Ministerio concibe la danza de un modo amplio como «un texto cultural y una práctica social» (Mincultura: 2010, p. 16). A propósito de ella, los lineamientos del PND proclaman:

> En efecto, la danza habita el cuerpo, es cuerpo. La danza en Colombia es vital, vigente y rica en presencia y divergencias de significado. En nuestro territorio cohabitan la danza tradicional, la folclórica, la contemporánea, la clásica, la moderna, los denominados bailes de salón, la integrada (que designa aquella que propicia la expresión de la población en situación de discapacidad), la ritual de los pueblos indígenas, el baile deportivo, las urbanas de gran valor para la juventud y la danza teatro; todas estas expresiones soportan y constituyen en una permanente dinámica las identidades, lo nacional, lo popular, lo juvenil, lo urbano. (Mincultura: 2012, p. 14)

Esta vasta concepción de la danza desarraiga de las políticas culturales del Ministerio cualquier idea esteticista; es decir, la ubica en una dimensión cultural, comunitaria e identitaria que, ante todo, reconoce la diversidad cultural de nuestro país, especialmente en relación con un campo que, como la

danza, cuenta con numerosas y variadas formas, prácticas y manifestaciones. Los lineamientos del PND declaran que no pretenden «borrar las diferencias», aunque sí «hace evidentes los supuestos que hoy sustentan los discursos que habitan y movilizan la práctica, discursos en los que palpita la posibilidad de mediación para la construcción de un escenario común» (Mincultura: 2012, p. 17). En esta dirección, propone una serie de categorías transversales a todas las prácticas de la danza que se dan en el país y que, consecuentemente, deben ser transversales en el diseño y aplicación de las políticas. Son estas:

- Identidad y diversidad: el Ministerio entiende el carácter fluido de la identidad, así como los efectos que su nombramiento produce. No es lo mismo nombrar una identidad cultural, digamos, desde la tradición, a nombrarla desde subjetividades juveniles. Así, el PND perfila la necesidad de investigar constantemente las identidades que van surgiendo en relación con la danza.
- Lo cultural y lo artístico: el Ministerio reconoce la necesidad de revisar constantemente estas categorías, de mantenerlas abiertas y permeables a las prácticas artísticas que se van presentando, en función de garantizar el acceso de todos los agentes culturales a los derechos culturales, a la apropiación y al disfrute de su actividad artística.
- Técnica y técnicas: estas se conciben como «el conjunto de acciones que sistemáticamente conducen a la generación de un resultado (el movimiento, la interpretación, la construcción de los modos de ejecución para cada especificidad) y que son susceptibles de configurar conocimiento» (Mincultura, 2010, p. 18). Con esta concepción extensa, el Ministerio pretende evadir cualquier definición disciplinar de la técnica, de tal forma que no se establezcan jerarquías esteticistas que guíen la implementación de las políticas.

Finalmente, he de señalar que los lineamientos del PND conciben cuatro principios orientadores de la aplicación de las políticas. Ellos son:

- La danza como una práctica que genera conocimiento, cultura, tejido social y memoria: se concibe la danza como una forma de posicionar las identidades y las memorias locales, así como una práctica investigativa en sí que produce conocimiento y subjetividades.

• La danza como derecho cultural: se hace hincapié en que las acciones estatales en relación con la danza deben buscar la igualdad de oportunidades de participación, la inclusión y la democratización en general.

• La danza como disciplina del arte y profesión: se reconoce la existencia de un campo profesional de la danza y se estipula la necesidad de fomentarlo, regularlo y articularlo con los sectores productivos.

• La danza como práctica social y de construcción de comunidad viva que participa en el desarrollo social, político y económico del país: se advierte la capacidad de la danza de agenciar transformaciones y hábitos sociales, en función de «la construcción de tejido social y diálogo intercultural» (Mincultura: 2010, p. 21).

Quiero subrayar el constante énfasis sobre la diversidad de las manifestaciones artísticas en el país; sobre la relación entre danza, identidad y comunidad; sobre el carácter fluido, abierto y no jerárquico de las manifestaciones artísticas, especialmente en el campo de la danza; sobre la relación entre danza, tejido social y construcción de memoria; sobre la danza como pretexto u oportunidad de construcción de comunidad; sobre la danza como derecho cultural. En definitiva, tanto en las leyes que sirven de marco al PND como en los lineamientos, objetivos y principios del plan mismo, lo que se observa es un claro espíritu social que está en armonía con el carácter social del Estado promulgado por la Constitución del 91. Por esta razón, se esperaría que las convocatorias del PND y, sobre todo, los resultados prácticos de las mismas, tuviesen un alcance social amplio y demostraran la intención estatal de contribuir al fortalecimiento de los diversos grupos y agentes dedicados a la danza. Sin embargo, como sucedió en el caso del municipio de Miraflores –e igualmente en el caso de los otros municipios que aplicaron y no fueron premiados, a pesar de cumplir con los requisitos y de haber más premios que aspirantes–, esto no ocurrió. ¿Por qué no? ¿Cómo era posible que las acciones fueran en contravía de las políticas? ¿Por qué puede suceder esto sin que nadie se inmute? Para responder a estas preguntas propongo revisar primero un texto clave de la crítica cultural Ana María Ochoa, quien ha adelantado un trabajo valiosísimo en torno a las políticas culturales del país.

Antecedentes críticos: las políticas culturales vistas por Ana María Ochoa

La académica colombiana Ana María Ochoa publica en 2003 su conocido trabajo sobre políticas culturales en Colombia *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Me referiré en extenso a este texto puesto que, por un lado, constituye un referente obligado en mi interés por evaluar el estatuto actual de las políticas culturales en el país, luego de transcurrida una década del nuevo milenio; lo que pretendo es, en cierto sentido, un modesto esfuerzo por ubicar en perspectiva temporal algunas de las reflexiones de esta investigadora. Por otro lado, el hecho de que Ochoa haya escrito desde su posición como agente del Ministerio de Cultura, convierte su mirada sobre la entidad en un referente que la mía propia, sobre la misma institución y también como agente de esta, no debe tomar a la ligera.

En su ensayo, la autora presenta un estudio crítico de las políticas culturales en Colombia a partir de la Constitución de 1991. Se centra en la relación entre el Estado y la cultura, ocupándose principalmente del uso que se le ha dado a esta última como estrategia para establecer la paz y el orden social, en el marco más amplio de la comprensión de la cultura en las transformaciones acaecidas recientemente en el mundo. Para ello, se concentra en un estudio de caso, el programa *CREA: Una expedición por la cultura colombiana* (1992-1998) del Ministerio de Cultura. La ensayista utiliza su experiencia como funcionaria del Ministerio de Cultura para señalar la dificultad que hay entre la crítica cultural desde un espacio académico y la implementación de las políticas culturales como funcionaria de una entidad oficial. El propósito del libro, de acuerdo con su creadora, es:

> Explorar la transformación de la frontera entre arte, cultura y política abordando los cambios en el campo de las políticas culturales durante la década del noventa en Colombia, tomando como eje etnográfico el trabajo cotidiano en algunas áreas del Ministerio de Cultura y como contexto de pensamiento las metamorfosis en el sentido de las artes y la cultura que están sucediendo a nivel global. (Ochoa, 2003, p. 17)

A partir de señalar la transformación de las fronteras entre arte y cultura, la académica observa que «todo el campo de lo simbólico se consolida hoy como objeto de política cultural» (p. 17). Esta asunción de la cultura como mediación simbólica, cabe apuntar, está en sintonía con su definición habitual desde los estudios culturales; a la luz de la experiencia en mis propios estudios, me atrevo a definir la cultura como el conjunto de textos y artefactos que constituyen las mediaciones a través de las cuales los individuos y los grupos sociales construyen significados y producen modos de relación entre sí. En todo caso, lo que nos está señalando aquí la investigadora es que, a partir de la Constitución del 91, las políticas culturales formulan, al menos sobre el papel, un concepto de cultura afín a la textualización de las mediaciones operada por los estudios culturales. Ochoa resalta que, con la textualización de la cultura, las políticas culturales relegan los valores estéticos a un segundo plano, al tiempo que se le pide a la cultura que llene los vacíos dejados por la política.

La autora señala dos eventos en el ámbito de lo político que son determinantes para los cambios en la comprensión de la cultura: la implementación de las políticas culturales y la relación con lo público en el país. El primero es la declaración de un país oficialmente «pluriétnico y multicultural», como lo estipula la Constitución del 91, y el segundo, la creación del Ministerio de Cultura en 1997. Al darle un lugar a la cultura en las políticas de desarrollo del Estado, sostiene la ensayista, «se ha redefinido la relación entre cultura política y política cultural en el marco del estado [sic]» (2003, p. 18). Además, insiste en que estos dos hechos no implican una mera burocratización de la cultura, sino que constituyen un cambio radical en la comprensión del papel de la cultura dentro del Estado y la forma en que este debe gestionarla. En este sentido, la escritora señala que:

> El objetivo de las políticas culturales ya no es sólo el de producir sujetos adecuados a ciertos ideales cívicos burgueses del estado-nación o de las elites regionales, sino que se expande el papel de la cultura como mediador de lo político, lo social y lo económico; se culturiza el sentido de la ciudadanía, ya que derechos sociales y políticos están siendo canalizados a través de las estrategias de lo cultural. (Ochoa, 2003, p. 24)

Sin embargo, la académica se apresura a aclarar desde su experiencia en el Ministerio de Cultura y en el programa CREA que, si bien esto puede presentarse muy bien sobre el papel, una cosa es deconstruir en el ámbito de lo simbólico y otra muy distinta deconstruir en el ámbito de las prácticas cotidianas del Gobierno. Hay allí un problema metodológico que la investigadora identifica y que, asegura, no se ha abordado de modo suficiente, y que tiene que ver con la existencia de una cultura política que va en contravía de las políticas culturales de carácter progresista. Es justamente en esta disyuntiva, como ya he manifestando, que se ubica la crítica que pretendo articular en este análisis.

En todo caso, según Ochoa, la desestetización de la comprensión de la cultura ha permitido vincularla a las estrategias y los programas de desarrollo, al discurso estatal en torno a la identidad local y, sobre todo, a la retórica estatal de la paz y la convivencia, la cual tiene un carácter ambivalente en el discurso del Ministerio de Cultura: por un lado, la paz es un proyecto anhelado por numerosos agentes, incluyendo muchas veces a los funcionarios de la entidad (ciertamente, yo participaba de ese anhelo); por el otro, es una mera máscara del Estado, parte de su lenguaje politiquero relacionado con lo cultural. De todas formas, en medio de este cruce complejo de intencionalidades, la autora señala que la cultura se justifica en el discurso del Gobierno en la medida en que aporta al desarrollo nacional y regional, a la consolidación de identidades y, más aún, a la búsqueda de la paz y la convivencia.

Ahora bien, la ensayista resalta el evidente peligro de la banalización que existe en citar la paz recurrentemente como agenda de la cultura. Para ella, el Gobierno opone de manera simplista conflicto y convivencia, como si estos dos términos no pudieran coexistir y como si no fuera posible una cultura de la violencia o en medio de ella, cosa bastante evidente en nuestro medio. Respecto de esta banalización, reitera que «además de simplista, la retórica politiquera muestra un vacío en la relación Estado-sociedad: a pesar de que el Ministerio maneja un amplio espectro de producciones en comunicación, casi nunca pone a debate público sus programas, sus proyectos, sus dilemas; es decir, las acciones concretas desde las cuales busca establecer una correlación entre cultura y paz» (2003, p. 54). En otras palabras, para esta ensayista el Ministerio no ha utilizado la comunicación como espacio crítico y público de co-construcción con la ciudadanía, sino meramente como espacio retórico y de simulacro.

Desde su posición en dicha institución, la escritora establece que no existe una orientación ética institucional sólida de las políticas culturales que supere la retórica facilista, de tal suerte que la cultura política termina siendo aquello que media en la aprobación de los programas, planes y proyectos, lo cual, frecuentemente, tiene que ver con decisiones políticas de carácter personal. A esa dinámica se le suman las características de la relación que desde la entidad se establece con las regiones, y además, con otras instancias del Estado:

> Una de las características que encontramos es que en el Ministerio de Cultura los mecanismos de interacción con las regiones no son sistemáticos ni claros. Prácticamente se establecen desde la conciencia de relación Estado-región que tenga cada coordinador de área (...) El clásico problema de los procesos de descentralización se presenta aquí: la ausencia de consulta, a nivel de diseño, con las regiones. (Ochoa, 2003, p. 88)

Esta falta de claridad ética y comunicativa implica que las justificaciones de los programas culturales son diferentes en distintos casos y regiones, según las negociaciones que se dan en relación con las políticas culturales entre sectores políticos, que buscan convertir el capital simbólico de las políticas en capital político.

Finalmente, señalemos que la académica refiere tres grandes áreas en las cuales se pueden agrupar las disyuntivas entre cultura política y política cultural, lo cual equivale a decir, la disyuntiva entre las políticas culturales y los modos en que estas se llevan a la práctica. La primera comprende las relaciones de desigualdad entre los grupos implicados en las políticas culturales, en donde las colectividades subalternas no pueden participar conjuntamente en la construcción de tales políticas; la segunda engloba las prácticas de exclusión tales como el clientelismo, la mala administración, las ambiciones políticas personales y el lenguaje propagandístico y politiquero; y la tercera incluye la ausencia de un Estado de derecho que coarta las posibilidades de consolidación de las transformaciones culturales como posibilidad de futuro (2003, p. 186). La prevalencia de estos dilemas hace que los propósitos transformativos articulados a través de

la cultura no fructifiquen en cambios tangibles, a la vez que crean frustración entre los agentes culturales.

Revisitando el análisis de Ochoa

Como puede observarse, valiéndose de su posición en el Ministerio de Cultura, Ana María Ochoa nos ha legado un análisis muy detallado de las dinámicas de ejecución de las políticas culturales en el país en la década de los noventa, en el marco del proyecto CREA. Ahora, desde mi propia participación en el organismo –mucho más modesta, aclaro–, me pregunto si las dinámicas actuales de ejecución de las políticas culturales siguen siendo semejantes al paisaje que nos pinta Ochoa. De entrada, mi respuesta es que sí, en gran medida. Por supuesto, mi perspectiva no es el de una investigadora de Colcultura ni de una directora, del Ministerio que conoce (o debe conocer) todos los aspectos de la formulación y ejecución de las políticas; mi punto de vista es, sencillamente, el de una agente del Gobierno que puede dar cuenta de algunas de las dinámicas de la entidad desde lo cotidiano.

Según lo que he referido en la primera parte de este capítulo, está claro que los propósitos centrales de la política para las artes del Ministerio de Cultura se centran en la formación y la democratización de las prácticas artísticas como una manera de ampliar la participación de las bases sociales en la vida cultural. Esta intención también se evidenció en la Convocatoria de Danza 2010. En efecto, la línea de inversión en infraestructura a la cual aplicó el municipio de Miraflores estaba orientada a ayudar a las escuelas de danza que, a la vez que contaran con procesos sólidos de relevancia para la comunidad, requirieran adecuaciones materiales que les permitieran consolidarse. Se podría incluso decir que, en el terreno de las políticas, la intención social, democrática e incluyente del PND, se ha fortalecido. Sin embargo, algo muy diferente es lo que nos revela el caso de Miraflores.

Vamos por partes. Primero que todo, cabe destacar que el PND mantiene la comprensión extensa de la cultura que se inició con el programa CREA. En este, ya se había eliminado de las políticas culturales cualquier definición jerárquica de la cultura, cualquier diferenciación entre «alta» y «baja» cultura, una cultura que merecería ser gestionada y fomentada por ser «superior» en contraposición a una cultura que sería tradicional y popular y, por ende, «inferior». En el caso

del Ministerio sucede justamente lo contrario: una comprensión de la cultura que textualiza las formas y los productos, de tal forma que estos son comprendidos y juzgados no por sus valores estéticos intrínsecos sino por la relevancia que tienen en el marco de procesos sociales más amplios.

Sin embargo, recordemos, Ochoa especifica que una cosa son las políticas culturales y otra la cultura política de las instituciones estatales. La autora manifiesta en su análisis que en el Ministerio existía un vacío metodológico y comunicativo que iba en contravía de las políticas y que hacía difícil deconstruir en la práctica nociones poco funcionales de la cultura y de la intervención cultural del Estado. A esto añade las prácticas, tan frecuentes en el Estado colombiano, de clientelismo, intereses individuales y corrupción que, desdichadamente, no han sido la excepción en el Ministerio de Cultura desde su creación. Repasemos las tres grandes áreas de disyuntivas entre política cultural y cultura política que identifica esta ensayista: las relaciones de desigualdad entre los grupos implicados en las políticas, las prácticas administrativas de exclusión y la ausencia de un Estado de derecho que consolide los procesos sociales surgidos en el ámbito cultural. Desde mi propia posición como agente del Gobierno que ha vivido las dinámicas de la convocatoria de danza, puedo dar testimonio de la continuidad de estos dilemas.

Ciertamente, en relación con la primera de ellas, el desenlace de los Diálogos Regionales de Danza Delia Zapata Olivella hace evidente la prolongación de las desigualdades entre agentes. El documento de lineamientos presenta estos diálogos como uno de los cimientos democráticos del PND: verazmente, puedo dar fe de que se llevaron a cabo dichos diálogos. Puedo dar fe de que se realizaron en seis regiones del país (Oriente, Centro-Oriente, Norte, Occidente, Centro-Occidente y el Distrito de Bogotá). Puedo dar fe de que participaron 111 municipios de 23 departamentos. Puedo dar fe de que los asistentes asumieron los diálogos con voluntad y fervor. Consecutivamente, uno de los resultados de estos diálogos, como ya se explicó, fue la formulación de tres frentes de trabajo que respondían directamente a las necesidades identificadas para el sector. Sin embargo, como también se advirtió, los mismos fueron remplazados por la entonces ministra, Paula Moreno, quien resolvió de manera unilateral que se daría prioridad no a los frentes formulados sino al fortalecimiento de las organizaciones de danza. Ignoro las razones que llevaron a la ministra Moreno a tomar

tal decisión, lo que queda claro es que iba en contra del espíritu democrático de los diálogos. Frente a esto no pudimos, quienes estábamos al interior del Ministerio y éramos conscientes del carácter unilateral de las disposiciones de la funcionaria, reaccionar de forma que la medida se reversara. Sencillamente, nunca hubo un espacio en el cual se le pudiera señalar esto. Más triste aún fue la situación de los participantes de los diálogos regionales, quienes, llanamente, debieron resignarse a ver cómo se cambiaban las directrices. No conozco, repito, las motivaciones de la decisión de la ministra, pero no sería muy aventurado suponer que tenían que ver con sus agendas personales.

Permítaseme ahora referir otro episodio que demuestra la prevalencia de las prácticas de exclusión a las que se refiere Ochoa como el segundo gran grupo de disyuntivas entre políticas culturales y cultura política. Como mencioné en la primera parte de este estudio, a pesar de que cuatro municipios cumplían con los requisitos para ser ganadores en la Línea 1 de las convocatorias de danza, sólo uno de ellos resultó ganador. Esto se antoja mucho más aberrante si se tiene en cuenta que existían ochocientos millones de pesos para otorgar treinta y dos premios posibles. Entonces, ¿cuál es el impacto social y cultural real de esta convocatoria? ¿Acaso no es en sí mismo perverso que aquello que está estipulado como un deber del Estado (el fomento de la danza) sea asignado a través de un concurso que fue, a juzgar por la proporción entre concursantes y ganadores, casi una lotería? Y sobre todo, ¿qué sucedió con el resto del presupuesto?

Puedo responder a esta tercera pregunta desde mi posición de agente del Ministerio. Precisamente, una de las problemáticas que se nos presentó fue qué hacer con el rubro que quedó sin utilizar. Convengamos que no ejecutar un presupuesto es, desde el punto de vista del Gobierno, una de las evidencias de mala administración. Pues bien, este dilema fue (de nuevo, unilateralmente) solucionado por la nueva ministra, Mariana Garcés Córdoba, quien dictaminó que los rubros «sobrantes» serían destinados al fortalecimiento de organizaciones de danza, algunas de las cuales fueron sugeridas por ella misma. En todo caso, lo que se refleja con este episodio es que en el Ministerio de Cultura –así como en prácticamente todos los estamentos del Gobierno Nacional–, las ambiciones políticas personales siguen siendo determinantes en el accionar del Estado.

La ausencia de un Estado de derecho que consolide las transformaciones culturales como posibilidad de futuro es algo que se exterioriza en el caso de

Miraflores a partir de la clausura del grupo de danza. En el municipio estaban esperanzados con la ayuda que recibirían por parte del Ministerio, se habían esforzado por cumplir los de por sí casi absurdos requisitos, principalmente en lo que respecta al área y altura exageradas. No ganaron, y la consecuencia fue que un proceso de danza que se estaba convirtiendo en un espacio de experiencia significativa para quienes participaban de él –en términos de Guattari en un *ritornelo existencial*– fue cortado de tajo. En un municipio como Miraflores, con sus dinámicas de violencia y abandono estatal, el carácter desafortunado de este hecho es lamentable. Me basta para resaltarlo recordar el deambular por el pueblo de los otrora integrantes del grupo de danza, las esperanzas casi perdidas de que hubiese formas de rescatar el grupo, los ensayos gestionados por ellos mismos que acababan en una conversación acerca de «los buenos tiempos», cuando había profesor y un proceso exigente que les «daba algo que hacer»...

Por último, indicaré que uno de los aspectos diagnosticados por Ochoa en los que sí se puede apreciar algún tipo de cambio es en la correlación simplista entre paz, convivencia y cultura que se evidenciaba a través del programa CREA. Realmente, es posible identificar, tanto en los lineamientos del PND como en el lenguaje cotidiano del Ministerio del cual yo (o mejor, la *Sandra-agente de Estado*) he formado parte, que hay una aprehensión por entender la cultura como un ámbito que, de manera casi mecánica, le haría contrapeso a las dinámicas de violencia y conflicto. Quizás esta sea, para la institución, una lección aprendida a partir del análisis de la académica.

En todo caso, lo que revela el contraste de las observaciones de Ochoa con el caso de Miraflores y mi propia experiencia en el Ministerio, es una clara diferencia entre política cultural y cultura política. Ana María Ochoa enseña un aspecto que atraviesa esta diferencia que hasta el momento he omitido: el carácter contradictorio entre orientación social del Estado y política neoliberal. Para esta autora, dicha contradicción, en el fondo, crea una crisis de gobernabilidad que va en contravía de las transformaciones aparentemente democráticas que se han pretendido implementar desde ciertos terrenos del Estado colombiano. ¿Será que la contradicción entre Estado social de derecho y neoliberalización del Estado tiene algo que ver con las dinámicas desesperanzadoras a las que me he referido a través del caso de Miraflores y la Convocatoria Nacional de Danza?

La pregunta me lleva a hacer algunas consideraciones en torno a esta particular circunstancia de nuestro Estado.

Tras el telón: el Estado social de derecho

Como nos han enseñado desde la escuela, Colombia es un Estado social de derecho. ¿Esto qué quiere decir? Que Colombia es un Estado republicano, fundado sobre el principio de la *res publica*, la «cosa pública». El imperio de la ley es lo primero que tenemos en común, aquello que nos organiza y establece la prioridad de los derechos y de las libertades civiles. Se supone que, en una república, todos los ciudadanos tienen derecho a participar en las decisiones políticas que los afectan, algo que le debemos al antiguo derecho romano. En ella, la soberanía debe recaer sobre la totalidad de los ciudadanos. Desde que Thomas Hobbes escribió *Leviatán* (2005), nadie duda de que la soberanía implica que no existe un poder por encima de la voluntad colectiva de los ciudadanos: los legisladores y gobernantes son representantes del poder de los ciudadanos y no pueden, como hacían los antiguos soberanos –y como pretenden hacer a veces algunos de nuestros gobernantes hoy día–, fundar el poder en ellos mismos. Así, sobre el papel, la vocación del Estado es el servicio a los ciudadanos.

También, según nos han enseñado, Colombia es una democracia. Esta no debe entenderse sencillamente como el gobierno de las mayorías, sino como un sistema en el cual todos los miembros del Estado son titulares del poder. No en vano, Platón escribió que la democracia es el gobierno de la multitud (Bobbio, 1978). Dentro de los mecanismos de participación de los ciudadanos, el voto es el más conocido, pero, en realidad, la multitud en una democracia ejerce su voluntad a través de una serie de procedimientos diferentes. El hecho de que la voluntad colectiva tenga prioridad significa que el interés general debe primar sobre el particular, algo que la Constitución Política de Colombia contempla. Pero además, nuestra carta magna estipula que Colombia es una democracia participativa: esto significa que el Estado debe proveer suficientes canales y herramientas para que los ciudadanos participen en la toma de decisiones. Se puede decir sin faltar a la verdad que el espíritu de la Constitución de 1991 es propender hacia una mayor democratización del poder, de tal forma que los ciudadanos participen activamente en las decisiones que los afectan.

Sede del Consejo de Miraflores. Fotografía: Sandra Argel Raciny, 2010.

Asimismo, nos han enseñado que la nuestra es una democracia pluralista. ¿Qué quiere decir esto? Entiendo el pluralismo como el reconocimiento de la diversidad al interior de un Estado particular. Se entiende que, en un Estado, existe una diversidad de identidades sociales y culturales que tienden a sus intereses. En una democracia participativa, las identidades gozan, en principio, de idénticas oportunidades en la competencia por el poder (Dahl, 1992). Ahora, como nos aclara el historiador Isaiah Berlin (2002), en una democracia pluralista no solo es importante el reconocimiento de la diversidad, también son valores cruciales la tolerancia y la negociación. Así, al Estado le corresponde, además de suministrar los mecanismos para la participación, diseñar y proveer los espacios y medios a través de los cuales se pueda lograr la negociación.

Entonces, según el Estado social de derecho consagrado por la Constitución del 91, las libertades civiles, los derechos participativos y el ejercicio de la voluntad política individual y colectiva deben estar contemplados y organizados mediante leyes. Dentro de los derechos de los ciudadanos, tienen particular relevancia los derechos a la propiedad privada y a la libre actividad económica,

(art. 58, 60, 61; 333, 365, 366). La regulación de estos es, por supuesto, función del Estado (art. 2º). Ahora bien, no se puede obviar que el liberalismo económico subyace a los derechos económicos contemplados por la constitución. A estos derechos, como sabemos también, se les da una relevancia especial; esto debe entenderse no por el lugar que ocupan dentro de la carta magna, sino por el papel primordial que cumplen en la producción de la organización política y social. Ello nos debe advertir que, si bien se promulga el Estado social de derecho, el Gobierno debe cumplir un papel de gestor y vigía del marco jurídico que provee el espacio para la libertad económica.

Derechos culturales

Se trata entonces de un escenario mixto en el que los derechos humanos, civiles y sociales relacionados con la condición de ciudadanía se entrelazan con los derechos económicos y productivos. Ahora, los derechos humanos, en nuestra Constitución, tienen que ver directamente (por lo menos sobre el papel) con los derechos culturales. En efecto, la cultura se encuentra referida en la primera parte de la carta magna, la referente a los derechos humanos. En relación con estos, la Asamblea Nacional Constituyente acogió la teoría de las tres generaciones de derechos humanos propuesta en 1979 por el jurista checo-francés Karel Vasak (citado por Sanabria, 2006). Según esta teoría, existen tres grandes grupos clasificatorios de los derechos humanos, los cuales coinciden con los tres valores centrales de la Revolución Francesa: el primer grupo comprende los derechos civiles, los cuales se relacionan con la libertad; el segundo grupo incluye los derechos económicos, sociales y culturales, que pueden relacionarse con el valor de la igualdad; el tercer grupo reúne los derechos colectivos y del medio ambiente, que se pueden relacionar con la fraternidad, es decir, con la solidaridad (Sanabria, 2006).

Quiero concentrarme en el segundo grupo. En particular, el pensamiento socialista del siglo XIX identificó que no es suficiente promulgar la libertad económica como derecho: los procesos de revolución industrial y urbana demostraban que la libertad absoluta solo favorecía a los dueños de los medios de producción, de tal suerte que estos tenían acceso privilegiado a las libertades sociales y culturales. Consecuentemente, se propuso que sólo el Estado tendría el poder suficiente para equilibrar las fuerzas sociales, a través de políticas, in-

versiones y programas que velaran por los derechos sociales y culturales de los menos favorecidos. Así pues, a pesar de que los derechos culturales suelen llamarse «de segunda generación», no deben ser entendidos como derechos menos importantes; son, nada más ni nada menos, derechos absolutamente cruciales para el ejercicio ciudadano de la libertad y la construcción de una vida digna.

Concretamente, se puede leer en el Título II, Capítulo 2, de nuestra Constitución:

> Derechos sociales, económicos y culturales: de la familia, de la mujer, de los niños, del adolescente, de la tercera edad, de los disminuidos, a la seguridad social, a la salud y el saneamiento ambiental, protección al menor de un año, a vivienda digna, a la recreación, del trabajador, a la capacitación, a la negociación colectiva de conflictos laborales, a la huelga, a la propiedad privada, a la educación, al fomento de la cultura y al acceso a sus bienes y servicios, protección al patrimonio cultural, etc. (Constitución Política de Colombia, 1991)

Se destaca entonces que el derecho a la cultura no constituye un simple «dejar hacer», sino que, en correspondencia con el espíritu social de nuestro ordenamiento político, implica una gestión y protección activa de parte del Estado. ¿Cuáles son esos derechos culturales que el Estado debe gestionar y proteger? Colombia ha suscrito dos acuerdos internacionales en este campo: el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC) de 1966 y el Protocolo Adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en Materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, «Protocolo de San Salvador» de 1988. Ambos acuerdos hacen parte del sistema de las Naciones Unidas y de la Organización de Estados Americanos. En ellos, se establece que los Estados suscribientes se comprometen a reconocer el derecho de toda persona a: a) participar en la vida cultural; b) gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora. Es decir, los derechos culturales tienen que ver con la participación en la vida cultural, el acceso a la cultura y la

protección de la producción cultural. Varios artículos de la Constitución del 91 consagran estos derechos, entre los que sobresale el artículo 70, el cual establece «la obligación del estado de promover el acceso a la cultura de todos, en igualdad de oportunidades» (Constitución Política de Colombia, 1991).

Queda pues claro que, en el orden de lo jurídico, es responsabilidad del Estado colombiano fomentar la cultura y la participación cultural. En este sentido, ¿cómo comprender el desenlace de la aplicación de Miraflores a las Convocatorias Nacionales de Danza? ¿Cómo es posible que, existiendo el mandato constitucional de velar por las actividades culturales, así como un presupuesto asignado, en este caso a una convocatoria de mejoramiento de infraestructura para la danza, el resultado haya sido la no asignación de los recursos, con la consecuencia paradójica, en el caso de Miraflores, de la clausura del grupo municipal de danza? Todo lo contrario a lo que se estipula sobre el papel. «Claro –me he repetido–, el papel aguanta mucho». ¿Se trata de incompetencia? ¿Falta de voluntad? ¿Corrupción? Sin duda alguna, todas estas opciones tienen algo que ver. Sin embargo, desde una óptica de los estudios culturales, me pregunto si buena parte de este desenlace tendrá que ver no sólo con los factores anteriores sino también –e incluso, de manera dominante– con el cumplimiento de un rol ideológico por parte de las políticas y los programas culturales. Ya mencioné que si se miran las acciones estatales de facto resalta la prioridad que se le da a los derechos económicos y a la regulación de la actividad económica sobre la gestión de los derechos sociales. Pues bien, ¿cuál es ese marco económico que se está gestionando actualmente en Colombia? La respuesta se puede resumir en una sola palabra: neoliberalismo.

Spotlight: el neoliberalismo en evidencia

En efecto, no se puede pasar por alto que el Plan Nacional de Danza corresponde a las políticas culturales y sociales diseñadas en el marco de un Gobierno neoliberal. En este sentido, las intenciones que lo guían deben ser matizadas con una comprensión adecuada del carácter neoliberal de nuestro Estado actual. Lo que no podemos suponer es que el Estado colombiano le asigne prioridad a los programas sociales y culturales; como dijimos, el derecho a la libre actividad económica tiene prevalencia sobre los derechos culturales. Esto es lo que sugiere una rápida mirada a las cifras del presupuesto de inversión de la

nación para el 2012: un 35% es asignado al fortalecimiento de los marcos económicos del país, en tanto que apenas el 0,115% está destinado a los programas culturales. Más bien, hay que comprender las políticas culturales como un aspecto específico del carácter neoliberal de nuestro Estado. Ciertamente, desde este enfoque, mi tesis es que programas como el Plan Nacional de Danza no constituyen una finalidad en sí misma, sino que cumplen una función ideológica dentro de nuestro ordenamiento jurídico, social y productivo. Para entender esto, es necesario elaborar el sentido en el que asumimos el término neoliberalismo, así como la incidencia de este modelo económico en el Estado –al punto que es legítimo hablar del Estado neoliberal.

Para ello, el geógrafo y teórico social británico David Harvey es un excelente guía. En su *Breve historia del neoliberalismo* (2007), Harvey caracteriza dicha ideología económica desde su especificidad histórica. La historia del neoliberalismo que este autor nos cuenta está lejos de la idea común de que su imposición ha sido un proceso continuo y, menos aún, de que todos han estado de acuerdo. El teórico demuestra que la imposición del neoliberalismo se realizó de manera discontinua, con diferentes grados de éxito en distintas regiones y países y, en no pocas ocasiones, apelando al poder de las armas. Es importante tener en cuenta esta complejidad, puesto que nos debe llevar a evitar asumir la imposición del neoliberalismo en Colombia como un proceso consensuado en el cual todos concordamos a través de una especie de acuerdo colectivo tácito. De hecho, creo que se puede aseverar que la instauración del neoliberalismo en Colombia todavía se está llevando a cabo; en tal sentido, las políticas culturales y los programas que las materializan se ven inmersos en un proceso en el que constituyen un ámbito de lucha: lo que está en juego es conseguir desarraigar a las políticas culturales del papel servicial del ordenamiento productivo de la sociedad al que parecen conminadas.

De acuerdo con Harvey, el neoliberalismo debe ser visto, ante todo, como una teoría de prácticas político-económicas y como un sistema de gestión de la economía que sostiene que el bienestar se asegura a través de la no restricción

> Del libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de

comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas. (Harvey, 2007, p. 8)

Por lo mismo, el neoliberalismo estipula que se debe reducir la intervención estatal a su mínima expresión. Según esta teoría, el Estado no tiene los medios para anticipar las dinámicas del mercado, razón por la cual su intervención necesariamente crearía una distorsión en ellas. Asimismo, nos dice este teórico, la doctrina neoliberal sostiene que la propagación del mercado capitalista trae como beneficio la expansión de los beneficios económicos a la totalidad de la población. Entonces, la misión fundamental y prioritaria del Estado debería ser gestionar y apoyar el aumento de los mercados a toda costa.

Ahora –y como suele suceder–, una cosa es lo que soporta el papel y otra lo que sucede en la práctica. Siguiendo el estudio de Harvey, el neoliberalismo se nos revela no como un sistema que logra efectivamente un mayor grado de bienestar para todos sino como una doctrina y una ideología económica que busca devolver el poder económico a las élites que lo fueron perdiendo paulatinamente a partir de la instauración del Estado de bienestar en Estados Unidos y buena parte de Europa. Como se sabe, fueron los economistas liderados por Milton Friedman y Arnold Harberger en la Escuela de Economía de Chicago (entre los que se cuentan los famosos Chicago Boys chilenos) quienes se encargaron de redactar los manuales y los discursos teóricos que iban a apoyar la exportación de la doctrina neoliberal a diversos países a través de procesos disímiles y a menudo violentos. Según el relato del teórico, la exportación de la doctrina neoliberal ha sido uno de los baluartes de la expansión de la economía de mercado.

¿Pero cómo se dio la llegada del neoliberalismo a Colombia? Como mencionamos, el neoliberalismo surgió en Estados Unidos y en Europa occidental como la respuesta de las élites económicas que veían menguar su poder ante el Estado de bienestar. Pues bien, Fernando Guillén Martínez, en su importante libro *El poder político en Colombia* (1979), afirma que en Colombia nunca se consolidó un verdadero Estado de bienestar; sin embargo, las élites económicas sí entendieron que la incorporación del país en la economía global era crucial para la expansión de los mercados y de la producción. A finales de la década de los ochenta, Colombia emprendió el camino de la desregulación económi-

ca. Agobiada por una creciente deuda externa, con la necesidad de asegurar los préstamos que la ayudarían a cumplir con las metas de desarrollo y de la mano de una tecnocracia formada, en parte, en universidades estadounidenses y británicas –tanto el presidente Santos como el expresidente Álvaro Uribe son testimonio de ello–, el país sucumbió a las presiones de las élites económicas y los Gobiernos extranjeros.

En 1990, el Gobierno de César Gaviria, en medio de un gran despliegue mediático, presentó la apertura económica como la medida que aseguraría la modernización económica del país y el camino definitivo hacia el desarrollo. Como sabemos, los resultados de la apertura económica de Gaviria fueron agridulces, en el mejor de los casos. Con todo, el proceso de privatización de las empresas estatales contemplado por la apertura, así como la apertura misma, se pudo dar gracias al marco jurídico provisto por la Constitución de 1991, la cual incrementó los poderes del presidente sobre la economía. Estas facultades fueron aprovechadas por Gaviria, y luego, por Ernesto Samper (1994-1998), Andrés Pastrana (1998-2002) y Álvaro Uribe (2002-2010), jefes de Estado que insistieron en la apertura, las privatizaciones y la descentralización económica, acciones congruentes con la doctrina neoliberal. Esta es la Colombia actual, el Estado que planea y ejecuta programas como el Plan Nacional de Danza.

Estado social de derecho: ¿un cuento de hadas?

Suena un poco hosco decir que el Estado social de derecho es un cuento de hadas, pero no se puede inferir otra cosa tras mirar la historia del neoliberalismo en nuestro país y el débil estatus de los derechos sociales y culturales. No se puede sostener que la imposición del neoliberalismo ha sido tan «anárquica» como fue en, digamos, Estados Unidos –Foucault llama «anarcoliberalismo» al neoliberalismo de raigambre norteamericano (2007, p. 190-191). Tampoco se puede negar que algunos de los servicios sociales que en el país del Norte, cuna del neoliberalismo salvaje, se encuentran completamente privatizados –como la salud y la educación, la cual funciona como un servicio privado de facto–, todavía son en el nuestro (bien o mal) provistos por el Estado. Empero, es claro que la tendencia de nuestro Estado ha sido hacia la privatización y la desregulación. Como vimos, esta es la contradicción de la Constitución del 91: proclama-

ción del Estado social de derecho por un lado, defensa de los intereses privados y de los derechos económicos –es decir, promesa de no injerencia del Estado en las dinámicas del mercado–, por el otro.

En este panorama, se puede inferir que el acceso y el disfrute de la cultura no ocupan un lugar prioritario para el Estado, puesto que no son comprendidos, desde la perspectiva neoliberal, como servicios que este deba procurar a los ciudadanos. Como señala el académico Santiago Castro-Gómez, las escuelas que dieron origen al neoliberalismo «pretenden un gobierno de lo social que extienda la forma-empresa hacia todos los ámbitos de la vida» (2010, p. 200), incluyendo, por supuesto, el campo de la cultura. Se trata, nos dice el filósofo colombiano siguiendo a Foucault, de convertir la vida social, en sí misma, en un mercado (citado por Castro-Gómez, 2010), es decir, de romper definitivamente la dicotomía entre lo económico y lo social. Insiste Castro-Gómez en que el programa del neoliberalismo «radica (...) en la molecularización de la forma-empresa» (2010, p. 202). Desde esta perspectiva, se insiste en que todos los servicios sociales y culturales adquiridos por las personas (salud, educación, esparcimiento, ocio, etc.) deben ser vistos como gastos de inversión, puesto que son factores económicos en la medida en que constituyen «competencias» que los individuos posteriormente podrán capitalizar. Así las cosas, los individuos pasan a ser todos capitalistas, en donde la mínima inversión que pueden hacer es en ellos mismos, de tal suerte que el trabajo que pueden ofrecer –visto como su capital– se ve incrementado por las inversiones que realizan en ellos mismos (Castro-Gómez, 2010).

Entonces, en un sentido estructural, se puede entender que el Plan Nacional de Danza no sea una prioridad para el Gobierno colombiano, como no parece serlo la inversión en cultura en general. Como hemos visto más de una vez, el establecimiento económico se vuelve lanza en ristre contra el Gobierno cuando, generalmente por mérito de algún gobernante con algo de conciencia social, este pretende legislar o actuar en función del Estado social de derecho –especialmente cuando ello implica pérdida de privilegios económicos para las clases oligárquicas–, pero es poco común, por no decir inexistente, la reacción contra el Gobierno cuando se eliminan o coartan programas y proyectos culturales.

Sin embargo, ¿por qué llevar a cabo programas culturales en absoluto? ¿Por qué implementar planes nacionales de danza, convocatorias de danza y cosas

por el estilo? ¿Por qué no dejar que, sencillamente, sea la empresa privada la que se encargue del sector cultural? Una parte de la respuesta tiene que ver con que, por supuesto, el Estado colombiano sigue orientado por principios propios del Estado social de derecho. Otra, muy seguramente, tiene que ver con el hecho de que los colombianos no tenemos el poder adquisitivo, digamos, de un estadounidense: mientras que para los ciudadanos del país del Tío Sam asistir a un espectáculo o a clases de danza es, en la mayoría de los casos, una inversión que pueden realizar –una inversión en su «capital humano»–, para muchos colombianos esto está más allá de toda posibilidad, hasta tal punto que, para nuestro Estado, no brindar un servicio asistencialista en este sentido sería una crasa omisión. Pero, dejando estas hipótesis a un lado, prefiero concentrarme mejor en otra ya mencionada: quiero argüir que, en Colombia, la inversión en programas culturales se da, entre otros factores, porque estos cumplen una función ideológica relacionada con el modelo neoliberal que se viene gestionando –esto incluso aunque dichos programas no se lleven realmente a cabo (o inclusive, justamente por ello).

Antes de pasar a considerar esta función ideológica, quisiera señalar que, a pesar del fuerte énfasis en los derechos económicos de raigambre liberal, el espíritu social de la Constitución del 91 es aprovechable en función de la resistencia y la transformación política. En efecto, me parece que, con todo, apelar al marco de los derechos constitucionales puede ser una herramienta que sirva de parapeto a las luchas sociales y culturales en el país, y que incluso podría contraponerse al marco de la legislación económica. Como señala Ana María Ochoa:

> Si bien el hecho de que haya una presencia importante en la constitución relacionada con los derechos culturales y reconocimiento de la diversidad, no implica que haya una serie de hechos que den cuenta de la implementación de los mismos, pero sí de la generación de un lenguaje que podría posibilitar exigencias por parte de la ciudadanía. (Ochoa, 2003, p. 44)

Se trata de aprovechar los valores jurídicos de la democratización y la ampliación de las bases sociales a través de la cultura para propender hacia acciones de Gobierno que beneficien a sectores culturales y sociales marginales y

periféricos; se trata también de utilizar el carácter social de la Constitución del 91 para generar identidades de lucha cultural. A pesar de que no hay que ser muy optimistas en este sentido, tampoco es productivo prescindir del todo de la trinchera jurídica que provee nuestra constitución.

Helicóptero de la Policía Nacional alistándose para una misión. Fotografía: Camilo Castillo, 2011.

Acto segundo: la *performatividad del estado*

Quizás el objetivo más importante de nuestros días es descubrir lo que somos, pero para rechazarlo.
Michael Foucault

Segundo viaje a Miraflores

Volver fue irreal, permanecer allí más de dos días fue surreal...

El segundo viaje a Miraflores, entre el 20 y el 30 de julio de 2011, lo realicé ya no como agente del Gobierno sino como estudiante tesista de la maestría, como investigadora, como alguien que había vivido «desde adentro» el sinsabor y el engaño de las convocatorias del PND; pero también, como alguien que sigue creyendo en la danza, en su poder transformador, en su capacidad de proveer *ritornelos existenciales*, en su potencia de formación de comunidad y de cambio de dinámicas sociales. Regresé con el objetivo de ver cuál había sido para los participantes el desenlace de la respuesta negativa por parte del Ministerio de Cultura, que trajo consigo el consecuente cerramiento de la escuela de danza, y con el objetivo de percatarme sobre la apreciación que tendrían en Miraflores de la entidad, del Gobierno Nacional, del Estado. Además, viajé con el propósito de grabar las imágenes para el documental que hace parte tanto de la producción como de los productos de esta investigación.

En retrospectiva, sé que necesitaba volver. Por irreal o surreal que pareciera ese regreso, a pesar de que muchas personas a mi alrededor no lo comprendieran, por más que pudiera ser costoso –debo confesar que invertí todos mis ahorros... Pudo haber sido un viaje a otro destino de mayores fortunios. O

simplemente, como varias personas me reclamaron, pude haber invertido mi escaso capital personal de una forma «más productiva». Pero precisaba tornar, me urgía evitar que la experiencia del primer periplo y de mi rol como agente del Gobierno constituyera todos mis recuerdos sobre este municipio olvidado por el Estado y por los tiempos, pero habitado por gente hermosa, personas con quienes sentía que tenía una deuda. Lo sé ahora, necesitaba volver para deconstruir mi subjetividad de agente del Estado, para estar tranquila conmigo misma.

No llegué sola. Consciente de que tenía muy poca experiencia en la elaboración de audiovisuales, sabía que debía asegurarme la compañía de alguien con formación y habilidad en este campo. Convencí a Camilo Castillo, un excelente realizador audiovisual, con una inmensa curiosidad y un don innato para la socialización con desconocidos. Su colaboración, durante el viaje y para esta investigación, ha sido invaluable. Aunque debo reconocer que, en un principio, su actitud fue algo desconcertante. Yo esperaba que él me ayudara a decidir a quiénes debía entrevistar, cómo debía hilar la historia o las historias que iba a contar, cuáles imágenes capturar. Él, en cambio, tenía una idea muy diferente de lo que debía ser su papel: apenas salimos a realizar el primer recorrido por el municipio, tomó su cámara y me soltó: «nosotros estamos aquí para realizar tu documental, no el mío. Así que diríjame». En retrospectiva, le agradezco infinitamente ese gesto, aun cuando demoré bastante en dejar la escaleta de lado. Las primeras mañanas me volcaba sobre el plan de grabación, mientras iban pasando muchas cosas a mi alrededor a las que no estaba atenta, aunque Camilo sí. Solo después de varios días y de darme cuenta de que no lograba las tomas que quería, decidí que debía estar alerta a lo que sucedía en el pueblo.

Nos topamos con muchas historias. Historias contadas por campesinos y colonos, algunos quejándose de hambre y falta de oportunidades, otros recordando «los buenos tiempos», varios que me explicaban detalladamente las variedades de la coca, unos más que hablaban de los jóvenes que se habían ido –todos se van o quieren irse. «Salsipuedes» sigue siendo un apelativo de uso frecuente. Escuchamos estos relatos en medio de las campañas electorales de los candidatos a la alcaldía, cuyas reuniones se hacían justo enfrente de nuestra habitación del Hotel La Colonial. Oímos cómo se intercambiaban votos por mercados y ofertas de trabajo por pacas de cerveza y «gallinas para la fiesta». Todo esto sin poder acostumbrarnos a los tiros que rugían a lo lejos, y a veces

no tan lejos, atravesando la noche. Jugábamos a predecir cuándo comenzarían los disparos; notábamos que, justo antes, todo se callaba, incluso parecía que el viento dejaba de soplar, como si el silencio se hiciera aún más profundo. Ahí empezaban los tiros: dos, tres, quizás una ráfaga. Un instante después, volvían a sonar el río, el viento y los animales.

A través de las narraciones que escuchamos, me enteré de que José Henao, quien fuera mi héroe por su convicción de que la danza podía cambiar las vidas de los integrantes del grupo, embarazó a una niña del mismo poco después de mi primera visita y se escapó furtivamente a San José, aunque aparentemente quiere volver. También me enteré de que al cura lo trasladaron y que ahora hay uno que hace misa todos los días y ya algunas señoras se están cansando de ir, aunque otras han aceptado con gusto y fervor católico las nuevas disposiciones parroquiales. Algunos miran al cura con recelo: está adquiriendo muchos seguidores y, sobre todo, seguidoras. Varias de las personas que había conocido durante mi primer viaje se habían ido, otras permanecían. Todos alimentan una relación de amor-odio con Miraflores, no dudan de que escaparán apenas puedan. En medio de esta situación, el cura no titubea para imponer la palabra de Dios.

Vivimos la celebración del 20 de julio. Vimos la desbandada de perros aterrados cuando se inició el espectáculo central de las festividades: un simulacro de toma guerrillera, con simulación de cilindros bomba y falsas ráfagas de fusil donde, por supuesto, el Ejército triunfante lograba repeler el ataque, dejando por el suelo muchos «guerrilleros» que sus tropas habían «dado de baja». «Sólo en nuestro país», pensábamos. Mi sorpresa fue mayúscula cuando, en medio de las fiestas y el agitado «*show* central», fuimos invitados a acompañar al grupo de danza en sus ensayos y prueba de vestuario. ¡El grupo aún existía! O por lo menos se resistía a desaparecer del todo, subsistía gracias a encuentros programados improvisadamente: rebusque de vestuarios en las casas de los integrantes y ejercicios de memoria que trataban de recomponer algunas de las coreografías.

En los días siguientes, compartimos las alegrías de los bailarines cuando acertaban los pasos, sus frustraciones cuando se equivocaban y su manifiesta necesidad de seguir bailando, sin profesor y sin apoyo institucional. El grupo había continuado, sencillamente, porque sus integrantes no habían querido dejarlo morir. Ese era su espacio, ahora no era de nadie más, se lo habían ganado a

pulso al destino. En este escenario nos enteramos de que la alcaldía había cerrado el salón de danza con el cual concursaron, de que habían trasladado los ensayos a uno de los salones de la nueva Casa de la Cultura, un espacio mucho más pequeño, nuevo, sí, con piso en baldosa, pero con el techo bajo y sin suficiente ventilación. Además, habían finiquitado el contrato del profesor, quien, ante la falta de un sueldo mínimo, no pudo continuar liderando al grupo.

Cuando le pregunté al alcalde por su percepción sobre el hecho de que no hubieran ganado la convocatoria de danza, él respondió que apenas se enteraba de eso, en el momento en que yo se lo decía... Ahí me di cuenta de que, en Miraflores, ni los bailarines, ni sus padres, ni el mismo alcalde estaban tan afectados como yo por la forma amañada y casi anticonstitucional en que se les eliminó del concurso. El énfasis lo pongo yo, ellos están allá y allá viven, los días pasan y cada uno trae su propio afán, el de hoy hace olvidar el de ayer, viven con lo que hay y sin dramas, a pesar de que la tragedia asoma por doquier. Soy yo quien enfatiza, quien dramatiza, quizás, justamente, porque mis preocupaciones no están asociadas a la supervivencia cotidiana, como lo están las de ellos.

De todo esto me di cuenta al regresar. Volver fue un acierto, estoy segura de que algo ha cambiado, aunque creo que el lugar de ese cambio soy yo misma. ¿Qué les dejé? Nada. Capturé las imágenes y los diálogos que necesitaba para mi documental, ellos ofrecieron generosamente sus impresiones, sus palabras y sus vivencias, y después seguirían viviendo con los afanes de cada día. El drama lo pongo yo, aunque no es todo lo que hay en mi repertorio. También puedo construir una reflexión crítica, seguir apostando por la visibilización, no sólo en la academia, sino a través de otros circuitos que, espero, me posibilite la producción fílmica que he creado. Entonces, sigamos con la construcción crítica, hablemos pues de ideología.

Esa cosa invisible llamada ideología

En el capítulo anterior hice una extensa consideración del Estado de derecho, los derechos sociales y la matriz de neoliberalismo que subyace a todo ello. La pregunta que saltó a la vista tiene que ver con la función que cumplen las políticas y los programas culturales en un Estado que, como ha sido el caso colombiano, tiende a su reducción y a la delegación de sus responsabilidades al sector privado. Y la intuición que me surge en este sentido es que programas

como el PND siguen siendo creados, gestionados e implementados (mal que bien) puesto que cumplen una función ideológica en relación con las directrices neoliberales del Estado. Pero, ¿qué es la ideología? ¿Cómo asumir este concepto ya clásico dentro de la teoría social y los estudios culturales? Conviene empezar por elaborar el concepto propuesto por Louis Althusser.

Louis Althusser no se inventó, ni mucho menos, el concepto de ideología: este término ya venía siendo utilizado por los pensadores alemanes de finales del siglo XIX. Marx lo retoma para referirse a los sistemas de ideas o representaciones que condicionan la forma en que un individuo o un grupo social perciben su entorno y su existencia. Sin embargo, no desarrolla este concepto, cosa que sí hace Althusser. Para este último, el concepto es fundamental para comprender cabalmente la reproducción social: para que la producción siga siendo lo que es –digamos, para que el neoliberalismo de nuestro país siga existiendo–, es necesario que las relaciones sociales de producción se reproduzcan, es decir, que los individuos sigan ocupando las posiciones sociales y las relaciones entre estas posiciones que el sistema productivo requiere. Pues bien, el autor nos dice que dicha reproducción se asegura a través de la ideología.

Así, Althusser define la ideología como una «representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (1970, p. 29). Y continúa:

> Toda ideología, en su formación necesariamente imaginaria no representa las relaciones de producción existentes (y las otras relaciones que de allí derivan) sino ante todo la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y las relaciones que de ella resultan. En la ideología no está representado entonces el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que viven. (Althusser, 1970, p. 32)

Nos rebelamos contra el poder porque no vemos nuestro lugar «real» dentro de las relaciones de producción, con la explotación y las subalternidades que estas implican. Este filósofo llama *aparatos ideológicos del Estado* a aquellas instituciones que se encargan de la producción de las ideologías dominantes.

La educación, los medios de comunicación y las artes son algunos de estos. Por ejemplo, la función de apoyo a los discursos de nación en Colombia que, de acuerdo con el análisis de Ana María Ochoa, se le asignaba a las artes antes de la Constitución del 91, devela claramente su carácter ideológico.

Althusser nos dice que la ideología funciona a través de la interpelación. En su clásico ensayo *Aparatos ideológicos del Estado*, elabora un famoso ejemplo ficticio que da cuenta de la dinámica de la interpelación: «Tomemos un ejemplo muy "concreto": todos nosotros tenemos amigos que cuando llaman a nuestra puerta y nosotros preguntamos "¿Quién es?" a través de la puerta cerrada, responden (pues es "evidente") "¡Soy yo!" De hecho, nosotros reconocemos que "es ella" o "es él". Abrimos la puerta, y "es cierto que es ella quien está allí"» (1970, p. 38). Este pasaje ilustra una cosa: que la ideología convierte a los individuos en sujetos a través de la interpelación. En el momento en que el individuo interpelado reconoce la voz que le habla, la presencia de quien habla es también reconocida. Para el teórico, el poder actúa a través de un llamado como este, que pide ser respondido: –Te quiero a ti. –¿A quién, a mí? –Sí, a ti. No es sólo la presencia aquello que se reconoce: también es su autoridad –puesto que puede interpelar, es decir, requerir respuesta. Para Althusser, este es el mecanismo de la ideología:

> Sugerimos entonces que la ideología «actúa» o «funciona» de tal modo que «recluta» sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o «transforma» a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos *interpelación*, y que se puede representar con la más sencilla interpelación, policial (o no): «¡Eh, usted, oiga!». (Althusser, 1970, p. 39)

Santiago Castro-Gómez comenta sobre la función de la ideología según el filósofo francés:

> Las ideologías cumplen entonces la función de ser «concepciones del mundo» que penetran en la vida práctica de los hombres y son capaces de animar e inspirar su praxis social (...) las ideologías suministran a los hombres un horizonte simbólico para comprender el mundo y

> una regla de conducta moral para guiar sus prácticas (...) lo que caracteriza a las ideologías, atendiendo a su función práctica, es que son estructuras asimiladas de una manera inconsciente por los hombres y reproducidas constantemente en la praxis cotidiana. (Castro- Gómez, 2000, p. 743)

Castro-Gómez contribuye con dos elementos más para comprender la ideología: por un lado, el hecho de que se trata de una relación imaginaria cuyo horizonte es simbólico; por el otro, su carácter inconsciente. Los individuos participan de la ideología cuando se suscriben a conjuntos de representaciones del mundo social –lo cual implica representaciones del universo político–, pero lo hacen a través de una relación que no es «conocida» sino «vivida». Una de las funciones críticas de la academia, pues, debe ser la de dar cuenta de las ideologías que se encuentran naturalizadas en las dinámicas sociales y culturales. Ciertamente, es esta una de las funciones críticas centrales de los estudios culturales.

La función ideológica del Plan Nacional de Danza

Primeramente, debo admitir que las reflexiones de las que doy cuenta a continuación son parciales, no tienen una pretensión de globalidad o de juicio general sobre las dinámicas estructurales de los programas culturales en el país en relación con el Estado neoliberal que se viene gestionando y las configuraciones hegemónicas del poder que van de la mano con este. Tal tipo de juicio excede el alcance de la información a la que he accedido y las experiencias que he vivido como agente del Gobierno. Por lo anterior, es preciso señalar que estas reflexiones tienen un carácter crítico-inductivo y autoetnográfico; a través de ellas, pretendo tanto desnaturalizar la ideología según el funcionamiento que pude observar en las decisiones tomadas en el Ministerio de Cultura, como articularla de un modo más teórico con el marco jurídico del deber-ser y el marco neoliberal que, de facto, parece regir las acciones del Estado.

Entonces, en un Estado con una marcada tendencia hacia el neoliberalismo, ¿por qué siguen existiendo programas culturales como el PND? Como agente del Ministerio de Cultura, puedo dar fe de la dedicación al trabajo y al

fomento cultural con que trabajamos mis compañeros y yo. A pesar de que frecuentemente las acciones y las decisiones que se tomaban «desde arriba» no parecían corresponder con nuestra comprensión de la misión de la entidad y con la prioridad de lo social que se suponía debía orientar lo que hacíamos, nos manteníamos aferrados a nuestra creencia en la importancia y significatividad de nuestras labores; creíamos que, en algún lugar de la geografía nacional, la vida le cambiaría a alguien gracias a nuestro trabajo. Incluso, a pesar de que no entendíamos muy bien algunas de las decisiones de nuestros superiores, debo, en rigor a los hechos, mencionar que también en ellos se veía cierto espíritu de compromiso, cierta fe en el poder transformador de la cultura. A pesar de que, como ya mencioné, gran parte de mis labores cotidianas tenían que ver no con el diseño y la reflexión en torno a programas culturales, sino con actividades de logística básica, nunca deseché realmente la creencia en la importancia social de mi labor.

Adelanté mis labores con fe en su trascendencia, hasta que participé del proceso de aplicación de Miraflores a la convocatoria del PND. El desenlace de este proceso hizo que ya no pudiera esconder el hecho de que las decisiones en el Ministerio se tomaban según intereses que no hacían parte de su supuesta misión social y en pro de la cultura. Aunque, en realidad, debo decir que fueron las personas que participaron de una u otra forma en la escuela de danza –los funcionarios del municipio, los profesores de arte, los padres de familia y, sobre todo, de los niños y niñas– quienes hicieron que se revelara ante mí el desenlace poco social de un programa que, como vimos en el capítulo anterior, estaba tutelado por políticas de carácter incluyente, que resaltan el respeto por la diversidad, el derecho a la cultura y el deber del Estado de fomentarla y facilitar el acceso a ella. Recuerdo, por ejemplo, el caso de una de las niñas bailarinas que, ante la noticia de que la escuela se cerraría, manifestó que no entendía por qué el Ministerio no apoyaba a la escuela, si esa era su función. Recuerdo también al padre de una de las niñas del grupo que me dijo: «Doctora, las danzas y la banda es lo único que teníamos para que nuestras hijas no sean "pocholeras"[5] y no se corrompan»[6]. A pesar de la intención social del PND según se formula en el plano del deber ser, ahora sólo les queda la banda. Efectivamente, el profesor

5 La palabra "pocholeras" hace referencia a mujeres con el hábito de tomar cerveza. En Colombia es conocido el término "pocholero" el que toma cerveza.
6 Apuntes extraídos del diario de campo de las visitas.

de música sigue, aunque no hay suficientes instrumentos y algunos yacen en un estante, oxidándose con el tiempo. Sin embargo, como ya mencioné, en Miraflores todos continuaron con sus vidas. El drama lo pongo yo.

¿De dónde venía mi fe casi ciega en el poder transformador de las acciones del Ministerio? ¿Cómo es que llegué –llegamos– a creer que nuestra misión como agentes del Gobierno era realizable? Supongo que todo se debe al hecho de que yo misma he encarnado la ideología, es decir, ella me ha constituido, he incorporado su discurso. ¿Cuál ideología? Me refiero a la fe en el potencial transformador de la danza con el que llegué a trabajar al Ministerio; sobre todo, me refiero a mi creencia en que los marcos jurídicos son formulados para el beneficio de todos y que el gobierno existe para materializar estos beneficios. Yo encarnaba irreflexivamente estos beneficios. Es decir, de acuerdo con los señalamientos de Castro-Gómez, yo había asimilado inconscientemente estos discursos sobre el arte y el gobierno. Entonces, el drama personal que significó el desenlace de la aplicación de Miraflores a las convocatorias de danza es, por lo menos en parte, resultado de la puesta en evidencia de las ideologías que me atravesaban (o que aún me atraviesan).

Judith Butler (2001) señala que en la interpelación parece estar funcionando un sujeto que de alguna manera se siente culpable. La ley llama; el sujeto se da la vuelta y, al hacerlo, acepta la autoridad de la ley, como si la hubiera infringido. Según la filósofa, el sujeto que así obra se siente culpable, justamente, de no estar del lado de la ley: girar hacia ella no es únicamente una forma de reconocerla, sino también, un reconocimiento del llamado a colocarse de su lado, un deseo de inscribirse en ella, de que ella lo reconozca. En palabras de la autora, «la existencia como sujeto sólo puede comprarse mediante una adhesión culpable a la ley, donde la culpabilidad garantiza la intervención de aquella y, por consiguiente, la continuación de la existencia del sujeto» (p. 126). Sometiéndose al orden de la ley, el sujeto se declara inocente, se libera de la culpa de no pertenecer al orden social. Butler llama a esto un vínculo apasionado con la ley; es decir, se trata de un deseo de sometimiento voluntario al orden social, puesto que este asegura –o promete asegurar– la existencia misma.

Quizás de allí viene el dolor que me produjo ver el desenlace de la convocatoria en relación con el municipio de Miraflores. Quizás de allí emana el drama que implicó para mí: viendo este desenlace, el vínculo apasionado entre mi

subjetividad de bailarina y el Estado se rompió en este proceso. Según lo veía, no sólo el deber sino la finalidad misma de la existencia del Estado es asegurar la existencia de todos los que se encuentran cobijados por él; al fin de cuentas, como quedó señalado en el capítulo anterior, a este fin parecen dirigirse las leyes. Por ello me adscribía a él: el Estado me permitía invertir una de las grandes pasiones de mi vida en función del mejoramiento de la existencia de otros, asegurando de paso mi propia existencia material. Pero también, el Estado mismo había instaurado en mí el discurso de la transformación social a través del arte: debo decir que esto lo he aprendido en la escuela, en la universidad, a través de los discursos del Ministerio. Es decir, lo he aprendido a través de sus instituciones, aquello que Althusser llama sus aparatos ideológicos. El carácter apasionado del vínculo entre danza, función social del Estado y existencia material que se instauró en mí explicaría por qué me fue tan difícil, en relación con el caso que aquí estudio, desprenderme de mi rol como agente del Gobierno, a tal punto que me he sentido varias veces una traidora al llevar a cabo esta investigación.

Pero esto es apenas el plano personal. En una dimensión estructural más amplia, quiero establecer algunas reflexiones relacionadas con el Estado social de derecho, el arte y el neoliberalismo. Dentro del marco de la ideología económica que actualmente rige los destinos de nuestra nación, ¿en dónde está la función ideológica? Debemos recordar que la Constitución de 1991 está formada tanto por derechos que tienen que ver con la libertad económica como por derechos relacionados con las libertades civiles. Este escenario de aparente contradicción –puesto que los derechos económicos, particularmente desde un punto de vista liberal, implican la reducción de la inherencia del Estado, en tanto que los derechos civiles deben ser asegurados por este– se entiende si se piensa en que en un Estado que diseña sus marcos estructurales según la ideología neoliberal se hace necesario revertir la conciencia que tienen los ciudadanos de los procesos de reducción del Estado y delegación del gobierno del cuerpo social a las fuerzas del mercado.

Tal vez esto se entienda mejor a la luz de la distinción que hace Isaiah Berlin entre *libertad negativa y positiva*. Berlin (1969) habla en términos de la primera para referirse a la ausencia de inherencias externas de parte del Estado, y en términos de la segunda para referirse a la libertad de actuar, concebirse de un modo determinado y estar en el mundo de una forma particular. Michel Fou-

cault nos advierte que la libertad en la modernidad, la libertad en los Estados capitalistas, en el liberalismo y, especialmente, en el neoliberalismo, se entiende como ausencia de inherencia del Estado, libertad del individuo para perseguir sus propios intereses. Foucault explica que la libertad, en el sentido moderno que esta palabra adopta en el siglo XVIII, es «posibilidad de movimiento, de desplazamiento, proceso de circulación de la gente y de las cosas. Y es esa libertad de circulación en el sentido amplio de la expresión, esa facultad de circulación, lo que es menester entender, creo, cuando se habla de libertad» (2006, p. 71). Pues bien, como mencioné en el capítulo anterior, tanto la libertad negativa como la positiva se encuentran consignadas en el marco jurídico del Estado, si bien en la praxis las acciones del Estado enfatizan las libertades negativas. Estas tienen que ver con la libre actividad económica; las libertades positivas, en cambio, tienen que ver con los derechos civiles.

Ahora, los ciudadanos no renunciaremos tan fácilmente a estos últimos: la libertad positiva debe ser presentada como una posibilidad aún activa, como un horizonte que todavía es posible. Consecuentemente, se deben facilitar planes, programas y proyectos que provean la percepción de que existe un Estado preocupado por las libertades positivas, que gestiona espacios para las libertades civiles, que busca la inclusión, que se ocupa de todas las necesidades del cuerpo social, aun cuando, por otro lado, se deleguen en el sector privado hasta los servicios sociales más básicos. Seguramente no es demasiado atrevido especular que, en un país como Colombia, en donde la pobreza es rampante, en donde la mayoría de la población no participa de la economía formal y en el que las diferencias económicas y sociales son apabullantes, la gestión de las libertades en el sentido negativo, sin la gestión paralela de las libertades positivas, encontraría frustración e inquietud social, lo que podría incluso propiciar la desestabilización de un Estado que por sí mismo ya acusa bastante fragilidad.

Además de actuar en función de la necesidad política de las libertades positivas, se puede decir que el carácter aparentemente incluyente de las políticas culturales (digo aparentemente puesto que, como evidencia el caso de Miraflores, los desenlaces de programas orientados a la inclusión social a veces terminan exacerbando las exclusiones) actúa en función de la gestión del consenso social, la cual, a su vez, obra en función de la cohesión del Estado. Analizando diversas aproximaciones antropológicas al estudio del Estado, el antropólogo y

académico David Nugent señala que «en todas partes, las actividades del Estado buscan ordenar y disciplinar poblaciones nacionales (...) en relación con la extracción de riqueza y acumulación de capital» (2007, p. 199). Sea lo que sea el Estado (me referiré a esto un poco más adelante), este busca organizar un cuerpo social asociado a una nación en función de la actividad económica. Pero organizar en este sentido a una sociedad como la colombiana, diversa, atravesada por profundas exclusiones, violencias y antagonismos, implica una labor constante y dirigida del Estado, desarrollada en múltiples frentes.

Creo que, para bien o para mal, el sector cultural sigue siendo uno de esos frentes. Si bien vimos cómo, en relación con el análisis de Ana María Ochoa acerca de las políticas culturales en Colombia, se puede afirmar que ha disminuido la retórica de la paz y la tolerancia en los discursos culturales oficiales, no se puede obviar que se sigue apostando a la cultura como un campo en el cual el Estado se juega la cohesión de la nación. No en vano las políticas culturales que guían al PND y a otros planes y programas culturales hacen hincapié en el respeto por la diferencia y la inclusión, así como enfatizan el papel de las artes como constructoras de tejido social, memoria y «comunidad viva». Como señala Ochoa (2003), la ampliación del concepto oficial de cultura que se dio con la creación del Ministerio de Cultura le debe bastante a las discusiones académicas y teóricas que entonces acaecían en relación con dicho concepto; sin embargo, se debe decir que en nuestro país se ha dado una cooptación de dicha expansión conceptual en función no tanto de la deconstrucción de las jerarquías entre formas culturales y la apertura hacia el significado social de la totalidad de las prácticas culturales, como del aprovechamiento de la cultura –en todas sus manifestaciones– encaminada a la cohesión social, cuyo sustrato sería un consenso social alrededor del reconocimiento mutuo en la diferencia. En este sentido, existe una inflexión multiculturalista en el planteamiento de la diferencia y la inclusión cultural, y no sobra señalar que el multiculturalismo no es sino el compañero cultural del neoliberalismo.

Si tan solo las cosas fueran realmente así, pero... Con lo dicho, todavía me mantengo en el plano de un análisis que parte de lo normativo. Sin embargo, quiero recordarle al lector que la irritación que motivó este trabajo tiene que ver no con el hecho de que las convocatorias del PND se estuvieran utilizando para fabricar el consenso social, sino con el hecho de que no se premió a Mira-

flores, a pesar de cumplir con los requisitos, así como no se premiaron los otros municipios que también cubrían los requerimiento, a excepción de San José del Guaviare –claro, había que darle la ayuda por lo menos a uno. En otras palabras, mi indignación –como bailarina, como agente del Gobierno– tiene que ver con el hecho de que, por lo menos en el caso de la Convocatoria de Danza 2010, la intención social de los programas culturales del Ministerio parece ser un simulacro. En términos del análisis que desarrollo aquí, esto quiere decir que, en función de gestionar la cohesión social y el consenso alrededor del reconocimiento mutuo, ni siquiera parece ser necesario que los proyectos y los programas oficiales cumplan a cabalidad su propósito: aparentemente basta con que existan, con que se anuncien, con que parezca que en efecto se implementan programas culturales con un trasfondo social.

Cabe preguntarse: ¿por qué denunciar el consenso y la cohesión social? ¿Por qué no partir de su potencial «pacificador»? Ana María Ochoa nos ha advertido que, más allá de la banalización, uno de los riesgos de la insistencia retórica sobre la paz y la tolerancia en los discursos oficiales es la asimilación irreflexiva de paz y cultura y la oposición de violencia y cultura, como si no se pudiera hablar de cultura en medio de la violencia, o incluso, de cultura de la violencia (Ochoa: 2003). A esto hay que añadir ahora que es difícil atribuirle un potencial pacificador al consenso cuando este no emana como el resultado de la negociación social, sino que aparece como una imposición o un mero deseo del Estado. Creo que el filósofo Jacques Rancière me puede ayudar a explicar esto.

Para Rancière, la política está relacionada no con el consenso, sino con el ejercicio del disenso. El filósofo francés nos dice que esta tiene que ver con la visibilización y emergencia de aquellos que no tienen voz en la toma de decisiones colectivas: «propongo reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica (...): la que rompe con la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte» (1996, p. 45). En contraposición, el teórico llama *policía* a las instituciones a través de las cuales se legitima y reproduce el orden social. La *policía* gestiona «la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución» (1996, p. 43). El consenso, la cohesión propuesta a partir

de asociaciones simplistas entre cultura y respeto por la diferencia surge, en los términos de Rancière, como *policía*, es decir, como parte de un aparato estatal amplio que tiene por función, como dice Nugent, ordenar y disciplinar a las poblaciones.

Ahora, no debemos pensar que las asociaciones que he realizado entre el PND, las políticas que lo orientan y la gestión del orden social en nuestro Estado en proceso de neoliberalización son realizadas de manera consciente por los agentes del Estado. No se trata de una conspiración, no hay una junta que, maquiavélicamente, planee la mejor forma de someter al carácter diverso y el espíritu antagonista del pueblo. Si la ideología es una representación inconsciente que oculta las relaciones sociales que en efecto constituyen un corpus social, reemplazando la percepción de estas, debemos asumir que ella funciona no sólo en las comunidades y los individuos, sino también en los agentes del Gobierno, en quienes conciben y ejecutan las políticas culturales. El Estado neoliberal es un proyecto de las élites económicas, que buscan su imposición actuando a partir de sus propios intereses materiales; sin embargo, ellas asumen la ideología neoliberal como la mejor forma no sólo de velar por ellas mismas, sino también de organizar a la sociedad en función de la producción. Los agentes del Gobierno entienden que la cultura puede cumplir una función social, pero actúan dentro del marco más amplio de la gestión neoliberal del Estado, la cual permanece incuestionable –ese, por ejemplo, sería mi caso al actuar como agente del Ministerio de Cultura. Y los distintos sectores de la sociedad, en mayor o menor medida, asimilan el discurso de la inclusión y la cohesión social, el cual es necesario para el orden neoliberal, que utiliza como uno de sus medios de gestión los planes y programas de cultura.

Todo esto suena muy bien desde un punto de vista estructural amplio. Sin embargo, cuando pienso en la versión del Estado que experimentan –y de la cual hacen parte– los habitantes de Miraflores, debo decir que esta revela aristas disímiles con la imagen que de él he construido aquí. Como mencioné, la falta de apoyo estatal a su escuela de danza y la clausura oficial de la misma no amilanaron a quienes participaban de ella: sencillamente, decidieron que continuarían por su cuenta, como si estuvieran acostumbrados a no importarle al Estado. Entonces, ¿son los habitantes de Miraflores parte del Estado? ¿Cómo llamar «Estado» a dinámicas tan desiguales? ¿Cómo se ve la gestión y la (no)

implementación del PND desde la perspectiva no del gobierno central, sino de la periferia, es decir, desde Miraflores? ¿Qué representa para los habitantes de Miraflores la acción del Estado, vista particularmente a través del episodio de la ayuda que nunca llegó para la escuela de danza? Para abordar estas preguntas, es importante hacer una consideración teórica sobre el concepto de Estado.

Un monstruo grande y difuso llamado Estado

Max Weber nos legó una idea del Estado como una entidad centralizada que controla un territorio, regula lo que sucede al interior de él y ostenta el monopolio de la violencia, todo ello de una manera racional, neutral y desinteresada (Nugent, 2007). Sin embargo, esta idea del Estado ha sido muy cuestionada desde las ciencias sociales. En los estudios culturales, es de capital importancia el cuestionamiento del Estado llevado a cabo por Michel Foucault, quien niega cualquier estatuto *a priori* de este; aprovecharé la consideración que este autor hace de él para resolver las preguntas anteriormente planteadas. Fiel a la idea de no sustancializar los objetos de sus análisis, Foucault evita definir el Estado como una entidad autónoma que sería a la vez superior y exterior a los individuos y las colectividades. Examinemos su análisis en detalle.

Foucault advierte, en su curso en el College de France denominado *Nacimiento de la biopolítica* (1979), que se abstiene de escribir una teoría del Estado. Para Foucault, aquel no puede ser estudiado desde adentro; más bien, habría que «ponerse fuera y examinar el problema del Estado, investigar el problema del Estado a partir de las prácticas de gubernamentalidad» (2006, p. 96). En consecuencia, desecha el estudio directo del Estado para ubicar en su lugar el estudio de las prácticas de gubernamentalidad, a partir de las cuales considera que se puede realizar una genealogía de aquello que llamamos «Estado moderno». Entonces, este pensador no realiza un análisis de los aparatos administrativos del Estado como si fueran un bloque homogéneo a la manera de Weber; en vez de ello, se concentra sobre la manera en que se han interrelacionado la acción del Gobierno y las acciones de los individuos. Foucault solo va a llamar «Estado» a la consecuencia analítica resultante del estudio de estas dinámicas (Lemke, 2007).

En sus estudios sobre el poder, el filósofo francés se remonta a la historia del acto de gobernar y señala que la palabra «gobernar» ha tenido significados diversos, entre los cuales se encuentra «el sentido puramente material, físico,

espacial de dirigir, hacer avanzar e incluso avanzar uno mismo por un camino, una ruta» (2006, p. 147) y también «conducir a alguien, en el sentido propiamente espiritual del gobierno de las almas» (p. 148). Es decir, no sólo se utilizaba para hacer alusión a las acciones del Estado, sino que también se usaba para referir las prácticas de autocontrol, como la guía de la familia, la manutención del hogar y el direccionamiento del alma, entre otras prácticas (Lemke, 2007). Entonces, en un sentido amplio, gobernar expresaba cualquier acción de direccionamiento –incluso el de objetos, como la conducción de un navío, una de las primeras acepciones de la palabra– (Foucault, 2006). En el sentido del Estado, se trata siempre del direccionamiento de las acciones de los seres humanos, por lo que Foucault relaciona el acto de gobierno directamente con otro de sus grandes temas: el sujeto. Se gobiernan sujetos, puesto que los individuos gobernados se inscriben de esta manera en una relación particular de poder.

Para el teórico, el arte de gobernar se refiere, por lo tanto, al conjunto de prácticas orientadas a la producción y direccionamiento de sujetos de gobierno. Según él, este arte comenzó en Europa en el siglo XVI y se desarrolló paulatinamente de un modo cada vez más sistemático, de tal suerte que se fue articulando aquello que llama la *razón de Estado*, es decir, la promulgación del Estado mismo como la finalidad del acto de gobierno. La razón de Estado dictamina que los gobernantes deben buscar no sólo la protección y la permanencia, sino también el acrecentamiento de las fuerzas del Estado. Esta noción de «acrecentamiento del Estado» se entendió rápidamente como la gestión de un orden productivo, puesto que sólo de esa forma se puede fortalecer un Estado en la dimensión que se ha tornado su aspecto más relevante, a saber, la económica. Es allí donde aparecen valores como la eficiencia y gobernabilidad del Estado: se trata de maximizar su capacidad productiva a través del ordenamiento de los hombres y las cosas que hay en él. En correspondencia con esto, Foucault nos dice que entiende por «gubernamentalidad» un número de cosas: el «gobierno» como una forma de poder que se impuso sobre otras; un conjunto de acciones, instituciones, estrategias y saberes que se ejercen sobre una población determinada; un proceso histórico continuo que va desde el Estado de justicia del medioevo hasta el Estado moderno, pasando por el Estado administrativo de los siglos XV y XVI (Foucault, 2006).

Así, el mapa que este pensador dibuja nos permite distinguir que existe un proceso histórico, continuo y complejo, a través del cual el arte de gobernar ha sido identificado con el Estado, es decir, una estatización del arte de gobernar, en donde el principio más importante es la razón de Estado. El resultado perceptible de este proceso es la totalidad más o menos estable que solemos denominar «Estado», cuyas racionalidades, discursos y técnicas constituyen un saber político susceptible de estudio (esto es, en parte, lo que se ha pretendido hasta este punto). Sin embargo, es importante tener en cuenta que el saber político no debe ser reducido al «conocimiento científico y la argumentación racional, ya que también toma forma en las acciones rutinarias, las formas culturales y las orientaciones normativas. Así, el Estado no es solo una estructura material y una manera de pensar, sino también, una experiencia vivencial y encarnada, una manera de ser» (Maohoffer y Sauer, citados por Lemke: 2007, p. 7. El énfasis es mío). Desde esta óptica, el Estado dista mucho de ser una totalidad homogénea como quiso Weber; por el contrario, emerge como un ámbito que debe ser construido continuamente, y cuyos alcances, límites y efectos se negocian y redefinen constantemente.

Entonces, el Estado no es una estructura. La imagen que nos provee Foucault me lleva a estar de acuerdo con Timothy Mitchell (1991) cuando afirma que se trata, más bien, de un *efecto estructural*, es decir, el resultado de una serie de acciones más o menos institucionalizadas que producen la apariencia de un límite, de una frontera entre Estado y sociedad, la cual delimitaría al primero. Mitchell arguye que, cuando se examinan de manera cercana las acciones del poder, es difícil, si no imposible, distinguir entre Estado y sociedad. Sin embargo, a esto añade que el Estado, aun cuando sea un efecto estructural, tiene realidad empírica subjetiva: existe como discurso y como práctica, como imaginario y como creencia compartida que produce un efecto de objetividad. Esta creencia compartida es susceptible de descripción y análisis. En consecuencia, desde los propósitos de esta investigación, podemos preguntar: ¿cómo se ve el Estado desde Miraflores? ¿Cuál es la impresión que tienen los participantes de la escuela de danza acerca del Estado?

El Estado visto desde Miraflores

Como se evidencia en el caso de la Convocatoria de Danza 2010, el Estado no está orientado sólo por racionalidades organizativas y principios éticos consignados en las leyes. El ejercicio de poder individual llevado a cabo por la entonces ministra de cultura Paula Moreno al cambiar de manear unilateral la finalidad de la convocatoria –desconociendo con ello las necesidades expresadas por quienes se dedican a la danza en las regiones–, o el ejercicio equivalente de la nueva ministra Mariana Garcés al escoger a capricho las organizaciones culturales que serían beneficiadas con los rubros que no se invirtieron en las convocatorias, o bien, los pequeños ejercicios de poder autocrático que cotidianamente presencié cuando trabajaba en el Ministerio, son tan solo ejemplos de una situación muy común en nuestro país: el uso del Estado para fines políticos y económicos personales. Si, como sostienen distintos autores, en ninguna parte el Estado se ha parecido empíricamente al ideal webberiano de un Estado racional y orgánico (Nugent, 2007), en nuestro país, se debe decir que este ideal germina casi como un cuento de hadas ante la extensión de los usos personales del poder, las decisiones autocráticas, los clientelismos, las exclusiones, la falta de orientación ética y la corrupción generalizada.

Quizás es por esto que el Estado importa poco en Miraflores. Eso es lo que pude evidenciar en mis diálogos con los habitantes, en la informalidad de las instituciones, en la falta de separación entre ley, instituciones y prácticas ilegales como el comercio de base de cocaína, en la ausencia de las autoridades cuando comienzan los tiros, en la actitud general de los habitantes, quienes sienten, como me expresó uno de ellos, que «aquí cada uno está por su cuenta». Y, en efecto, lo que se desprende de mi propia experiencia durante mis dos estadías en el municipio es que el Estado –entendido como esa maquinaria más o menos homogénea de la que habla Weber, cuyo objetivo es organizar el territorio, los hombres y las cosas en función de la producción– brilla por su ausencia, o parece, a lo sumo, un simulacro: no puedo explicar de otra forma que, por ejemplo, el mismo policía que me recibió en el aeropuerto, posteriormente se haya emborrachado como si nada para, al final, esculcar mi equipaje en el momento de mi partida con el rigor de un sabueso de la DEA. Claro, todo esto contrasta con la particular celebración del 20 de julio que pudimos presenciar, cuyo simulacro de toma guerrillera no lucía menos que patético en un munici-

pio en el que la amenaza cotidiana de una toma es muy real. Patético ante mis ojos, no ante los de los asistentes, quienes, en la mayoría de los casos, seguían la demostración con avidez y entusiasmo. Visto desde Miraflores, el Estado parece ser una quimera lejana, cuyo simulacro, sin embargo, de vez en cuando es necesario poner en escena.

Varios fragmentos que consigné en mi diario de campo dan cuenta de la ausencia del Estado. Quiero resumir dos de ellos. Fuimos al hospital municipal a preguntar por la vacuna contra la fiebre amarilla, la cual, por supuesto, no nos habíamos aplicado. La enfermera en jefe nos miró con cara de incredulidad, para luego responder: «No, no tenemos vacunas. La verdad es que no hay mosquitos en esta época. Si ven uno grande, mátenlo, que si no los pica, no los enferma». En otra ocasión, visitamos la única escuela del municipio. Era época escolar, pero nos encontramos con la sorpresa de que los estudiantes estaban en la entrada de la escuela acompañados por sus padres, todos cruzados de brazos y bastante molestos. Cuando preguntamos por lo que sucedía, nos respondieron que no había escuela porque los profesores no habían llegado. Ellos, maestros de la nación, debían llegar en avión, y se escudaron en la irregularidad de los viajes para no iniciar sus labores. En estos y otros episodios, la ausencia e informalidad del Estado es elocuente.

Aunque, por otro lado, esto no equivale a decir que no se pueda hablar de la existencia de un poder organizativo del corpus social en Miraflores. Lejos de cualquier racionalidad unificada y consensuada, estos poderes son heterogéneos y se encuentran en frágil equilibrio. Como fue evidente para mí desde el primer viaje a Miraflores, sus habitantes no conviven en medio de la anarquía y la falta absoluta de orden, sino que toman parte de un particular ordenamiento social compuesto por poderes sustentados en la opulencia del narcotráfico, poderes paramilitares soportados en las riquezas ganaderas y mineras, todos ellos complementados por un precario poder gubernamental. En este sentido, la ausencia del Estado central no es la ausencia de un ordenamiento del poder; incluso, habría que explorar otra vía: la aceptación de que el Estado colombiano, lejos de ser una unidad homogénea, racional, desinteresada, está en efecto atravesado por poderes corruptos, poderes sostenidos por el narcotráfico y poderes apoyados en la violencia de facto, de tal suerte que se podría hablar, incluso, de un narco-para-Estado. De ser así, habría que reconceptualizar al Estado colombiano para incluir en él dinámicas de poder como las de Miraflores, las cuales

son la regla en muchos municipios del país. Sin embargo, esta puerta debe quedar aquí apenas entreabierta, puesto que excede los límites de este estudio.

En todo caso, el Estado se ve desde Miraflores como una exterioridad. Esta es probablemente la razón por la cual allí nadie se sorprendió demasiado cuando se enteraron de que no habían ganado la convocatoria, de que no habría apoyo del Estado a su proyecto y que, por lo tanto, la alcaldía tampoco continuaría con el de por sí escaso apoyo que les brindaba, consistente en la provisión de un espacio de ensayos y el pago de un profesor. Como expresó la Paisa, dueña de uno de los tres restaurantes del pueblo: «Una cosa es el apoyo del Gobierno allá en la capital, acá es la otra Colombia, lejos del Gobierno, esto es otra cosa... Allá le aseguro que hay muchos que ni siquiera saben dónde queda Miraflores, Guaviare»[7]. A pesar de esto, los jóvenes integrantes del grupo de danza no se intimidaron: simplemente, hicieron lo que suelen hacer en Miraflores ante las acostumbradas salidas en falso del Estado: reorganizarse, tocar algunas puertas –con lo cual consiguieron que la alcaldía les prestara un salón en la Casa de la Cultura municipal– y seguir adelante. La danza es para ellos un espacio y una práctica que le da sentido a sus vidas, que les permite la reunión y el goce; los padres de los jóvenes lo saben y los apoyan, no iban a dejar que los devaneos de un Estado que sólo asoma su cabeza de vez en cuando significara el fin de su grupo.

Timothy Mitchell (1991) propone que, si bien el Estado debe ser visto como un constructo artificial e imaginado que se deslinda de prácticas concretas, no debemos por ello descartarlo como categoría, puesto que, en todo caso, las personas hacen cosas en nombre de él o posicionándose ante él: el Estado es, pues, una categoría en disputa, cuyos límites se trazan continuamente a través de estos posicionamientos. Así, si pensamos en el Estado colombiano visto desde el centro (es decir, desde donde escribo este texto, la capital, el lugar desde donde se diseñan y desde el cual se ejecutan muchas de las políticas y los planes que afectan a las regiones), este emana como una totalidad imaginada que se pretende incluyente, que promueve el respeto por la diversidad y las relaciones de igualdad con las periferias: por lo menos, esto es lo que he percibido en la actitud de muchos de los funcionarios del Ministerio, quienes se comportan, en relación con las regiones, con una actitud paternalista y condescendiente.

7 Notas extraídas del diario de campo.

Pero, si pensamos en él desde el punto de vista de los habitantes de Miraflores, entonces este emerge también como una totalidad imaginada, si bien algo más abstracta, en todo caso lejana y ausente.

Entonces, hablemos de un Estado que se percibe ausente, y de las implicaciones que esto tiene en relación con el grupo de danza. Ese modo de aproximarse a la relación entre el Estado y los habitantes de Miraflores –entre el Estado y el grupo de danza– respeta el posicionamiento subjetivo de quienes en efecto ven al Estado como un ente externo y ausente, en vez de pretender incluirlos en alguna versión teórica o analítica de Estado –que podría ser un narco-para-Estado–, de tal forma que saltan a la luz dos cosas. Por un lado, que la función ideológica del Estado –la función ideológica del PND como productor de consenso y cohesión social– actúa no tanto sobre los habitantes de Miraflores, como sobre quienes, habitando el centro y lejos de las periferias, mantenemos la imagen de un Estado unitario e incluyente (me incluyo, porque, debo confesar, esta es la imagen del Estado con la que llegué a trabajar al Ministerio de Cultura). Por otro lado, se evidencia que este posicionamiento constituye, por lo menos de manera seminal, una suerte de resistencia: al concebirse separados del Estado, los habitantes de Miraflores –y los participantes del grupo de danza– asumen una subjetividad periférica que no sólo rechaza tácita o explícitamente a un Estado centralista y ausente, sino que también constituye una suerte de agenciamiento: la danza florece como una práctica que permite resistirse a la ausencia de Estado, así como a las violentas dinámicas sociales que reinan en el municipio.

Es decir, la función ideológica del Plan Nacional de Danza consiste, en relación con el Estado, en apoyar el posicionamiento de una idea y una imagen de este como un proyecto unitario y común, se podría decir, la gestión de una idea de proyecto común de nación, administrado, por supuesto, por las élites económicas de las metrópolis –y, valga decir, también por poderes económicos internacionales– en función de sus intereses. Este proyecto requiere de marcos normativos y acciones que busquen (o simulen) la inclusión de las periferias, que nos permitan construir una imagen de país incluyente, de un único Estado, de un proyecto único de país. El carácter simulado de esta incorporación se infiere del hecho de que, como se evidencia en el caso de Miraflores y el PND, ¡ni siquiera se tienen que ejecutar realmente los programas! En todo caso, esta idea

de un Estado unificado, cohesionado, organizado alrededor de un proyecto común, por supuesto rinde réditos económicos, conmensurables en términos de inversión extranjera, estabilidad de mercados, seguridad para los negocios. En definitiva, se trata de una imagen de Estado que se corresponde con el proyecto neoliberal que se está adelantando en el país, cuya construcción ideológica justifica la existencia de programas como el PND, aun cuando estos parezcan ir en contra de los principios neoliberales.

Por último, quiero mencionar que en la continuidad del grupo de danza de Miraflores hay un posicionamiento que es describible en términos de resistencia en potencia o, si se prefiere, de resistencia germinal. Si, como dice Foucault, la resistencia tiene que ver con un posicionamiento que rechaza al poder (1991), ella implica el reconocimiento de una diferencia entre este y quien resiste. Por supuesto, no podemos hablar de resistencia, en el caso del grupo de danza de Miraflores, en términos de agencia, es decir, en términos de la capacidad de los individuos de actuar de modo independiente a las estructuras sociales y de poder que los condicionan. Sin embargo, me parece que sí se puede hablar de un posicionamiento particular que, producto de las circunstancias, implica concebir que existe, desde el punto de vista que tal posicionamiento implica, un Estado como exterioridad, cuyo accionar no sólo es inconsecuente, sino también excluyente, puesto que, a través de sus omisiones, priva a quienes se encuentran fuera de él de los beneficios a los cuales, en principio, debieran acceder. Ocupar una posición como esta significa resistirse a la ideología de una sociedad consensuada y cohesionada, significa también habitar un lugar que contiene el potencial de desestabilizar una imagen del Estado como aquella que he descrito arriba. ¿Podríamos esperar el paso desde tal posicionamiento a la agencia efectiva? Si esto ocurriese, quizás se daría a partir del reclamo de los derechos constitucionales. Sin embargo, no sólo se trata de una posibilidad de resistencia en este sentido, también lo es en la medida en que el grupo de danza aflora como un *ritornelo existencial*, un espacio vital autogestionado, una forma de subjetivarse que no está determinada por el poder estatal. No se trata sólo de la apertura de un espacio de vivencia significativa exterior a las dinámicas del poder estatal, se trata también de la invención de una forma de vida que no estaba prescrita, ni por los designios del Estado, ni por las dinámicas particulares del municipio.

¿Performatividad del Estado?

Quiero referirme ahora, a título especulativo, a un aspecto de las dinámicas estatales descritas y analizadas que se reveló ante mí, primero, en la forma de una oscura intuición cuando era agente del Ministerio de Cultura, y que sólo a través del largo proceso de elaboración de esta investigación se fue aclarando. Me refiero a las impresiones que tuve como agente del Ministerio de que la defensa de los derechos civiles, el espíritu social de las políticas culturales, y la defensa de la diferencia y la diversidad no eran, realmente, las finalidades de la acción estatal: más bien, parecía haber una necesidad de poner en escena el poder estatal sin más, es decir, de representar, demostrar y reiterar el poder que el Estado cristaliza sin que importaran sus efectos. Esta especie de ritualidad del Estado parecía además ser inerme a las voluntades individuales que nos encontrábamos en el Ministerio, independiente de que estuvieran alineadas con su misión social. Parecía que para el Ministerio éramos sólo fichas, partes de una máquina, piezas reemplazables.

A través del desarrollo de este estudio, esta intuición se fue convirtiendo gradualmente en la idea de que el Estado no es tanto un ente orgánico dirigido a mantener y gestionar los derechos civiles o los derechos económicos, como una heterogénea estructura de poder que, sin embargo, logra, justo debido a esta heterogeneidad, mantener la ilusión de que, en algunos de sus sectores, se moviliza en función de los derechos civiles, toda vez que, como efecto general de su accionar, no se puede distinguir más que una suerte de *performatividad*, es decir, una actualización constante del poder por el poder mismo. Como mencioné antes, el Estado emerge como un simulacro, es decir, como una construcción que, si bien mantiene referencia con dinámicas sociales y culturales en nombre de las cuales actuaría, sólo opera como representación de sí misma. Esta idea, que muchos podrán llamar extrema o irreal, se evidencia para mí en varias dinámicas en las que estuve involucrada en cuanto agente del Estado: 1) en el hecho de que las ideas, propuestas y apreciaciones orientadas hacia lo social de quienes trabajábamos en el Ministerio eran comúnmente ignoradas y pasadas de largo, como si no importaran en absoluto; 2) en el desenlace de las Convocatoria de Danza 2010, desde el punto de vista de la aplicación de Miraflores; 3) en la falta de incidencia social de los proyectos del Ministerio en general. Ya he discurrido en torno a estas dinámicas, no hace falta que vuelva a repasarlas aquí.

Más bien, quiero insistir sobre la idea de *performatividad del Estado*. Quizás esta idea no brinde mayores réditos, pero tal vez pueda convertirse en pretexto para que otros elaboren, desde nuestro rincón del planeta, la particular configuración del poder que hemos denominado Estado.

¿Qué entender por *performatividad*? Los estudios culturales le han dado una importancia central a este concepto, toda vez que han explorado desde diversos ángulos las ritualizaciones y puestas en acto del poder en el ámbito de la cultura. John Austin (1982) propone, desde la teoría del lenguaje, que el habla no está constituida sólo por vocablos sonoros, sino también por acciones que se ejecutan en conjunto con el discurso que se emite, de tal forma que su contenido se realiza en el acto. A partir de Austin, la *performatividad* se ha estudiado desde la filosofía del lenguaje, la antropología y la sociología para referirse a dimensiones distintas pero relacionadas de la comunicación que se da en el acto. Son algunas de ellas: la intencionalidad que guía a los actos de locución (Searle, 1970); la actualización que sucede performáticamente en los comportamientos individuales y colectivos tales como los ritos (Turner, 1988); la crítica del orden y los discursos hegemónicos a través de acciones que contradicen lo que se enuncia (Turner, 1998); la sujeción como ritualidad que actualiza constantemente al poder (Butler, 2001). Los estudios culturales han aprovechado estos desarrollos conceptuales para enfocar el funcionamiento del poder que se da a través de la puesta en acto. Por un lado, ha sido importante para los estudios culturales la evidencia de que el poder actúa a través de acciones cuyo fin es actualizar constantemente sus discursos; por otro, ha cobrado relevancia el carácter de resistencia de los cinismos, los desfases, las resignificaciones y los trastrocamientos que la *performatividad* permite.

Quiero concentrarme en la *performatividad del Estado* desde el punto de vista de la actualización de sus discursos, y que sucede a través de sus rituales. Primero que todo, debemos recordar que el Estado no es un bloque homogéneo, sino el producto analítico de la observación de las prácticas de poder y ordenamiento social; esto equivale a decir que el Estado no está orientado por una intencionalidad única, sino que constituye un terreno de disputa. Pero, a pesar de esto, no se puede obviar que existen en los Estados intencionalidades que logran consolidar discursos y estructuras políticas hegemónicas: el Estado suele existir según los intereses de algunos. En el caso colombiano, como vimos, no

es muy difícil sostener que existe una tendencia hacia un Estado neoliberal que opera en beneficio de las élites económicas locales –y de poderes corporativos internacionales–; es a esta estructura de poder más o menos compacta, constituida según intencionalidades más o menos regulares –una estructura que, en todo caso, opera de manera hegemónica–, a la que me refiero aquí.

Esa estructura de poder hegemónica requiere, para crear y mantener las subjetividades que le benefician, diversas estrategias retóricas y discursivas a través de las cuales son gestionadas tales subjetividades. Por supuesto, estas estrategias son complejas y tienen múltiples aspectos, utilizan diversos medios y corresponden a intencionalidades específicas disímiles, incluso contradictorias. Los canales oficiales de comunicación, las instituciones educativas, los medios de comunicación, entre otros, participan en el proceso intrincado de creación de subjetividades estatales. Estas diversas instancias no sólo emiten enunciados que interpelan a los individuos, sino que ponen en escena *performatividades* que refuerzan los contenidos textuales, es decir, que comportan los discursos. Ejemplos comunes de este tipo de *performatividades* son los desfiles militares, las entonaciones colectivas del himno nacional, las izadas de bandera, y también, la particular celebración del 20 de julio en Miraflores, con simulacro de toma guerrillera incluido.

La formalización es la característica que salta a la vista en este tipo de *performatividades* oficiales: se trata de rituales estructurados según discursos de patria y nación, con protocolos bien definidos. Ahora, mi experiencia como agente del Ministerio y del proceso de Miraflores en relación con el PND me lleva a pensar que los protocolos formales no son la única forma en que se efectúan las *performatividades del Estado*: desde mi perspectiva, parecen haber acciones menos estructuradas que, sin embargo, también tienen la intención de poner en escena el discurso hegemónico de Estado. No sólo mi experiencia, sino también Judith Butler (2001), me llevan a pensar esto. Ella, en relación con la ideología según Althusser, enfatiza que la adscripción personal a la ley –al poder– no sucede una sola vez, sino que tiene un carácter ritual: es un proceso que requiere ser repetido y actualizado constantemente. Pero, además de esto, la autora señala que es este un proceso de sujeción, cuya materialidad reside en sí mismo: en otras palabras, las prácticas rituales y protocolarias del Estado constituyen la materialidad misma de la sujeción. A mi modo de ver, esto quiere decir que

la *performatividad del Estado* no se efectúa solamente a través de los rituales más formalizados, sino también a través de sus prácticas cotidianas de poder: en los pequeños actos de enunciación, en las órdenes que se emiten, en los procedimientos y formatos que interpelan a los individuos en cuanto ciudadanos. Y también en las omisiones –las que, de alguna forma, constituyen un acto.

Pues bien, en relación con el PND y el proceso de aplicación del municipio de Miraflores a la Convocatoria de Danza 2010, me parece que no sólo hay que hablar de su función ideológica, sino también de una suerte de performatividad, tanto más evidente toda vez que, en el caso específico que nos convoca, ni siquiera se ejecutaron las acciones estipuladas en el plan de danza y prescritas por las políticas y leyes culturales. Es decir, salvo una excepción, el efecto material (presuntamente) buscado no se dio, a pesar de lo cual sí debe decirse que existieron unas acciones comunicativas que pusieron en escena el carácter supuestamente social del Estado y de sus políticas culturales. La ideología se plasma de manera discursiva; en este caso, debe indicarse que esta no se apoyó sólo en el contenido textual del PND, sino también en las acciones del Estado ligadas a él: su *performatividad* consiste en una actualización de los contenidos ideológicos de su discurso. Desde este enfoque, insisto, el Estado –en cuanto proyecto hegemónico de unas élites económicas y de intereses corporativos diversos– surge como una representación, un simulacro, una puesta en escena de sí mismo que oculta sus intencionalidades a los ojos ingenuos, pero que justamente por ello las devela ante los ojos críticos.

Finalmente, quiero referirme a la forma en que viví personalmente esta puesta en escena del Estado, la forma en que no sólo experimenté sino que hice parte de su *performance*. Como he relatado, rápidamente me di cuenta de que el desenlace de las convocatorias de danza no iba a ser el esperado, si no por el Ministerio de Cultura, por lo menos por algunos de sus agentes, como yo, quienes creíamos en la motivación social del PND. Miraflores quiso bailar, pero el Ministerio no hizo nada para ayudarle; por el contrario, sus promesas condujeron a inversiones por parte del municipio que terminaron en saco roto, dado que no llevaron a un afianzamiento del grupo de danza. Pues bien, yo tuve que participar de este proceso, aún en contra de mis propias motivaciones para estar en el Ministerio, de mis principios éticos y de mi fe en la danza. Es decir, en relación con el caso que estudio aquí, hice parte de la *performatividad del Estado*, con lo

cual, a la vez que la encarné, a la vez que fui uno de sus vehículos materiales, yo misma actualizaba mi propia adscripción al Estado.

Es por esto que, al inicio de este texto, hablé de una *Sandra-agente del Estado*, que es distinta a la agente de Gobierno: si como agente del Gobierno me concebía a mí misma como parte de un proyecto cultural del Estado orientado por un fuerte impulso social –posicionamiento reforzado por mi confianza casi absoluta en el poder transformador del arte y de la danza–, en medio de mis funciones en relación con la Convocatoria de Danza 2010 me fui alienando paulatinamente con esta adscripción identitaria, hasta pasar a cumplir mis responsabilidades como interventora de un modo casi mecánico, incluso a pesar de mis principios. Fue difícil, pero no puedo decir que entendiera en ese momento la forma en que mi fe en la danza y mis deseos por trabajar en pro de la cultura y la inclusión social estaban siendo cooptados por el Estado; tan solo pude sentir frustración y resignación, una sensación de que se trataba de un traspiés producto de las decisiones egoístas y desconfiadas de algunas individualidades, mas no de la orientación estructural del PND. En efecto, pensaba que, superado el percance, todos nos ocuparíamos de nuevo en función de la misión social del Ministerio.

En retrospectiva, me parece que la sensación de alienación que tuve en medio de este proceso tiene que ver con esa cooptación de mi deseo y mis habilidades profesionales, los cuales fueron dirigidos a finalidades opuestas a las que yo hubiese querido. Quiero convocar a Butler una última vez para expandirme un poco sobre esto. En relación con el carácter ritual de la sujeción, ella resalta la importancia de la habilidad de «hablar bien», crucial para la reproducción de las fuerzas laborales calificadas. En la medida en que un individuo conoce y domina los discursos y los lenguajes apropiados para la producción, este se inscribe en el orden de la ley, en las dinámicas del poder, efectuando así su propia sujeción. Claro, ¡no quiero decir con esto que yo sea particularmente elocuente, o que sea una experta en discursos culturales! Sencillamente, deseo advertir que mi involucramiento personal con la danza, mi escasa experiencia en el sector cultural y mi interés en contribuir para que esta sociedad a la que pertenezco cambie, fueron cooptados por el Estado en función de sus intencionalidades hegemónicas y sus rituales de poder.

Se trata de una sujeción continua, totalitaria, de la cual quiero escapar. Esta investigación es, en este sentido, un esfuerzo por desmarcarme de la sujeción estatal, por deconstruir la *Sandra-agente del Estado*. Claro, como todos, sigo sujeta al Estado por muchos otros extremos, pero este es un flanco de la sujeción que quiero cortar de tajo. Si, como afirma Foucault (1999), la resistencia más importante hoy día es aquella que ejercemos sobre nosotros mismos, entonces, quiero creer que este estudio es un esfuerzo personal de emancipación. Sin embargo, poco sería su interés si fuera tan solo un ejercicio personal de psicoanálisis (o, para hablar con Guattari, de esquizoanálisis): también he trabajado orientada por una intencionalidad política. Creo que este texto puede llegar a tener efectos políticos, aunque limitados; por el contrario, creo que el documento audiovisual que he realizado puede llegar a tener efectos políticos más amplios. Entonces, pasemos al último capítulo de esta disertación, en donde abordaré dicha producción audiovisual como metodología de trabajo y como intervención política.

Casa de la Cultura de Miraflores. Fotografía: Sandra Argel Raciny, 2011.

Acto Tercero:
Por un país que baila

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor.
Bill Nichols.

Camilo.–Pero hay cosas que no me he explicado, y eso es lo que necesitas decir mejor en los documentos. A mí me lo has explicado pero en tus escritos no está tan claro... Podrías ser más detallada.

Sandra.–Sí señor, estás en lo cierto. Gracias por la paciencia.

Camilo.–Con lo de los treinta premios, la entrega de uno solo, el plan de danza y sus directrices...

Sandra.–Me da miedo. Pero sí, tienes razón.

Camilo.–No tienes por qué, es un escrito para la universidad y el audiovisual no lo vamos a hacer tan evidente.

Sandra.–Quizás el tema de no hacer evidente el conflicto en el audiovisual sea sólo producto de la cobardía y no del riesgo... Pero pues nada, seré cobarde y ya.

Camilo.–Sí, pero hay formas sutiles de decir las cosas, la diplomacia. Y no, no eres cobarde, eres lista y no vas a patear la lonchera... Eso le pasa a cualquiera. Si estás convencida de lo que estás diciendo, adelante.

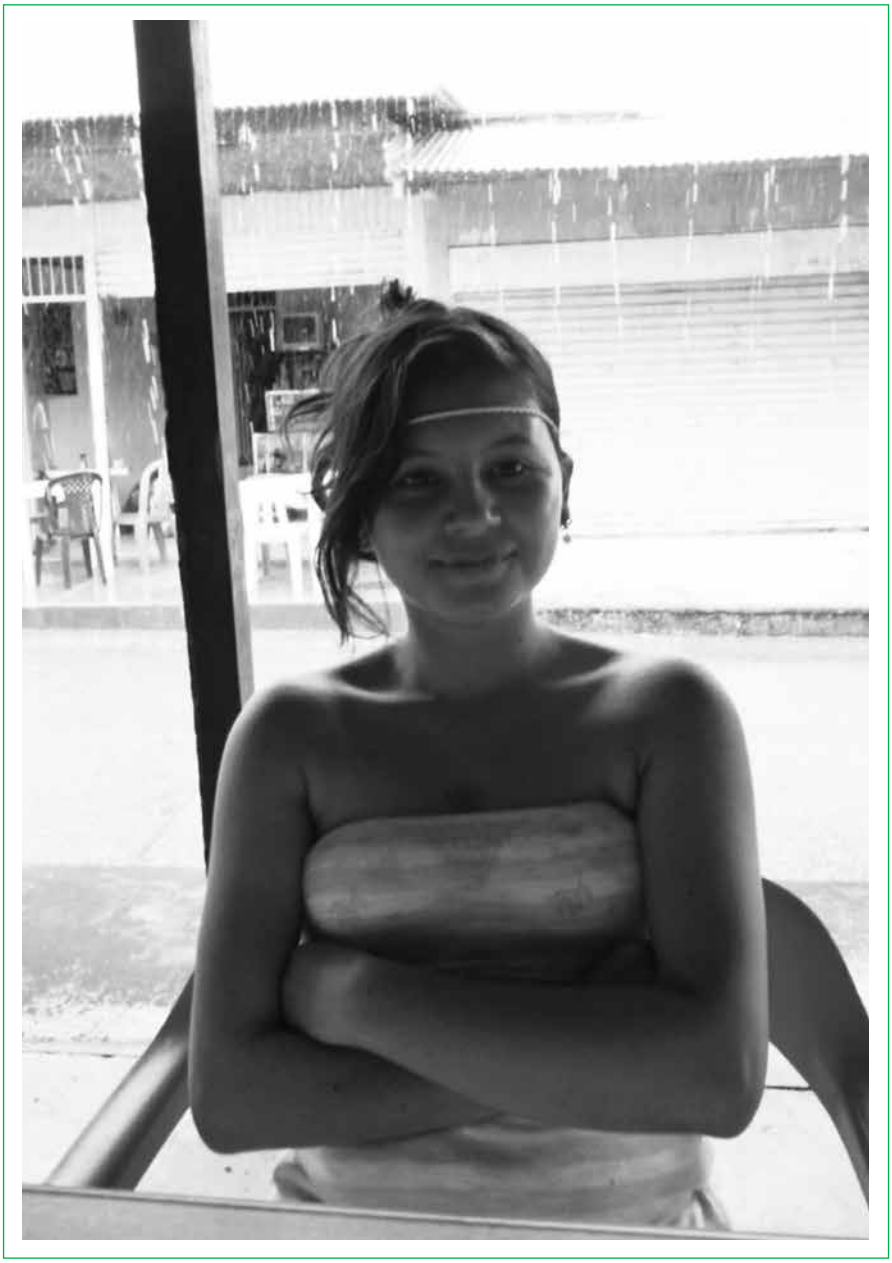
Sandra.–Es que no hay una forma correcta de decirlo. Estaba convencida, ahora, justo en este instante, lo dudo. Creo que en el documental no lo logro porque no quiero estar yo en él. No estoy en el medio por comodidad, estoy en el medio porque es mi lugar.

Camilo.–A mí me has convencido.

Sandra.–*Okey*, eso ya es bueno. Como no me dejas poner muñequitos... Te digo, hubiese puesto uno que guiñara el ojo...

El documental que hace parte de esta investigación vio la luz del mundo antes que el texto que lo acompaña. En cierto sentido, debe ser asumido como un síntoma de varias cosas: de la dificultad de dar cuenta de todo lo que me tocó ver, oír, sentir y experimentar en medio de este recorrido; de mi incapacidad para resistir de un modo más activo –pude haberme quedado en Miraflores para instar a sus habitantes a la protesta–; de la rabia que me produjo el desenlace de la Línea 1 de las Convocatorias Nacionales de Danza 2010; del temor que me causó realizar este estudio con el cual pongo al Ministerio de Cultura en evidencia, en tanto que, como dice Camilo, podría «patear la lonchera». Frente a él, el texto es un efecto secundario, un síntoma de segundo orden que no existiría de no ser por los requisitos para obtener el grado de maestría: cada paso que doy me produce nuevos estertores, nuevas tremulaciones, y no estoy segura de haber podido traducir toda mi rabia, toda mi desazón. Quizás este último capítulo es, entre otras cosas, un intento postrero por reflexionar sobre la relación entre enfermedad y síntoma, es decir, por entender mis padecimientos. Al fin de cuentas, todo intento de representación lo es.

La idea de realizar el registro fílmico se dio gracias a un encuentro inesperado con Camilo Castillo, realizador de cine y televisión de la Universidad Nacional y doctorando en Nuevas Tecnologías de la Universidad de Barcelona. Múltiples conversaciones por chat, charlas interoceánicas, aguzamientos, provocaciones y ofrecimientos se dieron antes de que la realización del documental se convirtiera en un proyecto. Antes de contactarlo, yo no sabía nada de cómo elaborar un audiovisual. Para mí, es muy necesario dar fe de que la película que hemos producido es tanto de su autoría como de la mía, a pesar de que él, generosamente, insistiera en que me ayudaría a producir mi documental, mas no el suyo (sin embargo, no me dejó incluir un muñequito animado que guiñara el ojo). En realidad, la realización audiovisual es tanto de él como mía; para mí, es imperativo dar cuenta de esto, y por tal motivo es que incluyo el diálogo trascrito arriba: quiero dejar constancia de que la creación fílmica –y seguramente toda la investigación– es un trabajo colaborativo, como siempre lo



Daniela Espitia, la Niña que Baila. Fotografía: Camilo Castillo, 2011.

es toda producción intelectual. Ciertamente, Camilo me ayudó a vencer (algunos) de mis temores, me ayudó a dejar de ser yo misma, a hacerme resistencia.

¿Por qué hacer un documento audiovisual? En tanto síntoma, emergió más como una necesidad que como una estrategia calculada; es sólo a través del ejercicio reflexivo posterior que implicó la escritura de este texto que pude dimensionar su alcance como estrategia metodológica y política. En un principio, quise encontrar una forma de representación de mis experiencias en Miraflores en relación con las Convocatorias de Danza 2010 que pudiera traducir, si no de manera completa, por lo menos sí de manera más holística y adecuada que la escritura mis propias emociones y vivencias. Sin embargo, a medida que grabábamos, me fui dando cuenta de que estábamos registrando las imágenes y los sonidos de modo impersonal, casi descomprometido, como si pretendiéramos objetividad, a pesar de que tal pretensión fue conscientemente proscrita desde el inicio. Paulatinamente, me fui dando cuenta de que estaba interviniendo mi *yo-agente del Ministerio*, que se sobreponía a mi *yo-bailarina*. Entonces, no sólo se trata de un síntoma de mis emociones y vivencias, sino también de mi subjetividad como agente del Estado, así como de trabajadora que debe cuidar su fuente de ingresos.

Pero había algo más. Al arribar a Miraflores con equipo de grabación, escaleta, guión e itinerario, y listos para filmar según habíamos previsto, el lugar nos embistió y desdibujó nuestros planes. Día tras día, la escaleta y la programación de grabación que habíamos diseñado fueron minadas por la contundencia de escenas no previstas, por la espontaneidad en los gestos de quienes entrevistábamos, por los sonidos humanos de día y los de la selva de noche. Nos encontrábamos con personas cuya presencia fue tan fuerte que había que escucharlos, era obligación grabarlos. La «realidad» (si es que se puede hablar así) desdibujó el guión inicial. Miraflores impresionó nuestra sensibilidad e impuso la suya propia. Nosotros no realizamos el documental, fue el municipio mismo el que nos permitió hacerlo dotándolo de vida. Se puede decir que prestamos nuestra sensibilidad a Miraflores y este nos retribuyó, no con enojo (yo lo estaba, mas no el pueblo), sino con sensaciones y percepciones que nos excedían a la vez que mesuraban mis propias emociones.

Así, gradualmente, *Por un país que baila* fue tomando forma. Posteriormente, en medio de las reflexiones sobre la relación entre ideología y el PND, sobre

los simulacros del Estado, sobre la *performatividad* del poder, pero, sobre todo, sobre la intencionalidad política de los estudios culturales, me fui dando cuenta del potencial político y comunicativo de este ejercicio. No es lo mismo decir con palabras que decir con palabras más imágenes y sonidos. Y no es lo mismo analizar críticamente a través de un texto académico que denunciar a través de los canales por los que típicamente circulan los trabajos documentales, y los éxitos de las instituciones oficiales. En cada caso, son diferentes las estrategias retóricas, las articulaciones narrativas, los modos de afectar al receptor, la manera de movilizar ideas, pero también, la manera de poner en escena sensaciones y afectos. Así como son disímiles las características de los receptores: su número, los ojos (y los oídos) con los que perciben el trabajo, la manera de relacionarse con él, los preceptos con los cuales sus contenidos entran (o no) en diálogo, las reacciones que provocan. Pensar en los efectos políticos y comunicativos de lo que se dice y lo que se hace desde el ejercicio intelectual implica no sólo pensar en los contenidos o en estos en conjunto con sus formas, sino también en los canales de circulación y en los posibles efectos de recepción.

Por un país que baila **quiere ser un documental**

El título elegido para el ejercicio audiovisual fue *Por un país que baila*, pero, antes de hacer algunas consideraciones teóricas sobre su formato y sobre sus alcances políticos, quiero relacionar brevemente algunos aspectos técnicos y conceptuales del mismo, los cuales describo con ayuda de Camilo. *Por un país que baila* pretende respetar las imágenes y el sonido de los espacios y los eventos grabados, por lo que las intervenciones visuales y sonoras son pocas, reservadas exclusivamente para crear efectos de énfasis o para permitirnos imaginar sucesos esperados que no se dieron. Como presumirá el lector, las imágenes narran la historia de una escuela de danza que dejó de ser, de los pasos de baile que fueron interrumpidos, de los anhelos y los deseos que se truncaron. Este tipo de imágenes con poca intervención, que en el lenguaje de los realizadores audiovisuales se denomina naturalista, busca transmitir una sensación de cotidianidad desapegada.

Igualmente naturalistas son los movimientos de la cámara, manejada con una técnica denominada cámara-cuerpo en la que esta se porta manualmente a

la altura usual de la mirada, buscando producir una sensación de habitualidad y presencia. Por su parte, la fuerza narrativa está depositada en los niños y niñas participantes del grupo de danza de Miraflores, en particular de una de ellas: la Niña que Baila, una pequeña bailarina que en el 2010 contaba con doce años. A través de su narración, ella contrapone la vitalidad y la alegría de la danza al temor de la violencia. En correspondencia, a veces se usa también la técnica de cámara subjetiva, en donde los planos muestran el punto de vista del sujeto, como si la cámara estuviera en sus ojos. En este caso particular, la altura de la misma se reduce para simular la estatura de una niña de corta edad. La combinación de cámara-cuerpo, cámara subjetiva y narración desde el punto de vista de los protagonistas busca acercar al espectador a los eventos, hacerlo partícipe de estos, evitando que sean observados desde un punto de vista pretendidamente externo y neutro.

Superpuestas a las imágenes, aparece un texto escrito que expone los parámetros y el desenlace de la convocatoria. La intención es crear tensión entre las secuencias sonoro-visuales y los eventos que el texto relaciona. La estructura del montaje alterna elementos gráficos y textuales con imágenes. En función de la creación de tensión, también se combinan voces en *off* de carácter institucional con el sonido ambiente de Miraflores. Estos elementos marcan un ritmo de contrapunto: se produce un contraste entre la rapidez de la palabra hablada (en Miraflores suelen hablar rápido) y el ambiente sonoro denso y neutro que genera el sonido ambiente. Igualmente, se contrasta la agilidad de la graficación con imágenes y un ritmo pausado, buscando con ello transmitir que existen dos intenciones narrativas diferentes.

Además, el sonido es un elemento clave en la construcción del audiovisual. Camilo me explicó que el uso que hemos realizado de él corresponde a las técnicas del *cinema verité* de mediados del siglo XX. Si bien hemos recurrido a la elaboración de entrevistas, estas no son utilizadas de manera formal; más bien, se permite que las personas discurran alrededor de los temas que se les han propuesto. Con frecuencia se recurre al silencio como herramienta para realzar las características de las imágenes. Incluso, se evita la música, forma sonora complementaria de la danza. En su lugar, se deja discurrir el sonido ambiente, el cual es presentado sin ningún tipo de intervención. De nuevo, la idea ha sido crear tensión entre las secuencias con sonido y aquellas de silencio.

Por un país que baila presenta dos narraciones paralelas: a la vez que se exhiben los textos que refieren los aspectos institucionales de la convocatoria de danza, se desarrollan las narrativas de los personajes y se despliegan las imágenes y sonidos del lugar. Ambos elementos carecen de linealidad y complementariedad, buscando más bien relaciones de peso y atracción. La narración que llevan los personajes es relativamente abierta, no sigue una secuencia lineal; la otra, en cambio, es factual. Ambas se resuelven al final de la pieza, sin que se relacionen directamente los desenlaces. Queremos que sea el espectador quien construya la asociación.

Los elementos formales y conceptuales arriba relacionados están estructurados en función de una intencionalidad comunicativa. Ahora, aquello que comunican no está provisto de gran dramatismo, tragedia o trauma. Se trata, sencillamente, de denunciar una dinámica particular en relación con la aplicación del PND a través de la Convocatoria de Danza 2010. Hasta ahora, he llamado documental a este ejercicio, pero, ¿por qué llamarlo así? Por mucho tiempo estuve tentada a llamarlo, llanamente, audiovisual, intentando escapar con ello de las vicisitudes de una categoría de productos culturales que ha sido profusamente cuestionada y revaluada. También estuve tentada a llamarlo ensayo audiovisual, buscando con ello resaltar su carácter argumentativo sobre su compromiso con los «hechos». Sin embargo, el desarrollo mismo del ejercicio y la necesidad de conferirle un valor político de intervención me llevó a plantear que documental es, en efecto, el término más propicio.

El documental, entendido como documentación objetiva, distanciada y descomprometida de una supuesta realidad externa, es una ficción. O más bien, es un dispositivo histórico e ideológico cuyos códigos fueron construidos en su edad temprana, en un momento en que el positivismo señalaba la directriz epistemológica que debían tomar las ciencias sociales, entonces en proceso de formalización académica. En su estricta formalidad, el documental no se distingue del cine de ficción: en ambos casos se utiliza la imagen, el sonido, los movimientos de cámara, el rodaje profílmico y la edición para contar una historia. Aún en sus versiones más «puristas» y observacionales, los documentales contienen un mínimo de subjetividad del cual es imposible prescindir (Vallejo: 2007), puesto que el documentalista es necesariamente un sujeto que toma de-

cisiones sobre lo que desea documentar. No hay pues una línea divisoria entre el cine de ficción y el de no ficción definible en términos estéticos.

Pero es del caso que tenemos contemporáneamente una serie de producciones audiovisuales que denominamos cine documental, el cual se opone al cine de ficción en tanto que, entendemos, remite a una «realidad» exterior, o –desde nuestro punto de vista postmoderno– a la idea de ella. En cuanto dispositivo histórico e ideológico, el documental presenta una serie de códigos que se deben respetar. Estos se basan en lo que la profesora Aida Vallejo (2007) denomina el *pacto de veracidad*. Este pone en juego las características del filme, su clasificación como género «documental» por la industria del cine y su recepción, en función de «una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico» (Vallejo: 2007, p. 84). Lo que distingue al cine documental de otras formas es, pues, el tipo de lectura que el documentalista pretende, que la obra reclama, que la industria o los circuitos culturales validan y que el espectador está dispuesto a realizar. En pocas palabras, el documental se distingue por el tipo de significado que se le asigna a sus significantes.

En este sentido escribe la documentalista feminista Verónica Stoehrel, quien no sólo desarraiga la pretendida relación entre cine y realidad, sino que trae a colación las expectativas de la audiencia frente al filme. Stoehrel (2003) evidencia la falsa suposición de que el cine documental se basa en historias «reales» en tanto que el de ficción no, señalando precisamente que la relación cine-realidad no es algo que anteceda o sea inherente a los valores formales del cine. Producto de una serie de indexaciones que el cineasta realiza dentro y fuera de su obra, en el cine documental suponemos que lo que vemos ha ocurrido en la vida «real». En otras palabras, la relación filme-realidad no es algo que está automáticamente en el filme –el cine de ficción se puede basar en una historia real y el cine documental puede reconstruir escenas–, sino en las expectaciones del espectador (interesante que, como observa Stoehrel, ambos conceptos, expectaciones y espectador, tienen la misma raíz etimológica: provienen del latín *spectator*, que refería a quien espera, pero también a quien presencia).

El espectador, guiado por las indexaciones del documentalista y las etiquetas de la industria y de los circuitos culturales, le asigna un valor de verdad al cine documental, el cual se sostendrá en tanto que sus características formales y su modo de contar la historia se mantengan dentro del registro de lo verosímil.

Se trata pues de una especie de contrato social que el espectador completa, en la medida en que a este se le otorga el poder de convalidar o refutar el carácter de no ficción de la película. Partiendo de que aquello que se le muestra tiene relación con sucesos «reales», el espectador contrastará su propia noción de lo real y sus experiencias afines al tema del filme para decidir si le otorga o no el valor de verdad que pretende (Vallejo: 2007).

En la medida en que el cine documental adquiere su estatus a partir de un pacto social de verosimilitud y no de sus cualidades estéticas, se pueden entender muchos de los debates en torno a él. Algunos de estos cuestionan el carácter documental cuando se recurre a estrategias como la reconstrucción y recreación de eventos, la actuación de los propios actores sociales para la cámara –la controversia entre objetividad/subjetividad–, la presencia o no del director en el documental, la inclusión de elementos visuales ajenos a lo filmado, la edición, los efectos visuales y sonoros (Vallejo: 2007). No es posible definir el documental a partir de su formalidad y sus estrategias porque este no se soporta sobre una ontología estética o representativa, sino que es un dispositivo y un formato histórica y socialmente constituido. En este sentido, debates como los citados arriba no deben ser vistos como intentos por encontrar una ontología del documental, sino como posicionamientos en el campo discursivo del documental y como intervenciones que hacen parte de los procesos de negociación y disputa de su significado.

Volvamos a nuestro documental. *Por un país que baila*, a pesar de ser una pieza relativamente simple, recurre a una multiplicidad de aproximaciones a «la realidad» y de recursos técnicos y estilísticos, componiendo una unidad ecléctica que no es catalogable dentro de ninguna de las categorías clásicas del documental (naturalista, expositivo, argumentativo, cine directo, cine observacional, histórico, etnográfico, social, etc.). Sin embargo, pretende ser un documental. Es decir, pretende dar cuenta de unos eventos específicos a través de estrategias retóricas, narrativas y expresivas, de tal forma que el espectador lo asuma como una denuncia a la cual se le puede asignar credibilidad. Estéticamente, es un producto híbrido –como lo son todos los documentales y, en general, todos los filmes–, pero taxonómicamente sigue una intención documental; esperamos que pueda ser difundido en los circuitos institucionales habituales de este tipo de filmes y que los espectadores asuman el carácter «real» de su denuncia.

Pretende, mas no es: la intención de sus realizadores no basta, falta todavía la verificación de los escenarios institucionales y el acuerdo de los espectadores. Como veremos más adelante, esto no es meramente un problema nominal, sino que tiene consecuencias sobre sus posibilidades políticas.

El poder de lo estético

El filósofo Immanuel Kant, en un famoso pasaje de su *Critica del juicio*, se refiere a la «facultad de presentación de ideas estéticas» (1992, p. 222), las cuales son «aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible» (p. 222). Para Kant, las ideas estéticas son representaciones mentales que no se dejan delimitar por el concepto, pero que justamente por esto, nos permiten ejercer la facultad de la reflexión en torno al objeto de representación. Las ideas estéticas constituyen, entonces, una apertura, una posibilidad de trazar líneas discursivas y de desarrollar ideas nuevas. Ellas habitan el reino de la imagen, en donde su pone en juego no lo conceptual y racional, sino lo perceptivo y afectivo. Las imágenes nos afectan, o como dice Mitchell (1996): las imágenes muestran, hacen.

Por supuesto, Kant se refiere a las obras de arte. Un documental audiovisual no lo es, pero no por ello deja de estar compuesto, además de elementos narrativos y conceptuales, de elementos estéticos, es decir, perceptivos, expresivos y afectivos. Pero el filósofo no se refiere a la posibilidad de la reflexión que se abre a partir de lo sensible como una posibilidad crítica; de hecho, como se sabe, para Kant el juicio del gusto es un *a priori*, una suerte de universal compartido por todos, lo cual parece retraer la apertura reflexiva que opera lo sensible al ámbito de lo común y consensuado. Quiero conservar esta idea de la obra de arte –o de la obra estética– como aquello que da ocasión a mucho pensar, pero aunándola a la idea de que su potencial es desencadenar procesos de pensamiento crítico. Para ello, referiré algunos elementos de un filósofo y un psicoanalista que se han preocupado por entender el potencial crítico de lo estético.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes han desarrollado su pensamiento estético, principalmente, en el libro ¿Qué es la filosofía? (1996), plantean que la estética es también una posibilidad de pensamiento, pero, a diferencia de Kant,

se trata ante todo del desencadenamiento de pensamiento crítico. A su modo de ver, el arte –como el campo institucionalizado que trabaja lo estético– configura un potencial de transformación. Deleuze y Guattari conciben que el arte, la ciencia y la filosofía constituyen ámbitos desde los cuales el hombre lucha contra el caos, contra las fuerzas de lo no formado. Para los teóricos, la subjetivación es, justamente, la respuesta psicológica a la necesidad de un orden que nos proteja contra dichas fuerzas. Desde este punto de vista, el sujeto está compuesto por una serie de líneas de gravedad alrededor de las cuales se captura y domestica la potencia de lo no formado, convirtiéndola en potencia dócil. El ámbito de constitución del sujeto es la opinión, la *doxa*, la cual funciona como barrera colectiva que las sociedades erigen para protegerse del caos; para Deleuze y Guattari, como para Foucault, el sujeto es una producción social.

El filósofo y el psicoanalista (1996) recogen las implicaciones de esta imagen del caos y del sujeto. Señalan que, en la medida en que el sujeto está compuesto por líneas trazadas en el caos, su transformación pasa necesariamente por la descomposición de ellas, por su apertura al caos. En la medida en que el sujeto es un repliegue de fuerzas externas, un producto relacional, su desarticulación depende necesariamente de la experiencia desarticuladora. El arte –que, para nuestros propósitos, podemos entender como lo estético– logra esto introduciendo «un poco de caos» en el orden del sujeto, distribuyendo en el ámbito social fuerzas desarticuladoras como potencia de movilización. Desde la perspectiva de estos pensadores, lo estético no es una finalidad en sí misma, sino un modo de trazar líneas de fuga, de efectuar potencias de transformación.

Desde esta perspectiva, lo estético efectúa una potencia de movilización del pensamiento, pero no de cualquier pensamiento, sino de aquel capaz de transformar la vida misma, capaz de movilizar, de desencadenar otros modos de ver y de percibir, otras formas de comprender el mundo. Valga decir que el pensamiento funciona en Deleuze y Guattari de una forma particular, ya que no está concebido –como en el modelo tradicional de subjetividad– como el producto de la voluntad de un sujeto que piensa, sino como el resultado de la presión de los acontecimientos que lo obligan a pensar. Los acontecimientos presionan los modos de pensar, no respetan sus límites, interfieren en la voluntad del sujeto. Se trata pues, en la perspectiva de estos intelectuales, de una acción violenta que el acontecimiento ejerce sobre el sujeto. Así, lo estético ejerce

una fuerza que desencadena el pensamiento, de tal forma que se movilizan maneras de concebirse a sí misma/o, formas de relacionarse con el mundo y con los otros.

Deleuze y Guattari llaman a las formas de este pensamiento *conceptos estéticos*, los cuales se engendran a través de imágenes, gestos, palabras y sonidos, es decir, a través de las formas bajo las cuales se torna sensible la experiencia humana. La estética kantiana puso en circulación un juicio del gusto que se impone sobre el orden sensible a través de categorías ideales que organizan y jerarquizan lo sensible; de esta manera, deja lo sensible en manos de la razón, y lo convierte en posibilidad de pensamiento, puesto que, para Kant, lo sensible en sí mismo no contiene esta posibilidad. Pero el pensamiento estético de Deleuze y Guattari reacciona contra esto, puesto que se trata de un pensamiento de la experiencia y de lo sensible liberados de cualquier representación *a priori*. En su visión, es la experiencia misma, en bruto, la que debe producir pensamiento, y no su ordenamiento previo. Los conceptos estéticos tienen la capacidad de hacer variar las formas de la experiencia sensible, de modificar la manera en que el mundo se aprehende sensiblemente. En pocas palabras, tienen el poder de modificar lo que se percibe como real. Son una potencia desestabilizadora.

Podemos resumir entonces que el arte –lo estético– tiene, según Deleuze y Guattari (1996), el poder de incorporar y trasmitir lo que usualmente no aprehendemos de la experiencia, lo que se escapa de nuestra percepción de la realidad, las fuerzas imperceptibles del caos. Estas fuerzas invisibles son para ellos intensidades, partículas inmateriales que componen lo invisible, lo intangible. Llaman a estas partículas inmateriales sensaciones, afectos y *perceptos*. Aclaran que las sensaciones y los *perceptos* no son idénticos a las percepciones, como los afectos tampoco se identifican con los sentimientos. Sin entrar en los pormenores de estos conceptos, se puede decir que las percepciones y los sentimientos pertenecen al orden de la subjetividad, a las configuraciones de lo sensible, mientras que las sensaciones, los *perceptos* y los afectos son justamente lo que escapa a ese orden. Por lo tanto, las sensaciones, los afectos y los *perceptos* exceden el ámbito de la subjetividad y tienen la capacidad de desarticularla, en la medida en que ésta no es sino un ordenamiento particular de las intensidades en el cuerpo. Al atravesar el orden subjetivo, las fuerzas de la sensación denuncian la existencia de un afuera, de un ámbito exterior.

¿Cómo nos ayuda esta comprensión de la fuerza de lo estético a entender el potencial político del documental? ¿Cómo «aterrizar» este discurso, en apariencia tan teórico y, en todo caso, tan filosófico? Antes de abordar estas preguntas, quiero señalar que leer a Deleuze y Guattari me ayudó a entender el carácter inconsciente de muchas de las decisiones formales que tomamos al producir el documental, tanto en el rodaje como en la edición. Ciertamente, las cosas no salieron como las habíamos (medianamente) planeado: siempre habían rostros inesperados que se presentaban, gestos que afloraban sin haber sido previstos, espacios y objetos que capturaban nuestra sensibilidad. De hecho, me resisto a creer que un documental pueda ser filmado estrictamente siguiendo un plan preconcebido, por más objetividad y distanciamiento que el documentalista pretenda.

Pero también me doy cuenta de que, a pesar de que los eventos nos asaltaban de modo inesperado y demandaban ser incluidos (por eso digo que Miraflores nos permitió realizar el documental, más que haberlo hecho nosotros), nuestro proceder como «documentalistas» no da cuenta de esta imprevisibilidad. Como relaté, intentamos que las imágenes se mantuvieran dentro de un registro «naturalista», que la cámara-cuerpo nos ayudara a producir sensaciones de habitualidad, que la cámara subjetiva permitiera acercar al espectador al punto de vista de los protagonistas, que el sonido y el silencio realzaran las características de las imágenes y crearan tensión entre las secuencias, que la narrativa, sin ser lineal, tuviera resolución coherente. Quizás los artistas compongan sus obras siguiendo únicamente sus instintos, pero me parece que un documental, por el contrario, implica mucha planeación, implica un intento de control. Así, muchas de las decisiones e intervenciones relacionadas con la forma no buscan tanto contar una historia como sí producir sensaciones específicas en el espectador, sensaciones parecidas a las que nosotros mismos experimentamos.

El poder del documental

He sostenido que un documental es un dispositivo histórico y cultural de carácter híbrido que se define por una convención de verosimilitud y contiene tanto elementos narrativos como elementos estéticos. En otras palabras, el documental es un régimen de producción de sentido. He querido que *Por un país*

que baila sea un trabajo visual dotado de un poder de denuncia de una dinámica particular que pone en evidencia los desaciertos y las falsas promesas del PND. En función de esto, y a pesar de que reconozco los problemas que hay en la pretensión representativa del documental, insisto en llamarlo así puesto que esta es la primera indexación sobre cómo quiero que se asuma su contenido. Quiero que los espectadores relacionen los eventos narrados en el documental con dinámicas que, si bien no puedo aspirar a que hayan sido representadas de forma objetiva y factual (puesto que esto es imposible), en efecto sucedieron. Que, por lo menos, le quede al espectador la sensación de que algo ha sucedido en el proceso de aplicación del PND y de que esos sucesos son reprobables.

Pero, por otro lado, se halla lo estético, aquello que, como dice Kant, da ocasión a mucho pensar, idea que, como vimos, Deleuze y Guattari extienden al decir que desencadena pensamiento crítico, transformativo. Desde mi cortísima experiencia como documentalista, debo decir que un documental parece ser un compuesto de múltiples cosas: de elementos sensibles y elementos inteligibles, de narraciones y de afectos. Si, como dice William T. Mitchell (1996), las imágenes, ante todo, buscan ser interrogadas, me parece justo afirmar que un documental es una composición de imágenes que indexa cómo debe interrogarlas el espectador. Como afirma el crítico de cine documental Bill Nichols: «las imágenes no son tan inmanejables como puede parecer. Pueden unirse con palabras y con otras imágenes en sistemas de signos y, como consecuencia, de significado» (1997, p. 38). En una pintura, en una escultura e, incluso, en un filme de ficción, las imágenes propician aperturas, permiten el juego libre de la imaginación, posibilitan múltiples interpretaciones. En un filme documental, en cambio, las imágenes están supeditadas a la narración y la representación, de forma tal que transmiten un significado más o menos delimitado.

Sin embargo, a pesar de que el documental se rige por un compromiso con aquello que pretende representar, no deja de ser cierto que contiene elementos que funcionan de un modo estético, y que estos entran en diálogo con lo representado y lo narrado, alterándolo. Nichols expresa lo siguiente sobre el documental en relación con los discursos que buscan dar cuenta del mundo de manera factual –a los que él llama *discursos de sobriedad*–:

> Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad. El documental, a pesar de su parentesco, nunca ha sido aceptado como igual. (Nichols, 1997, p. 32)

Al documental se le suele otorgar un peso mayor que a la ficción, mayor que, digamos, una nota televisiva de noticiero, pero menor que el trabajo académico escritural. Como apunta Nichols (1997), esto parece ser la evidencia de un logocentrismo que se resiste a ceder, a pesar del papel cada vez más importante que se le otorga a la investigación visual en las ciencias sociales y en campos como los estudios culturales y visuales. El documental ha sido válido en la medida en que ha servido para dar cuenta de los fenómenos y de los eventos, mas no tanto como referente académico especializado. Me atrevo a decir que esto ha sido así debido a su carácter indefectiblemente estético. Sin embargo, quiero sostener que, por lo menos desde la perspectiva de la intención política de los estudios culturales, es posible aprovechar este rasgo en un plano de acción que torna inconsecuente cualquier precepto logocéntrico.

Para entender esto, quiero volver sobre la obra de Jacques Rancière, a quien ya he mencionado. Como podrá recordar el lector, Rancière (1996) distingue entre *policía* y política como dos regímenes contrapuestos que tienen que ver, por un lado, con la gestión y reproducción del orden social y, por el otro, con el disenso y la confrontación de dicho orden. Para este pensador, el orden social tiene que ver con una distribución de lugares de enunciación y de visibilidad, los cuales vienen dotados de posibilidades y ventajas distintas en relación con la toma de decisiones que afectan al cuerpo social. Es decir, el orden social no se asegura únicamente a través de una distribución de poder que toma la forma de instituciones y discursos formalizados, sino también a través de la experiencia individual y colectiva en relación con el cuerpo social; en pocas palabras, el orden social, lo que Rancière llama la *policía*, tiene una dimensión estética, a la que el filósofo francés llama la distribución de lo sensible.

En sus libros *El reparto de lo sensible: Estética y política* (2009) y *Sobre políticas estéticas* (2005), Rancière lleva su modo de entender la política al ámbito de la

estética. El punto central del académico es que las configuraciones estéticas –el arte, el teatro, el cine, la televisión, la música, etc.– participan en la distribución de lo sensible, en la medida en que toman parte en la definición de lo que es decible y visible, de lo que tiene cabida en el espacio público y en la imaginación colectiva. En otras palabras, las configuraciones estéticas permiten que emerjan y sean visibles formas de ser –puesto que la existencia es también una cuestión estética– que, en consecuencia, tienen incidencia en las posibilidades de participación de los individuos y los colectivos, o, por decirlo en términos de Foucault, en la distribución social del poder. Por supuesto, este potencial de lo estético puede efectuarse a favor del orden social hegemónico, o bien, a favor de la ruptura, el disenso y el cambio.

Entonces, la *policía* y la política tienen una dimensión estética. Especifica Rancière que las configuraciones estéticas –como el arte, pero también, el audiovisual documental– «únicamente prestan a proyectos de dominación o emancipación lo que pueden prestarles, esto es decir, simplemente, lo que tienen en común con ellos: posiciones y movimientos corporales, funciones del habla, la partición de lo visible y lo invisible» (2009, p. 19). De esto se sigue que las configuraciones estéticas son políticas en la medida en que interrumpen la distribución de las formas consensuadas del ver y del hacer, esto es, en la medida en que interrumpen la distribución de lo sensible, de tal forma que desacomoda a la *policía* y posibilita la emergencia de otras voces, otros discursos, otras versiones de lo real.

Pues bien, propongo que el documental es político no sólo en la medida en que contiene significados y discursos que cuestionan la distribución habitual del orden social, sino también en la medida en que, gracias a las particularidades de las convenciones que lo rigen, permite la circulación y visibilidad de dichos significados, en conjunto con todo el arsenal de elementos estéticos que puede aprovechar: formas visuales y narrativas, elementos de sonido, efectos de imagen, efectos de edición. Gracias a que existe un campo –no una forma– relativamente estable que llamamos documental, a que cuenta con un ámbito relativamente institucionalizado de distribución cultural y a que tiene un alcance y una incidencia social relativamente fuerte, es posible recurrir a él para poner en circulación no sólo contenidos discursivos, sino también sensaciones y afectos. Los elementos estéticos del documental posibilitan que este, al contrario de las

formas de la producción académica tradicional, pueda afectar sensiblemente a los receptores, impactar en los sujetos, desestabilizando así, merced a la potencia misma de lo estético, las líneas discursivas hegemónicas que los constituyen.

Esta posibilidad distingue al documental de aquello que Nichols llama *discursos de sobriedad*, pero es justamente por esto que debe revestir un interés particular para cualquier proyecto académico emancipatorio, no sólo desde los estudios culturales, sino también, desde disciplinas como la antropología, la sociología o la historia. En tanto que el régimen histórico del documental permite presentar los contenidos semánticos como portadores de un valor de verdad –todavía hoy, a pesar de que cada vez más estemos de acuerdo en que existen muchos problemas con pretender representar algo así como una «realidad externa»–, su posibilidad de componer dichos contenidos con elementos estéticos –y, por lo tanto, con el potencial de lo estético– lo ubica en una dimensión potencialmente política distinta a la de los discursos formados en el interior del régimen académico de la producción de verdad.

Quiero pensar que los diversos elementos estéticos que se movilizan en *Por un país que baila* pueden afectar a los espectadores de tal forma que la denuncia que realiza no se quede sólo en un enunciado que pronto se olvida. Por el contrario, quiero que se adhiera a la piel y los nervios de los espectadores[8] de la misma forma en que se ha impregnado en mí durante los dos últimos años el sinsabor, la desazón y el dolor que me produjo ver, desde mi posición como agente del Gobierno primero y como estudiante de la maestría en Estudios Culturales después, el desenlace de las Convocatorias de Danza 2010. Esto hace que difiera de otras dinámicas de representación típicas en nuestro país, tales como las de los noticieros de televisión, que simplifican y repiten el discurso estatal de manera casi siempre irreflexiva y acrítica. Estas dinámicas dejan por fuera aquellos hechos que no corresponden al discurso estatal. En tal medida, evidenciar las contradicciones del Estado en la esfera pública constituye una acción política; en términos de Rancière, se trata de una forma de incidir sobre la división de lo sensible. El documental que hemos realizado no es un com-

8 Aquí es pertinente recordar a Sarah Pink (2009), quien, como vimos en el capítulo introductorio, señala que en la representación nunca nos relacionamos con la realidad de manera exclusivamente visual: la percepción es una totalidad, no sólo compuesta por la información proveniente de los cinco sentidos, sino también, por las sensaciones a través de las cuales esta se filtra y adquieren "color" emocional.

plemento de este texto, así como este no es la explicación de aquel: se trata de una de las dos facetas del modesto proyecto heteromorfo –y algo ecléctico– de análisis crítico y denuncia que he pretendido adelantar en este estudio. Posiblemente su faceta más política.

El documental como una resistencia a mí misma

Para terminar, quiero dedicar unas líneas a otro efecto –personal, algo inesperado– de la realización de *Por un país que baila*: el hecho de que me ayudó a hacerme resistencia a mí misma. Al inicio de este capítulo quise transcribir un diálogo que tuve con Camilo en el que se manifiesta el temor a que mi estudio crítico fuera a afectar a las personas con las que trabajaba en el Ministerio de Cultura, así como a mí misma. Temía que mi investigación –en particular el documental– llevara a que personas cuyo trabajo en la entidad aprecio y admiro fueran señaladas por el desenlace poco productivo de las Convocatorias de Danza 2010. Pero, sobre todo, temía confrontarme a mí misma en cuanto agente del Estado, en cuanto sujeto que creía de modo casi ciego en la misión social del Ministerio.

Me referí tangencialmente a esto en el capítulo anterior, cuando hablé de la ruptura del vínculo apasionado entre mi subjetividad de bailarina y mi subjetividad de agente del Estado. Si, en un momento, estos dos focos de subjetivación estaban en consonancia –en ese momento mi trabajo era ciertamente una fuente de felicidad–, a partir del desenlace de las convocatorias de danza y a través de la realización de este análisis los dos focos se fueron escindiendo: ya no podía conjugar de manera armónica ambas instancias de mí misma. Ahora que escribo las líneas finales de este texto, puedo dar cuenta de que, particularmente en relación con el documental, esta investigación ha sido para mí no sólo un esfuerzo académico y un intento de intervención política, sino también una forma de deconstruirme a mí misma, de hacerme resistencia. Considero que esta es otra consecuencia política de mi estudio.

¿Por qué la deconstrucción de uno mismo es una acción política? Quien mejor puede ayudar a responder esta pregunta es Michel Foucault. Ya me referí a esto en el capítulo anterior, al señalar que, para el filósofo francés, la mayor resistencia que podemos hacer hoy día es a nosotros mismos. Como sabemos,

Foucault (1991, 1999) concibe al sujeto, de un modo similar a Deleuze y Guattari, como un producto del poder que, en tanto tal, no depende de la voluntad individual. Es decir, el poder antecede al individuo, lo fija a sus dinámicas introduciéndolo en una relación con otra instancia a la cual se supedita. La sujeción es, entonces, una de las formas a través de las cuales el poder somete a los individuos, de modo que resistirse a ella constituye una acción emancipadora. Quiero explorar un poco más estas ideas de Foucault en relación con la producción audiovisual que he realizado.

De un modo similar al papel que Deleuze y Guattari le asignan al acontecimiento, Foucault (1991) concibe la experiencia como una potencia que es externa al sujeto y, por lo tanto, ajena a sus discursos y deseos. Es tarea del sujeto que busca emanciparse sintonizarse con la experiencia, ponerse «a la altura de los acontecimientos». Ahora, en la medida en que el académico francés no concibe un sujeto *a priori*, puede hablar de una ética procesual, de un sujeto en permanente transformación. De este modo, el sujeto se convierte en una tarea por realizar, una tarea estética, que tiene en la trasgresión su principal valor y en la libertad su horizonte de apertura. Pero esta libertad no debe ser entendida como un libre accionar de la voluntad, puesto que, como hemos visto, esta está fijada a las representaciones y constructos sociales hegemónicos que definen a las subjetividades. Más bien, se trata de una libertad originada por fuera del sujeto, que irrumpe en su territorio, transformándolo. En este contexto ético, la libertad es ante todo liberación de uno mismo, tiene el cariz paradójico de implicar unas prácticas transgresoras del sí mismo, de la identidad personal, de los hábitos y constructos que constituyen al individuo. El sujeto de la ética foucaultiana es un sujeto con advocación por el afuera, que orienta sus acciones hacia su propia trasgresión.

Por un país que baila es para mí el resultado, o si se quiere, el síntoma, de mi encuentro con un acontecimiento originado en mi experiencia con la implementación del PND a través de la Convocatoria de Danza 2010, de mi encuentro con un afuera que lleva el nombre de Miraflores. Este encuentro tiene el carácter de acontecimiento por cuanto fue inesperado, a tal punto que desarticuló mis creencias sobre el papel del Gobierno en relación con la cultura. Hay en mí una subjetividad de bailarina que entró en conflicto con mi subjetividad de agente del Gobierno y, como mencioné anteriormente, este conflicto produjo en mí

bastante temor. Pero, al mismo tiempo, los acontecimientos me permitieron llevar a cabo esta investigación, que a su vez me ha colocado en una relación distinta con el Estado, con la danza y con la intervención cultural.

En efecto, haber realizado este análisis académico, haber filmado el documental, me ha permitido entender que el Estado es uno de los escenarios en los que se disputa el poder y que, consecuentemente, se pueden ejercer resistencias desde él. Habrá sectores del Ministerio de Cultura que posiblemente verán nuestro documental con ojos comprensivos e incluso autocríticos; habrá otros que entenderán su necesidad. Quizás se convierta en una oportunidad de aprendizaje para el Ministerio, un pequeño documento de memoria en medio de un Estado que suele enterrar sus desaciertos en la bruma del pasado. El caso es que, como diría Foucault, tengo que estar a la altura de los acontecimientos, es decir, obrar en consecuencia con la idea de que no hay que rendirse ante las salidas en falso del Estado, sino entrar en el juego, ofrecer resistencia desde él. Es la labor que éticamente debo adelantar hoy, como contratista de la Secretaría de Educación de Bogotá.

Dejarse afectar por el acontecimiento. Para Foucault (1991), este proceso debe ser guiado por unos criterios mínimos de verdad que permitan una fundamentación ética a los procesos de formación del sujeto. El cuidado de sí, en la medida en que mantiene el horizonte de libertad, es este sustrato ético mínimo, puesto que proporciona legitimidad a las elecciones individuales, establece la importancia de las formaciones constitutivas del sujeto. A través del cuidado de sí, el sujeto selecciona aquellos saberes que asumirá como efecto de verdad; el favorecimiento de ciertos saberes sobre otros en relación con las prácticas de formación y transformación del sujeto es lo que Foucault (1991) llama *tecnologías del yo*. Estas *tecnologías del yo* constituyen las técnicas a través de las cuales la vida se convierte en un proyecto estético, mismo que implica que las formas de hacer las cosas, las formas de percibir y de ser afectado, las formas de representarse y dar voz a lo que nos sucede, deben ser guiadas por procesos de pensamiento autocríticos. Insiste Foucault en que el sujeto ético se convierte en experiencia estética del sujeto en la medida en que se abre a prácticas experimentales e improvisaciones respecto de lo que puede hacer, de lo que puede sentir, de cómo puede ser afectado. Y es a través de la toma de distancia consigo mismo que el sujeto puede constituirse en ámbito de experimentación.

Aunque espero que, por lo menos, conduzca a algunos a la reflexión, *Por un país que baila* probablemente no va a cambiar de modo radical las dinámicas políticas en el Ministerio de Cultura: soy consciente de que es tan solo uno de muchos gestos de resistencia que deberán llevarse a cabo, de los cuales quisiera ser parte en el futuro. Pero quizás en el fondo haber realizado el documental –y esta publicación– como un ejercicio de resistencia a las formas que había adoptado mi propia subjetividad, es no sólo una de las consecuencias más productivas del ejercicio (independiente de lo que pueda llegar a suceder con el documental después), sino también una forma de emanciparme, de conservar la sensación de libertad que me produce la danza desligándola de las vicisitudes del poder Estatal, de cuidar de mi *yo-bailarina*, de entenderme como un proyecto estético, de experimentar con otros modos de ser que no me anclen de manera tan irrestricta al poder. Esto, que en sí mismo es ya un acto político, espero sea también la semilla de futuras intervenciones, más allá de los límites y moderados alcances de esta investigación.

Riberas del río Vaupés. Fotografía: Camilo Castillo, 2011.

Cerrando el telón

Me he preguntado en este estudio por las dinámicas de implementación de las políticas culturales en Colombia vistas desde el caso de la aplicación de Miraflores a la Convocatoria Nacional de Danza 2010. De un modo más general, me he preguntado por la aparente disyuntiva entre derechos culturales y orientación neoliberal del Estado colombiano. He buscado ofrecer no respuestas definitivas sino una interpretación que dé cuenta de manera crítica de los eventos que presencié como agente del Gobierno. Esta tiene una orientación política, de la cual el documental que acompaña el presente texto es su principal método y herramienta. La interpretación que he elaborado se sustenta en una postura autorreflexiva, en la que tienen incidencia lo que he llamado mis *tres identidades*: como bailarina, como agente del Ministerio y como agente del Estado. En la medida en que esta disertación es producto de mi posicionamiento subjetivo particular, es preciso decir que sólo da cuenta de los eventos desde mi relación con ellos. Quizás para algunos, acostumbrados a las exigencias del positivismo –que aún hoy siguen haciendo carrera–, esto sea una desventaja; yo, por el contrario, considero que esta es una forma, entre otras, de no dejar que las salidas en falso del Estado queden sepultadas bajo la tierra del paso del tiempo en un país que, como este, tiene mala memoria. Pero también considero que es una forma de brindar a otros algunos elementos para hacerle resistencia al Estado, a sus simulacros y excesos de poder. Quiero resaltar algunos de esos elementos en estas líneas finales:

1. En gran medida, el análisis de Ana María Ochoa sobre las políticas culturales en el país sigue vigente. Según el mío propio sobre las políticas culturales que guían la aplicación del PND y que constituyen el marco político y jurídico de la Convocatoria de Danza 2010, se mantiene la comprensión amplia de la cultura que se formuló cuando se creó el Ministerio de Cultura. Para Ochoa, esta sirve además de marco en la intención de usar la cultura para ampliar las bases sociales, lo cual también sigue vigente. Asimismo para ella, esta intención repercutió en que se estableciera una correlación simplista entre paz, conviven-

cia y cultura; sobre esta, con respecto al caso que se ha estudiado acá, cabe decir que parece estar menguando.

A pesar de estos logros relativos, sigue siendo cierto que existe una distancia sobresaliente entre política cultural y cultura política. Siguen habiendo vacíos procedimentales y comunicativos en el Ministerio de Cultura. También se sigue evidenciando un uso del mismo en función de intereses políticos individuales, así como la existencia de relaciones de desigualdad entre los grupos sociales y estatales implicados, prácticas administrativas de exclusión y ausencia de un Estado de derecho que consolide los procesos sociales y culturales. Estos son rasgos de una cultura política que no va a la par con las políticas culturales, que a su vez se insertan en el contexto más amplio de la contradicción que Ochoa señala entre orientación social del Estado y política neoliberal, la cual, desde el punto de vista de este trabajo, sigue siendo evidente.

2. La Constitución del 91 promulga el Estado social de derecho, que busca, entre otras finalidades, garantizar los derechos culturales. Sin embargo, lo que se infiere del proceso de implementación del PND a través de la Convocatoria de Danza 2010 es que el Estado social de derecho ha sido cooptado por el carácter neoliberal del Estado. En este sentido, la contradicción que observa Ochoa se refiere al marco jurídico-político, no al Estado de facto. En Colombia, tenemos un Estado de tendencia neoliberal que se superpone al carácter social del Estado, de tal suerte que, a pesar de que nuestras políticas culturales son claramente progresistas y tienen una marcada inflexión social, su aplicación delata la falta de impulso político para materializar dicha inflexión.

Así, a pesar de que reconozco con Foucault que el Estado no es un ente homogéneo sino un ámbito de disputa, es posible identificar que la estructura hegemónica de poder que ocupa su lugar –si se quiere, el Estado hegemónico– le da prioridad a las acciones de Gobierno destinadas a afianzar la política económica neoliberal, a tal punto que la aplicación de los programas culturales no reviste prioridad alguna. Por lo menos, esto es lo que se concluye del caso de la Convocatoria de Danza 2010 y de la participación del municipio de Miraflores: en este caso, ¡ni siquiera fue importante que el presupuesto asignado se ejecutara según los objetivos del PND y de la convocatoria! Frente a dinámicas como

esta, el Estado social de derecho parece ser un simulacro, un constructo sobre el papel que cumple una función ideológica antes que social.

3. En efecto, el carácter social del Estado parece cumplir la función de revertir la conciencia ciudadana de los procesos de reducción del Estado propios de la instauración del neoliberalismo. Libertad *negativa* sobre libertad *positiva*: para el Estado neoliberal, es crucial que los ciudadanos nos sintamos libres de la inherencia del Estado para así llevar a cabo nuestras actividades económicas, mas no es tan relevante que el Estado gestione y apoye las potencialidades individuales y colectivas. A pesar de esto –o más bien, justamente debido a ello–, se hace necesario transmitir constantemente la percepción de que el Estado tiene en efecto una función social, lo cual permite ocultar el carácter inequitativo y desigual de las políticas económicas. De esta forma, programas culturales como el PND contribuyen a cambiar la percepción ciudadana de la ubicación individual y colectiva en la malla del poder. Pero además, adelantar actividades en nombre del Estado social de derecho cumple con la función de gestionar la cohesión y el consenso social, fundamentales para el éxito del Estado neoliberal, que necesita ordenar y disciplinar a las poblaciones en función de la producción.

4. Lo que parece asomar en el fondo de todo esto es aquello que he denominado *performatividad del Estado*. Está claro que este debe verse como un resultado analítico de relaciones de poder que tienen una forma gubernamental, las cuales, en la modernidad, han pasado a permear la totalidad del tejido social. Sin embargo, ello no quiere decir que no exista una construcción social del Estado a la cual sea posible referirse. En nuestro país, esta estructura de poder se instaura como hegemonía, de tal forma que el Estado, visto desde la posición periférica de los habitantes de Miraflores, emerge como un poder centralista que no tiene interés en ellos, al que ven con apatía y descreimiento. Para bien o para mal, existen allí otros poderes que llenan el vacío del Estado, de los cuales se puede decir, incluso, que son el Estado de facto, si bien se trataría de un para o narco-Estado.

Para posicionar esta estructura de poder centralista, hegemónica, que opera en función de intereses corporativos y privados, se requiere una suerte de *performatividad del Estado*, es decir, una especie de ritualidad constante del po-

der que tiene en sí mismo su finalidad. Lo que se puede inferir a mi modo de ver del análisis que he llevado a cabo es que el Estado –la estructura de poder que ocupa este nombre y que nos permite distinguir entre poder gubernamental y sociedad– emana como un simulacro de gestión y gobierno de las potencialidades sociales y culturales, simulacro que debe actualizarse no sólo a través del enunciado, sino a través de la puesta en acto de sus discursos: el poder tiene que ser representado, tiene que ser percibido como acción concreta, no sólo como un discurso. Tristemente, debo reconoce que yo misma, en cuanto agente del Estado, representé también un papel, hice parte de su *performatividad*.

5. Por último, es necesario resaltar el potencial político del documental, el cual se apoya, a mi modo de ver, en su potencial estético y en el tipo de incidencia social que puede tener en virtud de que existe un campo cultural relativamente institucionalizado que solemos denominar cine documental. *Por un país que baila* pretende ser una denuncia cuyo potencial político reside en que, al insertarse en el campo cultural e históricamente construido del documental, puede cuestionar aquello que Rancière llama la *distribución de lo sensible*. Es decir, el documental puede cuestionar la cohesión y el consenso fabricados por el Estado, puede servir para poder señalar la función ideológica de sus políticas y programas culturales. En la medida en que estos aspectos del poder estatal tienen una dimensión sensible, las cualidades estéticas del documental no deben ser vistas como una desventaja que desdibujaría su capacidad de dar cuenta de hechos «reales», sino como una potencia que le permite un poder de incidencia social y de resistencia diferente al del trabajo académico ortodoxo.

Hay también una consecuencia política de carácter personal –que, al ser política, se torna colectiva–: la realización de *Por un país que baila* constituyó, como expliqué, un ejercicio de resistencia a mí misma. Tuve que realizar este documental para desarraigar las líneas de subjetividad producidas por el Estado que me habitaban. A la vez síntoma y acontecimiento, el documental que realicé en colaboración con Camilo Castillo ya cumplió por lo menos una función transformativa: gracias a él, he logrado desmarcarme del poder, hacerme resistencia a mí misma. Así esta sea la única consecuencia política de este ejercicio, el gran esfuerzo que implicó ha valido la pena.

referencias bibliográficas

Althusser, Louis (1970) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Disponible en: http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/LOUIS%20ALTHUSSER.pdf Fecha de consulta: julio 2 de 2012.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Austin, John (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.

Berlin, Isaiah (2002). «Two Concepts of Liberty» en: *Liberty*. Oxford: Oxford University Press.

Bobbio, Norberto (1978). *Democracia y dictadura: Estado, gobierno y sociedad*. Turín: Enciclopedia Einaudi.

Bochner, Arthur (2000). «Criteria Against Ourselves», en: *Qualitative Inquiry* 6(2), pp. 266-272. Londres: Sage.

_____(2001). «Narrative's virtues», en: *Qualitative Inquiry* 7, pp. 131-157. Londres: Sage.

Bochner, Arthur. y Ellis, Carolyn (2000). «Autoethnography, personal narrative, and personal reflexivity», en: Denzin, N. & Lincoln, Y., (2000), *Handbook of qualitative research* 2nd ed. Thousand Oaks CA: Sage.

_____(2006). «Communication as autoethnography», en: G. J. Shepherd, J. S. John y T. Striphas (Eds.) (2006). *Communication as autoethnography: Perspectives on theory*. Thousand Oaks CA: Sage Publications.

Butler, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.

Castro-Gómez, Santiago (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Dahl, Robert (1992). *La Democracia y sus críticos*. Barcelona: Editorial Paidós.

Deleuze, Gilles (1984). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. París: Editions de la Différence. Traducción: Ernesto Hernández B.

_____(2000). *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1996). ¿Qué es la filosofía?, Barcelona: Paidós.

Ellingson, Laura. y Ellis, Carolyn. (2008). «Autoethnography as Constructionist Project», en: J. A. Holstein y J. F. Gubrium (Eds.) (2000). *Handbook of constructionist research*. Nueva York: Guilford Press.

Ellis, Carolyn. (2004). *The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press.

Foucault, Michel (1991). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI editores.

_____(1991). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

_____ (1999) «El sujeto y el poder», en: *Estética, ética y hermenéutica, obras esenciales v. III*. Barcelona: Paidós.

_____ (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collége de France*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2007). *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France* (1978-1979). México: Fondo de Cultura Económica.

Guattari, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
Guber, Rosana (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
Guillén Martínez, Fernando (1979). *El poder político en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza.
Harvey, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal.
Hobbes, Thomas (2005). *El Leviatán*. Madrid: Tecnos.
Kant, Imanuel (1992) *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
Klein, Naomi (2007). *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
Lemke, Thomas (2007). «An Indigestible Meal? Foucault, Governmentality and State Theory», en: *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory* No. 15. pp 1-25.
Lindlof, Thomas y Taylor, Brian (2002). *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks CA: Sage.
Mato, Daniel (2002) «Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder», en: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
Ministerio de Cultura (2001). Plan Nacional de Cultura 2001-2010, «Hacia una ciudadanía democrática». Disponible en: http://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/Planes/plan%20nacional%20de%20cultura/Paginas/default.aspx Fecha de consulta actualizada: marzo 31 de 2014.
_____ (2006). Plan Nacional para las Artes 2006-2010. Disponible en: http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/PLAN%20NACIONAL%20PARA%20LAS%20ARTES.pdf Fecha de consulta actualizada: marzo 31 de 2014.
_____ (2010). *Lineamientos del Plan Nacional de Danza: para un país que baila 2010-2020*. Disponible en: http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Documents/LineamientosPlanDanza2aEdicion.pdf Fecha de consulta actualizada: marzo 31 de 2014.
Mitchell, Timothy (1991). «The Limits of the State: Beyond Statist Approaches and Their Critics», en *The American Political Science Review*, Vol. 85, No. 1, pp. 77-96.
Mitchell, William T. (1996). «What Do Pictures "Really" Want?», en: *October*, Vol. 77, pp. 71-82.
Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
Nugent, David (2007). «Governing States», en Nugent, David y Vincent, Joan (Ed.). *A Companion to the Anthropology of Politics*. Oxford: Blackwell Publishing.
Ochoa, Ana (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: ICANH.
Pink, Sarah (2003) «Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology». *Visual Studies* 18: 2, pp. 179 — 192.
_____ (2006). *Engaging the senses: The Future of Visual Anthropology*. Londres: Routledge.
_____(2009). «Situating Sensory Ethnography: From Academia To Intervention», en: *Rethinking Ethnography Through The Senses*, Housand Oaks CA: Sage.
Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
_____(2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
_____(2009) *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago: Arces-Lom.
Richardson, Laurel (2003) «Writing. A Method of Inquiry», en: Norman, Denzin e Yvonna, Lincoln (eds.) (2003), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. Thousand Oaks CA: Sage.
Sanabria, Acevedo, Alberto (2006). «Los derechos culturales en Colombia». Disponible en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/2.%20Lectura%201%20-%20Derechos%20culturales%20en%20Colombia.pdf. Fecha de consulta: julio 5 de 2012.

Searle, John (1970). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stoehrel, Verónica (2003) *Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el académico*. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/cine-gente.pdf. Fecha de consulta: julio 18 de 2012.

Turner, Víctor (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Vallejo, Aida (2007). «La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental». Documento en línea. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf Fecha de consulta: julio 22 de 2012.