

**RELACIONES DE PODER ENTRE LOS ACTORES CULTURALES, EN LOS
PROCESOS DE GESTIÓN Y GERENCIA DEL DESARROLLO CULTURAL EN
EL MUNICIPIO DE ANDES, ANTIOQUIA**

Por

LUIS FERNANDO RESTREPO GARCÉS

Asesora

MONICA SEPULVEDA LÓPEZ

Trabajo de grado para obtener el título de Magíster en Gestión Cultural

Línea: Política Cultural y Ciudadanía

Modalidad: Profundización

MAESTRÍA EN GESTIÓN CULTURAL

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MEDELLÍN

2018

AGRADECIMIENTOS

A todos mis docentes, asesora académica, compañeros y personal administrativo de la Maestría en Gestión Cultural por su apoyo, paciencia y aportes. Sin ellos no hubiese sido posible culminar con éxito esta empresa de conocimiento.

DEDICATORIA

Para Antonio, Piedad y Astrid quienes son mi motivación permanente.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I, CONTEXTO.....	10
1.1. Problema: dependencias, tensiones y luchas de poder entre los actores culturales en la gestión y gerencia de la cultura local.....	10
1.1.1. Causas del problema.....	13
1.1.2. Efectos del problema.....	17
1.1.3. Pregunta de investigación.....	19
1.1.4. Objetivos.....	19
1.2. Importancia de indagar acerca de la influencia de las relaciones de poder en la gestión y gerencia de la cultura.....	20
1.3. Contexto sociodemográfico de la investigación.....	23
1.4. Movilización de actores culturales para la inclusión democrática en la construcción de política cultural (internacional, nacional, regional y local).....	28
1.5. Sistemas y organizaciones de la cultura en algunos países europeos y latinoamericanos.....	39
1.6. El papel de los actores culturales en la gestión y gerencia del desarrollo cultural en Andes.....	42
1.7. Instrumentos y metodologías de planeación para el desarrollo cultural (nacional, regional y local).....	50
1.8. El Sistema Nacional de Cultura SNCU en Colombia.....	52
1.9. El rol y mediaciones del poder en el contexto del SNCU, para la gestión y gerencia de la cultura local	54
1.10. El rol de la planeación en la gestión y gerencia del desarrollo cultural en Antioquia y en el municipio de Andes	56
1.11. Investigaciones alrededor de relaciones de poder y procesos de gestión y gerencia cultural (internacional, nacional y local).....	60
CAPÍTULO II, REFERENTES TEÓRICOS.....	71
2.1. El campo de la cultura y otras definiciones de cultura.....	71
2.2. Definiciones acerca de qué es el poder.....	72

2.3. Roles, jerarquías y tipos de poder.....	81
2.4. Actores culturales.....	83
2.5. Gestión y gerencia cultural.....	88
2.6. Metodologías e instrumentos de gestión y gerencia de la cultura.....	94
2.7. Desarrollo cultural.....	98
2.8. Capital cultural.....	102
2.9. Política Cultural.....	104
2.10. Cultura desde los estudios culturales y subalternos.....	108
2.11. Geopolítica del conocimiento y relaciones de poder.....	111
2.12. Micropolítica y subordinación.....	113
2.13. Cultura mayoritaria y minoritaria.....	114
CAPÍTULO III.....	122
3.1. Una ruta metodológica en clave de crítica al poder cultural.....	122
3.1.1. Fuentes e instrumentos.....	123
CAPÍTULO IV.....	129
HALLAZGOS REALIZADOS EN TORNO A LAS RELACIONES DE PODER ENTRE LOS ACTORES CULTURALES LOCALES	
4.1. Lo que las narrativas permitieron conocer e interpretar acerca de la relaciones de poder.....	129
4.1.1. Narrativas acerca de lo que se entiende por cultura.....	129
4.1.2. Narrativas acerca de la gestión y la gerencia cultural.....	132
4.1.3. Narrativas acerca de los intereses que agencian los actores culturales.....	136
4.1.4. Narrativas del autorreconocimiento y del reconocimiento del otro.....	139
4.1.4.1. El autorreconocimiento como actor cultural.....	139
4.1.4.2. El reconocimiento del otro como actor cultural.....	140
4.1.4.3. Narrativas sobre la dirigencia política.....	144
4.1.5. Narrativas acerca de los dispositivos de poder y subordinación.....	147
4.1.6. Narrativas sobre las posiciones de poder institucionalizadas.....	150
4.1.7. Narrativas acerca del conocimiento de la normatividad cultural.....	154

4.1.8. Algunas tensiones presentes en la implementación de la norma.....	164
4.1.9. El escenario de las relaciones de poder y tensiones entre los actores culturales.....	166
4.1.10. Las jerarquías, imposturas y resistencias entre los actores culturales.....	167
4.1.11. Los dispositivos de poder y resistencia en la gestión y gerencia de la cultura local.....	173
CAPÍTULO V.....	178
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES PARA LA PROMOCIÓN DE RELACIONES DEMOCRÁTICAS E INCLUYENTES ENTRE LOS ACTORES CULTURALES LOCALES	
5.1. Entre la especificidad y la dependencia de las organizaciones del campo de la cultura.....	178
5.2. Promoción de las micropolíticas de los actores culturales históricamente subordinados y dominados.....	180
5.3. El rol del conocimiento y de la gestión cultural para la generación de relaciones democráticas entre los actores culturales.....	183
5.4. La política en la cultura y la cultura política.....	184
5.5. Cooperación entre institucionalidad cultural y sociedad civil: factor clave para la superación de la fragmentación entre los actores culturales.....	185
5.6. A modo de conclusión para un ejercicio liberador de poder cultural.....	187
6. Referentes Bibliográficos.....	191
7. Anexo I. Matriz de análisis de los actores culturales involucrados.....	199
8. Anexo II al Capítulo III. Una ruta metodológica en clave de crítica al poder cultural.....	200

Lista de imágenes

Imagen 1. Parque Simón Bolívar.....	24
Imagen 2. Plano de geolocalización.....	24
Imagen 3. Vista aérea del casco urbano de Andes.....	25

Imagen 4. Afrocolombianos residentes en Andes.....	126
Imagen 5. Indígenas residentes en Andes.....	126
Imagen 6. Una de las reuniones del CMC realizada en el año 2011.....	154

Lista de tablas

Tabla 1. Tipos de actores culturales.....	86
Tabla 2. Diferenciación entre administración y gerencia cultural.....	90
Tabla 3. Relación existente entre los conceptos del sistema categorial y las principales teorías y autores de referencia.....	116
Tabla 4. Categorías y subcategorías de análisis de la investigación.....	122
Tabla 5. Matriz de análisis de los actores culturales involucrados.....	199

INTRODUCCIÓN

La presente investigación, que tiene como contexto territorial, demográfico y sociocultural al Municipio de Andes, Antioquia, parte de la identificación de una problemática central en torno a la gestión y gerencia democrática e incluyente de la cultura local. Esa problemática está relacionada con una deficiente y poco incidente participación de los actores culturales de la sociedad civil en la toma de las decisiones que tienen que ver con la política cultural, y ello, también como posible manifestación de las limitaciones y defectos existentes en el modelo de Sistema Nacional de Cultura SNCU que tenemos en Colombia.

Por ello, en el Capítulo I se indaga por las causas y los efectos de esta problemática, y a partir de estos factores de causalidad se propone la pregunta de investigación y los objetivos que orientarán el trabajo investigativo que busca aportar conocimiento para que sirva de insumo a las acciones municipales encaminadas a darle solución. Así mismo se presentan en este capítulo aspectos contextuales fundamentales relacionados con algunas experiencias, políticas e investigaciones que se han implementado hasta este momento en ámbitos internacionales, nacionales y locales relacionadas con los modelos de organización del sector cultural (arquitecturas normativas e institucionales) y las maneras de relacionamiento entre los actores culturales en contextos de ejercicio institucional del poder político y administrativo. Por tanto se incluye una descripción y caracterización representativa de algunos modelos de Sistema Nacional de Cultura de algunos países europeos y latinoamericanos.

En el Capítulo II, se presentan diferentes teorizaciones que se constituirán en los referentes conceptuales frente a las distintas categorías presentes en la investigación donde se destacan: cultura, campo de la cultura, relaciones de poder, actor cultural, gestión y gerencia cultural, metodologías e instrumentos de gestión, Sistema Nacional de Cultura, Desarrollo Cultural. En este marco de referencia además se establecen dos comprensiones fundamentales sobre el poder, una desde la mirada de Foucault que nos sitúa a todos como *sujetos* de poder, y la otra desde la de Weber que nos sitúa como *cuadros* en contextos organizacionales atravesados por ejercicios de dominación y capitalización del poder mismo.

En el Capítulo III se traza la ruta metodológica de la investigación, que partiendo de un enfoque epistemológico que se ubica en la Teoría Crítica, y metodológicamente se sitúa en la etnografía interpretativa, aplica una serie de técnicas e instrumentos estrechamente relacionados con las distintas etapas de investigación en este enfoque metodológico. Entre las técnicas que se destacaron están las conversaciones a profundidad que permitieron escuchar las *narrativas* de los actores culturales en su diversidad y el análisis documental que permitió recoger y analizar gran parte de la información contextual y normativa.

En el Capítulo IV se relaciona con los hallazgos y en él se hace un análisis sobre las realidades encontradas en torno a cómo se está adelantando la gestión y la gerencia cultural, respondiendo para ello a preguntas y cuestiones como: qué se entiende por cultura, qué se entiende por gestión gerencia cultural, qué intereses agencian los actores culturales, el autorreconocimiento y el reconocimiento del otro actor cultural, el rol de la dirigencia política, los dispositivos de poder y subordinación, las jerarquías de poder, y el conocimiento y aplicación de la norma. Posteriormente, y a partir de lo aportado por los actores culturales con base en estos tópicos, se hace el análisis sobre lo que está sucediendo en los procesos de relacionamiento entre estos en el contexto de la institucionalidad cultural local que también se nombra como Sistema Municipal de Cultura.

Finalmente, en el Capítulo V, a partir de los hallazgos realizados a través de las narrativas aportadas por los actores culturales y del análisis documental, se realizan una serie de recomendaciones y conclusiones en clave de gestión cultural que tienen como propósito general contribuir al desarrollo de relaciones mucho más democráticas e incluyentes en los procesos de gestión y gerencia del desarrollo cultural local, donde la relación entre cultura, política y poder es consustancial de los mismos.

CAPÍTULO I

EL CONTEXTO DE LAS RELACIONES DE PODER ENTRE LOS ACTORES CULTURALES EN LA GESTIÓN Y GERENCIA DEL DESARROLLO CULTURAL LOCAL

1.1. Problema: dependencias, tensiones y luchas de poder entre los actores culturales en la gestión y gerencia de la cultura local

Esta investigación reconoce en primera instancia los innegables avances que en materia de institucionalización, democratización, sostenibilidad y participación cultural democrática se han producido en el Municipio de Andes y que han sido liderados por la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte. Entre ellos hay que destacar la reestructuración incluyente del Consejo Municipal de Cultura, la ampliación de la base gravable de la Estampilla Procultura, la democratización y descentralización de los servicios, bienes y actividades culturales, la formulación participativa del Plan Municipal de Cultura y su adopción como Política Pública, entre otros. A esto también podemos agregar, en un contexto más general como el nacional, que las transformaciones en la manera de comprender lo *cultural* que se han dado en menos de dos décadas, han modificado significativamente los alcances y la importancia que se da al campo de la cultura y a su gestión y gerencia.

Efectivamente, a partir de la promulgación de la Constitución Política en el año 1991, de la adopción de Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura), de la consecuente creación del Ministerio de Cultura, y de la aún más importante (aunque más lenta y dispendiosa) construcción del Sistema Nacional de Cultura SNCU, se han producido cambios culturales, políticos, económicos, comunicacionales e institucionales que definitivamente modificaron y complejizaron la comprensión de la cultura y lo cultural en todos los ámbitos de la vida nacional, y por ende en los municipios.

Entre estos cambios podemos destacar la ampliación del campo de la cultura más allá de las Bellas Artes y del patrimonio dando cabida a su comprensión como una de las dimensiones del desarrollo social, la participación de la diversidad cultural como fundamento de la democracia y de la nación misma, la creciente importancia del sector

cultural como aportador al crecimiento económico y el surgimiento de todo un escenario de consumo, producción y comunicación sectorial que está en permanente expansión, para solo nombrar algunos. A lo anterior hay que agregar que dichos cambios no han sido uniformes y continuos y que han estado sujetos naturalmente a resistencias e incluso a contraproyectos.

No obstante los avances anteriormente señalados que le valieron al Municipio de Andes el *Premio Nacional a la Gestión Cultural* categoría municipios en el año 2009 otorgado por el Ministerio de Cultura mediante la Resolución N.º 2071 del 9 de octubre, que ubicó a esta municipalidad en una posición de avanzada en gestión cultural en la subregión del suroeste antioqueño entre los años 2008-2015, se plantea una situación de política cultural problemática, en tanto que ubica a diversos actores culturales en posiciones diferenciadas y que representan intereses de diverso orden que entran en tensión y conflicto, con efectos muchas veces fragmentadores en los tejidos sociales en torno a la cultura y discontinuidades en los procesos institucionales del desarrollo cultural. Si bien el conflicto es consustancial e inherente tanto a la naturaleza humana como a los procesos de la vida social y a la competencia por el acceso a los recursos materiales y simbólicos, e incluso a la producción de sentidos y significados, y tiene por tanto la potencialidad de generar innovaciones y cambios positivos, también puede representar una amenaza en contextos de alta asimetría socioeconómica y sociocultural, con baja formación ciudadana, y donde el poder político es un factor determinante de dominación y no de acceso al gobierno democrático. En este sentido, el *Diagnóstico cultural de Colombia. Hacia la construcción del Índice de Desarrollo Cultural* (2013), realizado por el Ministerio de Cultura, muestra que en Colombia en la gran mayoría de las pequeñas localidades la gestión y gerencia de la cultura depende directamente de los despachos de los alcaldes municipales, principalmente a través de secretarías mixtas de educación, cultura, deporte y turismo:

El sector cultural se sigue orientando desde dependencias o grupos de trabajo ubicados en las propias alcaldías en 49,9% de los municipios, mientras que solo existen secretarías de cultura en 6,4% de ellos. (p. 149)

En el restante 43.7% de los entes territoriales, y de acuerdo con los datos arrojados por este diagnóstico, la orientación de los procesos de gestión y gerencia cultural con relativo grado se distribuyen de la siguiente manera: desde las Casas de la Cultura el 22.9% con un relativo grado de autonomía; desde secretarías mixtas el 9.7% subordinados a otros sectores como el educativo, deportivo y turístico; desde institutos mixtos el 6.6% también en interdependencia y cogestión con otros sectores; desde direcciones de cultura el 3.2% con una significativa dependencia de las orientaciones de política dadas por la secretaría matriz o la Alcaldía; y desde bibliotecas el 1.4% con un muy bajo nivel de institucionalidad cultural local (dato este último que es resaltado como *llamativo* por el documento).

Lo anterior es indicativo de las dificultades que ha tenido la implementación del Sistema Nacional de Cultura SNCU, principalmente en las municipalidades pequeñas de 5ª y 6ª categoría como es el caso del Municipio de Andes. Esto plantea entonces la existencia de un escenario problemático de dependencia política e institucional, que representa un reto clave para que el desarrollo cultural colombiano se fundamente efectivamente en principios y valores como la democracia y el pluralismo cultural, el reconocimiento y la valoración de la diversidad cultural y étnica, la participación equitativa de las culturas subordinadas o emergentes frente a las culturas tradicionales dominantes, entre otros temas, que se constituyen a su vez en posibles líneas de acción estratégica a la hora de formular e implementar las políticas culturales.

Con base en lo anterior y en el contexto político-administrativo-electoral, que en algunos casos se relaciona con los partidos políticos tradicionales y en otros con fuerzas sociales y movimientos políticos alternativos, donde un factor problemático importante y que en ocasiones es determinante, es el insuficiente capital cultural de los actores culturales (artistas, creadores, gestores y trabajadores culturales) para generar procesos sostenibles de consolidación, dignificación y visibilización que permitan aumentar el grado de autonomía y de respeto por el campo de la cultura y, por esta vía, fortalecer las estructuras organizativas propias que permitan entrar en condiciones de equidad y de legitimidad en el juego de los contrapesos democráticos por la disputa de los recursos materiales y simbólicos de la cultura.

Finalmente, y con base en esta lectura de los problemas relacionados con el ejercicio del poder cultural en ámbitos locales, se tiene para los efectos de crítica de esta investigación y de su aplicación metodológica, dos grandes componentes, a saber en primer lugar el jurídico que ha delimitado y limitado en gran medida el papel de la democracia cultural a través del modelo normativo e institucional nacional vigente, y en segundo lugar, el rol que desempeñan las ideas en la comprensión de la cultura misma en los actores individuales y colectivos que incide en el valor que estos le asignan a ésta, al desarrollo cultural, lo que de alguna manera incide política y socialmente en sus actuaciones.

1.1.1. Causas del problema

Antes de señalar de manera concreta las causas y los efectos relacionados con el problema de conocimiento de esta investigación, tomaremos tres referentes de diagnóstico (uno internacional, uno nacional y uno local) en torno a las relaciones de poder o al modelo institucional en el que se escenifican dichas relaciones, en este caso, el Sistema Nacional de Cultura en su nivel municipal. De manera conceptual, Raggio (2013) identifica el problema de la gestión de la cultura en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en un contexto dominado por el capitalismo internacional y sus lógicas funcionalistas que tienden a ocultar el conflicto y la diferencia política:

(...) la gestión de la política pública respecto de sus condicionantes políticos, apoyado en el supuesto de que los procedimientos administrativos son a-políticos, en tanto se limitan a la aplicación de una serie de reglas y procedimientos técnicos. Esta suposición encubre que es en el nivel político donde se produce la toma de decisión respecto del rumbo general de los asuntos del gobierno, aun cuando a través de los procesos de gestión, ellos puedan ser modificados, reorientados, obstaculizados o aun malogrados. (p. 95)

A lo anterior se suma que Raggio (2013) identifica una causa que se puede encontrar en la mayoría de los diagnósticos culturales sin importar el lugar y su nivel o alcance, y es el de la formación y educación de los actores culturales, y que sirve de referente para las causas y efectos asociados al problema de las relaciones de poder asimétricas y desventajosas para los intereses del campo de la cultura en un caso local:

(...) la baja profesionalización en el ámbito de la gestión pública constituye aun un problema de la región en general. En lo que atañe a la gestión cultural, pareciera todavía más importante porque la institucionalización de la política cultural en los estados latinoamericanos es muy reciente. Tomando en cuenta a Iberoamérica incluso en España, la profesionalización de la gestión cultural se ha encarado fuertemente recién en la última década. (p. 106)

Pasando de este referente internacional de la ciudad de Buenos Aires a un caso local colombiano en torno a causas y efectos de los problemas culturales, Muñoz (2004) al hacer un diagnóstico del estado del Sistema Nacional de Cultura SNCU en el municipio de Facatativá, identifica algunas de las falencias relacionadas con la implementación de éste, y cómo afecta la planeación del desarrollo cultural territorial, y de las cuales destacamos las siguientes:

- Que las instancias públicas no están cumpliendo a cabalidad y de manera eficiente las funciones que les fueron designadas.
- Que se elijan como directores de cultura a personas sin idoneidad suficiente para asumir el cargo y los requerimientos de tipo humano necesarios.
- Que los espacios de participación diseñados para que los particulares intervengan en la formulación y decisión de las políticas culturales de su región sean desaprovechados y tratados con apatía y falta de compromiso. (pp. 12-13)

Ya para el caso de Andes, las causas y efectos que se relacionan con el problema de investigación se fundamentan en el *diagnóstico de problemas culturales* realizado y negociado por la sociedad civil y el Estado a través de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, y la entonces Dirección de Fomento a la Cultura de Antioquia en el proceso de formulación del Plan Municipal de Cultura 2012-2021. Este diagnóstico identificó los siguientes problemas relacionados con defectos y carencias de participación, poder y autonomía cultural:

- a. Poca voluntad política y administrativa para la aplicación de los lineamientos culturales públicos tendientes a garantizar la continuidad y coherencia en los procesos artísticos y culturales.
- b. Deficiente participación de las comunidades y sociedad civil en la toma de decisiones del sector cultural, expresada en desinterés y apatía.

- c. Bajo perfil profesional de los gestores y trabajadores culturales para la gestión, promoción y democratización del desarrollo artístico y cultural. (p. 1)

Con base en la anterior contextualización y referenciación diagnóstica, las principales causas del problema de investigación identificadas en relación al campo de luchas entre los distintos actores culturales locales son las siguientes:

- a. **Insuficiente conocimiento del papel de la cultura en el desarrollo humano e integral de los diversos grupos y comunidades locales.** Exceptuando a las poblaciones indígena y afrocolombiana que relacionan la cultura con la identidad, la tradición, la memoria y el territorio como lo manifestaron los actores culturales pertenecientes a estas etnias, y que por lo tanto le asignan un valor estratégico y la reconocen como dimensión del desarrollo, la tendencia entre los actores de la cultura mayoritaria es a asociar la cultura con las artes, la actividades creativas y expresivas, el buen uso del tiempo libre, y la inclusión de alguno grupos del pluralismo cultural en el radio de la acción estatal. Esta concepción fragmentada limita la capacidad para entender que la cultura está en la base o si se quiere en el núcleo generador de las ideas, las creencias, los principios, los valores y los proyectos políticos y económicos que gobiernan la organización social.
- b. **Concepción dominante de la cultura como Bellas Artes.** Tomando en cuenta lo aportado por los distintos actores culturales en sus narrativas en torno a los procesos de la política y desarrollo cultural local, y como se evidenciará en los hallazgos, hay una importante tendencia a pensar la cultura (desde la antropología) como algo abarcante que incluye manifestaciones, prácticas, valores, principios, creencias y cosmogonías como formas y expresiones de ésta que además incluyen las producciones materiales como las obras de arte y el patrimonio cultural construido. No obstante, esta concepción tiende a restringirse a los actores que ya tienen una trayectoria dentro del campo y que por tanto se han relacionado en distintos grados con las problematizaciones que del término se han hecho y que es necesario conocer para poder abordar con competencia algunos de los procesos de la gestión y gerencia cultural. En realidad, y derivado este conocimiento de años de relacionamiento e interacción personal con los distintos grupos poblacionales y culturales de la municipalidad, la concepción dominante entre la mayoría de los

habitantes es la relacionada con la cultura como bellas artes. Esto ha implicado que en general la demanda de soluciones e intervenciones relacionadas con el desarrollo cultural se restrinjan a atender de manera puntual aspectos relacionados con las áreas artísticas en tópicos como: formación, cobertura, circulación, divulgación y financiación.

- c. **El paradigma dominante de desarrollo entre los grupos y comunidades se basa en indicadores materiales.** Con base en la experiencia personal de apoyo administrativo e institucional a los procesos de participación de la comunidad para la planeación del desarrollo local a través de instrumentos como los Planes de Desarrollo Municipal y de los Planes sectoriales (educación, cultura, deporte y juventud), y también a partir de la experiencia y el conocimiento aportado por algunos de los actores culturales con los que se conversó, se evidencia que mayoritariamente la población (no solo la clase dirigente y tradicional, sino y principalmente, la que tiene necesidades básicas insatisfechas) se inscribe en el paradigma *desarrollista* que lo entiende y lo representa como el *progreso* a través de obras de infraestructura y el crecimiento monetario. Esta concepción privilegia entonces lo material y cuantitativo frente a lo simbólico y cualitativo (siendo lo segundo la naturaleza dominante de la cultura).
- d. **Deficiente posicionamiento de la cultura como eje central del desarrollo social.** Con fundamento también en la experiencia personal y en la de algunos de los actores culturales con los que se conversó a profundidad en el desarrollo de la investigación, y concatenada con las anteriores causas como una de las aristas del problema, la percepción dominante que se tiene por parte de la dirigencia política e institucional (pública y privada) y de sectores amplios de la población, es que la cultura como dimensión del desarrollo y como campo específico de la organización social es secundaria, subsidiaria o complementaria en el mejor de los casos. Y esto porque no se la ve como una aportante económica, política o social importante, como una generadora de riqueza económica y simbólica, y, por el contrario, se la asume como una generadora de erogaciones para el presupuesto público.
- e. **Baja cualificación profesional de los trabajadores de la cultura.** Causa identificada con base en los diagnósticos del Plan Nacional de Cultura 2001-2010, del Plan Departamental de Cultura 2006-2020, y del Plan Municipal de Cultura

2012-2021. Este factor de causalidad es tal vez el que con mayor frecuencia aparecerá en el desarrollo contextual, teórico y empírico de esta investigación, porque además de ser estratégica, es tal vez la que permite mayores posibilidades de intervención para la transformación y el ejercicio de la democracia cultural. En otras palabras, las causas antes relacionadas son en su mayoría de naturaleza estructural y de difícil intervención y modificación, mientras que ésta se encuentra dentro del radio de acción directo de la gestión y gerencia cultural. Efectivamente, la baja cualificación profesional y la consecuente descapitalización política, simbólica y administrativa de los gestores, gerentes, líderes, artistas y representantes del campo cultural de la mayoría de las pequeñas localidades del país se relacionan de manera directa con la limitada (e incluso ineficiente, ineficaz e inefectiva) capacidad de acción para agenciar los intereses y resolver las problemáticas sectoriales. Esto pone a muchos actores culturales en situación de subordinación y de dependencia política, económica y administrativa.

1.1.2. Efectos del problema

Los principales efectos relacionados directamente con cada una de las causas antes mencionadas de la problemática son los siguientes:

- a. Postergación de las soluciones a las problemáticas y necesidades culturales locales. Los problemas, las necesidades o las aspiraciones de orden cultural no se hacen visibles por varias razones (que en muchos casos se conjugan) en las que el conocimiento juega un rol fundamental, y de las que destacamos las siguientes: a) los actores culturales y sociales no son conscientes o no le dan el suficiente valor a sus activos culturales, identitarios y patrimoniales; b) Los actores culturales no tienen el conocimiento y las competencias necesarias para una adecuada gestión y gerencia de los procesos del desarrollo cultural; y c) Se desaprovecha el marco de oportunidades (normativas, políticas y económicas) para la gestión y financiación del desarrollo cultural.
- b. Poco alcance de las acciones de desarrollo cultural incluidas en los instrumentos de la planeación del desarrollo local. Se tiende institucional y socialmente, desde un imaginario social profundamente arraigado, a circunscribir la atención de las demandas y aspiraciones culturales, a la solución puntual de necesidades

relacionadas con las artes en aspectos concretos como formación, dotación, cobertura y calidad, desconociendo que la cultura está en la raíz misma del conjunto de problemas y de conquistas de una comunidad, por lo que necesariamente esta dimensión forma parte de las soluciones. Esto es verificable en un número muy importante de planes de desarrollo municipal que solo incluyen lo artístico como la totalidad de su intervención cultural.

- c. Las políticas de desarrollo tradicionales tienden a no incluir a la cultura dentro de sus indicadores de gestión. Se tiende a considerar que los indicadores importantes de desarrollo (de producto, de resultado y de impacto) son los materiales en tanto que son tangibles, verificables y medibles, restando importancia a los indicadores de naturaleza intangible y cualitativa como los culturales a los que se considera abstractos, no mensurables, y por tanto no verificables. Este mito surgido del *desarrollismo* desconoce que toda manifestación cultural y social tiene una base material, y que todo hecho material es producto de una intención, de una decisión cultural y social, por lo que en realidad lo material e inmaterial están en permanente interacción e interdependencia.
- d. Relaciones de poder y subordinación desventajosas para los intereses culturales. El campo de la cultura, también fundamentado esto en imaginarios sociales ampliamente difundidos, se percibe como un aspecto secundario y no estratégico del desarrollo. Se asume como un conjunto de procesos y de actividades complementarias o subordinadas a campos *mucho más importantes* como la ciencia, la tecnología, la educación y el deporte, e incluso, relacionadas con grupos sociales marginales y contestatarios. Desde este enfoque, la cultura es calificada de varias maneras: inesencial, innecesaria, superflua e incluso subversiva, entre otras. Esto, en la práctica de las relaciones de gestión o agenciamiento, pone a los actores que representan los intereses del campo de la cultura en desventaja simbólica y práctica frente a actores que representan otros campos como el de la política y la economía. De hecho, es allí, en esos campos *no culturales* donde se ha delegado la toma de las decisiones clave que afectan el *campo de la cultura*.
- e. Poca incidencia de los actores culturales locales en la toma de decisiones. A la subordinación estructural señalada en el ítem anterior, se agrega, para el caso de la mayoría de las pequeñas localidades colombianas, la baja cualificación técnica,

tecnológica y profesional de los actores culturales que intervienen directamente en los procesos de la gestión, gerencia y prestación o demanda de deservicios como son directores, coordinadores, monitores, artistas, líderes y representantes de las organizaciones culturales no gubernamentales. Este déficit de conocimiento (capital cultural) acrecienta la asimetría en las relaciones entre los actores del *campo de la cultura* con los de *campos como el político, el económico y el social*, poniendo a los primeros en una real situación de subordinación y dependencia frente a los segundos.

1.1.3. Pregunta de investigación

Con base en lo anteriormente expuesto, y teniendo como marco contextual los dos grandes componentes propuestos, el jurídico y el ideológico, y los tópicos que se les vinculan, se plantea la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles son las influencias de las relaciones de poder entre los actores culturales, en los procesos de gestión y gerencia del desarrollo cultural en el Municipio de Andes, Antioquia?

1.1.4. Objetivos

General:

Analizar las influencias de las relaciones de poder entre los actores culturales en los procesos de gestión y gerencia del desarrollo cultural en el Municipio de Andes, Antioquia, para realizar recomendaciones para la inclusión democrática en la formulación e implementación de la política cultural local en el marco del Sistema Nacional de Cultura.

Específicos

- a. Describir y caracterizar el contexto cultural, social, institucional, político y territorial en el que se dan las relaciones de poder entre los actores culturales.
- b. Establecer las categorías conceptuales y teóricas y los antecedentes investigativos, que sirven de marco referencial para la interpretación y el análisis de las relaciones de poder y subordinación entre los actores culturales.

- c. Dar cuenta de las relaciones de poder que se establecen en los procesos de gestión y gerencia del desarrollo cultural a través de los relatos de los actores culturales del municipio de Andes
- d. Aportar recomendaciones prácticas que permitan una participación crítica y transformadora de los actores culturales en la gestión y gerencia de la cultura local.

1.2. Importancia de indagar acerca de la influencia de las relaciones de poder en la gestión y gerencia de la cultura

La Gestión Cultural como campo de trabajo y formación específico y especializado que requiere de un perfil profesional para su ejercicio es bastante reciente en Colombia. Sin embargo, como práctica no profesional articulada a demandas y necesidades de los artistas, creadores, gestores, líderes y trabajadores de la institucionalidad cultural pública y privada, de las comunidades y de las organizaciones de la sociedad civil ya tiene una larga trayectoria. Esto nos informa acerca del gran aporte que los gestores no formados académicamente les han hecho a muchos de los ámbitos, ejes, prácticas, metodologías, técnicas, servicios y formas de organización de la cultura. No obstante, en el contexto de las transformaciones del mundo contemporáneo, con sus exigencias competitivas, donde la información y el conocimiento se privilegian, la labor no profesional que podemos asimilar con la noción de artesanal ha quedado en desventaja.

El quehacer y la práctica de los gestores y trabajadores de la cultura en el ámbito de las pequeñas y medianas localidades colombianas carece, en gran medida, de la producción de referentes teóricos y/o conceptuales propios que permitan la interpretación y comprensión crítica e histórica, y por tanto, consciente de sus procesos y dinámicas de cambio y de los múltiples factores, actores y agentes locales y externos que intervienen en la gerencia y gestión del desarrollo cultural, lo que ha tenido como efecto el tener un “modelo de institucionalidad” con un carácter predominantemente formal y vertical en su funcionamiento político y administrativo.

Por ello, es necesario y pertinente estimular y desarrollar procesos locales de producción de conocimiento a través de investigaciones, que permitan, además de recuperar, ordenar y transmitir la información de los procesos, hacer lecturas críticas y micro históricas de las lógicas e hilos conductores que atraviesan las prácticas y procesos

culturales y de las maneras como se inscriben e inciden en ellos los paradigmas de política cultural que conllevan una intencionalidad, orientan un quehacer, ofrecen estrategias diferenciales, y se soportan en interacciones de poder cultural que finalmente se expresan en transformaciones, permanencias y ausencias institucionales, sociales, políticas, ideológicas y económicas de los grupos y actores culturales en permanente interacción y pugna en el escenario que denominamos municipio.

Lo anterior, representa un aporte urgente y necesario de la academia y de la Universidad al desarrollo cultural democrático de las localidades donde la cultura se debe entender como bien público en tanto que es de todos y para todos (sin desconocer hechos como la propiedad o la autoría), y al tiempo como activo que permite la dignificación de la vida de las personas y los actores culturales, al brindar herramientas conceptuales y metodológicas para la producción de conocimiento analítico y crítico en torno a sus procesos y realidades culturales. La ciudadanía cultural es en este sentido, además del ejercicio pleno de los derechos culturales, la acción consciente para un gobierno legítimo de los destinos culturales y sociales de las localidades colombianas.

En síntesis, esta investigación es importante y pertinente en virtud del papel que juega el conocimiento en el contexto de las transformaciones paradigmáticas de la sociedad contemporánea “glocalizada”. La globalización se vive en lo local, es allí donde se construyen e instituyen sus representaciones, se expresan sus resistencias y anacronismos, se sufren sus efectos adversos y nos adscribimos a sus promesas y esperanzas. Porque es precisamente desde estas demandas simultáneas de diferenciación y de reconocimiento que se configuran nuevos escenarios de poder y de subordinación, de adscripción y movilización identitaria, y por tanto, nuevas maneras de mediar, gestionar, gerenciar y organizar los intereses culturales individuales y colectivos.

Con base en estas consideraciones preliminares, se justifica la necesidad de analizar las relaciones de poder y subordinación en el contexto de las prácticas de la gestión y gerencia cultural en el ámbito municipal adelantadas por actores institucionales estatales y privados, artistas, gestores y grupos, a través de la indagación de sus ideas, comprensiones, experiencias, aprendizajes, saberes, conquistas y fracasos, para que sean referentes útiles para las propias prácticas gestoras así como a las de otras localidades y comunidades. Por

tanto, la utilidad de este conocimiento local, se articula a varias premisas y ejes conceptuales, que desde un enfoque crítico se plantean para un ejercicio democrático y ético de la gestión cultural:

- a. Aportar bases para el diseño de recomendaciones y herramientas prácticas que contribuyan a la cualificación de los gestores y trabajadores culturales locales, para el desarrollo de competencias conceptuales y críticas, que les permitan hacer lecturas y comprensiones contextuales de las relaciones y ejercicios del poder cultural local.
- b. Reconocer a “otros” actores de los procesos del desarrollo cultural local, que desde una mirada tradicionalista no son considerados como tales, y que, ya sea en condiciones de dominación y/o subordinación, inciden de múltiples maneras en los juegos de poder que atraviesan, potencian, limitan o niegan la concreción de demandas, necesidades y aspiraciones culturales. Los “otros” participantes de la sociedad civil, del sector privado y del Estado, que desde campos como el político, el económico, el educativo, el comunitario y el religioso, inciden efectivamente en el campo de la cultura.
- c. Potenciar la capacidad política y la legitimidad de las organizaciones artísticas, culturales y sociales locales, para la participación incidente en la toma de decisiones para el desarrollo cultural.
- d. Valorar la diversidad de actores culturales como un activo de primer orden para una real y efectiva inclusión en la formulación y ejecución de las políticas públicas culturales y del ejercicio democrático del poder cultural.
- e. Aportar a la ampliación de las investigaciones culturales en el ámbito de las pequeñas localidades colombianas que se preguntan por la relación entre cultura y poder.
- f. Finalmente, analizar la forma en que se expresa y los efectos del modelo de desarrollo cultural colombiano diseñado y formulado normativamente a través de la Ley General de Cultura y del Sistema Nacional de Cultura SNCU, y que es soslayado como uno de los contenedores y condicionantes de los procesos de formulación y ejecución de la política cultural.

1.3. Contexto sociodemográfico de la investigación

Teniendo como fuente de información el Plan de Desarrollo Municipal (2012-2015), algunos datos generales del Municipio de Andes son los siguientes: las coordenadas de ubicación de la cabecera municipal son latitud norte 6°02'42" y longitud oeste 75°42'13"; la economía se basa en el café, el plátano, el banano, la caña de azúcar, la yuca, el maíz, la ganadería, así como en la extracción de material de playa, minería, recursos forestales, comercio, y servicios financieros, estatales y educativos; su extensión territorial es de 403.42 Km² (antes se tenía 444 Km², pero según análisis en la revisión de P.B.O.T por medio de Satélite, se confirma que es 403.42 Km²) y la altura promedio de la cabecera sobre el nivel del mar (m.s.n.m) es de 1.350 mts, y se encuentra a 117 km de distancia de la ciudad de Medellín; la temperatura promedio es de 22°C, con pisos térmicos que van desde el cálido hasta el páramo; sus límites son por el oriente: con los municipios de Jardín, Jericó y Pueblo Rico, por el norte: con los municipios de Hispania y Betania, por el occidente: con el departamento del Chocó, y por el sur: con el departamento de Risaralda; la división político-administrativa es la siguiente: barrios: 22 en la cabecera municipal, corregimientos (7): Santa Inés, Santa Rita, Buenos Aires, San José, Tapartó (La Chaparrala y San Bartolo están en proceso de consolidación), y 63 veredas. Los habitantes (según el SISBEN 2012): área urbana: 19.762, área rural: 24.609, total: 44.371, y su gentilicio es *andino*. De acuerdo con el historiador Manuel Uribe Ángel (1822-1904), citado por Zapata (2002), la ubicación geográfica de esta municipalidad tiene las siguientes características:

(...) Andes está situado al pie de un estribo montañoso que se desprende de la cordillera occidental, y en un ángulo formado por la confluencia del río San Juan y el torrente Chaparrala. El terreno sobre que descansa, como el de la mayoría de las poblaciones antioqueñas, es por manera desigual, lo que no ha impedido que la actividad y constancia de sus habitantes extienda notablemente el área ocupada por las calles y habitaciones. La extensión ocupada por la población es acaso una de las más abruptas y enmarañadas de Antioquia. (...) Todas estas montañas están íntimamente relacionadas, y separadas apenas por el curso de numerosos torrentes metidos en profundas cañadas, sin que se ofrezca un valle de regular extensión. (p. 146)



Imagen 1. Parque Simón Bolívar.

Fuente: Plan de Desarrollo Municipal 2012-2015

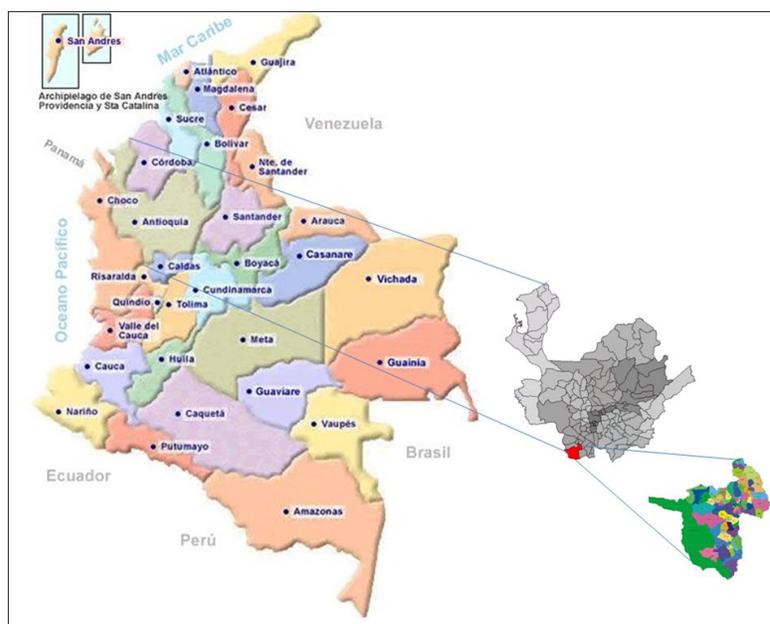


Imagen 2. Plano de geolocalización.

Fuente: Plan de Desarrollo Municipal 2012-2015

En relación a la historia local, la fundación en el año 1852, y de acuerdo con Zapata (2002), se inscribe en el proceso de expansión territorial del Estado de Antioquia que se desarrolló a partir de las décadas de los años 30 y 40 del siglo XIX, y que se conoce como la “colonización antioqueña”, hecho clave en la configuración de la República y en la definición de los rasgos culturales e identitarios de una significativa parte de los habitantes de la municipalidad, cuyas élites a partir de entonces han tenido el control y poder

territorial, impuesto a otras poblaciones ancestrales como la etnia Emberá Chamí y posteriormente a la Emberá Katío.

Por las características topográficas del terreno, algunos de los corregimientos y muchas de las veredas son de difícil acceso, pues no obstante contar con carreteras de penetración, estas son sumamente vulnerables en las temporadas invernales, lo que genera un importante grado de aislamiento de sus pobladores, dificultando el acceso a una serie de servicios estatales y privados, entre ellos los artísticos y culturales, tradicionalmente centralizados en el área urbana. Este hecho, sumado a la creciente pobreza rural asociada con la crisis cafetera y a otras problemáticas, es causante de una creciente exclusión y desigualdad social, educativa y cultural de la población rural del municipio, que afecta también a los habitantes de los barrios periféricos y marginales que se encuentran en plena expansión. Así mismo, en los últimos años ha venido emergiendo la actividad minera (aurífera) en el corregimiento Santa Rita y en la vereda La Piedra del corregimiento La Chaparrala, con altos niveles de ilegalidad, conflictividad y violencia.



Imagen 3. Vista aérea del casco urbano de Andes.

Fuente: Plan de Desarrollo Municipal 2012-2015.

Desde un punto de vista arqueológico y etnocultural, y de acuerdo con Zapata (2002), es importante tener en cuenta que los vestigios y huellas prehispánicas de la presencia de grupos humanos en Andes se remontan hasta el quinto milenio antes de nuestra era, lo que se ve reflejado en la actual existencia de dos etnias indígenas: los Emberá Chamí y los Emberá Katío. Éstas pertenecen a la familia lingüística Chocó. A estas se suman otros grupos humanos, culturales y/o étnicos de más reciente incorporación y/o llegada. El

proceso de poblamiento “moderno” del territorio, se dio a partir de la llamada “colonización antioqueña” a mediados del siglo XIX, hecho que implicó la migración de población mestiza y campesina pobre desde el Valle de Aburrá (Medellín y Envigado) y del Oriente antioqueño (El Retiro y Rionegro), mediante el cual se incorporó este espacio a la continuidad demográfica y territorial del Estado de Antioquia. Esta población mestiza (urbana y rural) es la que ha mantenido una posición cultural, política y económica dominante y hegemónica durante más de siglo y medio de vida municipal en el contexto de la República, en permanente tensión y conflicto (por la tierra) con los grupos minoritarios nativos y emergentes. Por ello, en una aproximación etnocultural, es de vital importancia reconocer y destacar más adelante las resistencias y las luchas de los pueblos indígenas por la recuperación de parte de sus territorios ancestrales y sagrados.

También, desde el siglo XIX, la presencia afrocolombiana se hace sentir en el territorio. Ello se debió a dos fenómenos concatenados: la explotación de minas de oro en el Alto San Juan, actual corregimiento de Santa Rita, y a la necesidad del Estado de Antioquia de encontrar una salida al océano Atlántico por la vía del río Atrato, donde de acuerdo con Zapata (2002), la población negra se convirtió en mano de obra necesaria por las difíciles condiciones climáticas y de trabajo impuestas por la minería y la construcción de caminos en un medio selvático, desconocido para la población proveniente del centro de Antioquia. La población afrocolombiana posteriormente decrece, manteniendo una presencia significativa en el Municipio de Ciudad Bolívar, por donde se construyó la carretera que comunica con Quibdó, la capital del departamento del Chocó. Debido en parte a su ubicación fronteriza con el Departamento del Chocó, en las últimas décadas ha ido creciendo de nuevo y significativamente, la presencia afrocolombiana en Andes, constituyéndose ésta en una población organizada que participa activamente en la vida social, cultural, política y económica local, donde se destaca la Asociación de Afrodescendientes Residentes en Andes AFROAN.

Por razones que se explican en el contexto de la economía cafetera, la población flotante también juega un importante rol en las dinámicas socioculturales, pues la presencia temporal cada año de grandes grupos de recolectores provenientes de distintos lugares del país (entre 15 y 20 mil solo en Andes), además de activar la economía, generan procesos efectivos y simbólicos de intercambios y resistencias, haciendo de la localidad un escenario

menos conservador frente a prácticas culturales marginales, problemáticas o ilegales que las municipalidades vecinas. Por tanto, la localidad también es escenario del conflicto armado, que ha sido complejizado y agudizado por fenómenos emergentes desde los años ochenta y noventa del siglo XX como las guerrillas de izquierda, el narcotráfico, el paramilitarismo y la minería.

Andes, de acuerdo con Zapata (2002) se constituyó, desde las últimas décadas del siglo XX, especialmente a partir de los años 80, en eje subregional de desarrollo irradiando una importante actividad comercial, financiera y de servicios estatales y privados, donde se incluye una significativa presencia de los campos de la educación y la cultura: la Seccional Suroeste de la Universidad de Antioquia y la Ciudadela Educativa y Cultural “MAR”. Esta condición de epicentro, que históricamente ha colocado a Andes a la vanguardia subregional de los procesos de desarrollo, primero en el contexto de la internacionalización de la economía capitalista (a través de la caficultura) y de la consolidación de la organización e institucionalidad del Estado Nacional, y posteriormente mediante la inserción en las lógicas neoliberales de la economía de mercado y de la cultura-mundo de la globalización, ha significado la construcción de unas representaciones e imaginarios colectivos que le demandan a los habitantes y a sus instituciones, una alta capacidad de competitividad y de rápida adaptación a los cambios y a las “exigencias” de actualidad de un contexto contemporáneo en permanente cambio y mutación.

Sus lógicas de pensamiento individual y colectivo son por tanto afines a la ideología del progreso que se ha expresado, por ejemplo en las últimas décadas, en especial en la primera y en lo corrido de la segunda del siglo XXI, en una rápida transformación urbanística y un importante auge de la construcción y de la especulación inmobiliaria. También ha implicado que se convierta en un centro de atracción laboral, profesional y educativa para personas de las otras municipalidades de la subregión, generándose en los últimos años un importante proceso de inmigración a escala del suroeste lejano, convirtiendo a Andes en el municipio con la mayor tasa de crecimiento demográfico del suroeste antioqueño.

El modelo de desarrollo de la caficultura permitió, además de la construcción de importantes obras de infraestructura rurales y urbanas entre las que se encuentran

carreteras, puentes, escuelas, viviendas, entre otras, la democratización de la propiedad a través del afianzamiento productivo de los pequeños propietarios (en su mayoría familias campesinas pobres con propiedades heredadas), al posibilitarles insertarse en la industria cafetera, haciendo adecuaciones técnicas y tecnológicas que beneficiaron tanto a los grandes como pequeños productores, pero sobre todo, al contribuir con la creación de una institución subregional reconocida por su tamaño e importancia a nivel nacional: la Cooperativa de Caficultores de Andes, que aglutina a los productores del grano de los Municipios de Ciudad Bolívar, Betania, Hispania, Jardín, Jericó, Pueblorrico, Tarso y Andes. Así mismo, esta presencia institucional, económica, productiva y ambiental ha resultado histórica y culturalmente en lo que desde las políticas culturales nacionales se define como el “Paisaje Cultural Cafetero”, valor y activo patrimonial que representa un enorme potencial para las políticas del desarrollo cultural local.

1.4. Movilización de actores culturales para la inclusión democrática en la construcción de política cultural (internacional, nacional, regional y local)

La consolidación institucional del campo de la cultura ha tomado un verdadero auge en los años recientes en la mayoría de los países latinoamericanos con lógicas muy diferentes a las de los países europeos o de habla inglesa. No tomamos entonces como referente de esta consolidación institucional a estos últimos países, porque paradójicamente en ellos el aspecto normativo ha sido secundario y no un factor determinante como en el caso de los latinoamericanos. En estas naciones, la mayoría de los procesos de consolidación institucional han sido el producto de acuerdos ciudadanos tácitos que se han ido incorporando cotidianamente a las prácticas culturales, políticas, económicas, sociales y administrativas sin requerir de marcos normativos y de regulaciones taxativas significativas.

Pero esa consolidación en Latinoamérica no ha sido, o un proceso lineal producto del *progreso* de las instituciones culturales cuyos antecedentes de acuerdo con Rey (2010) se remontan al periodo colonial, o producto del surgimiento de una voluntad *modernizadora* que ha actualizado y puesto a tono las instituciones con el mundo globalizado y la economía de mercado. Ha sido, y sigue siendo más bien, el producto de procesos de negociación del conflicto y la diferencia cultural y social que se ha expresado en Políticas

Culturales. Porque precisamente una Política Cultural es un producto que a su vez se transforma en un instrumento concertado (mediante los planes de desarrollo) para atender las demandas, las necesidades y las aspiraciones de grupos y actores que han tenido que recurrir a la movilización para agenciar sus intereses. Por esta razón, a continuación tomaremos como referente algunas experiencias de movilizaciones de actores culturales que se dieron en otros países latinoamericanos (Chile y Argentina) y que tuvieron una cobertura nacional o local, y otras que se dieron en Colombia y que tuvieron alcances nacionales, departamentales y locales según el caso.

En cuanto a experiencias de movilizaciones de actores culturales que sirvieron de base para la implementación de procesos de participación incidente y directa en los procesos de construcción negociada de política cultural en el ámbito internacional, es significativa para esta investigación la experiencia chilena, por ser paradigmática en términos de democracia cultural, en tanto que su estructura es de pirámide invertida. Es decir, las decisiones de política cultural e institucional se toman en la base siendo su principal componente las instancias de participación (consejos) que se irrigan desde lo nacional hasta lo regional y local. Esta experiencia ha trascendido el ámbito nacional para constituirse en un verdadero referente latinoamericano de institucionalidad alternativa para el desarrollo cultural, donde la democracia cultural es su motor principal al ser las voces de los actores culturales escuchadas en la interlocución con los otros poderes del Estado y, lo más importante, ser ellos los que toman directamente las decisiones de política cultural. Una democracia cultural que atraviesa toda la organización institucional y territorial del país (de lo macro a lo micro). La “Política Cultural 2011-2016” de la República de Chile nos dice lo siguiente sobre sus propósitos, sus funciones y su forma y estructura organizativa, en tanto que es:

(...) el resultado de un esfuerzo amplio, democrático, altamente participativo, comprometido y riguroso (...) recogiendo las inquietudes, demandas y aspiraciones de la ciudadanía mediante diversos mecanismos participativos, con la finalidad de estructurar una formulación de políticas públicas culturales que permitan orientar e impulsar el desarrollo cultural del país (...). (p. 17)

A continuación, veremos cómo la Política Cultural 2011-2016 ilustra de mejor manera el papel que la participación ciudadana desempeña en el modelo cultural chileno y en los procesos del desarrollo cultural en todos los escenarios territoriales del país:

(...) En plena concordancia con el principio de participación que constituye uno de sus ejes fundamentales, los conceptos centrales de política cultural que se proponen para el período 2011-2016 son el resultado de un amplio proceso de consulta ciudadana, convocado precisamente para recoger diagnósticos y propuestas e instalar temas en la agenda cultural del país, permitiendo la expresión de diversas visiones y perspectivas. (...) (p. 27)

Es decir que el Sistema Nacional de Cultura de Chile si bien contempla una serie de actores, instancias y procesos articulados como el colombiano, se caracteriza por no corresponder a un modelo jerárquico en el que la política cultural si bien es consultada con los grupos de base, en la práctica es formulada y adoptada desde arriba. En el modelo chileno se prescindió consciente e intencionalmente de esta estructura jerárquica y se optó como exigencia sectorial por un modelo colegiado (que tiene rango ministerial), donde las decisiones se negocian y se disputan democráticamente en la base. Incluso un aspecto diferenciador es que la sede del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (que hace las veces de Ministerio) no tiene su sede en Santiago la capital, sino en Valparaíso la ciudad histórica donde se fundó Chile.

En contraste con la experiencia chilena, el modelo peruano es mucho más parecido al colombiano tanto en su estructura ministerial como en su organización administrativa vertical, donde la política cultural se define, se direcciona y se irradia desde la cúspide de la estructura y desde la centralidad político-administrativa del país. Los “Lineamientos de Política Cultural 2013-2016” de la República del Perú, nos permiten evidenciar lo anteriormente expuesto:

El Ministerio, como ente rector (...) es el responsable del diseño, establecimiento, ejecución y supervisión de las políticas nacionales y sectoriales del Estado en materia de cultura. Sus funciones son la defensa del patrimonio cultural material e inmaterial de la Nación, la promoción de las industrias culturales, el apoyo a la creación artística y difusión de las artes, y el reconocimiento a la pluralidad étnica y cultural del Perú. (p. 4)

Como se ve, si bien en esta definición de los lineamientos de política cultural se hace un reconocimiento a la diversidad cultural y por ende a la de actores culturales existentes en el país y por supuesto a su gran riqueza patrimonial, se evidencia que no son ellos los que toman decisiones en cuanto a la formulación, adopción y ejecución de la política cultural, con la fuerte incorporación adicional de lógicas de gestión privada de la cultura.

Ya en el ámbito colombiano, es muy importante destacar la experiencia de movilización social y política por la cultura que se dio en el marco de la formulación del Plan Nacional de Cultura 2001-2010 “Hacia una ciudadanía democrática cultural”, y que coincide con uno de los momentos en que mayor impulso se dio a los procesos de creación del Sistema Nacional de Cultura SNCU. Lo anterior, con un importante componente de participación ciudadana tendiente a resolver problemas, ejercer derechos culturales, y garantizar el cumplimiento de las competencias culturales territoriales establecidas por la ley para los departamentos, los distritos, los municipios y los territorios indígenas y afrocolombianos. Mendoza y Barragán (2005) hacen este reconocimiento y describen su componente participativo, a la par que formulan una crítica al Plan por las imperfecciones de la participación y algunas de las pretensiones poco realistas de su alcance:

El elemento bandera en cuanto a participación, implementado por el Ministerio de Cultura ha sido hasta el momento el Plan Nacional de Cultura (2001-2010) (...) Este plan fue fruto de un amplio proceso participativo evidenciado en la realización de foros municipales, departamentales y regionales que desembocaron en un Foro nacional, efectuado en Bogotá el 27 y 28 de noviembre de 2000, y representa sin lugar a dudas el adelanto más significativo hasta el momento en lo concerniente a la formulación de políticas culturales; lo que, sin embargo, no quiere decir que se trate de un procedimiento perfecto (...) (p. 178).

El contexto histórico y las realidades culturales problemáticas que hace visibles y explicita de manera crítica el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 tocan aspectos fundamentales de la organización cultural, social, económica, política e institucional del Estado nacional tradicional, como el centralismo, la homogenización cultural abstracta que hace la república unitaria sobre sus miembros, y la hegemonía de un relato cultural que naturaliza las relaciones y jerarquías del poder dominante instituido a lo largo de la historia colonial y republicana del país, y que se presentan de la siguiente manera en él:

En Colombia encontramos durante las últimas décadas cambios complejos y emergentes como el debilitamiento de formas tradicionales de poder, autoridad y legitimidad, la visibilidad de distintos y nuevos sectores populares con demandas y formas de hacer presencia en la conciencia pública (...) Muchos de estos cambios, en su diversidad y heterogeneidad, tuvieron manifestaciones que se salían de los moldes tradicionales de los sistemas educativos, confesionales, políticos y hegemónicos (pp. 22-23).

Lo anterior, y siguiendo con los planteamientos críticos del Plan Nacional de Cultura 2001-2010 y lo que potenció, esa búsqueda de cambio y de reconocimiento, esa manifestación de la diferencia y de las inconformidades frente a las imposturas hegemónicas de una tradición cultural que solo ofrecía una versión de lo que somos los colombianos, históricamente fue posible porque:

(...) Se configuró un Estado monopolizado por intereses y sectores tradicionales, pobre y débil en su capacidad y presencia (...) Al tiempo se estableció una cultura política de mediación por parte de partidos que no permitían tramitar las demandas de amplios y diversos sectores y por tanto no fortalecían ni la institucionalización nacional, ni la creación de espacios de participación democrática (pp. 23-24).

Escenario que desafortunadamente para las pequeñas localidades colombianas, y en gran medida, ha sido revertido en relación a los avances democráticos de la movilización al escenario que se plantea en la cita anterior, manteniéndose estructuras de inclusión y exclusión cultural tradicional y por tanto de ejercicios del poder sectorial, bajo esas lógicas partidistas y burocráticas.

Con base en lo anterior, y entrando a identificar las particularidades de esta movilización como tal, en el documento Plan Nacional de Cultura 2001-2010, están contenidas algunas de las claves de su importancia como hito en los procesos de participación cultural en Colombia (en este caso para la formulación de la política sectorial), entre las que se destacan la reivindicación de las diversas visiones, narrativas y territorialidades culturales que convergen en su formulación:

(...) Es un Plan de un país con múltiples culturas. Un Plan de una Nación diversa. Un Plan que habla de un país plural y por el que habla un país plural. Un Plan que se dice de muchas maneras, como el país. (...). El Plan (...) es una apuesta (...) dirigida hacia la construcción de

una ciudadanía democrática cultural. Una ciudadanía con el poder de expresarse sin temor y en comunión con los otros (p. 9).

Por ello, el Plan mismo hace énfasis en los procesos de participación cultural democrática que legitimaron su construcción, y por supuesto, su adopción como política cultural decenal, y además propone establecer a la democracia cultural, como la manera de pensar y de implementar los procesos del desarrollo cultural en Colombia, tal y como se evidencia a continuación porque su formulación:

(...) convocó un proceso de construcción participativa de políticas culturales que debe continuar. Su puesta en marcha requerirá que sigamos construyendo juntos y que los acuerdos que nos sitúan alrededor de propósitos comunes sean el referente principal para la toma de decisiones (p. 10).

Podría entonces pensarse y decirse que el mayor indicador de éxito en el proceso de movilización cultural y política por el desarrollo cultural, lo constituye la adopción del Plan como Política Pública de obligatorio cumplimiento, que además de la legitimidad que le otorga la participación ciudadana en su formulación y diseño, es validado e institucionalizado por su incorporación legal al marco normativo cultural. En este sentido, el Plan piensa la Política Pública de la siguiente manera:

El Plan se constituye en una política de Estado en la medida en que permite orientar, garantizar y estimular las acciones de manera planificada, articulada, coordinada y con una visión de largo plazo que garantice las condiciones y mecanismos que requieren los procesos culturales (p. 17).

No obstante todo lo anterior, y la importancia que para los procesos de institucionalización del desarrollo cultural tuvo el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 como hito y referente, sus intenciones se vieron limitadas e incluso frustradas en sus alcances por razones que veremos más adelante, principalmente desde el punto de vista de este investigador en relación con la democracia cultural como eje de acción política para la planeación y toma de decisiones en el campo de la cultura, y que forman parte del interés de conocimiento de este trabajo.

También en el ámbito nacional, es fundamental referenciar y al mismo tiempo reconocer los esfuerzos que entidades como el Ministerio de Cultura y la Universidad de Antioquia realizaron para contribuir al fortalecimiento del SNCU y así buscar alternativas que permitieran de manera simultánea aprovechar sus potencialidades y contribuir a superar los problemas que lo aquejan a través de la experiencia de trabajo que se denominó “Mesas Regionales de Cultura 2012”. En primer lugar se diseñó la ruta conceptual y metodológica de intervención que se plasmó en el documento *Rutas para la consolidación de la articulación del Sistema Nacional de Cultura-SNCU* (2012) cuyo:

(...) propósito fue indagar acerca de los fines, la estructura y los procesos en los que se concreta el desarrollo del Sistema Nacional de Cultura, con el fin de identificar los elementos necesarios para fortalecer su articulación (...) y* presenta las rutas de acción, que (...) constituyen las claves para el logro de la coherencia, la consistencia y la conexión entre los elementos que constituyen esta importante plataforma para la participación y para la construcción de ciudadanía democrática cultural en el marco del Sistema Nacional de Cultura (p. 13).

(y* agregado por el autor de la investigación)

En segundo lugar y con base en la ruta conceptual y metodológica diseñada para el desarrollo de las “Mesas Regionales de Cultura 2012”, estas se realizaron en localidades estratégicamente seleccionadas (Jericó, Paipa, Galeras, San Martín, San Agustín y Popayán) por cada una de las regiones socioculturales y político-administrativas existentes en el país (Eje Cafetero, Cundinamarca-Bogotá, Caribe, Orinoquía-Amazonía, Sur, Pacífico-Interandina) que aglutinan los 32 departamentos, y adicionalmente se incluyó una mesa de trabajo con los integrantes del Consejo Nacional de Cultura. El documento e informe final resultante de esta experiencia de participación tendiente al fortalecimiento de la organización cultural colombiana se denominó *Consolidación de la articulación del Sistema Nacional de Cultura (SNCU). Regularidades y singularidades por variables en el análisis participativo* (2012) que a su vez tuvo como insumo el diagnóstico realizado en el año 2011 por la Dirección de Fomento Regional de Ministerio de Cultura y a partir del cual se establecieron las variables analizadas en cada una de las mesas de trabajo, dando cuenta esto tanto de las preocupaciones institucionales existentes en torno a la deficiente consolidación del Sistema, como de los esfuerzos conjuntos Estado-sociedad civil tendientes a atacar las causas y los efectos que están generando los problemas. Como

muestra del importante aporte crítico y práctico derivado de la experiencia se presenta un pequeño fragmento de los resultados de la Mesa 1 “Fortalezas y debilidades”, en su variable 1 “Enfoques y principios del SNCU”, y en el que algunas de las debilidades planteadas por los actores culturales regionales fueron las siguientes:

- El Sistema no plantea una clara relación entre Cultura y otros sistemas: Educación, salud, medio ambiente, ciencia y tecnología, economía.
- La Normativa es estática, jerárquica y vertical respecto a las cambiantes dinámicas de los procesos culturales territoriales y municipales.
- Invisibilidad del Sistema en la sociedad en general.
- Injerencias politiqueras en la marcha del Sistema en muchos municipios (p. 17).

Ya en el ámbito regional colombiano, tal vez la experiencia de movilización cultural y política más importante de la ciudadanía por el desarrollo cultural es la que se dio en departamento de Antioquia entre los años 2012-2015, y que teniendo como base el Plan Departamental de Cultura 2006-2020, se denominó “Diversas Voces”. Efectivamente, fue una coyuntura en la que el recientemente creado Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia ICPA estuvo en proceso de consolidación institucional, administrativa y financiera, a la par que convergió una administración departamental que asumió a “La educación como el motor de la transformación”.

En este contexto, la relación entre educación y cultura es potenciada, otorgándosele al ICPA un papel protagónico como visibilizador de los distintos actores culturales departamentales (las “diversas voces” según su estructura planificadora y comunicacional), como impulsador de la plataforma política para la participación incidente y democrática, como creador de oportunidades para el talento artístico, y como fomentador para la valoración y apropiación social del patrimonio cultural.

De acuerdo con la publicación “Antioquia Diversas Voces. Cultura para la transformación” (2014) del ICPA, se identifica el siguiente problema relacionado las limitaciones democráticas (modelo tradicional representativo) y con la inoperancia de las instancias de participación cultural, como motivador de la movilización:

(...) Históricamente, la elección de consejeros de cultura se realizaba mediante un ejercicio de democracia representativa (...) El anterior Consejo Departamental de Cultura tuvo

vigencia desde diciembre de 2008 hasta el mes de mayo de 2013, cuando se instalaron formalmente los nuevos consejos conformados a través de la estrategia *Diversas Voces*. Los Consejos Departamentales de las Artes y la Cultura (música, danza, teatro, etc.) no estaban conformados al momento de la renovación de los espacios de participación. (...) (p. 49).

Presentados estos antecedentes y habiéndose identificado el problema motivador, el ICPA entra a describir y a caracterizar en qué consistió la movilización ciudadana “Antioquia Diversas Voces. Cultura para la transformación” (2014), de la siguiente manera:

Antioquia, Diversas Voces es una estrategia de movilización y participación ciudadana realizada desde 2012 y que seguirá hasta 2015, como parte del Plan de Gobierno *Antioquia, La más educada*. Esta estrategia tiene tres fases:

La primera, (...) fue la movilización ciudadana para la renovación de los espacios de participación en el Sistema Nacional de Cultura: Consejo Departamental de Cultura, siete Consejos Departamentales de las Artes y la Cultura (...)

La segunda fase apunta a la activación de estos Consejos, (...) en la planeación sectorial de la cultura para impulsar el desarrollo de los sectores y las áreas artísticas y culturales.

La tercera fase es el establecimiento de alianzas estratégicas para el logro de esos planes y para la sostenibilidad y consolidación de estos Consejos (...) (p. 41).

Y, como uno de los ejes fundamentales de esta movilización cultural y política, el ICPA a través de la publicación “Antioquia Diversas Voces. Cultura para la transformación” (2014), le asigna a la *participación* el siguiente rol, y da cuenta, además, de los efectos de ésta en los procesos de legitimación, fortalecimiento y transformación cultural institucional donde la gestión cultural se ve altamente favorecida:

(...) desde finales del año 2012 y a largo del año 2013 se diseñó y se llevó a cabo el desarrollo de una estrategia de movilización ciudadana por la cultura (...) que (...) se fundamenta en un ejercicio de construcción cultural democrática y participativa (...) y* ha garantizado que las personas participen libremente y hagan efectivos sus derechos y deberes por medio del diálogo intercultural, lo cual repercute positivamente en los procesos de gestión pública de la cultura (...) (p. 61-63).

(y*: agregado por el autor de la investigación)

Como uno de los productos más importantes de este proceso de movilización y participación cultural y política, se formularon y publicaron desde los distintos consejos de

la cultura y las artes, los planes de desarrollo cultural por cada una de las siguientes áreas artísticas y temáticas: danza, artes visuales, audiovisuales y cinematografía, teatro, música, literatura, medios de comunicación ciudadanos y comunitarios, y lectura y bibliotecas. La relevancia de este hecho es reseñada en el Plan Departamental de Teatro “Antioquia Diversa en Escena” (2014), al considerar que:

Constituyen el embrión de construcción de sujetos colectivos con funciones de planeación, gestión, seguimiento y evaluación de políticas culturales, planes de desarrollo, fortalecimiento institucional y de procesos culturales, vigilancia del gasto público, representación e incidencia en instancias relacionadas con el desarrollo de las artes (...) (p. 13).

No obstante esta última afirmación, que es optimista frente a los procesos y los mecanismos de la participación cultural en el marco del Sistema Departamental de Cultura y de facto, del nacional, los hechos en la actualidad están dando cuenta de una nueva frustración para el ejercicio de la democracia cultural en Antioquia, al producirse con el cambio de gobierno departamental, una desactivación e incluso un desvertebramiento de los consejos de la cultura y las artes. Este hecho es caracterizador de las dificultades y limitaciones del Sistema en su conjunto.

Ya pasando al ámbito territorial, el documento “Política Pública de Cultura para Bello” que se estructuró y diseño durante el período administrativo 2008-2011, recoge aspectos muy importantes de la movilización cultural municipal que posiblemente mayor reconocimiento ha tenido en el ámbito regional, y posiblemente en el nacional, al constituirse en modelo para la gestión, y mejor, para la exigencia de las demandas, necesidades y aspiraciones artísticas y culturales comunitarias y, por supuesto, sectoriales. Y es un hito porque fue un movimiento que surgió en escenarios alternativos y de la sociedad civil, diferentes a los ofertados por la institucionalidad cultural, y que con base en la legitimidad, participación y capacidad de incidencia política desde bases comunitarias y populares, se insertó en la institucionalidad cultural municipal, departamental y nacional que recogió en buena parte sus exigencias de inclusión y dignificación de la labor de los artistas, creadores y gestores culturales de Bello. Algunos de los hitos de dicha movilización cultural y política, y reseñados en “Política Pública de Cultura para Bello” (2008) son los siguientes:

El sector cultural del municipio de Bello ostenta el mérito del Premio Nacional a la Gestión Cultural, otorgado por el Ministerio de Cultura en el año 2001, coincidente con la formulación del primer Plan Nacional de Cultura 2001-2010, "*Hacia la construcción de ciudadanía democrática cultural*". (...) Este plan decenal, promulgado en el año de 1997 es el fruto del trabajo de los integrantes del movimiento cultural local, forjado en una intensa participación (...) que con los años ha venido consolidando una fuerte vocación comunitaria (p. 9).

Por ello, y como paréntesis al recuento sucinto de los hitos más significativos de esta movilización, los procesos culturales bellanitas llevan el sello de la alternatividad y de una comprensión abierta a la alteridad y a la otredad cultural, que en el citado documento se expresa de la siguiente manera:

Contraculturas, culturas subalternas, transculturaciones, hibridaciones, multiculturalismo, derechos culturales, etnicidades, relativismo cultural, culturas urbanas y de género, sincretismos, choque cultural, etnocentrismo, tribalismos, diversidad cultural, identidad cultural, choque de civilizaciones, entre otros, son términos contruidos a partir de un nuevo abecedario que surge del estallido de la visión decimonónica ilustrada, eurocéntrica, antropocéntrica, blanca, cristiana, citadina y androcéntrica de la cultura. Sobre ese horizonte (...) se construyen hoy en días las políticas culturales (p. 14).

Ya en el terreno de la propia movilización, siendo una de sus motivaciones iniciales la reacción de diferentes actores culturales ante la demolición inconsulta (e incluso arbitraria desde el punto de vista de estos) del antiguo teatro Bello, diferente en algunos aspectos a lo ocurrido en Andes, pero también con algunos elementos comunes como son las demandas insatisfechas y las imposturas del poder institucional, en dicha participación y organización cultural, relacionada en "Política Pública de Cultura para Bello" (2008), se destaca lo siguiente:

(...) Ante este hecho, diversos grupos comunitarios conformaron el 15 de abril de 1990 la "Reunión de Artistas y Trabajadores de la Cultura de Bello" (...) y bajo la consigna "En Bello la Cultura necesita espacios", se inició un movimiento dispuesto a conquistar espacios dignos para el desarrollo cultural; no solo físicos, sino además económicos, sociales y políticos. (...) La anterior dinámica madura en los noventa y las organizaciones culturales, que se pusieron al frente de un movimiento cultural amplio, consiguieron además (...) la

elaboración e implementación del primer Plan de Desarrollo Cultural (...) Por ello existe desde hace 15 años un Consejo Municipal de Cultura y más recientemente una Subsecretaría de Cultura, con metas claras, como el aumento de las finanzas de la cultura, la descentralización de los servicios del sector, y rutas de desarrollo, a las cuales obedece la construcción de una Política Pública de Cultura (pp. 24-26).

Como cierre de la presentación de esta experiencia significativa en el ámbito de la participación cultural municipal colombiana, sería importante conocer un balance actual del estado de los procesos del desarrollo cultural en Bello, como insumo comparativo para el análisis de lo que está sucediendo en el conjunto del Sistema Nacional de Cultura SNCU con concepciones, modelos, paradigmas y prácticas como la democracia y la democratización cultural que comportan formas diferenciadas (aunque no necesariamente enfrentadas) de entender la cultura.

En síntesis, el anterior paneo, que va desde contextos internacionales con modelos de alcance nacional, hasta las microexperiencias de movilización cultural local condicionadas o sujetas a lineamientos internacionales y nacionales de política cultural, nos muestra grandes diferencias en la orientación, en los intereses y en los resultados de dichas acciones cuando los agentes y las agencias representan a la institucionalidad cultural estatal o surgen de la participación y demandas directas de grupos de la sociedad civil y del sector cultural con un fuerte componente comunitario, como es el caso del sistema de participación cultural chileno con alcance nacional, y el caso colombiano de la movilización y organización del sector cultural del municipio de Bello, Antioquia.

1.5. Sistemas y organizaciones de la cultura en algunos países europeos y latinoamericanos

Es importante, además de identificar actores culturales y las motivaciones que tuvieron para movilizarse por la participación cultural democrática, también es clave describir algunos contextos institucionales, y de manera mucho más precisa, algunos modelos nacionales de organización cultural también denominados Sistemas Nacionales de Cultura en los que se han escenificado dichos procesos, y las posibles influencias de estas estructuras normativas y de gobierno en las particularidades de los eventos y sus resultados

En contraste con los países latinoamericanos, los países europeos han consolidado sus sectores culturales más a partir de consensos ciudadanos construidos en el tiempo y en la cotidianidad, que a partir de marcos normativos sectoriales específicos. Para un caso en particular y de acuerdo con el Manual Atalaya, espacio virtual español sobre legislación para gestores culturales:

A diferencia de lo que sucede en otros sectores, como la educación o la salud, no existe en España leyes estatales generales en materia de cultura. La norma más general, que se suele utilizar de referencia, es la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (LPHE) (...) (s.p.).

Lo anterior no significa que no existan unas formas institucionales de organizar, gestionar y gerenciar lo cultural, que también obedecen a peculiaridades socioculturales, políticas e históricas, y que pueden ser entendidas como sistemas culturales. Négrier (2003) caracteriza y diferencia al mismo tiempo a través de ciertos énfasis, apuestas sectoriales, particularidades históricas, y contextos político-administrativos los casos de España y de Francia en tanto que:

El modelo español (...) es el de una concurrencia de competencia en cultura, con una definición más modesta del papel del Estado (pero sobre la base de una Constitución que desarrolla más precisamente el reparto de las competencias), numerosas transferencias hacia las Comunidades Autónomas de competencias exclusivas o competidoras en el campo de las políticas culturales (Bonet, 1999; Prieto de Pedro, 1993).

Francia dispone de una organización centrada alrededor del Estado que (...) concentra una gran parte de los medios humanos y de la experiencia en el seno de la administración central. Despliega sobre todo el territorio una misma organización “desconcentrada”, a partir del nivel regional (...) (p. 13).

A diferencia de los anteriores, en Latinoamérica el marco normativo es muy importante en la medida que cumple una función central que tiende a hegemonizar en el peor de los casos, o a arbitrar en el mejor, la diferencia cultural, en modelos de organización predominantemente piramidales y correspondientes casi siempre a Estados fuertemente centralizados como es el caso colombiano en la práctica, pues no obstante estar contemplado en la Constitución Política de 1991 que administrativamente éste es un país

descentralizado, en las realidades locales de la institucionalidad cultural la dependencia que se tiene del manejo jerarquizado (de la cúspide a la base institucional y del centro a la periferia territorial) de la política y de los recursos culturales es ostensible. Las dos definiciones de Sistema Nacional de Cultura que a continuación se presentan son muy cercanas a cómo se concibió en Colombia, y son las de Ecuador y Panamá. La Ley Orgánica de Cultura (2016) de la República del Ecuador se define al SNCU de la siguiente manera:

(...) Comprende el conjunto coordinado y correlacionado de normas, políticas, instrumentos, procesos, instituciones, entidades, organizaciones, colectivos e individuos que participan en actividades culturales, creativas, artísticas y patrimoniales (...) para garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales (p. 11).

En el documento Anteproyecto de Ley 416 de la Asamblea Nacional de Panamá (2012) para la adopción de la Ley General de Cultura, se define al SNCU de la siguiente manera:

El Sistema Nacional de Cultura de la República de Panamá está constituido por el Ministerio de Cultura y sus entidades adscritas; por las entidades públicas que ejercen competencias culturales a nivel provincial, comarcal y municipal; por los órganos de consulta establecidos en esta Ley; por los artistas y profesionales de la cultura; por los propietarios, usufructuarios, poseedores o portadores de bienes y manifestaciones del patrimonio cultural de la nación y demás personas y comunidades que estén relacionados con ellos, y por la normatividad cultural, incluyendo los convenios internacionales vigentes en el país (p. 5).

En cambio, el caso de Chile no obedece a la tipología anterior, y se fundamenta en un modelo de jerarquía invertida donde los componentes humanos (actores), institucionales, normativos y financieros se articulan a través de la formulación y adopción colegiada de los elementos que se podrían nombrar como Sistema Nacional de Cultura. Los principios rectores de este modelo de organización son la autonomía, la descentralización y la desconcentración, diferente a la lógica de centralización y concentración de los anteriores sistemas revisados, como se evidencia en la Ley 19.821 de 2003 mediante la que se crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA:

(...) como un servicio público autónomo, descentralizado y territorialmente desconcentrado, con personalidad jurídica y patrimonio propio, que se relacionará directamente con el presidente de la República. Sin perjuicio de esta relación, todos aquellos actos administrativos del Consejo en los que, según las leyes, se exija la intervención de un Ministerio, deberán realizarse a través del Ministerio de Educación (p. 1).

En su momento a este órgano cultural autónomo que tuvo rango ministerial y que operó de manera colegiada, lo que implicó un gran alcance en su capacidad y poder para la toma de decisiones sectoriales, se le asignó entre otras funciones la siguiente: “(...) Estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar políticas culturales, así como planes y programas del mismo carácter” (...) (Ley 19.821, 2003, p. 1).

En el año 2017 el CNCA pasa a ser el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, entidad creada mediante la Ley 21.045 de 2017, que sigue conservando en los procesos de política y planeación cultural a la democracia cultural y a la participación de las culturas territoriales como dos de sus principios fundamentales como se evidencia a continuación:

(...) Reconocer que las personas y comunidades son creadores de contenidos, prácticas y obras con representación simbólica, con derecho a participar activamente en el desarrollo cultural del país; y tienen acceso social y territorialmente equitativo a los bienes, manifestaciones y servicios culturales.

(...) Reconocer las particularidades e identidades culturales territoriales (...) promoviendo y contribuyendo a la activa participación de cada comuna, provincia y región en el desarrollo cultural del país y de su respectivo territorio, fortaleciendo la desconcentración territorial en el diseño y ejecución de políticas, planes y programas en los ámbitos cultural y patrimonial (p. 1).

1.6. El papel de los actores culturales en la gestión y gerencia del desarrollo cultural en Andes

En la descripción de los hechos que más adelante se hará, es fundamental la intervención de distintos actores culturales, que desde lugares diversos de la organización social, de las distintas formas de institucionalidad pública, privada y sectorial, desde los diferentes escenarios territoriales, y desde comprensiones y formaciones diferenciadas de la

vida y de la cultura misma, actúan de acuerdo con los distintos proyectos culturales, políticos, económicos y sociales que agencian.

Y todo ello, porque los problemas culturales no se dan en abstracto. Sí, son problemas que se expresan y manifiestan muchas veces en la forma institucional y jurídica, pero que van más allá de ella y tienen detrás a detentadores y competidores por el poder cultural con intereses concretos en pugna o convergencia. Son el producto de relaciones directas e indirectas tensas, conflictivas o sinérgicas entre individuos y grupos sociales y culturales (actores culturales individuales y colectivos), y que tiene motivaciones materiales y simbólicas.

Y el conocimiento, entendido como capital cultural, también juega un rol fundamental, porque las distintas posturas de los individuos y grupos en relación a la cultura en tanto que ideas e ideologías reproducidas socialmente, tienen que ver con la manera como estos actores toman posición frente a los hechos y realidades de la gerencia y la gestión, realizando o sin realizar conexiones con contextos de política cultural mucho más amplios, y las ventajas o afectaciones que generan en su inmediatez, o en el mediano y largo plazo. Por esta razón es importante tener en cuenta la definición que Silberman, Bourdieu, Brown, Clause, Karbusicky, Luthe y Watson (1968) hacen en la “Sociología del arte” sobre qué es el *capital cultural* y sus lógicas acumulativas en relación a la posición de poder, privilegio o subordinación que ocupan los actores culturales, y por tanto el rol que desempeña en el campo de la cultura:

Dado que la experiencia directa de las obras de la cultura erudita y la adquisición institucionalmente organizada de la cultura que es la condición de la experiencia adecuada de esas obras están sometidas a las mismas leyes (...), se advierte hasta qué punto es difícil romper el encadenamiento de los efectos acumulativos por los cuales el capital cultural va al capital cultural; en rigor, basta que la institución escolar deje que actúen los mecanismos objetivos de la difusión cultural y se exima de trabajar sistemáticamente para dar a todos, en y por el mensaje pedagógico mismo, lo que reciben algunos por herencia familiar —es decir los instrumentos que condicionan la recepción adecuada del mensaje escolar (...) (p. 69).

De manera mucho más detallada Bourdieu (1979) nos precisa cuáles son los estados del capital cultural relacionados de manera directa con sus valores de heredad, adquisición, intercambiabilidad o propiedad intelectual:

El capital cultural puede existir bajo tres formas: en el *estado incorporado*, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el *estado objetivado*, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc., y finalmente en el *estado institucionalizado*, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales (p. 2).

Con estos fundamentos, se puede decir que el conocimiento entendido como *capital cultural* requiere de su constante reproducción, distribución y/o reinención, lo que genera permanentemente la exigencia de *nuevas competencias* para acceder a él, por lo que el desarrollo de esas neo-competencias no es otra cosa que la *activación* del capital cultural que posee un actor cultural determinado en uno o varios de sus estados (incorporado, objetivado e institucionalizado). Lo anterior crea un escenario de capacidades y oportunidades asimétrico donde los poseedores de mayor capital cultural por tanto tienen mayor capacidad de acceso al capital económico y simbólico dando cuenta ello además de la intercambiabilidad entre las distintas formas del capital planteada por el sociólogo francés. Esta forma y modelo de desarrollo en su trasfondo tiende a mantener por tanto las desigualdades culturales estructurales entre el centro y la periferia, entre el poderoso y el subordinado, entre lo institucionalizado y lo informal para solo enunciar algunas contraposiciones y tensiones.

Dicho de otra forma, las ideas o concepciones democráticas o antidemocráticas desde las cuales se piensa y se ejerce la ciudadanía cultural por parte de los actores culturales individuales y colectivos, están en la base de los actos, de las intencionalidades (conscientes o inconscientes), y de los intereses específicos que agencian. Por tanto, éstas se expresan en estilos incluyentes o excluyentes de gobierno, donde el conocimiento o el desconocimiento entendido en su función liberadora y transformadora, es un factor clave que contribuye a la perpetuación o a la superación de los problemas culturales locales.

Es por ello que el conocimiento y la educación para el desarrollo cultural de los actores culturales juega un papel tan importante en las municipalidades pequeñas para la cualificación y el fortalecimiento de los procesos de institucionalización, participación democrática, organización, democratización, activación del patrimonio, cualificación de la creación, formación, sostenibilidad, circulación, dignificación del trabajo cultural, en fin, de todos los ámbitos y ejes del quehacer de la gestión y de la gerencia cultural.

Por esta razón, si se revisan los diagnósticos realizados como insumos para la formulación de los planes de desarrollo cultural de las escasas municipalidades antioqueñas que cuentan con este instrumento de planeación, las deficiencias en competencias artísticas y culturales de los actores culturales y los trabajadores del arte y la cultura están en la primera línea de causalidad directa, y por ello generalmente el principal programa de dichos planes es el de formación y educación. Para no ir muy lejos tomemos como ejemplo el Plan Municipal de Cultura 2012-2021 “Andes cultural: las voces de las identidades y las memorias”, que en los problemas identificados incluye “Bajo perfil profesional de los gestores y trabajadores culturales para la gestión, promoción y democratización del desarrollo artístico y cultural”.

Esta situación, que puede ser comprendida también como factor causal, de la deficiente cualificación formativa y/o el pobre capital cultural de los actores culturales y trabajadores del arte y la cultura en ámbitos locales colombianos, tiene por tanto asociada a esta condición la generación de otros problemas o prácticas problemáticas como la dependencia y subordinación política, la impertinencia de las acciones para el desarrollo cultural, el desconocimiento de la legislación cultural, el desaprovechamiento de las oportunidades para la financiación, el pobre posicionamiento sectorial entre la población en general, el activismo cultural puntual y coyuntural que suele responder a la contingencia, la baja inversión, la discontinuidad, para solo nombrar algunos de estos efectos y síntomas atroficos.

Después de las anteriores consideraciones en torno al papel desempeñado por el capital cultural en las asimetrías o en las posibilidades para el agenciamiento de los intereses de los diferentes actores culturales en condiciones de equidad y democracia,

pasamos a detallar el proceso de participación de estos en el caso de Andes, y de manera concreta, durante la última década.

Durante las últimas dos décadas del siglo XX se dieron importantes formas de institucionalización cultural en Andes, que a grandes rasgos correspondieron a las transformaciones impulsadas y propiciadas desde el poder central nacional con el fin de organizar y racionalizar la intervención estatal, pública y privada en este campo y dimensión del desarrollo.

A partir de la última década del siglo XX, la municipalidad empezó a dotar y configurar un lugar dentro del entramado urbano con edificaciones de uso eminentemente cultural como la Casa Galería “Pubenza Restrepo”, el Archivo Histórico Municipal, el Museo Municipal, y posteriormente la Ciudadela Educativa y Cultural que dará el nombre a este conjunto arquitectónico nombrado como “Ciudadela Educativa y Cultural Mario Aramburo Restrepo”, complejo situado en el emplazamiento del antiguo Hospital San Rafael ubicado en la carrera 50 No. 52-52. Pero este conjunto arquitectónico de destinación educativa, artística y cultural nunca se nombró por la comunidad como *Casa de la Cultura*. Este hecho contrasta con lo sucedido en la mayoría de los municipios del suroeste, en los que se crean casas de la cultura, y en donde esta institución se convierte en un referente práctico y simbólico para la ciudadanía de cada población.

Para la primera década del siglo XXI, y ya en el marco de un inicial proceso de reglamentación e implementación de la Ley General de Cultura de 1997, que define y establece los componentes del Sistema Nacional de Cultura SNCU para los municipios y las demás competencias culturales legales que se deben aplicar, muchas de estas Casas de la Cultura empezaron a hacer crisis, tanto por el rezago en la implementación del Sistema y las competencias aludidas, como por el efecto regresivo de la aplicación de leyes destinadas a la *racionalización del gasto público* y a la disminución del tamaño del Estado (Ley 617 de 2000, Ley 715 de 2001 y Ley 863 de 2003, entre otras).

Esta tendencia de racionalización economicista *neoliberal* que de acuerdo con Martínez y Soto (2012) se deriva del denominado *Consenso de Washington* que formula las bases (si se quiere el recetario) de la política económica para los *países en desarrollo* con fundamento en la comprensión e intereses de los organismos financieros multilaterales

controlados por gobierno de los Estados Unidos de Norte América y por el gran capital corporativo transnacional, influyó en la precarización de los procesos gerenciales de las Casas de la Cultura del suroeste como forma institucionalizada de la cultura local, a lo que se agregó la inestabilidad y transitoriedad laboral y política de los cargos, que en estas condiciones carecieron del perfil adecuado para una gestión integral y sostenible.

Y es desde estos complejos antecedentes de la cultura local de finales del siglo XX y principios del XXI, que se generó una movilización política de distintos actores culturales de Andes que buscó modificar el estado de crisis en uno de oportunidades incluyentes, democráticas y sostenibles. Entre los actores culturales hay que destacar los siguientes: artistas, educadores, gestores culturales, colectivos artísticos, escuelas artísticas, alcalde municipal, concejales, funcionarios, juntas de acción comunal, indígenas, afrocolombianos, campesinos y habitantes de corregimientos, universidad, grupos etarios, organización de mujeres, y sector productivo.

Entrando ya en los terrenos de esta movilización y en la de los períodos administrativos que contiene, se toma como referente el Plan Municipal de Cultura 2012-2021 del Municipio de Andes, para realizar una apertura a la descripción y caracterización de los procesos culturales de los últimos periodos administrativos de la localidad que abarcan aproximadamente diez años de historia cultural reciente. El Plan Municipal de Cultura (2012) en su presentación nos da las siguientes pistas:

La historia del Plan se remonta al año 2008, momento en el que un significativo número de personas y agrupaciones artísticas y culturales (...) se movilizan a través de una participación incidente basada en la organización sectorial, en la exigencia del cumplimiento de las competencias culturales municipales, en la aplicación de nociones de diversidad en lo artístico y cultural, y en la gestión y planificación de los procesos (p. 1).

En este contexto esbozado en la presentación del Plan Municipal de Cultura vigente de la municipalidad, se generó una movilización política y electoral, que para los procesos del desarrollo cultural municipal posibilitó en el año 2008: la activación del Consejo Municipal de Cultura a través de su reestructuración incluyente por Acuerdo Municipal; la modificación de la Estampilla Procultura ampliando la base gravable, las entidades sujetas y los topes de cobro mediante Acuerdo Municipal; la iniciación de la formulación

participativa del Plan Municipal de Cultura; la inclusión de una plataforma de consolidación del Sistema Municipal de Cultura SMCU en el Plan de Desarrollo Municipal 2008-2011; la ampliación y diversificación de las fuentes de financiación, con la realización de convenios de cooperación local, departamental y nacional con entidades públicas y privadas del sector cultural y educativo; la obtención en el año 2009 del Premio Nacional a la Gestión Cultural del Ministerio de Cultura como estrategia de visibilización; y con la paulatina y sostenida descentralización de los bienes, actividades y servicios culturales a los siete (7) corregimientos de la localidad, para desembocar finalmente en la adopción del Plan Municipal de Cultura 2012-2021 “Andes Cultural: las Voces de las Identidades y Memorias” como política pública de obligatorio cumplimiento a través del Acuerdo Municipal 029 del 05 de diciembre de 2011. En el año 2009 también se marca un hito en el proceso de institucionalización cultural, con la inauguración de la Ciudadela Educativa y Cultural “Mario Aramburo Restrepo”, pues la localidad carecía de un referente colectivo de “Casa de la Cultura”, pasando a albergar esta infraestructura parte de los programas y actividades culturales.

En cuanto al Consejo Municipal de Cultura de Andes, como instancia que reúne a la diversidad de actores culturales de la localidad, su proceso de conformación se inició en febrero de 2008 y se ajustó en todo momento a lo estipulado normativamente (Ley 397), proceso que culmina el día 15 de agosto del mismo año con la posesión formal de sus miembros. A partir de este momento, el Consejo Municipal de Cultura, durante los cuatro años iniciales, formuló el Plan Municipal de Cultura, realizó la gestión política para su adopción como Política Pública de obligatorio cumplimiento, aplicó la función de control y veeduría del gasto público cultural, así como las de asesoría y consultoría para incidir en los procesos del desarrollo cultural local. Como resultado final de este proceso de trabajo de cuatro años del Consejo Municipal de Cultura, el Plan Municipal de Cultura 2012-2021 “Andes Cultural: las voces de las identidades y las memorias” quedó estructurado en 7 campos de política y 7 Programas con un total de 27 proyectos.

Dicho proceso se mantuvo y creció en relación a sus metas e indicadores de acuerdo con los diferentes informes de gestión existentes, en el período administrativo siguiente, al ser incluida de manera integral en el Plan de Desarrollo Municipal 2012-2015 “Juntos Construyendo Futuro”, la ejecución cuatrienal de la Política Pública Cultural 2012-2021,

con la incorporación expresa de sus principales programas y proyectos. Y esto se explica porque la convergencia de actores culturales que apoyaron el anterior proyecto político-electoral del período 2008-2011, vuelven a ser triunfadores para el período administrativo 2012-2015.

En esta nueva fase político-administrativa, que da continuidad a los procesos de gestión y planificación cultural del periodo anterior, se inició entonces la primera fase cuatrienal de ejecución del Plan Municipal de Cultura 2012-2021, en la que se incorporaron algunos proyectos no contemplados en él, y provenientes del Programa de Gobierno de la administración entrante o de algunas de las necesidades y/o aspiraciones postergadas en el proceso de su formulación de éste por razones de sostenibilidad o pertinencia de acuerdo a lo negociado entre la Secretaría de Educación y Cultura, el Consejo Municipal de Cultura y el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.

Si el primer período administrativo sirvió para la implementación de una plataforma de lanzamiento del proceso de institucionalización cultural, el segundo período representa la operativización de una institucionalidad cultural que poco a poco se fue consolidando y dando permanencia a sus actores, componentes, instancias, políticas, programas, proyectos, espacios y recursos.

Describir lo que sucedió en términos de democracia cultural entre los años 2012-2015 en el municipio de Andes, obliga a reconocer que la presencia y vinculación activa e incidente de los actores culturales locales en la construcción de un modelo de desarrollo cultural que reconoce y potencializa a los sujetos desde sus propias comprensiones de la cultura, la política, la sociedad, la economía y el territorio se despliega más allá del “formalismo” de las instancias legales de participación, para abrirse a escenarios que son propios de la sociedad civil y de sus expresiones organizativas. Y esto porque muchos de los “auténticos” procesos de democracia cultural se dan en lógicas de autonomía, de alternatividad, e incluso de resistencia y de diferenciación. Mucho más si tenemos en cuenta la presencia de una significativa y rica diversidad cultural y territorial en esta localidad que incluye indígenas, afrocolombianos, campesinos, comunidades barriales y corregimentales marginales, entre otras.

Siguiendo la política de los años anteriores, la Administración Municipal 2012-2015, continuó haciendo un importante énfasis en la descentralización democratizadora de los bienes, servicios y actividades artísticas y culturales. Para ello, además de los proyectos propios del Programa de Gobierno del alcalde, incluyó la totalidad del Plan Municipal de Cultura 2012-2021 en el Plan de Desarrollo Municipal 2012-2015 “Juntos construyendo futuro”.

De esta manera se describió a grandes rasgos un proceso de movilización política de diversos actores culturales, que tiene como arcos de tiempo los siguientes: a- Primera fase, periodo administrativo 2008-2011, b- Segunda fase, periodo administrativo 2012-2015.

1.7. Instrumentos y metodologías de planeación para el desarrollo cultural (nacional, regional y local)

La Política Cultural, es a la vez producto y marco de los acuerdos y consensos logrados entre el Estado y la sociedad civil para buscar el desarrollo cultural y contiene los principios y valores que la inspiran y legitiman, además de las directrices generales que orientarán el conjunto de compromisos, acciones y recursos necesarios para su ejecución. El instrumento por excelencia empleado en nuestro contexto para lograr la materialización de la *Política Pública* es el *Plan de Desarrollo*, y en el caso específico del campo de la cultura, los *Planes Decenales de Desarrollo Cultural*.

Si bien los instrumentos y metodología para la gestión y gerencia del desarrollo cultural son diversos, tomaremos entonces como referente los *Planes Decenales de Desarrollo Cultural* que *per se* están constituidos por el conjunto de las escalas o derivaciones jerárquicas de la planeación (plan, programa, proyecto, actividad, tarea), y que además son expresión de la acción política tensa que se da entre los actores culturales mediante la construcción permanente de la Política Cultural. Este es un instrumento que a la vez que establece unas líneas generales internacionales de comprensión y de intervención para el desarrollo, a la par se adecua a las formas nacionales y locales de implementarlo y ajustarlo a las necesidades y realidades específicas. El breve paneo que a continuación se presenta (desde lo internacional hasta lo local), da cuenta de esa a la vez general y particular manera de orientar y plasmar estratégicamente el desarrollo cultural.

En el contexto nacional, y ante la actual ausencia de Plan Nacional de Cultura, hecho que contradice las acciones de fortalecimiento del Sistema Nacional de Cultura SNCU y la promoción que hace el Ministerio de Cultura de él a través de la Dirección de Fomento Regional, tomamos como referente de planeación al Compendio de Políticas Culturales (2010) del Ministerio de Cultura, que además de articular las líneas, ejes y áreas artísticas y culturales ya establecidas y tradicionalmente gestionadas, se incluyen nuevas lógicas institucionales especialmente relacionadas con la noción de innovación y con el valor económico de la cultura y el patrimonio. Esta paradoja se evidencia con la ausencia de plan nacional a la vez que se reconocen como instrumentos importantes de articulación en niveles más bajos del SNCU, y que se pone de manifiesto de la siguiente manera:

Buena parte de las políticas culturales actuales que se generan en el Ministerio de Cultura le apuestan a internacionalizar la cultura colombiana, y también a que la economía de la cultura crezca (...) Pero este Compendio recoge muy especialmente las políticas sectoriales, transversales y territoriales del país, y se abre para recoger las políticas regionales que se han producido y se producen en los planes departamentales, locales y en campos específicos como la universidad (p. 10).

En cuanto al contexto regional, el Plan Departamental de Cultura 2006-2020 “Antioquia en sus diversas voces”, que sirvió de marco a la movilización departamental del sector cultural entre los años 2012-2015, cuya formulación estuvo a cargo de la Universidad de Antioquia, y que a su vez introdujo innovaciones importantes de planificación estratégica como los campos de política cultural (participación, creación y memoria, diálogo cultural, sostenibilidad), además de concebirse en unos horizontes temporales concretos, define claramente sus apuestas políticas por la cultura, lo que queda planteado al propiciar:

(...) un proyecto cultural (...) concebido como un propósito de largo aliento, se atiende al imperativo de que tanto la cultura como la educación deben pensarse en la activación o la consolidación de procesos de larga duración. No obstante, esta mirada resulta afín con la urgencia de iniciar, continuar o reforzar trabajos desde el hoy, en la medida en que tienen un horizonte que busca el estímulo a la creación y la resignificación de las memorias; dimensiones y retos que deben concretarse dada su urgencia e importancia (p. 15).

Finalmente y en el ámbito local, el Plan Municipal de Cultura 2012-2021 “Andes cultural: las voces de las memorias y las identidades”, expresa una voluntad concertada por solucionar el estado de crisis del sector a partir del ejercicio de la ciudadanía, la política cultural y la corresponsabilidad entre Estado y sociedad civil:

El Plan Municipal de Cultura, como expresión de un proceso de participación (...), y como producto de un esfuerzo concertado entre el Estado y la sociedad civil por consolidar y organizar el sector y Sistema Municipal de Cultura SMCU, formula sus principales líneas de acción en los Programas y Proyectos que constituyen su cuerpo (p. 1).

Este Plan, además se diseña y concibe como respuesta y articulación a unos campos de política (consultados en el Plan Departamental y el Compendio de Políticas Culturales), a través de siete ejes de demandas que se construyen a partir del diagnóstico de problemas culturales que se realizó mediante encuestas y al interior del Consejo Municipal de Cultura.

1.8. El Sistema Nacional de Cultura SNCU en Colombia

El Sistema Nacional de Cultura SNCU fue creado mediante la Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura), y se constituyó en la columna vertebral que define el modelo de la organización cultural en Colombia con sus distintos componentes, funciones, actores y recursos. Con él, se reafirma la institucionalidad cultural vigente en este momento en el país, la que a su vez se ha ido transformando significativamente en el transcurso de sus veinte años de existencia, y que obedece a formas particulares de entender el rol que desempeñan los actores, la política y el poder cultural. Además de hacerse una definición general sobre qué es el SNCU, se establece que estará conformado por el Ministerio de Cultura, las instancias de participación cultural, los fondos mixtos y por todas aquellas entidades públicas y privadas que trabajen por el desarrollo cultural. En el *Título IV De la gestión cultural* el Sistema es definido de la siguiente manera:

Artículo 57. Sistema Nacional de Cultura. Conjunto de instancias y procesos de desarrollo institucional, planificación e información articulados entre sí, que posibilitan el desarrollo cultural y el acceso de la comunidad a los bienes y servicios culturales según los principios de descentralización, participación y autonomía. (...) (p. 19).

Posteriormente, el SNCU es materializado y operativizado mediante el Decreto 1589 de 1998, “Por el cual se reglamenta el Sistema Nacional de Cultura, SNCU, y se dictan otras disposiciones”, dentro del que, antes de cualquier crítica, destacaremos su objeto, sus principios, y algunas de sus definiciones por estar directamente relacionadas con formas de entender y con ideas en torno a la cultura y el *campo de la cultura*, y el valor y el lugar que se les asigna formalmente dentro de la institucionalidad política y administrativa pública colombiana:

ARTÍCULO 2o. OBJETO DEL SISTEMA. El sistema tendrá por objeto principal contribuir a garantizar el acceso a las manifestaciones, bienes y servicios culturales y a promover la creatividad de los colombianos, de conformidad con lo establecido en la Constitución Política y en la Ley 397 de 1997, particularmente en su artículo 1o. ARTÍCULO 3o. PRINCIPIOS. El Sistema Nacional de Cultura se basa en los principios de descentralización, diversidad, participación y autonomía.

ARTÍCULO 5o. DEFINICIONES. (...) se adoptan las siguientes definiciones:

5.1 Instancias (...).

5.2 Espacios de participación (...).

5.3 Procesos (...) (p. 1-2).

De acuerdo con lo anterior, los principios de descentralización, diversidad, participación y autonomía, y los criterios de democracia, participación y multiculturalidad, por lo menos en el formalismo de la norma que crea el SNCU, parecen ser las ideas y paradigmas dominantes en torno al desarrollo cultural y al campo de la cultura, y por lo tanto a su manera de gestionarlo y gerenciarlo. Por ello, un tópico fundamental en la comprensión del SNCU de la República de Colombia, es conocer los alcances de sus propósitos democráticos y participativos. En este sentido llama la atención que los Consejos de la Cultura, en los ámbitos nacional, departamental y municipal no sean órganos decisorios, sino asesores y consultivos.

Ya desde la perspectiva de los distintos actores culturales nacionales, regionales, locales, institucionales, académicos y de la sociedad civil que se articulan desde diferentes posiciones al SNCU, la comprensión de las variables y factores que inciden en las tensiones existentes entre los aportes realizados por éste a la institucionalización del campo de la cultura, y las limitaciones derivadas en parte del modelo de organización vertical que

comporta y por ende de la baja incidencia de la democracia cultural en el ejercicio del gobierno cultural, es la mirada diversa, múltiple y compleja que se materializa en el documento *Consolidación de la articulación del Sistema Nacional de Cultura (SNCU). Regularidades y singularidades por variables en el análisis participativo*, investigación y experiencia adelantada por el Ministerio de Cultura y la Universidad de Antioquia (2012). Entre las variables relacionadas con el SNCU que fueron analizadas se destacan las siguientes: enfoque y principios; participación ciudadana; apropiación y valoración social; normativa cultural; gobernabilidad; cultura y territorio; estructura y organización; interinstitucionalidad e intersectorialidad; relaciones y articulaciones con otros sistemas; recursos; sostenibilidad; gestión cultural; planeación y participación; formación; investigación; y evaluación y seguimiento.

Por último, y como crítica al SNCU, Muñoz (2004) identifica algunos de los problemas relacionados con la implementación y el funcionamiento de éste en el ámbito municipal, donde el desconocimiento por parte de los actores culturales sobre su naturaleza e importancia política y gerencial se considera como una causa central:

(...) el principal problema que ataca al Sistema desde su conformación y por el cual las instancias públicas no han podido presentar un funcionamiento acorde a sus obligaciones como pieza clave del mismo, es el desconocimiento generalizado y la visión fragmentada que tienen Directores de Cultura, Gestores, Políticos y particulares, sobre la estructura, importancia y funcionamiento del Sistema (...) (p. 12).

1.9. El rol y mediaciones del poder en el contexto del SNCU, para la gestión y gerencia de la cultura local

Con base en la descripción y caracterización del SNCU realizada en el apartado anterior, en la que se establece el organigrama administrativo general y específico, la jerarquía de sus instancias y procesos, e implícitamente la manera en que el poder se distribuye en esta estructura, donde la participación de los trabajadores de la cultura, de las organizaciones culturales y de la sociedad civil, queda limitada en sus efectos a un papel asesor, consultivo y de veeduría ciudadana, sin incidencia directa y real en la toma de decisiones sobre la aplicación de la política y el manejo de los recursos, es que se puede ir sustentando una crítica al modelo de organización cultural.

Por lo tanto, la limitación en la toma de decisiones que se hace a la participación de los grupos no dominantes en el SNCU, en gran medida está relacionada con su condición de no gobernantes. Dicho de otra manera, los defectos de la participación cultural en Colombia, que se expresan y manifiestan en diversos síntomas y problemas en todos los ámbitos de la organización cultural, se originan en gran medida en el insuficiente reconocimiento que se hizo a la democracia cultural, que desde la misma Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997), ya en su nacimiento, la restringe y la limita. Ubica el poder cultural en la cúspide y no en la base de la pirámide del SNCU.

En el Artículo 57 de la Ley General de Cultura, anteriormente citado, pareciera que los consejos son un componente central e importante en dicha concepción y diseño, ocupando un rango y posición equiparable con la del Ministerio. Sin embargo, más adelante, al definirlos con precisión y establecer su composición, sus objetivos y sus funciones, el rango y posición en términos de poder e incidencia efectiva se desvaloriza de la siguiente manera pues los Consejos:

Artículo 60. (...) Son las instancias de concertación entre el Estado y la sociedad civil encargadas de liderar y asesorar a los gobiernos departamentales, distritales y municipales y de los territorios indígenas en la formulación y ejecución de las políticas y la planificación de los procesos culturales. La Secretaría Técnica de los consejos departamentales, distritales y municipales de cultura es ejercida por la entidad cultural oficial de mayor jerarquía de los respectivos entes territoriales (pp. 19-20).

Es decir, que los consejos son instancias fundamentalmente asesoras y consultivas que apoyan a las autoridades estatales culturales en la formulación de las políticas sectoriales, ejercen algunas funciones de veeduría y control del gasto y la inversión cultural, y, sirven marginalmente para cumplir con las competencias de ley exigidas por el mismo Ministerio de Cultura, para poder acceder a la oferta de recursos públicos de cofinanciación de proyectos culturales y de algunos estímulos. Tiene también una importante carga simbólica y práctica, el hecho de que la Secretaría Técnica de estas instancias de participación cultural, sea ejercida por la entidad o la autoridad cultural de mayor jerarquía en el respectivo territorio, y que la sociedad civil en este sentido, pase a ocupar un lugar secundario.

Estas imperfecciones y defectos surgidos en la *génesis* del modelo de institucionalidad cultural en Colombia, que de entrada ponen en desventaja a las movilizaciones y aspiraciones de los actores culturales y de la sociedad civil para lograr una real democracia cultural en todos los ámbitos territoriales, sociales y comunitarios, se expresa con mayor crudeza en las pequeñas localidades. Y se expresa con mayor crudeza porque entra en juego y en escena, otro factor negativo: el deficiente capital cultural de los gerentes, gestores y actores culturales en general. Capital cultural estratégico que está relacionado directamente con las capacidades y competencias mismas para la adecuada gestión y gerencia de la cultura local, o para oponer resistencia frente a pretensiones hegemónicas.

Es posible plantear esta situación problemática, porque existió hasta el año 2017 un caso de organización de Sistema Nacional de Cultura SNCU que podemos tomar como referente y fue el de la República de Chile que si bien en términos de reconocimiento institucional tuvo rango ministerial, funcionó en sentido inverso al caso colombiano. En el caso chileno los consejos fueron el eje de decisión y poder cultural, en donde se tomaban las decisiones que de igual manera afectaban a los otros componentes de dicha organización. Por ello el modelo chileno no se denominó Ministerio de Cultura sino Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA. A partir del año 2017 este sistema mutó a ministerio de cultura conservando el papel protagónico que ha desempeñado la democracia y la ciudadanía cultural en él.

Finalmente, y para interrogar las causas y las lógicas del problema a través de los actores culturales y de la institucionalidad en la cual se inscriben sus acciones e interacciones, es necesario buscarlas en distintas esferas y ejes relacionados con lo que entendemos por cultura, por desarrollo cultural, por política cultural, por participación y democracia cultural, con el valor y la función que le asignamos al poder cultural, y con el papel que desempeña o debería desempeñar el conocimiento y el capital cultural en ejercicios democráticos de poder cultural.

1.10. El rol de la planeación en la gestión y gerencia del desarrollo cultural en Antioquia y en el municipio de Andes

Los instrumentos, entendidos como las herramientas que permiten intervenir y transformar una realidad o atender una problemática o necesidad, en este caso en el campo de la cultura, en el contexto nuestro están principalmente relacionadas con las que ha proveído el marco normativo y que cubren desde lo nacional hasta lo local. Estas herramientas legales tienen como fin, de acuerdo con el espíritu de la Constitución Política de 1991, promover la democracia participativa para este campo específico, en la planeación del desarrollo cultural.

Estos instrumentos o herramientas son de diversa naturaleza (y están directamente relacionadas con el Sistema Nacional de Cultura SNCU) y entre ellas podemos identificar las Políticas Públicas, los Planes de Desarrollo Territorial, los Planes de Desarrollo de la Cultura y la Artes, los programas y los proyectos artísticos y culturales, las leyes culturales o que inciden en la cultura, las ordenanzas departamentales, los acuerdos municipales, las instancias de participación, los mecanismos y ofertas de financiación, entre otras, que permiten a los distintos actores culturales gestionar o gerenciar los procesos culturales locales.

Del ámbito departamental, en el que se vela por la descentralización a cada una de las municipalidades de los recursos y las capacidades para la implementación de los procesos de desarrollo cultural, vale la pena destacar los siguientes instrumentos que inciden de manera directa tanto en la planeación articulada, viable y su operativización, como en el acceso a las fuentes de financiación y a las oportunidades para los artistas, creadores y gestores culturales:

- El Plan Departamental de Cultura 2006-2020 “Antioquia en sus diversas voces” que es la ruta general a la que se deben articular todos los planes de área (de las artes y la cultura) y los planes municipales de cultura.
- Los Planes sectoriales de la Cultura y las Artes 2014-2020, que atienden las necesidades específicas de desarrollo de las áreas de teatro, danza, artes visuales, música, audiovisuales y cinematografía, literatura, lectura y bibliotecas, y comunicación.
- Plan Departamental de Desarrollo 2016-2019 “Antioquia piensa en grande”, que incluye a la cultura como uno de los campos de la planeación y desarrollo bajo la responsabilidad del gobierno central departamental.

- Programas de concertación y estímulos: estrategias de democratización y participación directa de los grupos, artistas, creadores y gestores a través de la formulación de proyectos para la financiación de iniciativas artísticas y culturales. Entre las que se destacaron en el cuatrienio 2012-2015 tenemos: Altavoz Escolar (música, danza y teatro), Estímulos al Talento Creativo, Circulación Artística y Cultural, Laboratorios Artísticos, recursos IVA, y Concertación Departamental, entre otras. En la actualidad se destacan: Convocatoria en Cultura y Patrimonio, Convocatoria en Cultura (recursos IVA), Convocatoria de Concertación Departamental, Cofinanciación de profesores en municipios, Convocatoria en Cultura y Enfoque Diferencial, Convocatoria en Luthería, Convocatoria Teatro, Sala, Escuela, entre otras.

- Consejo Departamental de Cultura y Consejos Departamentales de las Artes: instancias consultivas y asesoras constituidas por representantes de las distintas áreas artísticas, culturales, poblacionales, territoriales y productivas que se encargan de la formulación del plan departamental de cultura y de los planes de área artística o cultural, además de ejercer funciones de veeduría y control de la inversión cultural.

- Ordenanzas: la más reciente e importante ordenanza cultural es la N.º 12 del 27 de agosto de 2015 “Por la cual se adopta la política pública para el fortalecimiento de las artes y la cultura en el Departamento de Antioquia”, que sirve de sustento y fundamento legal a los distintos programas y convocatorias del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, lo que les ha permitido recientemente mantenerse en el contexto de los cambios político-administrativos de la entidad y de la Gobernación de Antioquia.

Del ámbito municipal, que a través de un proceso dispendioso y complejo que ha descendido desde lo nacional hasta lo local, mediante la promulgación de leyes, decretos y resoluciones reglamentarias, hasta llegar a la expedición de las normas territoriales como los acuerdos municipales, es importante destacar los siguientes instrumentos de planeación para la gestión y gerencia del desarrollo cultural:

- Plan Municipal de Cultura 2012-2021 “Andes cultural: las voces de las identidades y las memorias”, que está estructurado a partir de 7 campos de política cultural y 7 programas que incluyen las siguientes áreas artísticas y culturales: educación; gestión, planificación y participación; fomento del patrimonio cultural; promoción artística y cultural; información

y comunicación; lectura, escritura y bibliotecas; e investigación cultural. En el caso de Andes, no existen planes de área.

- Planes (cuatrienales) de Desarrollo Municipal PDM: incluye generalmente en la línea estratégica “Desarrollo Social”, el programa “Educación, Cultura y Deporte” y el subprograma “Cultura” que a su vez contiene los proyectos que permiten operativizar y ejecutar los 7 programas del Plan Municipal de Cultura. El PDM se ejecuta mediante la aplicación de los siguientes instrumentos específicos: diseño general operativo mediante el Plan Plurianual de Inversión-PPI, y ejecución mediante el Plan Operativo Anual de Inversión-POAI.

-Consejo Municipal de Cultura: instancia de participación de la diversidad cultural local y del Estado en el nivel local, donde se formuló el Plan Municipal de Cultura 2012-2021 y se definió la manera de articulación de éste al Plan de Desarrollo Municipal, además de ejercer control y veeduría sobre la gerencia pública cultural y la inversión de los recursos sectoriales, y hacer distintas propuestas de dinamización y participación en la vida cultural.

- Programas de concertación y estímulos: el Municipio de Andes no tiene este tipo programas y ofertas para la financiación de proyectos culturales y de estímulo a los grupos, artistas, creadores y gestores culturales de la localidad. En cambio, es un importante subsidiario de la oferta de concertación y estímulos provenientes del orden nacional y departamental (principalmente del Programa Nacional de Concertación Cultural, del Programa Nacional de Estímulos, del Plan Nacional de Música y de los otros planes de área, y del conjunto de las convocatorias realizadas por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia), siendo hasta el año 2016, el mayor gestor y captador de estos recursos en la subregión del suroeste antioqueño. Para ilustrar (solo con una de estas convocatorias nacionales por lo extenso que sería referir las cifras de la totalidad de éstas), los recursos obtenidos a través del Programa Nacional de Concertación Cultural entre los años 2009-2017 fueron los siguientes: año 2009: \$ 19.050.000; año 2010: \$ 63.750.000; año 2011: \$ 74.900.000; año 2012: \$ 73.500.000; año 2013: \$ 67.000.000; año 2014: \$ 108.500.000; año 2015: \$ 116.000.000; año 2016: \$ 80.000.000; año 2017: \$ 121.300.000.

-Acuerdos Municipales: entre estos, que sirven de marco o reglamentan y regulan la planeación, gestión y gerencia de los procesos culturales locales son significativos en el periodo de tiempo que le interesa a esta investigación los siguientes: el Acuerdo Municipal No. 013 del 29 de mayo de 2008 mediante el cual se amplía la base gravable de la

Estampilla Procultura; el Acuerdo Municipal No. 016 del 09 de junio de 2008, mediante el cual se realiza la reestructuración incluyente del Consejo Municipal de Cultura; y el Acuerdo Municipal 029 del 05 de diciembre de 2011 mediante el cual se adopta el Plan Municipal de Cultura como Política Pública de “obligatorio cumplimiento”.

1.11. Investigaciones alrededor de relaciones de poder y procesos de gestión y gerencia cultural (internacional, nacional y local)

Antes de entrar a relacionar los trabajos centrales que sirvieron para referenciar el estado del arte en la investigación de relaciones de poder entre actores culturales en la gestión y gerencia de la cultura local, es importante referirnos a un conjunto de investigaciones y las plataformas o bases de datos bibliográficas en que se rastrearon, y que muestran indagaciones sobre actores culturales que despliegan su actividad y agencian sus intereses diferenciados en escenarios territoriales, sobre comunidades tradicionalmente sometidas y subordinadas a la cultura mayoritaria, sobre microhistorias en la génesis de políticas culturales promovidas desde demandas sectoriales o de participación, entre otros aspectos que tienen puntos de encuentro con los intereses categoriales de esta investigación.

Por otro lado, las experiencias previamente presentadas de movilización de los actores culturales en los ámbitos latinoamericano, nacional, regional y local culturales para su inclusión democrática en la construcción de la política cultural sirven de manera simultánea y complementaria al estado del arte como referentes que dan indicios sobre diferentes maneras de organizarse y hacerlo, sobre particularidades en torno a si los actores que originan la acción son estatales o comunitarios, y esto a su vez con los posibles grados de legitimidad y sostenibilidad de estas movilizaciones en el tiempo.

Las investigaciones se rastrearon en primer lugar y de manera directa y personal en el OPAC e instalaciones de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia, en segundo lugar a través de las bases de datos bibliográficas de la página web de Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia como Dialnet, Mendeley, JSTOR y Scielo, y de otras bases existentes en Google como la Biblioteca Virtual CLACSO, Redalcy, Google Boock, entre otras. Así mismo se tuvieron en cuenta algunas investigaciones incluidas en el CODI de la Universidad de Antioquia, una de las cuales es clave para el estado del arte en relación a la

producción de conocimiento en torno de movilizaciones de actores culturales en el ámbito municipal colombiano y que más adelante se consultará.

A continuación se hará entonces una rápida relación de varias de las investigaciones que tienen algunos puntos de encuentro con el problema de conocimiento planteado por esta investigación (no siendo las más importantes para este caso), y de las cuales algunas son del ámbito iberoamericano y otras del nacional. En primer lugar, la investigación realizada por Bouzada (2007) en España y publicada en la Revista Política y Sociedad, y denominada *El campo del arte en la génesis de las políticas culturales: poder y gobernanza en la gestión pública del arte*, resulta de interés porque:

(...) reseña algunos de los problemas, dilemas y tensiones que ya desde sus inicios han venido jalando la génesis de las políticas del arte y la cultura con el objetivo de contribuir a que podamos entender mejor la manera cómo estas políticas han ido traduciendo y dando contenido a las apuestas de los actores implicados en campo del arte (p. 39).

En segundo lugar, la investigación de Escalona (2012), denominada *Perspectivas etnográficas en Chiapas, México, desde una antropología del poder* y publicada en la Revista Mexicana de Sociología, resulta ser un interesante referente que desde un enfoque afín a los Estudios Culturales y Subalternos, pone en cuestión los etnocentrismos epistemológicos de la antropología occidental como forma de poder en sí misma, y a la vez ausculta relaciones de poder en un grupo social históricamente sometido y marginado, y en ella:

(...) se ofrece un panorama de algunas de las perspectivas que predominaron en la etnografía de los pueblos mayas en Chiapas en los últimos cien años. Se analizan los cambios en la forma de estudiar la vida social desde los modelos fundados en las ideas de cultura o estructura social (como unidades relativamente homogéneas, permanentes y autocontenidas) hasta llegar a un planteamiento etnográfico que pone atención en las conexiones y los flujos translocales, las contradicciones y tendencias múltiples, la producción simbólica y los lenguajes del poder (una perspectiva metodológica llamada " etnografía del poder" (p. 533).

En tercer lugar, la investigación realizada por Escobar (2014), y denominada *Cuerpo y subjetividades en Latinoamérica: resistencia a la cultura somática del capitalismo* y publicada en la Revista Nómadas de la Universidad Central, nos presenta un referente que

indaga las múltiples formas en que el poder opera sobre las distintas dimensiones constitutivas del sujeto, donde el cuerpo es un campo estratégico de pugnas para la reproducción, distribución y mercado capitalista, porque:

A partir de la comprensión del cuerpo como un campo disputado por distintas fuerzas que producen al sujeto en Colombia, y las investigaciones sobre el tema, el artículo identifica dos construcciones corporales que se resisten a la cultura somática de la modernidad en su versión capitalista: el cuerpo mestizo y el cuerpo barroco, que tienen en común su oposición a las prescripciones que las culturas eurocéntricas han tratado de imponerles. Así, de maneras múltiples y creativas el cuerpo despliega una potencia de recreación de la existencia, articulada a subjetividades que sobreviven al capitalismo (p. 185).

En cuarto lugar, la investigación realizada por García (2012), y denominada *Espacialidades del destierro y la re-existencia: afrodescendientes desterrados en Medellín, Colombia*, y publicada por la Editorial La Carreta del INER, como referente de conocimiento nos pone frente a las realidades del destierro a que son sometidas las comunidades afrocolombianas del Pacífico colombiano, que además de la subordinación y de la resistencia histórica que han vivido frente al poder como dominación, se ven sometidas a las lógicas y los efectos de la guerra, así como a la acción de la economías ilegales y violentas. En relación a las comunidades afrocolombianas residentes en el municipio de Andes que despliegan su acción cultural con el objetivo de mantener sus vínculos culturales e identitarios con sus comunidades y territorios de origen, esta investigación resulta de interés porque:

(...) aborda las producciones de espacialidades por efecto del destierro de poblaciones afrodescendientes en Medellín, Colombia. En las espacialidades del destierro configuradas por el conflicto armado y las interrelaciones de poderes diferenciales entre el régimen del capital globalizado -actores armados, el Estado, la sociedad civil, los movimientos sociales, las víctimas de la guerra y los demás agentes sociales involucrados-, se desenvuelven las vidas de los desterrados quienes son confinados y dominados en los espacios del desarraigo, los cuales afectan formas territoriales específicas producidas ancestralmente por las comunidades afrocolombianas, al tiempo que hacen emerger nuevas condiciones territoriales que configuran a su vez la cotidianidad de los desterrados, sus culturas formas de organización (p. 167).

En quinto y último lugar, referenciamos la investigación realizada por el Grupo de Investigación Gestión Cultural (2013), *Prácticas de creación artística no visibilizadas en cinco municipios del Urabá antioqueño. Estado del arte - segunda etapa*, y registrada en el CODI, nos muestra la diversidad de actores culturales, en este caso artísticos, que despliegan su acción y sus agenciamientos en un territorio determinado y:

(...) da cuenta de un acercamiento realizado al contexto de subregión en los municipios de San Pedro de Urabá, Chigorodó, Mutatá, Murindó y Vigía del Fuerte, con el fin de identificar personas y agrupaciones involucradas en prácticas creativas de música, danza, teatro, artes plásticas y de literatura (s.p.).

A continuación y de manera mucho más detallada se relacionan las investigaciones más relevantes para esta indagación que van desde lo internacional pasando por lo nacional y regional hasta llegar a casos municipales colombianos, que dan cuenta de movilizaciones de actores culturales en el contexto de estructuras institucionales, administrativas y formas de gobernanza que han implicado relaciones tensas y conflictivas que en algunos casos han derivado en la concertación y adopción de políticas culturales mediante la negociación de la diferencia. Así mismo se toman como referentes centrales porque también auscultan las relaciones de poder entre actores culturales al interior del campo de la cultura y fuera de él (relaciones intersectoriales de poder), o porque permiten establecer conexiones entre las movilizaciones de los actores culturales y los contextos jurídicos o de política cultural con diferentes grados de horizontalidad o de verticalidad, de consolidación o de debilidad en sus arquitecturas normativas, que tienden a favorecerlas o a limitarlas.

El estado del arte hará énfasis en investigaciones que abordan el conocimiento de relaciones de poder en el contexto de sistemas y de organizaciones culturales locales en los ámbitos internacional, nacional, regional y local (que a su vez se inscriben en contextos nacionales y transnacionales de política cultural), o en el análisis de la arquitectura normativa de dichos sistemas u organizaciones. Esto, porque los ejercicios jerárquicos verticales u horizontales del poder también se potencian o se equilibran en el marco de dichas estructuras normativas que a su vez obedecen a diseños históricos o micro históricos condicionados por relaciones de poder.

Un importante referente investigativo en el ámbito latinoamericano lo constituye el trabajo de doctorado publicado en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO, denominado “Las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder. Las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires 2000-2010”, y realizado por Raggio (2013), que implicó como su núcleo de conocimiento, un análisis de las relaciones entre cultura, política, poder e institucionalidad cultural, en el ámbito de una de las grandes ciudades latinoamericanas y en un arco de tiempo correspondiente a una década. De acuerdo con esta autora es fundamental entender el papel que juegan las concepciones e ideas que sobre cultura y política tienen los actores culturales a la par que los condicionamientos institucionales y burocráticos, porque de acuerdo con su experiencia:

Ello supuso en primer lugar atender a las definiciones de los sujetos involucrados en la gestión de la política cultural, no solo acerca de su rol en la implementación, sino también de sus concepciones respecto de esa política; y al mismo tiempo, focalizar en los condicionamientos que ellos perciben en el desarrollo de su actividad, como consecuencia del lugar que ocupan en la estructura estatal. Implicó además profundizar en el modo en que se entrelazan en el interior del aparato burocrático diversos intereses de carácter político partidario, pero también de posiciones de poder institucional, que inciden directamente en la implementación de la política cultural (p. 1).

Tópico clave para esta investigación, pues nos da pistas sobre el rol que desempeñan las ideas y concepciones que sobre cultura tienen los actores culturales y que inciden de distintas maneras en su forma de acción e interacción en el agenciamiento de sus apuestas políticas, y que también serán entendidas para este caso como paradigmas de la gestión cultural. Es decir, cómo entienden la cultura, su gestión y gerencia, en términos de su significación y utilidad social, política, económica y ambiental. Y esto sin desconocer los condicionamientos contextuales que las estructuras administrativas estatales y privadas implican para los actores culturales. Por ello Raggio (2013) enmarca estas dinámicas de gestión y de gerencia de la Política Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en escenarios internacionales y globales que se articulan a las apuestas políticas y de poder de actores dominantes y subordinados en un sistema transnacional de la cultura:

Desde esa perspectiva es que se advierte que la orientación y concreción de la política cultural (...) se enmarca en el contexto más amplio de la disputa políticocultural que se está

desarrollando en varios de los países de América Latina (...) en la que se está dirimiendo la ampliación de la participación y reconocimiento de clases, etnias y sectores sociales, históricamente subalternos (p. 2).

En cuanto a sus alcances e implicaciones como objeto local de conocimiento, el problema de esta investigación en torno a la relación entre cultura, política y poder en un escenario de estructuras político-administrativas y burocráticas (articuladas a su vez a lineamientos de política cultural del orden nacional, internacional y transnacional) que gerencian y gestionan la cultura local en la ciudad de Buenos Aires, se puede homologar (siendo conscientes de las diferencias de escala y complejidad) con el objeto teórico y problema de investigación en el caso de Andes, que está también inscrito en un contexto nacional como es el SNCU, que a su vez atiende de manera significativa orientaciones internacionales y transnacionales de política cultural. Raggio (2013) nos dice que su objeto teórico:

(...) ha sido construido teniendo en cuenta las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder en el aparato estatal, atendiendo a las disputas políticas intra-burocráticas y partidarias, y a los efectos que sus modalidades de desarrollo y resolución tienen en la orientación de la política cultural (p. 2).

Y esta validación del objeto teórico es significativa porque, efectivamente, es a partir de la adopción como referente teórico de la teoría del *campo de la cultura* de Bourdieu (1990) en el que se inscriben unos actores, unos recursos y unos juegos de poder por el dominio del mismo, y del hecho de la existencia concreta de unas estructuras normativas e institucionales que gobiernan los procesos de la cultura en Colombia y a las que denominamos Sistema Nacional de Cultura SNCU, que el caso de Andes se presenta como relevante para la investigación cultural.

También como hecho homólogo e importante, está el del arco de tiempo seleccionado para su estudio, que abarca varios periodos administrativos, y por tanto permite el seguimiento, interpretación y análisis crítico de las continuidades y discontinuidades de la política en virtud de los cambios político-administrativos y de poder político local:

(...) el objeto empírico se estableció como el proceso de constitución de la política cultural en el ámbito de la Ciudad Autónoma Buenos Aires en el último decenio, y las continuidades,

diferencias y rupturas producidas en su orientación e implementación, en las sucesivas gestiones que tuvieron lugar durante el período en estudio (p. 2).

En cuanto a las investigaciones realizadas en Colombia en torno a las relaciones entre cultura, política y poder con alcance nacional, estas son de difícil rastreo o escasas. Si bien desde los estudios culturales hay una importante producción y aportación crítica al conocimiento cultural, las investigaciones de caso son mucho más escasas, y tienden a indagar, en clave de gestión cultural, problemas relacionados con las artes y el patrimonio, o aspectos descriptivos del marco normativo cultural. La investigación *Diagnóstico cultural de Colombia. Hacia la construcción del Índice de Desarrollo Cultural* (2013), realizada por el Ministerio de Cultura es tal vez uno de los aportes más significativos, amplios e integrales que aborda múltiples aspectos, áreas, procesos y dimensiones del desarrollo cultural, donde los indicadores de la gobernanza del SNCU develan importantes fenómenos problemáticos relacionados con la organización, la institucionalidad y el ejercicio del poder cultural. Si reconocemos que la institucionalización y el grado de autonomía alcanzado son fundamentales en los procesos de fortalecimiento del campo de la cultura y que ello se expresa en parte en la consolidación de las estructuras administrativas encargadas de liderar la formulación e implementación de las políticas culturales y de los instrumentos para su ejecución, esta investigación nos muestra lo todavía incipiente de este proceso en el caso colombiano porque en un 16,3% lo cultural depende de secretarías mixtas (educación, cultura, deporte y turismo), en un 22,9% de las casa de la cultura, en un 1,4% de las bibliotecas municipales (hecho resaltado como interesante por la investigación), contándose solo en un 3,2% de las localidades con direcciones de cultura. Adicionalmente:

(...) En 788 de los municipios se reconoció la existencia de consejos municipales de cultura, es decir en 72,2%, los cuales se reunieron en su mayoría entre dos y tres veces al año (...) Sin embargo, solamente en 50% de los municipios con presencia de grupos étnicos hay participación activa de estos (...). Los consejos de cultura (...), no han hecho extensivos estos espacios de participación a la ciudadanía, ya que solamente se están realizando asambleas y reuniones con la comunidad en 15,7% de municipios. (...) Uno de los aspectos más significativos del Sistema Nacional de Cultura en su componente de procesos de planeación, es el hecho de que 54,2% de los municipios tienen un plan de acción cultural anual y 12,8% han formulado documentos de planificación cultural de largo plazo (pp. 149-155).

Los anteriores indicadores si bien no son comentados abiertamente de un modo crítico en la citada investigación, sí dan cuenta de los problemas estructurales del modelo de organización cultural en Colombia, donde la participación ciudadana en los procesos de la gestión, gerencia y planeación del desarrollo cultural es poco incidente, y en los que la dependencia político-electoral subordina a las estructuras administrativas existentes y en muchos casos incipientes, a los intereses coyunturales, partidistas e incluso personales de la clase política local y nacional.

En cambio, la investigación realizada por la Vicerrectoría de Extensión del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Antioquia denominada *Rutas para la consolidación de la articulación del Sistema Nacional de Cultura-informe final* (2012) da cuenta y diagnóstica de manera detallada y crítica los avances y las limitaciones que se han presentado en su proceso de implementación. En relación a una de las críticas planteadas por la presente investigación que señala la posición de desventaja en la que se encuentran los actores culturales de la sociedad civil frente a actores estatales y privados, la indagación de la Universidad de Antioquia no dice al respecto que:

Este ejercicio nos conduce además, a la revisión del concepto de participación; al análisis de otras formas de participación cultural que no son tenidas en cuenta hoy por el Sistema tales como mesas permanentes, organizaciones socio-culturales, organizaciones comunitarias, gremios, federaciones, clubes, redes, grupos conformados en las redes sociales y otras formas de organización participativa de la sociedad civil; a la revisión de los perfiles, funciones y periodos de los representantes en las instancias de participación, y a revisar el papel de las Casas de la Cultura y oficinas culturales en relación con el Sistema, por cuanto son actores convocantes en el territorio local, escenario privilegiado de las relaciones cara a cara, y de la concreción y articulación efectiva de las políticas culturales con las demás políticas sociales (p. 18).

Ya de manera puntual en una investigación realizada en el municipio de Facatativá, Cundinamarca, y adelantada por Muñoz (2004), se presenta el siguiente panorama problemático en torno al Sistema Nacional de Cultura SNCU en su implementación y aplicación local, que entra a reforzar el estado del arte encontrado por la investigación diagnóstica del año 2013 hecha por el Ministerio de Cultura. Estos son algunos de los hallazgos:

- En el municipio de Facatativá, la entidad encargada de dirigir la cultura es la denominada “Oficina de Cultura”, que dentro del Sistema se ubica como una INSTANCIA.
- No existe ningún mecanismo activo de participación por parte de los particulares, en las decisiones que toman las autoridades en materia cultural, no obstante hallarse estipulados y definidos en el Sistema los denominados ESPACIOS DE PARTICIPACIÓN.
- Existen graves deficiencias en lo atinente a la planeación y organización de las políticas encaminadas a fomentar y garantizar el acceso y desarrollo de la cultura en el municipio. Este conjunto de acciones, ha sido clasificado en el Sistema como un proceso (p. 20).

En el ámbito local, y siendo el movimiento cultural del Municipio de Bello un referente de participación comunitaria a nivel regional y nacional, la investigación *Políticas públicas de cultura: un rasgo de la relación entre miedos y esperanzas, el caso del municipio de Bello, 1997-2007* de Atehortúa (2008), financiada por el CODI de la Universidad de Antioquia, profundiza la mirada en relación con los procesos de la cultura y del desarrollo cultural en un escenario local, fuertemente influenciados por las transformaciones globales y nacionales de la cultura, entretejidas como contexto con los procesos de movilización social y política por la cultura, donde las posiciones de poder de los distintos actores culturales intervinientes no solo refleja diferentes comprensiones (paradigmas) e incluso instrumentalizaciones de la cultura, sino, como hallazgo importante de este trabajo, las mutaciones mismas del poder cultural, y que son inherentes o inseparables de los procesos constituyente-constituido, y por tanto de la institucionalización misma de la cultura. El autor:

(...) analiza la relación entre políticas culturales y políticas públicas a partir de las experiencias del municipio de Bello en Antioquia (Colombia). Se pretende, por un lado, analizar las dinámicas y expresiones de la ciudadanía que propiciaron la configuración de políticas con dimensión de políticas públicas y, por el otro, destacar los aspectos formales que en sentido reglamentario son indispensables, pero no suficientes, a la hora de diseñar y plantear procesos, planes y políticas sobre (...) el sector cultural (p. 123).

Esta investigación, de manera puntual señala un punto de inflexión (la demolición del Teatro Municipal) que desencadena un proceso de movilización social por la cultura, donde la concepción sobre la cultura, los espacios culturales y el patrimonio arquitectónico de la

oficialidad administrativa pública, entra en tensión con la de muchos ciudadanos en ejercicio de su ciudadanía cultural:

(...) Esta situación motivó a líderes locales para adelantar una serie de actividades, marchas, denuncias, pasacalles y foros a través de los cuales presionaron y generaron una dinámica de opinión pública, de movilización y de organización social (p. 125).

Y añade este investigador para enfatizar los importantes procesos de emergencia de la cultura también como campo de intereses, políticas, economías, comunicaciones, es decir, como eje y dimensión del desarrollo social y humano y por tanto de demanda de políticas culturales que:

(...) tanto a nivel global como local, aparecía un llamado para que se dieran políticas públicas, entendidas en su momento como políticas de Estado y de gobierno sobre un sector, el cultural, el cual se había caracterizado por una tradicional ausencia de atención por parte de los actores institucionales. (...) de la misma forma, se replanteó la noción de lo público como algo que no se agota en el Estado o en la visión exclusivamente institucional (p. 125).

Con base en lo anterior, Atehortúa (2008) también hace un encuadre del rol de las relaciones cultura-política y cultura-poder, en el contexto de una movilización social y política local, lo que ubica a esta investigación en un enfoque crítico que pone en evidencia los papeles en pugna desempeñados por los distintos actores culturales intervinientes, al decir que este trabajo plantea:

(...) aspectos relacionados con el gobierno, el poder institucional, el poder local, el Estado, la gobernabilidad y la democracia (...) ha centrado la mirada en las dinámicas y experiencias de un movimiento cultural en una localidad colombiana (...) que dio cuenta de iniciativas y de acciones que develaron la conjugación entre políticas culturales y políticas públicas como una expresión de la correlación entre actores sociales y el gobierno local (p. 126).

Estas investigaciones locales de caso identificadas en el ámbito internacional latinoamericano, y en el nacional y municipal colombiano, permiten ver con claridad el papel que juega la movilización o no de los actores culturales en los procesos de construcción y adopción de la Política Cultural y por ende en la capacidad de incidencia o no para demandar y pedir que se les escuche y que se actúe conforme a las exigencias ciudadanas. Así mismo ponen de relieve las tensiones que surgen tanto de los procesos

político-electoral por el control de las distintas estructuras administrativas del Estado entre las que se incluyen las del campo de la cultura, como las pugnas internas de poder que se dan al interior de las organizaciones específicamente culturales. Permite también este rastreo contextual, identificar elementos comunes a los distintos modelos de organización cultural (como el de la jerarquización burocrática y el del relacionamiento con actores “no culturales” que participan en la toma de decisiones sectoriales) y el rol que desempeñan los actores culturales desde el agenciamiento de sus subjetividades e intereses siempre en disputa con otros por el control de los recursos y las posiciones de poder, y cómo a su vez las arquitecturas normativas facilitan o dificultan la participación democrática e incidencia de éstos. Para el caso colombiano, como lo evidencia la investigación realizada por el mismo Ministerio de Cultura, la realizada por la Universidad de Antioquia en torno a la implementación del SNCU y la realizada en Facatativá, el diseño normativo presenta anomalías que están incidiendo en su efectiva implementación y operatividad, y, lo más importante, en los defectos de la participación cultural democrática.

Capítulo II

REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES PARA UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LAS RELACIONES DE PODER ENTRE LOS ACTORES CULTURALES LOCALES

2.1. El campo de la cultura y otras definiciones de cultura

De acuerdo con los intereses críticos, analíticos y metodológicos de esta investigación, el principal referente teórico, que se constituye en su basamento conceptual, es la *teoría de los campos* de Pierre Bourdieu, pues aporta de manera simultánea al encuadramiento de varias de las nociones y relaciones fundamentales del sistema categorial que en las próximas líneas se desarrollará. Los conceptos o definiciones categoriales de poder, cultura, capital y actores sociales y culturales están en el centro y ligados de manera indisoluble a la teoría del sociólogo francés.

García Canclini, comentando a Bourdieu (1990) en *Sociología y Cultura*, cuestiona la teoría marxista clásica (estructuralista, determinista y materialista), para poner en tensión lo material y lo simbólico, como dos de las formas de capital y a la vez dimensiones (lo más importante) que interactúan y al mismo tiempo son disputadas en los procesos de las luchas de clases y de la diferenciación social, en lo que se denomina *teoría de los campos*.

Si de acuerdo con lo anterior entendemos entonces a la cultura como la dimensión simbólica, ésta se constituye en un importante componente de lo que se disputa y al mismo tiempo potencia las posiciones de poder al interior de un campo tal y como lo explica García Canclini en su introducción a Bourdieu (1990):

Para Bourdieu las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre en relación con las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural. En la reproducción definió la formación social como “un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases” (p. 10).

Teniendo entonces como punto de partida esta relación de interacción y de complementariedad entre lo económico y lo simbólico para el ejercicio del poder en los

procesos de reproducción de la organización social y de distribución hegemónica del capital, es que se formula la *teoría del campo de la cultura*, en la que hay que comprender contextualmente el fuerte acento situado en la relación existente entre las bellas artes y la cultura, dada las características de las investigaciones realizadas por Bourdieu (1990) en los museos de París, y que es sintetizada introductoriamente por García Canclini de la siguiente manera:

(...) “para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual” hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural (p. 12).

Y lo anterior es fundamental, porque en esta indagación y problematización de las relaciones de poder entre los actores culturales en un escenario local, se asume a la cultura como un campo específico que tiene unas dinámicas, unos intereses, unas políticas, unas economías, unos agenciadores y unas agencias propias, que se diferencian de otros campos como los de la educación, la ciencia, la salud, el deporte, la religión, entre otros. Por tanto, la gestión y la gerencia cultural se configuran a partir de estas peculiaridades. De manera mucho más precisa, la teoría del campo de la cultura y sus mecanismos de existencia, reproducción, y sus reglas de juego, nos es presentada en la introducción que García Canclini hace a Bourdieu (1990):

(...) ¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un *capital* (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (...) sin conocer la historia del campo de producción de la obra. Quienes participan en él tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una “complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos”; por eso, el hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor de ese juego (...) (pp. 13-14).

Con base en este referente teórico y conceptual, la *teoría del campo de la cultura*, y dada la frecuencia con que se emplea la expresión *sector cultural*, ésta se entenderá como

campo de la cultura. Esta homologación se hace necesaria, no solo por la razón antes mencionada, sino porque también se le han otorgado significaciones que la reducen simplemente a sus aspectos economicistas y tecnocráticos.

Finalmente, y dada la existencia de una enorme diversidad de definiciones de la palabra y concepto *cultura*, que tiene su matriz original en la antropología, pero que va siendo revisada, ajustada e incluso cuestionada desde esta disciplina y desde otras que posteriormente la incorporan a sus objetos de estudio, en sus procesos diferenciados de producción del conocimiento, y por razones de practicidad se adopta la clasificación y definición realizada por Ariño (1997) donde se destaca la aportación de la noción de *campo especializado* hecha por la sociología:

Humanista: La visión humanista y estratificacional postula, en realidad, un concepto jerárquico, normativo y etnocéntrico, que identifica las propias formas culturales (sean estas de un grupo o una clase, de toda una sociedad nacional o de una etapa civilizatoria) con la cultura y la naturaleza humana universal. (...)

Antropológica: (...) Esta visión reconoce que la cultura es autónoma aunque interdependiente, que no consiste en mero reflejo de las relaciones de producción y, por tanto, nos incita a estudiarla en y por sí misma. Por otro lado, al postular un concepto universal e inclusivo, ha ampliado asombrosamente el alcance del análisis cultural: el deporte, el ocio, la vida cotidiana, la cocina, la política, la empresa, la organización, etc., entran ahora en el campo de investigación de los estudios culturales.

Sociológica: Una sociología de la cultura debe asumir y explicar la dimensión ontológica de la cultura (descubrimiento que aporta la antropología y según la cual todos los seres humanos somos constituidos socialmente como seres humanos), la dimensión fenomenológica (que comporta la socialización en las creencias, valores y pautas de un grupo humano determinado), su dimensión inevitablemente carismática y normativa (...) que comporta la expresión individual de cualidades superiores, la innovación y la orientación a metas y fines tenidos por sagrados y trascendentes), y la dimensión sociohistórica (la creación de un campo de acción o subsistema especializado), que constituye la aportación central de la sociología. Ello obliga a considerar la existencia de la asimetría cultural y la diferenciación funcional (...) e implica una concepción de relación entre cultura y sociedad que reconoce la diversidad

de recursos y bienes, la complejidad de la estructura social y la autonomía relativa de las prácticas (pp. 46-53).

A las anteriores se suma el relativismo cultural que ya Ariño identifica como una de las consecuencias negativas de la noción antropológica en tanto que puede validar prácticas culturales que vulneran derechos o atentan contra el medio ambiente, y que es definido por Saltos Coloma (2012) de la siguiente manera:

(...) es la actitud o punto de vista por el que se analiza el mundo de acuerdo con los parámetros de la cultura propia. Su filosofía defiende la validez y riqueza de todo sistema cultural y niega cualquier valoración absolutista moral o ética de los mismos. Se opone al etnocentrismo y al universalismo cultural —de carácter positivista— que afirma la existencia de valores, juicios morales y comportamientos con valor absoluto y, además, aplicables a toda la humanidad (...) (p. 6).

Habiendo referenciado estas distintas formas de entender qué es cultura, esta investigación tendrá como referente conceptual y teórico a la definición sociológica que es la que introduce la noción de campo y otorga a la cultura especificidad y autonomía en relación a los actores que participan, los recursos que están en juego y las posiciones de interés que se representan.

2.2. Definición acerca de qué es el poder

Partimos entonces de las definiciones etimológicas y semánticas básicas del poder, para posteriormente abarcar otros aspectos de su complejidad y extensión, con énfasis en la relación entre cultura, poder y política en el contexto de las organizaciones (en este caso de la institucionalidad cultural estatal). Su origen etimológico y su campo semántico de significados asociados son presentados por Ávila-Fuenmayor (2007) de la siguiente manera:

El término *poder* proviene del latín *possum – potes – potuī - posse*, que de manera general significa *ser capaz, tener fuerza para algo*, o lo que es lo mismo, ser potente para lograr el dominio o posesión de un objeto físico o concreto, o para el desarrollo de tipo moral, político o científico. Usado de esta manera, el mencionado verbo se identifica con el vocablo *potestas* que traduce potestad, potencia, poderío, el cual se utiliza como homólogo de *facultas* que significa posibilidad, capacidad, virtud, talento. El término *possum* recoge la idea de *ser*

potente o *capaz* pero también alude a tener influencia, imponerse, ser eficaz entre otras interpretaciones. Sin embargo, lo importante (...) es señalar que íntimamente ligados al poder como *potestas* o *facultas* y la idea de fuerza que lo acompaña “se hallan los conceptos de *imperium* (el mando supremo de la autoridad), de *arbitrium* (la voluntad o albedrío propios en el ejercicio del poder), de *potentia* (fuerza, poderío o eficacia de alguien) y de *auctoritas* (autoridad o influencia moral que emanaba de su virtud)” Mayz-Vallenilla, E. (1982: 22- 23) (p. 2).

Antes de caracterizar el poder a partir de distintos aportes teóricos e históricos, es importante advertir que esta investigación se enmarca en la línea “Política Cultural y Ciudadanía” de la Maestría en Gestión cultural de Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y en virtud de ello y de hecho por la especificidad de su ámbito de indagación institucional, el caso de la Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Andes, centra su interés en los fenómenos y problemas asociados al ejercicio del poder como dominación, al poder que se ejerce entre los actores culturales y las resistencias que surgen de estas maneras de relacionamiento, y, por supuesto, al poder entendido como mandato que se delega en algunos actores culturales y políticos y la noción de *legitimidad* que se le relaciona de acuerdo con Weber (1922), y que se nos presenta en el campo de la cultura, y en concreto al interior de las formas y estructuras administrativas estatales. Esta delimitación se hace necesaria, pues la noción y concepto de poder es sumamente amplia y compleja. Ello es de gran importancia para definir a qué nos estaremos refiriendo cuando hablemos de poder y ejercicio del poder en los desarrollos posteriores de esta investigación.

Además de las raíces y fuentes etimológicas y de los campos semánticos que se le asocian al concepto y noción de poder, presentamos una definición general de poder donde la noción de fuerza e imposición es dominante, y es la que nos brinda Bouza-Brey (1991) de la siguiente manera:

Tiene poder aquel individuo o grupo que consigue que otros (individuos o grupos) hagan (o dejen de hacer) lo que él quiere. Aquel que, en una situación social, es capaz de imponer a los demás una definición de metas y un modelo de organización. En este sentido, el poder es un medio, pero al ser un medio universal que permite realizar los demás valores, se puede transformar en un fin. (...) Esta capacidad (...) se deriva básicamente de tres fuentes: la

coerción, la persuasión y la retribución (...). O, en otros términos, de la fuerza, la ideología y la utilidad (pp. 121-122).

Más allá del recorrido que Gadea (2009) hace por las diferentes definiciones que históricamente en occidente dan cuenta de las transformaciones en las maneras de concebir y entender el poder político, y que autores como Hobbes (poder absolutista), Locke (poder burgués), Rousseau (poder revolucionario), Marx (poder del proletariado) nos presentan, nuestro interés se centra en definiciones más contemporáneas del poder, principalmente cuando éste es ejercido al interior de las organizaciones. Por ello el primer referente teórico será Foucault en relación a cómo se ejerce el poder, cuáles son sus dispositivos y tecnologías. Si bien Foucault (1984) no nos da una definición explícita sobre qué es el poder, sí nos habla y nos da pistas acerca de cómo opera, cuáles son sus mecanismos y sus estrategias y cómo se relacionan los sujetos (actores) en las interacciones y juegos de poder porque éstas se ejercen principalmente:

(...) a través de la producción y el intercambio de signos; y también se pueden dissociar de las actividades dotadas de un fin, ya sea que se trate de las que permitan ejercer ese poder (...) o las que precisa para que se lleven a cabo relaciones de poder (...) una relación de poder se articula sobre dos elementos que le son indispensables para que sea justamente una relación de poder: que "el otro" (aquél sobre el cual se ejerce) sea reconocido y permanezca hasta el final como sujeto de acción; y que se abra ante la relación de poder todo un campo de respuestas, reacciones, efectos, invenciones posibles. (...) incita, induce, desvía, facilita, amplía o limita, hace que las cosas sean más o menos probables; en última instancia obliga o prohíbe terminantemente (...) (p. 4).

Si bien la concepción de Foucault sobre el poder no se fundamenta en la dominación, sí propone una visión que entreteje (en la interacción) una urdimbre de relaciones mucho más compleja donde los sujetos son objeto de poder, es decir, el poder es entendido como potencialidad para la acción, y por tanto está provisto de dispositivos y estrategias. De acuerdo con Mariño-Arévalo (2014) para Foucault el poder se ejerce:

(...) como "una acción sobre las acciones de los otros [que] no se posee, sino que se ejerce, y no es el privilegio adquirido de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas [que] no se aplica pura y simplemente, como una obligación o una

prohibición a aquellos que ‘no lo poseen’; los invade, pasa por ellos y a través de ellos” (...) (p. 121).

Además, y de acuerdo con Piedra (2004), al caracterizar cómo entiende Foucault el poder dice: “Desde su punto de vista, al estar el sujeto inmerso en relaciones de producción y significación, se encuentra a su vez dentro de relaciones de poder”. (p. 125)

Y el aporte de Foucault es más trascendente en tanto que abre una agenda política permanente en torno al poder entendido más allá de la simple dominación y asumido como consustancial de las relaciones entre los sujetos. En este sentido, en que el poder nos atraviesa como sujetos, y se piensa entonces como la acción potencial e incluso como un aglutinante social, es que se hace la comprensión desde el conjunto del tejido social sobre el papel que éste juega en los procesos de relacionamiento y agenciamiento de los intereses diferenciados de los actores culturales en un ámbito local. Para fundamentar lo anterior, Foucault (1984) nos dice que:

(...) las relaciones de poder se arraigan profundamente en la trama social y (...) no forman por encima de la sociedad una estructura suplementaria (...) De todos modos, vivir en sociedad es vivir de manera tal que sea posible actuar sobre la acción de los otros. Una sociedad sin relaciones de poder es tan solo una abstracción (...) (p. 5).

Y lo anterior, se hace mucho más interesante para esta investigación y se percibe con mayor claridad su aplicabilidad política, cuando nos aproximamos al aporte realizado por la Filosofía y los Estudios Culturales en América Latina a través de Enrique Dussel, y entendemos el poder como mandato, como fuente o como posibilidad de transformación social y cultural. Guerra Narbona (2015), refiriéndose a este autor y aporte nos plantea que el poder:

(...) no puede ser solo pensado de forma *negativa* (como dominación), caso de la mayoría de los filósofos políticos, sino que es necesario llegar hasta su mismo origen para ver que merece ser pensado *positivamente* (como obediencia a la comunidad) (...) La importancia de pensar el poder más allá de un ejercicio de dominación es, ciertamente, la clave para, por un lado, descubrir aquellas instituciones políticas que están gravemente corrompidas, y, por otro, nos proporciona un gran conocimiento sobre la misma naturaleza humana y la necesidad que ésta tiene de afirmarse desde la comunidad, única sede del *poder político* (...) (pp. 69-70).

A lo anterior, y ya para asumir un referente teórico que estudia el poder en el contexto de las organizaciones sociales, y por tanto es la definición clave para posteriores análisis, Weber (1922) nos dice que:

Debe entenderse por "dominación", (...) la probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado para mandatos específicos (o para toda clase de mandatos). No es, por tanto, toda especie de probabilidad de ejercer "poder" o "influjo" sobre otros hombres. En el caso concreto esta dominación ("autoridad"), en el sentido indicado, puede descansar en los más diversos motivos de sumisión: desde la habituación inconsciente hasta lo que son consideraciones puramente racionales con arreglo a fines. Un determinado mínimo de *voluntad* de obediencia, o sea de *interés* (externo o interno) en obedecer, es esencial en toda relación auténtica de autoridad (p. 170).

En cuanto a cómo se estructura y se distribuye (si se quiere cómo funciona y se domina) el poder en una organización, y para que esta funcione con arreglo a unos fines surgidos, delegados o encargados en procesos de constitución histórica de las instituciones culturales en este caso, Weber (1922) nos dice que:

No toda dominación se sirve del medio económico. Y *todavía menos* tiene toda dominación fines económicos. Pero toda dominación sobre una pluralidad de hombres requiere de un modo normal (no absolutamente siempre) un *cuadro* administrativo (...); es decir, la probabilidad, en la que se puede confiar, de que se dará una *actividad, dirigida* a la ejecución de sus ordenaciones generales y mandatos concretos, por parte de un grupo de hombres cuya obediencia se espera. Este cuadro administrativo puede estar ligado a la obediencia (...) por la costumbre, de un modo puramente afectivo, por intereses materiales o por motivos ideales (con arreglo a valores). (...) Pero la costumbre y la *situación de intereses*, no menos que los motivos puramente afectivos y de valor (racionales con arreglo a valores), no pueden representar los fundamentos en que la dominación confía. Normalmente se les añade otro factor: la creencia en la *legitimidad* (p. 170).

Así mismo, y en el marco de las organizaciones sociales, Weber (1922) establece a través de qué mecanismos (*cuadro administrativo*) se hace efectivo el ejercicio del poder entendido necesariamente como forma de dominación, el tipo de relaciones que esto impone (*ordenaciones, mandatos, obediencia, costumbre, afectividad, intereses, idealismos*

y, *fundamentalmente, legitimidad*) y cuál es entonces el rol desempeñado por los actores sociales dominantes o subordinados, porque la:

"Obediencia" significa que la acción del que obedece transcurre como si el contenido del mandato se hubiera convertido, por sí mismo, en máxima de su conducta; y eso *únicamente* en méritos de la relación formal de obediencia, sin tener en cuenta la propia opinión sobre el valor o desvalor del mandato como tal (p. 172).

Posteriormente, y partiendo para ello de la sociología weberiana, Parsons (1951) hace una definición teórica sobre qué es un *sistema social*, la que servirá de referente para esta investigación, y noción en la que a su vez se enmarca la de *institución* u *organización*:

Un sistema social – reducido a los términos más simples – consiste, pues, en una pluralidad de actores individuales que interactúan entre sí en una situación que tienen, al menos un aspecto físico o un medio ambiente, actores motivados por una tendencia a “obtener un óptimo de gratificación” y cuyas relaciones con sus situaciones – incluyendo a los demás actores – están mediadas y definidas por un sistema de símbolos culturalmente estructurados y compartidos. Así concebido, un sistema social es solo uno de los tres aspectos de la estructuración de un sistema total concreto de acción social. Los otros dos aspectos son los sistemas de personalidad de los actores individuales y el sistema cultural que se establece en sus acciones (p. 7).

De una manera mucho más precisa en cuanto a qué son las instituciones, cómo se estructuran y operan, cuáles son sus fines y a qué responden, y cuáles son sus alcances en el marco del Sistema Social que las contiene, entendiendo además para los fines de esta investigación que las interacciones o los relacionamientos están mediados por el poder, Parsons (1951) plantea que:

Una *institución* es un complejo de integraciones de rol institucionalizadas que tienen significación estructural en el sistema social en cuestión. Hay que considerar que la institución es una unidad de la estructura social de orden más alto que el rol, y ciertamente se constituye por una pluralidad de pautas de rol interdependientes o componentes de ellas. En este sentido, cuando hablamos de la «institución de la propiedad» en un sistema social, agrupamos aquellos aspectos de los roles de los actores componentes que tienen que ver con la integración de las expectativas de acción con las pautas de valor que sirven de base a la definición de los derechos de «posesión» y obligaciones relativas a ellos. Una institución

tiene, pues, que ser distinguida claramente de una colectividad. Una colectividad es un sistema de roles específicos concretamente interactivos. Una institución, por otra parte, es un complejo de elementos pautados como expectativas de rol que puede aplicarse a un número indefinido de colectividades (...) (p. 28-29).

En cuanto a su papel como estructuradoras, mediadoras y definidoras de roles y posiciones de poder en los procesos de relaciones (interacciones según este sociólogo) entre actores, en este caso culturales, y en el marco por tanto de instituciones culturales, Parsons (1951) dice que:

(...) el sistema social es esencialmente una trama de relaciones interactivas. Las instituciones más centrales son, por ello, las directamente constitutivas de las pautas de esas relaciones mismas, a través de la definición de los estatus y roles de las partes en el proceso interactivo. Esta primera categoría será llamada instituciones *relacionales*. En segundo lugar, los actores particulares, individuales o colectivos, actúan sobre la base de intereses que pueden ser independientes, en un grado mayor o menor, de las pautas moral-integrativas del sistema social, es decir, la misma colectividad total. De ahí que, en términos del sistema social, es la *regulación* de la persecución de estos intereses más bien que la definición constitutiva de las metas y medios (p. 36).

Además, y para terminar esta referenciación y conceptualización teórica, en esta investigación se está partiendo de la cuestión del poder mismo, porque reconoce que la organización social no solo necesita del poder para su aglutinamiento y funcionamiento, sino que también es un fin en sí mismo que permite estar en una posición que genera ventajas y privilegios, y que por tanto su gestión, la del poder, implica relaciones de imposición, dominación, desconocimiento o favorecimiento y estímulo de los otros actores sociales, culturales o políticos, dependiendo del campo en el que se escenifiquen. Esto por tanto diferencia a los actores, y los jerarquiza. De acuerdo con Izquierdo y Kemou (2009):

(...) la mayoría de las sociedades ha generado modelos de organización jerarquizados en sus relaciones políticas, sociales y económicas. Una sociedad jerarquizada es un sistema social compuesto por unos actores que establecen relaciones entre sí, de acuerdo con su capacidad para disponer de determinados recursos. De este modo, para analizar la estructura del poder de una sociedad es necesario identificar la tipología de los actores y su relevancia, las

dinámicas que rigen las relaciones entre estos, los recursos de poder de que disponen, así como su respectivo peso en la sociedad (p. 20).

2.3. Roles, jerarquías y tipos de poder

Empezaremos por un desglose necesario que establece la relación directa entre actores culturales y el ejercicio del poder por parte de estos. Y es este ejercicio que con base en las diferencias establecidas por las variables de capital cultural, capital económico, capital social, capital simbólico e historia del sujeto o del grupo establece las diferentes posiciones entre los actores culturales conforme a la teoría del campo de la cultura de Bourdieu. Lo primero que debemos entender es qué es el rol, y de acuerdo con Sheehan (1970) citando a Sarbin se define de la siguiente manera:

(...) todas las sociedades se dividen en grupos y, a su vez, estos grupos están estructurados en posiciones, estatus o cargos. La posición se define como un sistema de expectativas del rol. "Los roles se definen en términos de las acciones que ejercen las personas para ratificar la posición que ocupan" (p. 4).

Adicional a la noción de rol, es importante aproximarnos a la identificación y definición de algunas de las tipologías de poder que son relevantes para esta investigación, dado que el interés se centra principalmente en las relaciones entre cultura, política y poder. Estas tipologías las podríamos empezar a identificar y definir desde Maquiavelo y Campanella, pasando por Locke, Rousseau y Marx, entre otros. Dada la extensión de este recorrido, referenciaremos algunas de las tipologizaciones que se han realizado fundamentalmente desde la sociología, principalmente durante el siglo XX.

De acuerdo con Weber (1922) los tipos de *poder* existentes, homologado éste a la noción de *dominación* (como su forma de entenderlo en el marco de las organizaciones o instituciones sociales), de las cuales la definición de *dominación racional* es la que está directamente relacionada con nuestra investigación, son:

(...) tres tipos *puros* de dominación legítima. El fundamento primario de su legitimidad puede ser:

1. De carácter *racional*: que descansa en la creencia en la legalidad de ordenaciones estatuidas y de los derechos de mando de los llamados por esas ordenaciones a ejercer la autoridad (autoridad legal).

2. De carácter *tradicional*: que descansa en la creencia cotidiana en la santidad de las tradiciones que rigieron desde lejanos tiempos y en la legitimidad de los señalados por esa tradición para ejercer la autoridad (autoridad tradicional).

3. De carácter *carismático*: que descansa en la entrega extracotidiana a la santidad, heroísmo o ejemplaridad de una persona y a las ordenaciones por ella creadas o reveladas (llamada autoridad carismática) (p. 172).

Bourdieu (1990) nos propone los siguientes roles y posiciones de poder en un campo: los que dominan el capital acumulado y sus competidores o “recién llegados” que les disputan dicho control y hegemonía, a los que a su vez asocia dos tipos de estrategias, la ortodoxia para los primeros, y la subversión o herejía para los segundos.

Diferente a las anteriores, y propuesta desde lo que podríamos definir como cierta afinidad con los estudios culturales y subalternos, Slater (2008) propone estas formas y jerarquías en el ejercicio del poder (poder como fuerza pero también poder como resistencia), que resultan alternativas, e incluyen la posibilidad de contestar al poder con el poder, y que supone un juego de estrategias tensas entre los actores culturales con base en:

(...) la diferencia y también la conexión entre el «poder sobre» y el «poder hacia». El primer término está asociado con un estado de dominación en el cual un agente es capaz de ejercer una influencia que repercute sobre otro agente (...) En contraste, el «poder hacia» se puede referir a la habilidad de resistir o contrapasar la influencia de otro, (...) En otras palabras, la resistencia hacia la injusticia social o hacia formas de opresión pueden ser consideradas en sí mismas como una forma de poder en cuanto el poder consiste en una capacidad para retar y actuar en contra de dispositivos existentes del «poder sobre» (p. 338).

Existe también la siguiente clasificación de los tipos y las fuentes de poder de acuerdo con el texto “Poder (sociología)” (2011):

El poder puede ser detentado (ilegalmente) u obtenido (legalmente) gracias a:

- La fuerza (violencia, coacción): "el origen de todo poder es la violencia". Según Max Weber, "*el Estado es aquella comunidad humana que ejerce (con éxito) el monopolio de la violencia física legítima dentro de un determinado territorio*"

- La persuasión (directa, indirecta, subliminal; por persuasión moral, incluyendo a la religión).
- Una autoridad delegada (por ejemplo, en un proceso democrático).
- La influencia social o la tradición; la presunción de tenencia de unas determinadas habilidades o cualidades, sean éstas ciertas o no.
- La pertenencia a una determinada clase social.
- Un carisma personal o colectivo.
- Una pericia o habilidad (un "saber-hacer"): por ejemplo, el poder del ingeniero que es capaz de diseñar una máquina.
- El conocimiento (enseñándolo o no revelándolo, compartido o guardado en secreto)
- El dinero: control a través de la propiedad de los medios de producción, poder financiero, etc.
- En las relaciones personales: dominación/sumisión. (p.2)

Adicionalmente, y coherente con el concepto de *obediencia* introducido por Weber en su definición, presentamos una tipologización complementaria hecha por Fernández (2003) en la que se introducen las nociones de fuerza y voluntad, y a la que denomina *clasificación por la obediencia*, que en el contexto de las relaciones al interior de instituciones altamente jerarquizadas y donde se aplican distintos dispositivos de control sobre el subalterno, resulta útil, porque:

(...) el poder político se clasificará en coercitivo, voluntario y manipulador, según la obediencia se logre por la fuerza –en un sistema represivo–, por la libre voluntad –en un sistema democrático– o mediante la manipulación, en un sistema pseudo-democrático de fuerte control de los medios masivos de comunicación (p. 675).

2.4. Actores culturales

Una definición general de actor, que a continuación se irá haciendo mucho más específica en tanto que su escenario de representación y de rol es el campo de la cultura, es la que hace Parsons (1951) porque:

Cada actor individual se encuentra implicado en una pluralidad de semejantes relaciones interactivas, cada cual con una o más «parejas» en el rol complementario. Por ello, la *participación* de un actor en una relación interactiva de este tipo es, para muchos fines, la unidad más significativa del sistema social (p. 19).

Ya de manera mucho más precisa y para definir qué significa actor cultural en el marco de esta investigación, asunto fundamental porque son quienes demandan y al mismo tiempo participan y median en la construcción negociada de la política cultural y por tanto son simultáneamente los sujetos actuantes ante las instancias públicas y privadas responsables de la implementación y ejecución de la política, y a quienes éstas dirigirán las acciones que buscan generar las transformaciones o resultados esperados, nos remitiremos a Martinell (1999), haciendo la homologación entre el término *agente cultural* predominantemente usado por él con el de *actor cultural* menos empleado por él pero más comúnmente utilizado en nuestro medio. De acuerdo con este autor: “En gestión cultural entendemos por agentes, en sentido amplio, aquellos actores que intervienen o pueden intervenir en la articulación de las políticas culturales” (p. 1).

En cuanto que la existencia de los actores culturales es la condición *de facto* necesaria para poder hablar del campo de la cultura y por tanto de la generación de la política cultural en tanto que demandantes, mediadores y corresponsables de la misma, con el objetivo de gestionar las diferencias, las tensiones, las problemáticas o los consensos y las potencialidades, Martinell (1999) nos dice que sin la presencia, la participación activa y el conocimiento que estos tienen de sus propias realidades, necesidades y territorios no es posible ponerla en marcha, y que además:

(...) La pluralidad de instancias y agentes se convierte en un elemento fundamental de las políticas culturales públicas, que encuentran en esta diversidad de actores los factores de tensión y estímulo al servicio del interés general (p. 2).

En cuanto al rol, o roles desempeñados por los actores culturales en el campo de la cultura, en cuanto agenciadores o mediadores de unos intereses diferenciados y que tiende a entrar en tensión con los de los *otros diferentes*, la noción de participación se hace fundamental porque es allí, en el escenario de la negociación que se configura la democracia cultural. En este sentido Martinell (1999) nos dice que:

Estos agentes o mediadores aportan su acción para consolidar una actividad social, pudiendo representar, en un contexto determinado, un potencial democrático importante. Por tal razón, el papel de los agentes culturales en el diseño de una política cultural es un elemento definitorio en la implementación y aplicación de sus contenidos (p. 2).

Es decir, que sin una participación que trascienda lo formal para traducirse en real incidencia, la política cultural será letra muerta porque no solo no representa el agenciamiento de la diversidad de actores y de posturas que la negocian, sino que la hace inviable porque su unilateralismo le cerrará el paso a la necesaria vinculación de estos en su implementación, operativización, ejecución y evaluación. Es por esta razón que solo hay política cultural en tanto exista un real protagonismo y vinculación de los distintos actores del campo de la cultura local, y por ello de acuerdo con Martinell (1999):

Los agentes sociales, de acuerdo con los principios, finalidades y valores a los que opten y puedan desarrollar, adquieren un protagonismo que podría resumirse en las siguientes funciones:

- Los agentes culturales *analizan e interpretan la realidad* de la propia sociedad, *dan una respuesta* a sus problemas, demandas o necesidades, y autoorganizan servicios para su bienestar.
- Los agentes posibilitan y *canalizan la participación* y la incorporación de grupos y personas a los trabajos y a la acción para su comunidad, originando un proceso desde la privacidad y el individualismo a la acción pública y social.
- Los agentes *son aglutinadores y creadores de estados de opinión* sobre temas que les afectan y sobre la creación de las condiciones necesarias para difundir sus opciones, con la finalidad de que se tenga en cuenta un determinado tema.
- Los agentes pueden ayudar a *estructurar y construir las demandas de carácter social, cultural y educativo* que concentran estados individuales o grupales, y trasladarlas de forma colectiva a las organizaciones y al aparato de la administración del Estado.
- Los agentes son una *plataforma para fomentar la autoorganización* de servicios y la asunción de responsabilidades públicas por sistemas de delegación en la prestación de servicios.
- Los agentes ejercen una *función prospectiva*, al descubrir y evidenciar nuevas necesidades o problemáticas de la sociedad y despertar una preocupación en los estamentos oficiales por esos temas.
- También los agentes son una *plataforma de organización de la iniciativa* privada y lucrativa, a partir del establecimiento de organizaciones propias (pp. 4-5).

En cuanto a los distintos tipos de actores de acuerdo con los intereses que representan, en el contexto político administrativo de España, Martinell (1999) los agrupa en tres grandes sectores:

Tabla 1. Tipos de actores culturales

Administración Pública	Estado
	Regiones
	Ayuntamientos-municipalidades
Instituciones sin ánimo de lucro Tercer sector	Fundaciones
	Asociaciones
	Organizaciones no Gubernamentales
	Organizaciones comunitarias
	Organizaciones de iniciativa social
	Agrupaciones varias
Instituciones privadas	Empresas
	Asociaciones privadas
	Profesionales
	Industria
	Servicios privados

Fuente: Martinell, Alfons (1999) Pág. 6.

Tenemos, ya adecuándonos a nuestro contexto, la siguiente definición básica y los distintos tipos de lo que son los actores culturales y las instancias, sectores, grupos y economías que los componen, y que de acuerdo con el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia-ICPA en su *Maletín viajero del gestor cultural* (2014) son:

(...) aquellas personas o instituciones que, hacen trabajo cultural, en cualquiera de los diferentes momentos de la gestión cultural.

Entre ellos están:

-Productores formales de bienes y servicios culturales: profesionales cuya labor está orientada a la producción cultural. En este grupo se encuentran los pintores, cantantes, grupos

musicales, orquestas, actores de cine o televisión, grupos de danza, compañías de teatro, comunicadores, entre otros.

-Productores informales de bienes y servicios culturales: personas que, sin tener como profesión el trabajo cultural, realizan actividades o generan producción cultural.

-Empresas privadas: academias de arte, casas disqueras, empresas con áreas o secciones dedicadas a la cultura, medios de comunicación, casas editoriales, galerías de arte, empresas relacionadas con la producción y distribución de cine, entre otras.

-ONG: organización u organizaciones no gubernamentales dedicadas a realizar trabajo cultural.

-Instituciones públicas: museos, bibliotecas, teatros, casas de la cultura, archivos, escuelas de formación artística y cultural.

-Asociaciones y organizaciones que realizan diferentes clases de trabajo cultural: (...) Se incluyen en este grupo quienes organizan fiestas y eventos populares, organizaciones estudiantiles, juntas de acción comunal, asociaciones de padres de familia o la defensa civil (p. 6).

Por tanto cuando hablamos de *actores culturales* en el contexto local del Municipio de Andes, nos referimos a personas naturales y jurídicas, públicas y privadas, individuales y colectivas que participan, inciden, demandan, se benefician o se afectan por los procesos del desarrollo y de la política cultural. Pueden ser creadores, gestores, gerentes, trabajadores, beneficiarios, destinatarios, e incluso opositores inscritos en lo que sociológicamente se define como el campo de la cultura que tiene ámbitos públicos y privados, estatales y de la sociedad civil. Para los propósitos de esta investigación y teniendo como referente la definición del ICPA identificamos los siguientes:

- a. Personas naturales: trabajadores de la cultura como artistas, creadores, gestores, líderes, emprendedores, funcionarios y beneficiarios.
- b. Colectivos y grupos artísticos y culturales no constituidos legalmente.
- c. Colectivos y grupos artísticos, culturales y comunitarios denominados como sociedad civil, y constituidos como personas jurídicas de derecho privado sin ánimo de lucro: formas asociativas como corporaciones, fundaciones, cooperativas, juntas de acción comunal, entre otras.
- d. Estado: representado por la institucionalidad cultural pública local, en este caso la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte y su Coordinación Municipal de Cultura.

e. Empresa privada: representada por personas jurídicas de derecho privado con ánimo de lucro, como cajas de compensación, entidades financieras, sector turístico, agroindustria y comercio.

f. Instancias de participación cultural: Consejo Municipal de Cultura y Consejos de las Artes, Consejo Municipal de Planeación y Honorable Concejo Municipal.

Todo lo anterior se reafirma en la definición que hace Rey (2010) de actores culturales al describir los rasgos generales de las Políticas Culturales: “Los actores son sujetos, grupos e instituciones que participan en el diseño, la ejecución y la evaluación de las políticas (...)” (p. 37).

También es fundamental, tener en cuenta qué es lo que solo pueden aportar los distintos actores culturales desde sus particulares condiciones sociales, culturales, económicas y políticas a través de sus narrativas, qué las hace valiosas y por qué contribuyen a la comprensión de las lógicas y dinámicas del poder cultural local. Domínguez y Herrera (2013), en su caracterización de las narrativas, hacen la siguiente aportación que sirve de referente para esta investigación:

(...) las narrativas también son una forma de acción social. Como plantean Atkinson, Coffey y Delamont (2003), “[...] la gente hace cosas con las palabras y hace cosas con las narrativas. [...] Con las narrativas se justifican o legitiman el pasado y las acciones presentes o futuras” (p. 117). Mediante las narrativas se defiende que la experiencia interior tenga cabida en el mundo cultural (...) (p. 632).

Nota: Ver el Anexo I “Matriz de análisis de los actores culturales involucrados” al final del cuerpo del documento.

2.5. Gestión y gerencia cultural

La *gestión* cultural entendida como las prácticas de mediación e intervención para la animación, promoción, fomento, preservación y divulgación en el campo de la cultura y la *gerencia cultural* como las técnicas administrativas conducentes al logro estratégico de los objetivos de una organización en el campo de la cultura, son las categorías que se relacionan directamente con el papel que desempeñan los gestores culturales en los escenarios institucionales y sociales en que se desarrolla la política cultural. Por tanto, se

tomarán como referente distintas posiciones y aportes en torno a sus significados, alcances, limitaciones y condicionantes. Para empezar, el Ministerio de Cultura de la República de Colombia (2012) define la Gestión Cultural de la siguiente manera:

Se entiende por gestión cultural el conjunto de acciones de dirección, coordinación, planificación y ejecución, destinadas a facilitar, promover, estimular, conservar y difundir las diferentes actividades y manifestaciones culturales en condiciones de libertad y equidad, orientadas a fomentar el ejercicio de derechos, el acceso a oportunidades y el mejoramiento de los estados de bienestar de las personas. La gestión cultural es el conjunto de acciones que potencializan, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales, dentro de su particularidad y universalidad (...) (p. 7).

Es importante, después de esta definición general sobre qué es la gestión cultural, empezar a establecer las particularidades que comportan las nociones de *gerencia cultural* por un lado, y de *gestión cultural* por el otro. Se asumirá entonces una significativa peculiarización entre lo que es gestión de la cultura local y lo que es gerencia de la cultura local, con base en las definiciones y autores que a continuación se presentan, pero teniendo en cuenta que estas definiciones no son excluyentes, y que más bien se complementan en la práctica. Ambas son necesarias como competencias del responsable de la cultura local, y se podrían entender también como roles que se asumen en momentos y circunstancias determinadas. De acuerdo con Saltos Coloma (2012) y los autores que cita, esa definición específica de lo que es gestión cultural y su diferenciación de la gerencia o administración como también la nombran se da de la siguiente manera:

(...) La noción de *gestión* se construye hacia la segunda mitad de la década de los ochenta, tanto en las instituciones gubernamentales como en los grupos *subalternos comunitarios*, como un nuevo modelo de sistema productivo. (...) El concepto (...) se incorpora (...) como expresión de la necesidad de dar respuesta cualificada a nuevos retos de la sociedad. Así se desarrollan nuevos campos de gestión: economía, turismo, ambiente, calidad, etc. El concepto de gestión se diferencia del de administración, a partir del debate de las nuevas tendencias de la gestión pública y la crítica a las estructuras burocráticas (...). Alfons Martinell, establece diferenciaciones entre administración y gestión:

Tabla 2. Diferenciación entre administración y gerencia cultural

Administración *(Gerencia)	Gestión
<ul style="list-style-type: none"> - Significa mandar sobre una estructura jerarquizada -Está sujeto a los procedimientos, normas y controles que garantizan la correcta utilización de los recursos -Es un acto más mecánico -Se centra en el funcionamiento tradicional y piramidal -La responsabilidad es pública, sujeta a los procedimientos, normas y legislaciones que han de prever todas las posibles situaciones 	<ul style="list-style-type: none"> -Significa conducir los asuntos de alguien y ejercer autoridad sobre una organización -Significa utilizar el conocimiento como mecanismo de mejora continua -No se centra en la jerarquía, sino en la capacidad de promover una innovación sistemática del saber y su aplicación a la producción o resultado -La responsabilidad es más privada e individual -Reclama más autonomía a cambio de auto responsabilidad de los resultados -El derecho a dirigir y el deber a rendir cuentas

*Paréntesis y homologación realizada por el autor de la tesis. Tomado de Saltos Coloma (2012)

La gestión así pensada se acerca más a la utilización de la *imaginación* que a esquemas rígidos, mecanicistas y burocratizados, en la búsqueda de alternativas e innovación, con una gran *sensibilidad* de atención a los procesos de sus contextos más próximos y al exterior (...) (p. 30).

Esta diferenciación entre gestión y administración entendida como gerencia, se ve reforzada críticamente por Ander-Egg (2003), mediante una fuerte asociación entre administración y estructuras burocrático-administrativas principalmente del sector estatal, de la siguiente manera:

Si el Estado quiere intervenir en todas las actividades culturales (ser administrador cultural general), la gente se comportará más como administrados culturales que como protagonistas de la cultura. Si el Estado tiene una tutela sofocante, difícilmente podrá dar espacio al pluralismo y, menos aún, ofrecerá posibilidades para que la sociedad en su conjunto sea capaz de enriquecerse con la diversidad del pluralismo (...). (p. 32).

Continuando con unas definiciones básicas y generales sobre lo que es gestión cultural como práctica profesional y no profesional, y como ámbito de formación académica donde se han venido dando los debates sobre su saber y su praxis, y donde lo interdisciplinar parece ser lo constitutivo de su cuerpo de conocimientos, Saltos Coloma (2012), mediante un recuento que a grandes rasgos recoge las posiciones y las tensiones

que han aflorado en el proceso de constitución y transformación de la práctica y de la profesión como tal, nos dice que:

La *gestión cultural* (...) supone contar con *talentos* entrenados en el marco de la gestión, las políticas y el desarrollo social, tanto en los ámbitos público y comunitario, cuanto en el privado. (...) En sus inicios, la *gestión cultural*, apareció como una propuesta de actividad distinta a la realizada por los "animadores y/o promotores culturales", "administradores y/o gerentes culturales" o "trabajadores culturales". Según el escritor Jorge Cornejo (Perú), la gestión cultural incluye y asimila las denominaciones de animadores y promotores culturales. Otra corriente de autores sostiene la necesidad de preservar las denominaciones de animadores y promotores culturales (...) Por ello, rechazan la expresión "Gestión cultural", al considerarla una intromisión excesiva de lo económico en la dimensión cultural. Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini consideran que la Gestión cultural solamente puede entenderse si se da una justa ubicación a aquellos elementos económicos y recursos, en equilibrio con aquello que no es medible (cualificable) (...) (p. 30).

No obstante estos debates de origen, denominación y de alcances, para esta investigación se toman como marco de referencia las definiciones que a continuación sigue desarrollando Saltos Coloma (2012) en torno a lo que se entiende por gestión cultural, sus objetivos, sus ámbitos, sus ejes de acción, y las competencias y conocimientos profesionales que requiere e incorpora a su práctica:

En la gestión cultural han incidido cuatro transformaciones contemporáneas de lo que se entiende por cultura: i) comprensión de la cultura desde los ámbitos filosóficos, sociales, políticos y jurídicos, lo que implica ampliar la dimensión de la comprensión de *lo cultural*. ii) surgimiento de otras concepciones de política y desarrollo en la experiencia latinoamericana. iii) creación de políticas culturales que den respuestas más allá de las culturas artística y tradicional y del patrimonio y iv) urgencia de repensar las relaciones entre economía y cultura (...).

La gestión cultural provee conocimientos para incentivar la participación, la democratización, la expansión de la creatividad y la generación, circulación, consumo y acceso a los productos culturales. Este desafío exige que los gestores culturales, (...) adquieran conocimientos administrativos, estéticos, económicos, legales y comunicativos para la efectividad de su desempeño (...) (p. 31).

Además de las definiciones anteriores que tienen como su centro de interés la *gestión cultural* (entendida como práctica profesional que corresponde y responde de manera específica al campo de la cultura), aportaremos otras definiciones más clásicas y que hasta parecen contraponerse a las anteriores, pero no por ello menos pertinentes sobre lo que es *gerencia cultural* a la hora de establecer sus competencias y roles. De acuerdo con Guédez (1997):

(...) la gerencia cultural es ante todo gerencia genérica y luego recibe el calificativo de cultural por la naturaleza del contenido y de los usuarios. Más que una gerencia cultural lo que existe es una gerencia de la acción cultural o, si se quiere, una gerencia de las empresas que administran asuntos vinculados con actividades culturales. (...) podríamos decir que es perfectamente posible pensar en que, (...) la gerencia cultural sea más liberadora que directiva (...) (p. 10).

Y una definición mucho más práctica y precisa sobre lo que es gerencia en un sentido amplio y general nos la aporta Sanabria (2007) de la siguiente manera:

Por otra parte, hemos identificado la *gerencia* con un rol organizacional (...), que es uno de los responsables por excelencia (aunque no de manera exclusiva) del ejercicio de la gestión. (...) constituye un rol esencial en las organizaciones (...) en la medida en que puede permitir el desarrollo y alcance (...) de los objetivos de éstas a través de sus principales subsistemas. La gerencia se desarrolla por medio de la coordinación de los múltiples participantes, cada uno de los cuales aporta de muy diversas formas a la organización y espera recibir a cambio diferentes tipos de alicientes o satisfactores (Cfr. Barnard, 1938). (pp. 189-190).

Además de estas definiciones específicas en torno a qué gestión cultural y generales en torno a qué es gerencia cultural, también es fundamental, y sobre todo estratégico, por sus implicaciones conceptuales y políticas, y para efectos de su aplicación en los procesos metodológicos y analíticos en esta investigación, tener un referente teórico de cómo se entiende y se piensa la *gestión cultural* desde los distintos actores culturales, es decir, qué ideas y tradiciones atraviesan la forma de comprenderla en cada uno de ellos. De acuerdo con García Canclini (1987) los principales paradigmas (tradiciones) de la gestión cultural en América latina son los siguientes:

El mecenazgo cultural: La primera forma de promoción moderna de la cultura, sobre todo en la literatura y en las artes, es el mecenazgo (...) El mecenazgo moderno impone menos indicaciones precisas sobre el contenido y el estilo del arte porque la burguesía no exige relaciones de dependencia y fidelidad extremas al modo de los señores feudales.

El tradicionalismo patrimonialista: (...) ha surgido especialmente en los Estados oligárquicos y en los movimientos nacionalistas de derecha. Define a la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales (...) e irracionales (...) sin tomar en cuenta las diferencias sociales (...) buscan (...) la identificación de los intereses nacionales con los de los patricios y las grandes familias. (...).

El estatismo populista: Hay otra concepción sustancialista de la cultura. Para ella la identidad no está contenida en la raza, ni en un paquete de virtudes geográficas, ni en el pasado o la tradición. Se aloja en el Estado. (...) concilia los intereses enfrentados y distribuye entre los sectores más diversos la confianza de que participan en una totalidad protectora que los abarca.

La privatización neoconservadora: (...) la corriente hegemónica en la actualidad es la que desarrolla una política coherente con la reorganización monetarista de las sociedades latinoamericanas. (...) El objetivo (...) es fundar nuevas relaciones ideológicas entre las clases y un nuevo consenso que ocupe el espacio semivacío que ha provocado la crisis de los proyectos oligárquicos, (...) populistas (...) y (...) socialistas (...). Para lograrlo, los principales recursos son transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disminuir la del Estado y controlar la de los sectores populares”.

La democratización cultural: (...) concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de "alta cultura". Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos. (...)

La democracia participativa: (...) apunta más a la actividad que a las obras, más a la participación en el proceso que al consumo de sus productos”. (...) esta concepción defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y de cada cultura respecto de las demás. (...) (pp. 28-51)

Competitividad y emprendimiento cultural: este paradigma es propuesto por esta investigación partiendo en primer lugar de hacer una homologación entre la *privatización neoconservadora* propuesta por García Canclini (1987), el *neoliberalismo* derivado del Consenso de Washington y la denominación *emprendimiento y competitividad cultural*,

términos estos últimos con los cuales se está más familiarizados en Colombia en virtud de la adopción de estas palabras para nombrar las políticas culturales que desde este paradigma se formulan, promueven e implementan. En contraste con la definición de García Canclini (1987) en la siguiente, y en el marco de las políticas de desarrollo cultural promovidas por la institucionalidad cultural colombiana, la percepción del emprendimiento cultural es diferente, y podríamos decir que positiva:

En nuestros días, la tendencia regional encuentra que fomentar y fortalecer las industrias culturales y creativas propias, basadas en la valoración y valorización de los activos culturales locales, caracterizados por la pluralidad en las manifestaciones, es una oportunidad para alcanzar el desarrollo sostenible de la población de cada país. Hacemos parte de una aldea global cuya economía ha migrado hacia la producción intelectual (...) El país avanza en acciones que tienen un impacto real para los grandes, medianos y pequeños empresarios de la cultura (...) (Compendio de Políticas Culturales, 2010, p. 553).

Y es que la idea de la obligatoriedad del Estado como proveedor de servicios y garantías (Estado de Bienestar) es paulatinamente reemplazada por la del Estado Empresa, cuya función es administrar, racionalizar, e incluso reducir el *gasto*. Es decir, en esta lógica administrativas ya no se piensa en inversión, sino que ésta se representa como una erogación (gasto). Este hecho ha tenido varios efectos y ha generado prácticas que se han *naturalizado* como: acceso asimétrico por parte de los municipios a los recursos de inversión social pública, aplicación obligatoria de competencias de ley para acceder a los recursos, competencia con los pares territoriales para acceder a determinadas fuentes de recursos, reducción sostenida de la cobertura integral en inversión social y sustitución de ésta por el *asistencialismo*, que es controlado política y electoralmente por el gobierno central. La búsqueda de los recursos ha creado un escenario donde se batalla por estos, y donde adicionalmente el que se impone es el más *competente*, es decir el que mayor capital cultural tiene. En un ámbito eminentemente local y por tanto relativo: el capital cultural no solo se acumula, transmite y aumenta mediante las estructuras familiares y a través de los individuos; las organizaciones y las instituciones también acumulan capital cultural y lo transmiten y aumentan a través de sus cuadros políticos y sus estructuras organizacionales.

2.6. Metodologías e instrumentos de gestión y gerencia de los procesos culturales

Los planes, programas y proyectos culturales suelen ser el principal instrumento para direccionar y regular el desarrollo cultural, y son empleados principalmente desde la institucionalidad pública y privada en los países occidentales que gravitan en torno a las políticas monetaristas. Y ello, se postula con base en lo planteado por Arturo Escobar citado por Romero (2005) en torno al desarrollo como representación y relato, y a García Canclini (1987) en relación a las maneras de concebir la gestión cultural, porque en la actualidad soportan un modelo de desarrollo cultural eminentemente competitivo a la vez que compatible con el neoliberalismo y la industria cultural, donde prima la rentabilidad económica sobre la social. En el caso de las localidades colombianas, estos instrumentos de planeación y las metodologías que se les asocian (como por ejemplo el Marco Lógico), están predeterminados en el conjunto de leyes nacionales, es decir, desde las generales, hasta las sectoriales. Este modelo básicamente homogéneo de planeación no es neutro, y comporta una noción sobre lo que es el desarrollo, incluyendo el cultural, predeterminando por tanto y en gran medida, las formas y los alcances de la participación social y comunitaria en el eslabón base de la toma de decisiones culturales. Entrando ya a caracterizar la planificación y los planes como metodología e instrumento, Sandoval (2014) nos dice que:

(...) la práctica de la planificación tiene una extensa trayectoria (...) Dentro de las expresiones más básicas, se encuentra el hecho que la concentración de población por el surgimiento de los primeros asentamientos humanos generó la necesidad de establecer normas de vida armónica en común y de definir (...) las acciones del ser humano sobre el territorio (...). Esto marcó la génesis de la planificación como fenómeno social; una de sus expresiones más antiguas está relacionada con la forma física y la localización de los asentamientos humanos (...) Estos postulados fueron posteriormente asimilados en la tradición romana y se transmitieron a América Latina durante la conquista española (...) (p. 26-27).

La planificación como metodología que *orienta y racionaliza* los procesos del desarrollo cultural, social y económico, y los planes como el instrumento mediante el cual se *implementan y ejecutan* estas directrices tampoco son neutras, y se corresponden con enfoques e intereses políticos y económicos en torno al desarrollo, con la manera de entender la participación y la democracia, y con la manera de relacionarnos y de emplear

los recursos medioambientales. Por ello, Sandoval (2014) caracteriza y diferencia, con base en lo anterior, las siguientes tipologías de planificación:

Planificación normativa:

(...) plantea la necesidad de definir objetivos explícitos, científicamente contruidos (...) En este tipo de planificación, los planes se expresan en normas formales donde la relevancia está en la manera y en el proceso mismo de planificación, el énfasis se plantea en el “deber ser”, mediante el establecimiento de normas racionales y coherentes (...) (Matus, 1983) (p. 30).

Planificación Sistémica:

Estos enfoques (...) reaccionaron ante la poca efectividad de la planificación normativa, sobre sectorializada, que no consideraba el objeto de intervención como un sistema con sus influencias e interdependencias de sectores ni los efectos de interconexión entre los elementos del sistema regional, el entorno nacional e internacional y los impactos de la retroalimentación que podía reflejarse en aspectos como la reacción ante la formulación de los planes (p. 41).

Planificación prospectiva:

(...) una metodología y forma de entender la planificación, en la que se pueden identificar dos aproximaciones. La primera está vinculada a una idea general basada en el estudio del futuro (...) La segunda aproximación es desde su estudio sistemático. Se trata de una disciplina centrada principalmente en la anticipación y previsión del futuro (...) (p. 41).

La Planificación Situacional, es con la que se identifica esta investigación en tanto que reconoce a los actores culturales y las relaciones de poder que se producen entre estos, y que inciden por tanto en la planeación del desarrollo, y que de acuerdo con Sandoval (2014):

(...) destaca la necesidad de entender la planificación mediante el diseño de cambios situacionales a raíz del contexto de fuerzas oponentes o con distintos proyectos que intervienen en una realidad específica. (...) incorpora (...) el relevante juego de actores y las fuerzas políticas y sociales de estos en relación con sus intereses y posturas respecto a los procesos sociales. La metodología plantea el concepto de “situación” como base integradora entre las diferentes dimensiones de los fenómenos del desarrollo social (...) (pp. 45-46).

Planificación estratégica:

(...) buscó recoger la extensa trayectoria de aportes metodológicos y conceptuales que van desde la experiencia de la táctica militar hasta los aportes de la ciencia de la administración,

para aplicarlos a (...) la recuperación de la competitividad empresarial o territorial a nivel internacional (p. 49).

La Planificación participativa es la otra metodología que privilegia dentro de sus intereses esta investigación, que a la vez suele ser transversal a los otros enfoques, y que al mismo tiempo en el caso colombiano y especialmente en el de las pequeñas localidades, comporta importantes defectos y ha tenido como efecto desencantos y frustraciones. Para Sandoval (2014):

(...) la participación se considera como una condición transversal de los procesos de planificación (...). Su incorporación más decidida y efectiva implica el rediseño de los modelos de planificación en sus bases metodológicas, considerando que no solo las decisiones de los objetivos deben ser priorizados, y recaen en las personas de los territorios, sino también la construcción de diagnósticos, la definición de objetivos, estrategias y el seguimiento y control. (...) (p. 55).

Planificación centrada en la negociación:

Su principal desafío es articular los intereses regionales con los del país, junto con abordar la característica más exógena del desarrollo de las regiones como sistemas abiertos complejos. Se entiende como un proceso de negociación política del Estado nacional con cualquier región (Boisier, 2006) (p. 54).

Planificación de desarrollo integrada:

(...) buscaba entender el territorio como un todo, interrelacionando las variables sociales, económicas y geográficas y privilegiando un análisis de largo plazo para generar cambios profundos en el sistema local (...) (Martín y Merinero, 2009) (p. 61).

Planificación con enfoque de políticas públicas:

(...) también puede ser clasificado en la rama de las metodologías de planificación sin planes (De Mattos, 1979). Este enfoque cobró vigor como una forma alternativa de enfrentar el reto de pensar la acción del Estado, con una orientación más cercana a la sociedad civil y la empresa privada como partícipe de la definición de lineamientos de desarrollo, pero sin asumir el esquema tradicional de confección de planes normativos (...) (p. 64-65).

Ya de manera específica, y en el contexto de la entidad pública Municipio de Andes y su Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, la planeación ha servido tanto para incluir demandas de solución de problemáticas como de reconocimiento cultural en la agenda administrativa como requisito de ley para poder tramitarlas legalmente y financiar su

satisfacción, como para lo contrario, en otras palabras, para desconocer o invisibilizar a ciertos actores. Es decir, ha servido para la implementación y ejecución de ejercicios democráticos del poder cultural como también para las imposturas y los unilateralismos. Entonces, la planeación no es solo un medio y un instrumento técnico y neutral que obedece idealmente al interés de todos y el bien común, sino también un instrumento para el ejercicio y el incremento del poder de algunos actores culturales y políticos.

2.7. Desarrollo cultural

La cultura, durante la mayor parte de la historia de occidente, no se ha pensado como la matriz que condiciona y es condicionada, que transforma y es transformada en los procesos históricos y dialecticos de la organización social, y, en los últimos doscientos años, en los procesos relacionados con la aparición, auge y debilitamiento de los estados nacionales hasta llegar a unas nuevas formas del orden mundial representadas en la metáfora de la globalización. En otras palabras, y exceptuando una de las manifestaciones de la cultura, las bellas artes, ésta no se había asumido como uno de los campos y ámbitos de acción y responsabilidad de las sociedades y de los estados como delegatarios del pacto social. Por ello, para Maraña (2010):

Cultura y desarrollo son dos palabras que no siempre han ido unidas, ni se han trabajado en el mismo contexto. Sin embargo, en los últimos años encontramos nuevos elementos, instrumentos e ideas que promueven una cada vez mayor atención hacia esta pareja de conceptos (p. 4).

Y profundizando en esa distancia entre cultura y desarrollo, con prevalencia durante mucho tiempo de una concepción economicista e infraestructuralista del segundo, Romero (2005), desde la experiencia peruana nos dice que:

La cultura no es, por lo general, tomada en cuenta por los especialistas en desarrollo. Esta es una situación que se repite en casi todo el orbe (...) Los proyectos de desarrollo se diseñan y ejecutan sin considerar los factores culturales de cada comunidad (...). La definición de desarrollo como crecimiento económico, sin considerar otros factores, sigue dominando en la práctica de los especialistas, y en los organismos gubernamentales y no gubernamentales, que son los encargados de implementarlo en el país (p. 15).

En relación a lo anterior y reafirmando, en el sentido de que ha primado una concepción economicista y político-instrumental del desarrollo que ha tenido como efecto la exclusión de la cultura como uno de sus ejes fundamentales, Romero (2005) hace una revisión de esta noción incorporándola a otras de las dimensiones y procesos que requiere y exige la vida social en tanto que:

El concepto de desarrollo es integral (...) constituye un triángulo cuyos lados son el desarrollo económico, el desarrollo político o democracia y el desarrollo cultural. Si alguno falla, los demás se debilitan. Si todos funcionan se apuntalan recíprocamente (p. 16).

De acuerdo con lo anterior y para profundizar en este debate que pone en tensión la noción desarrollo con la noción de cultura, se pone de manifiesto cómo la idea de progreso material y económico está en la base del *desarrollismo* que no ha tenido en cuenta la dimensión y matriz simbólica que constituye la cultura (medio y fin según Amartya Sen) en los procesos de producción y reproducción de la organización social y del capital material y simbólico que se le asocian. Esto a su vez es indicativo de las jerarquías de poder del conocimiento en su “invisible” relación con los intereses del sistema económico, corporativo e institucional. Esto ubica a la cultura y al campo de la cultura en una posición de subalternidad respecto a la concepción economicista dominante de desarrollo, lo que es puntualizado por Romero (2005), al tiempo que propone una definición mucho más equilibrada e integral desde la cultura misma, porque:

(...) los economistas suelen ver efectos directos sobre el empleo y el ingreso, en productos culturales tradicionales como la producción artesanal y el turismo en sitios culturales (Rao y Walton, 2004:367). Esta concepción conlleva implícitamente un contenido utilitario de la cultura (...). Es claramente una variable dependiente del desarrollo, que no se encuentra a su nivel, sino que está subordinada a él. (...)

Un enfoque distinto sobre la cultura consiste en hablar de «desarrollo en cultura», que ubica al desarrollo dentro de un contexto más amplio y menos autosuficiente. Una perspectiva semejante considera que el desarrollo se sitúa en un contexto cultural determinado, y no al revés. (...) Según esta visión, toda manifestación humana es un producto cultural (...) El desarrollo, necesariamente, emerge y se proyecta dentro de un determinado contexto cultural (...) (pp. 21-22).

Este debate conceptual e instrumental, que en el fondo es político porque es inseparable de las transformaciones de los órdenes y jerarquías de poder en los ámbitos de la geopolítica del conocimiento y de la pérdida de preeminencia de los paradigmas económico y político frente a la diversidad social y cultural a nivel mundial, se expresa de acuerdo con Romero (2005) de la siguiente manera:

(...) la cultura constituye un producto dentro de la esfera económica, y por lo tanto una variable dependiente de ésta, o la cultura es más bien la matriz de donde surgen todos los procesos de la humanidad, sean materiales, sociales, culturales (...) La segunda alternativa implica «relativizar» el concepto de desarrollo, ubicándolo y definiéndolo de acuerdo con las necesidades y deducciones locales de bienestar, según el grupo cultural receptor del tipo de desarrollo propuesto (p. 23).

Como reflejo o como efecto del debate anterior se produce la Declaración de México sobre Políticas Culturales, que en su Artículo 10° hace una reivindicación y reafirmación del papel que juega la cultura en el desarrollo porque:

La cultura constituye una dimensión fundamental del proceso de desarrollo y contribuye a fortalecer la independencia, la soberanía y la identidad de las naciones. El crecimiento se ha concebido frecuentemente en términos cuantitativos, sin tomar en cuenta su necesaria dimensión cualitativa (...) El desarrollo auténtico persigue el bienestar y la satisfacción constante de cada uno y de todos (p. 26).

Pero más allá de estas tensiones e incluso paradojas entre inclusión y exclusión de la cultura en el desarrollo y de reconocimiento de una forma autónoma a la que nombraríamos como desarrollo cultural, hay una crítica a la noción misma de desarrollo. Y esta crítica proviene de los Estudios Culturales Latinoamericanos en su vertiente de poscolonialidad. De acuerdo con Romero (2005) en su documento para el PNUD, esta crítica la hace Arturo Escobar que:

(...) define el desarrollo como un discurso, como un conjunto de ideas y prácticas de un grupo específico, utilizado para legitimarse unos frente a otros. Por lo tanto, el desarrollo sería nada más que un mecanismo de expansión de lo occidental (...) ubica la génesis del desarrollo como receta universal, emulando la doctrina Truman de fines de la década de 1940 (...). En general, el enfoque crítico (...) indica que el desarrollo como noción se equipara con

la idea de modernización, urbanización, e industrialización, usándose muchas veces como sinónimos, no solo por los expertos, sino que dicha retórica ha calado hondo en la gente común y corriente. Por un lado, desarrollo significa el tránsito a la modernización, a la industrialización, y por el otro, se define según el concepto que los organismos abocados al mismo han comenzado a promover desde los años '70, calidad de vida y reducción de la pobreza (pp. 28-33).

Además, según Castro-Gómez (2005) y continuando con esta crítica al *discurso del desarrollo* desde los Estudios Culturales y la Poscolonialidad, a las transformaciones o mutaciones contemporáneas que “superan” la noción economicista del desarrollo se le asocian la emergencia de factores y dimensiones que hasta este momento eran subalternas y con poco valor económico y que son revalorizadas por las reinenciones que el capitalismo hace de sí mismo como la cultura, la diversidad cultural, el medio ambiente y la sostenibilidad, y citando a Arturo Escobar nos dice que:

(...) aspectos que el desarrollismo moderno había considerado como variables residuales, como la biodiversidad, la conservación del medio ambiente o la importancia de los sistemas no occidentales de conocimiento, pasan a convertirse en un elemento central de las políticas globales del desarrollo. Para Escobar el «desarrollo sostenible» no es otra cosa que la reconversión posmoderna del desarrollismo moderno. El desarrollo económico ya no se mide por los niveles materiales de industrialización sino por la capacidad de una sociedad para generar o preservar capital humano (p. 80).

Para centrarnos en una definición de *desarrollo cultural*, que como categoría se diferencia del *desarrollo económico y social* por constituir un campo de intereses específicos de acuerdo con lo planteado en la teoría del *campo de la cultura* por Bourdieu, y que por lo tanto también se diferencia de las nociones ya instituidas de *desarrollo humano* y de *desarrollo sostenible*, que si bien se fundamentan en el ser humano y en la cultura, a esta última en la práctica no se le reconoce un estatuto propio y autónomo. La definición de *desarrollo cultural* se ajusta a un campo que tiene o viene constituyendo cada vez más su propia política, economía, institucionalidad, normatividad y comunicación en contextos globales, nacionales, locales, y que por tanto en términos de gestión y de gerencia exige y reclama cada vez mayor autonomía. Por ello, tomamos como referente (con el

posible defecto de ser una definición asociada a un contexto de planificación local) la noción de *desarrollo cultural* aportada por Fernández y Yelenis (2011):

La categoría desarrollo cultural se puede definir como un proceso a través del cual un estado -o cualquier ámbito territorial, incluyendo el municipio, la comunidad y en una escala más reducida, el barrio- incrementa la participación de la población en la vida cultural y promueve la creatividad de todos los ciudadanos. De igual modo define su identidad y diversidad, ajustándose a las condiciones históricas concretas de su contexto y a un proyecto de futuro. (...) Entre algunas características de un proceso de desarrollo cultural están, que considera el concepto amplio de la cultura. (...) Se concibe como proceso desde, para, con y por todos. Esta característica se puede interpretar como “desde la comunidad, para la comunidad, con la comunidad y para toda la comunidad” (...) (pp. 5-6).

Para finalizar, es importante tomar en cuenta cuál es el papel que desempeña la noción de desarrollo cultural en el contexto de la institucionalidad local colombiana, pues es desde ésta como representación de acuerdo con lo planteado Castro-Gómez (2005) y citando a Arturo Escobar, que se toman decisiones trascendentales para, en este caso, el campo de la cultura. Y esto, porque como se ha planteado desde la formulación misma del problema de investigación, la noción imperante en nuestro contexto es la del *desarrollismo* asociada con indicadores económicos y materiales. En otras palabras, la dimensión simbólica es subvalorada e incluso desconocida, y por tanto subordinada y relegada. Ello tiene como efecto, que a la hora de la toma de decisiones en la priorización político-administrativa que se hace a través de los instrumentos de planeación del desarrollo, la cultura tenga poco peso específico y poco poder y por tanto, su inclusión sea fragmentaria, parcial, e incluso sesgada e instrumentalista.

2.8. Capital Cultural:

La categoría *capital cultural* es una noción bourdesiana, que aparece indisolublemente relacionada con la de campo de la cultura, y que es desarrollada con mayor profundidad por el sociólogo francés en el texto *Los tres estados del capital cultural*. Esta categoría es propuesta por Bourdieu (1979) con el propósito de mostrar como: “A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un *capital* (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera)” (p. 13). Es ese acumulado de un campo

específico, en este caso cultural al que nombramos como *capital cultural*, que a su vez se encuentra en tres estados de acuerdo con la teoría de Bourdieu (1979): el estado incorporado, el estado objetivado y el estado institucionalizado. Es este capital de naturaleza simbólica (aunque en la práctica tiene componentes materiales y económicos) el que los actores intervinientes en las relaciones de poder se disputan en el ámbito local en el que se desarrolla la investigación y que denominamos *capital cultural*.

El capital cultural en su estado *incorporado* es definido por Bourdieu (1979) en relación inseparable con los sujetos sociales y culturales constituidos por una dimensión corporal y una cognitiva porque:

La mayor parte de las propiedades del capital cultural puede deducirse del hecho de que en su estado fundamental se *encuentra ligado al cuerpo y supone la incorporación*. La acumulación del capital cultural exige una *incorporación* que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume *tiempo*, tiempo que tiene que ser invertido *personalmente* por el “inversionista” (al igual que el bronceado, no puede realizarse por poder): El trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del “sujeto” sobre sí mismo (se habla de *cultivarse*). El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la “persona”, un hábito (p. 2).

El capital cultural en su estado *objetivado* da cuenta de los acumulados que han adquirido materialidad y que por ejemplo están representados por las producciones artísticas, arquitectónicas, literarias y científicas y:

(...) posee un cierto número de propiedades que se definen solamente en su relación con el capital cultural en su forma incorporada. El capital cultural objetivado en apoyos materiales —tales como escritos, pinturas, monumentos, etc.—es transmisible en su materialidad. Una colección de cuadros, por ejemplo, se transmite también como el capital económico, si no es que mejor, ya que posee un nivel de eufemización superior que aquél (pp. 3-4).

Y, por último, el capital cultural en su estado *institucionalizado* nos muestra algunas de las estrategias de validación social que apelan a formas institucionales que avalan derechos que adquieren el rango de legítimos porque:

Con el título escolar —esa patente de competencia cultural que confiere a su portador un valor convencional, constante y jurídicamente garantizado desde el punto de vista de la cultura— la alquimia social produce una forma de capital cultural que tiene una autonomía relativa respecto a su portador y del capital cultural que él posee efectivamente en un momento dado; instituye el capital cultural por la magia colectiva, a la manera (según Merleau Ponty) como los vivos *instituyen* sus muertos mediante los ritos de luto. (pp. 4-5)

2.9. Política Cultural

Se entiende como Política Cultural el agenciamiento de los intereses de los distintos actores culturales a través de la concreción de formas jurídicas e institucionales que se requieren para los procesos del desarrollo cultural, su gestión y su gerencia. Es decir que el nacimiento de las Políticas Culturales está relacionado con el conflicto que surge entre los distintos actores culturales en un ámbito determinado por diversas causas: la imposición hegemónica de una concepción cultural mayoritaria sobre unas minoritarias, el control monopólico de los recursos materiales y simbólicos del campo de la cultura por parte de uno de los actores culturales, las asimetrías en capital cultural para el agenciamiento de los intereses culturales de un grupo, las diferencias en la concepción sobre lo que es cultura y desarrollo cultural, entre otras fuentes de diferencia y pugna. De acuerdo con lo planteado por Rey (2010) en el *Compendio de Políticas Culturales* del Ministerio de Cultura de la República de Colombia, estas se reconocen y encuadran históricamente en Latinoamérica de la siguiente manera:

Las políticas culturales, tal como las conocemos hoy en día, son relativamente recientes en el panorama de las políticas públicas. Pero la presencia de la cultura en el diseño de la arquitectura institucional latinoamericana puede remitirse por lo menos a tres grandes momentos en el pasado. El primero, ubicado en la segunda mitad del siglo XIX, se podría caracterizar como un intento de construir instituciones culturales sectoriales para atender campos particulares de las artes y de lo patrimonial; en el segundo, hacia la primera mitad del siglo XX, movimientos revolucionarios, populistas, nacionalistas y liberales asumieron la cultura como una dimensión básica de la construcción de la nación (...); y en el tercero, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se empieza a reforzar la institucionalidad cultural, se rediseñan los campos de la cultura, se fortalecen los medios de comunicación, aumentan las interacciones de la cultura con otras áreas de la gestión pública y se inserta la cultura en el escenario global (p. 23).

En cuanto a definir qué es la Política Cultural, tomaremos como referente algunas de las definiciones consultadas por Rey (2010), y que son aportadas por diversos autores que esbozan los rasgos generales sobre qué son, para qué y con quienes, a la par que expresan posiciones políticas convencionales o críticas frente a éstas y a la noción de desarrollo cultural. Algunas de las más destacadas son las siguientes:

Néstor García Canclini: Entendemos por *políticas culturales* el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. (p. 28)

Teixeira Coelho: La política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas (p. 28)

Ana María Ochoa Gautier: Defino como *política cultural* la movilización de la cultura llevada a cabo por diferentes tipos de agentes —el Estado, los movimientos sociales, las industrias culturales, instituciones tales como museos u organizaciones turísticas, asociaciones de artistas y otros— con fines de transformación estética, organizacional, política, económica y/o social (p. 29).

También toma Rey (2010) definiciones de Política Cultural que van desde el orden internacional (Unesco), hasta el nacional y el local como se verá a continuación:

Unesco (1982): Conjunto de principios, prácticas y presupuestos que sirven de base para la intervención de los poderes públicos en la actividad cultural, radicada en su jurisdicción territorial, con el objeto de satisfacer las necesidades sociales de la población, en cualquiera de los sectores culturales. (pp. 29-30)

Ministerio de Cultura de la República de Colombia: Las políticas culturales son las grandes definiciones que asume el país para orientar los procesos y acciones en el campo cultural, mediante la concertación y la activa participación del Estado, las entidades privadas, las organizaciones de la sociedad civil y los grupos comunitarios, para de esta manera responder con creatividad a los requerimientos culturales de la sociedad”. (p. 32)

Políticas culturales distritales 2004-2016, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá: Se entiende por políticas culturales el resultado de la concertación entre los

sectores sociales en torno a los aspectos logísticos, políticos, económicos y sociales, del campo cultural. Se espera que este proceso de concertación, así como su implementación, fortalezcan la relación entre el campo cultural y los otros campos sociales (p 29).

Como una definición de Política Cultural disidente de las anteriores, también citada por Rey (2010), pues reconoce de manera abierta el papel desempeñado por el conflicto y las luchas por el poder entre actores culturales, fundada en la relación entre cultura, política y poder, donde la visibilización de la subalternidad es fundamental, y que por tanto será el principal referente en esta categoría, tenemos la siguiente:

Sonia Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar: Interpretamos la política cultural como el proceso generado cuando diferentes conjuntos de actores políticos, marcados por, y encarnando prácticas y significados culturales diferentes, entran en conflicto. Esta definición de *política cultural* asume que las prácticas y los significados —particularmente aquellos teorizados como marginales, opositivos, minoritarios, residuales, emergentes, alternativos y disidentes, entre otros, todos éstos concebidos en relación con un orden cultural dominante— pueden ser la fuente de procesos que deben ser aceptados como políticos (p. 29).

Para concluir con qué se entiende por Política Cultural, y además de las definiciones anteriores que contienen apuestas y posturas políticas fundadas en la relación entre cultura, política, poder, desarrollo y democracia, está la descripción y caracterización que hace Rey de su naturaleza, de sus alcances, de los actores que las formulan y de los marcos institucionales en las que se desarrollan y en muchos casos a los que dan forma. Estos rasgos particulares de las Políticas culturales según Rey (2010) se dan porque:

(...) Atienden a diferentes campos o ámbitos de la cultura. Hay una coincidencia entre la arquitectura institucional cultural y la definición de políticas culturales. La relación es explicable por varias razones: la primera es la traducción en lo institucional de las comprensiones de la cultura predominantes en la sociedad. Esta traducción no es estable: va rehaciéndose de acuerdo a los cambios culturales y sociales, de tal manera que las propias instituciones culturales.

Son integrales (...). Combinan lo general con lo diferencial (...). Son públicas (...). Buscan la descentralización y las autonomías regionales y locales (...). Combinan antecedentes,

contexto, conceptualización, objetivos, líneas de acción, actores y criterios de evaluación (...) (pp. 32-37).

En cuanto al Sistema Nacional de Cultura SNCU, creado mediante la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997), que es la arquitectura de la institucionalidad cultural colombiana y por tanto es a la vez política, norma, institución, recurso, actor y proceso, se constituye en el gran contexto en el que se enmarca esta investigación local. Las particularidades del Sistema Municipal de Cultura dependen directamente de las definiciones, de las atribuciones, de las capacidades y de las competencias que la norma nacional le otorgó en términos de autonomía o de dependencia, y de democracia o de subordinación y dependencia. Éste se define en el Decreto 1589 del 05 de agosto de 1998 que lo reglamenta de la siguiente manera:

Se entiende por Sistema Nacional de Cultura el conjunto de instancias, espacios de participación y procesos de desarrollo institucional, planificación, financiación, formación, e información articulados entre sí, que posibilitan el desarrollo cultural y el acceso de la comunidad a los bienes y servicios culturales. El sistema tendrá por objeto principal contribuir a garantizar el acceso a las manifestaciones, bienes y servicios culturales y a promover la creatividad de los colombianos, de conformidad con lo establecido en la Constitución Política y en la Ley 397 de 1997, particularmente en su artículo 1o. El Sistema Nacional de Cultura se basa en los principios de descentralización, diversidad, participación y autonomía (...) (p. 1).

Por último, Rey (2010), en su artículo sobre las Políticas Culturales en Colombia que forma parte introductoria del Compendio de Políticas Culturales (2010), a la par que define qué es el SNCU, advierte sobre algunas de sus limitaciones y falencias de las que ya hemos hablado, porque:

(...) En el sistema se incorporan las secretarías departamentales de cultura, las secretarías y otras instancias culturales locales (como, por ejemplo, los institutos de cultura), las casas de la cultura, el Consejo Nacional de Cultura, los consejos sectoriales y territoriales, así como otras instituciones culturales. Colombia ha ido construyendo un sistema descentralizado, con participación de las regiones, que como se verá más adelante, aún presenta deficiencias y desafíos (p. 36).

Con base en la anterior definición y caracterización sobre qué es la Política Cultural y qué es el Sistema Nacional de Cultura, y ya en el ámbito local, el del Sistema Municipal de Cultura SMCU, hay que decir para los efectos de posición crítica de esta investigación respecto a estas dos categorías, que ni la Política al ser negociada elimina los factores de asimetría cultural porque las posiciones de poder aquí también se imponen o se subordinan, ni el Sistema es neutral en el sentido planteado por Weber (1922) para las organizaciones porque su *legitimidad* se fractura a través de su verticalidad, generando grados crecientes de tensión entre la base y la cúspide.

2.10. Cultura desde los estudios culturales y subalternos

La investigación de la relación entre *cultura y política*, y para el interés específico de este trabajo, entre *cultura y poder*, encuentra un referente central en los *Estudios Culturales* que de acuerdo con Arias y Torres (s.f.) se originan en la Inglaterra de los años 60 del siglo XX en la Universidad de Birmingham, expresando su preocupación por las culturas subalternas y marginadas y su capacidad de resistencia y acomodación respecto a la cultura dominante, y que se extienden por todo el mundo encontrando un terreno especialmente fértil para su desarrollo en América Latina, y que además se inscriben con matices y enfoques alternativos en la Teoría Crítica.

Ya en el caso latinoamericano es importante hacer un acercamiento a los discursos y aportes críticos que los Estudios Culturales producen sobre la relación entre cultura y política, y principalmente sobre el poder mismo, y que se dan en los procesos sociales, de la cultura, y de lo cultural en nuestros países. Quijano (2008), uno de los autores más reconocidos de los Estudios Culturales latinoamericanos nos permite entrever la existencia de los escenarios y marcos institucionales de las relaciones dialécticas entre actores culturales en disputa por los recursos materiales y simbólicos de la cultura:

Puesto que todo Estado-nación es una estructura de poder, eso implica que se trata de un poder que se configura en ese sentido. El proceso empieza siempre con un poder político central sobre un territorio y su población, porque cualquier proceso de nacionalización posible solo puede ocurrir en un espacio dado, a lo largo de un prolongado período de tiempo. Dicho espacio precisa ser más o menos estable por un largo período. En consecuencia, se precisa de un poder político estable y centralizado. Este espacio es, en ese

sentido, necesariamente un espacio de dominación disputado y ganado frente a otros rivales (p. 227).

Ahondando en lo anterior, Hopenhayn (2001.), en *¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura*, parte de algunas de las profundas transformaciones de la organización social, de la política, de la economía, de la comunicación y las tecnologías, y de facto, de la cultura, en escalas que van desde lo global hasta lo local, para darnos pistas sobre la relación entre cultura y política. Dado el interés de este trabajo por ubicar el lugar que ocupa la relación cultura-política y cultura-poder en los procesos del desarrollo cultural local, este autor, que a su vez en algunos apartes cita a Evelina Dagnino, nos hace los siguientes aportes críticos frente a concepciones convencionales de esta interacción al decir que:

La relación entre cultura y política no puede reducirse entonces al formato convencional de las políticas culturales (...) la cultura como concepción del mundo y conjunto de significados que subyace a las prácticas sociales no puede pensarse haciendo abstracción de las relaciones de poder que atraviesan esas prácticas. Por otra parte, las relaciones de poder expresan, producen y comunican significados, por lo cual también tienen una dimensión simbólica fundamental (p. 76).

Por otro lado los Estudios Subalternos, son clave como referente conceptual en tanto permiten reconocer, además de la colonialidad del conocimiento instituido y dominante, a los actores culturales que están en condiciones de subordinación, y en nuestro caso específico de marginalidad, vulnerabilidad y exclusión, implicando además que sus narrativas sean escuchadas y abordadas de manera diferencial, conforme a sus códigos culturales, y no bajo la mirada de los códigos de interpretación y comprensión de la tradición intelectual occidental que detenta a su forma de conocimiento como razón universal. En este sentido, es importante tener en cuenta lo planteado por Gil González (2009), al referirse a los aportes realizados por Beverley en su obra *Subalternidad y representación*, al evidenciar cómo las lógicas del conocimiento occidental reproducen en sí mismas las lógicas de su imposición y subordinación frente al otro diferente:

Uno de los objetivos fundamentales en los que se asienta el análisis cultural consiste en asignar, a los sistemas sociales de representación, la responsabilidad de la construcción de las distintas identidades de los sujetos. El problema principal deviene cuando dicha

representación, en tanto que tarea intelectual, es dominada por unos códigos, por unos parámetros o por unos esquemas culturales hegemónicos que obedecen a una política determinada. En esos casos, el subalterno (...) tiene tal condición, en parte, porque no puede ser representado adecuadamente por el saber académico producido en dicha sociedad. Es más, ese carácter hegemónico y totalizador es el que va a provocar que la tarea intelectual se convierta en una práctica que produce activamente la subalternidad (p. 2).

Existe entonces, una doble posibilidad negativa, la de someter a los actores culturales subordinados o en condiciones desventajosas frente al ejercicio del conocimiento como poder, y a un doble sometimiento epistemológico cuando se trata de investigar y de producir conocimiento sobre ellos, y no con o desde ellos: es la amenaza de quedar sometidos discursivamente a los códigos del saber dominante (académicamente occidental) y ser representados desde él, y al mismo tiempo ser invalidados culturalmente como inferiores, incapaces y no “funcionales”. Por ello, y de acuerdo con Pageau (2011):

El rol de los estudios subalternos, (...) no es de representar al subalterno como subalterno, sino de intervenir políticamente en nuevas maneras de producir saber (“conocimiento académico”) desde la perspectiva del subalterno (Beverley 2004:27). De hecho, como lo subraya Gayatri Spivak, el subalterno no puede hablar de una manera que tenga sentido para los academistas, sin alterar el orden poder-saber que lo constituye (p. 2).

Por ello, es necesario repensar, en nuestro contexto, el rol de los actores culturales en el proceso investigativo, en tanto que este ejercicio crítico de producción de conocimiento puede aportar a la producción de relaciones mucho más democráticas, que valoren la diversidad, y potencien la interculturalidad creativa, pero no hegemónica y homogeneizadora. Dadas precisamente estas condiciones de diferencia y subalternidad cultural de muchas comunidades en un modelo de organización social con grupos mayoritarios, dominantes y clasistas, realidad que se da tanto en el nivel nacional como en el local, Raggio (2013) nos aporta los siguientes conceptos que contribuyen a comprender el porqué de estas lógicas de relaciones:

En los países en los cuales las culturas nativas se inscriben en una sociedad nacional más amplia, no solo las relaciones de dominación –subordinación, sino también las interrelaciones con otras clases subordinadas, plantean problemas nodales para pensar en los procesos de cambio (...) El entrecruzamiento de la perspectiva clasista con la perspectiva étnica-nacional

permite abordar la cultura desde ángulos distintos, sin que uno solo de ellos tenga que ser considerado como único válido” (Stavenhagen, R. 1982:24-25). “En las sociedades clasistas de origen colonial hay una compleja trama de relaciones entre sociedad colonizadora, clase dominante, clases subalternas y pueblos colonizados (P. 68).

Y ese es precisamente el escenario y entramado social complejo que encontramos en una localidad como Andes, donde los distintos actores culturales están vinculados a unas historias diferenciadas de dominaciones, subordinaciones o resistencias.

2.11. Geopolítica del conocimiento y relaciones de poder

Nuestro contexto sociocultural, el crisol de culturas que lo constituyen, que se amalgaman de manera permanente en él, es el producto y a la vez expresión histórica de los procesos de dominación y lucha entre culturas, clases y pueblos, en un modo de relacionamiento tenso en el que han primado las imposiciones. Europa ha sido el actor histórico que desde su autorepresentación, ha instaurado un orden mundial de dominación que opera en la imaginación y en las realidades de quienes lo vivimos: de ahí vienen mayoritariamente las ideas que nos gobiernan en una diferencia (intencionalmente para el poder hegemónico) mal entendida y a veces justificatoria de la impostura, de la exclusión, o del paternalismo y la infantilización del otro distinto. Quijano (2000) hace este encuadre de una geopolítica colonizadora del conocimiento como poder:

La incorporación de tan diversas y heterogéneas historias culturales a un único mundo dominado por Europa, significó para ese mundo una configuración cultural, intelectual, en suma intersubjetiva, equivalente a la articulación de todas las formas de control del trabajo en torno del capital, para establecer el capitalismo mundial. (...) En otros términos, como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento. (...) Europa Occidental, y el resto del mundo, fueron codificadas en un juego entero de nuevas categorías: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. En suma, Europa y no-Europa (pp. 209-211).

Lo anterior es de vital importancia para esta investigación, porque esas maneras de entender la relación con el otro diferente (el extraño) no son solo las del europeo, es más,

son por excelencia las de las culturas mayoritarias y dominantes del contexto nacional y local. Las clases dominantes colombianas del centro y las que también dominan en la periferia, siempre han aspirado a ser “cultos” y “civilizados” en el sentido europeo. Esa es la manera de reproducción geopolítica en el contexto latinoamericano de las formas del conocimiento hegemónico europeo. Mignolo (s.f.) nos ilustra cómo opera ésta lógica, y cómo se articula a las relaciones asimétricas entre los poderosos, y los subordinados y subalternos:

La diferencia colonial epistémica hizo posible la descalificación de lenguas y tradiciones de pensamiento no grecolatinas y, por otro lado, creó las condiciones para la emergencia de epistemologías fronterizas y la germinación de opciones de-coloniales. La diferencia colonial impuso fronteras al pensamiento y a la teorización, salvo que se importase o exportase la epistemología moderna (la filosofía, las ciencias sociales y las ciencias naturales) a esos lugares en los que la reflexión no se consideraba posible (porque se tachaba de folclore, magia, sabiduría y demás) (...) (p. 40).

Finalmente, es necesario repensar y reaprender de y en la relación con el otro, en tanto que la diferencia puede ser motor para dar un gran salto hacia adelante en la ruptura epistémica con la dominación como visión del mundo y conocimiento. Y ello hay que tenerlo en cuenta en la revalorización de la relación con el otro diferente en el ejercicio del poder cultural. No es desde las fórmulas consabidas de la revolución proletaria o desde el *progresismo dirigencial* del cual se invisten las clases políticas y empresariales tradicionales, que se pueden superar las condiciones de desigualdad y sufrimiento, por ello De Sousa Santos (2010) nos dice que:

(...) Los problemas modernos de la igualdad, de la libertad y de la fraternidad persisten con nosotros. Sin embargo, las soluciones modernas propuestas por el liberalismo y también por el marxismo ya no sirven, incluso si son llevadas a su máxima conciencia posible (...) como es el caso de la magistral reconstrucción intelectual de la modernidad occidental propuesta por Habermas. Los límites de tal reconstrucción están inscritos en la versión dominante de la modernidad occidental de que parte Habermas, que es, de hecho, una segunda modernidad construida a partir de la primera modernidad (...) Lo que caracteriza la segunda modernidad y le confiere su carácter dominante es la línea abismal que establece entre las sociedades metropolitanas (Europa) y las sociedades coloniales (...) (p. 20).

2.12. Micropolítica y subordinación

La micropolítica, en un contexto de diversidad cultural tan significativa y de agenciamientos públicos, privados y principalmente, de la sociedad civil, tan diferentes en los contenidos de sus aspiraciones y necesidades como es el caso del municipio de Andes, y donde las tensiones están a la orden del día y los recursos son limitados, es uno de los ejes estratégicos y tal vez la clave, para la gestión y gerencia de las relaciones de poder entre los actores culturales intervinientes. De acuerdo con Useche (2014):

(...) toda resistencia social, abrevia en las prácticas micropolíticas pero su ámbito de acción está principalmente en tender puentes entre la multitud de fuerzas y poderes singulares productores de subjetividades y deseo- propios de las resistencias sociales- con la dimensión de los derechos y de la representación para obstaculizar el ejercicio del poder despótico del Estado (...) (p. 15).

Y con base en el reconocimiento de la diversidad cultural y étnica existente en Andes, en el diferenciamiento entre territorialidades (urbanas, corregimentales y rurales), en las distintas formas de organización cultural (pública, privada y comunitaria), en el diferenciamiento generacional e identitario que aproxima o distancia, en las capacidades para incidir en la toma de decisiones, entre otras maneras de categorizar el análisis, es que se expresan en última instancia las tensiones y las luchas por el acceso o el control de los recursos materiales y simbólicos del campo local de la cultura. Es desde ahí que se entiende que cada uno de estos actores culturales lo es también en el sentido político, y que desde estos lugares de “existencia” diversa se agendan micropolíticamente para agenciar o gestionar sus intereses, y donde las divergencias y las alianzas cumplen una función estratégica. En concordancia con lo anterior, Useche (2014) nos dice que:

La micropolítica es una dimensión que permite captar la vida como heterogeneidad y variación, en donde la potencia de acción no está delimitada por territorios de poderes supremos, sino por micropoderes que trazan nuevos trayectos y líneas por donde emerge el deseo, lo actual, lo novedoso. Es también el método analítico-político con el que se abordan estos fenómenos de la pluralidad y la contingencia del mundo social. Cómo en ello se revela el sentido múltiple de los acontecimientos y de las relaciones que se establecen o se diluyen (...) (p. 15).

2.13. Cultura mayoritaria y minoritaria

Dado entonces que existen diversos escenarios de micropolítica cultural local, donde interactúan actores culturales individuales y colectivos con diferentes capacidades y capitales culturales, es también necesario reconocer que en muchos casos las relaciones entre estos son asimétricas. Y una de las principales razones es la capacidad de imponerse que tienen los grupos culturales mayoritarios que tienden a hegemonizar su manera de comprender, ser y hacer y a monopolizar los recursos, y por tanto a negar o a homogenizar al otro diferente en primer lugar, y a establecer unas formas determinadas de acción en segundo lugar como únicas vías para lograr objetivos. Esta asimetría que significa para uno superávit, y para el otro déficit, es analizada por Lalueza (2003), en su investigación sobre la escuela porque:

(...) Frente al *déficit*, emerge la explicación basada en la *diferencia*. Cada cultura provee a sus miembros de un conjunto de significados que median en su relación con el mundo y consigo mismos. Así, la interpretación del mundo social y la propia identidad, en tanto que funciones de una cultura diferente a la de la escuela, estarían en el origen de las dificultades (p. 3).

Plantea Lalueza (2003) que en la “distancia” entre cultura mayoritaria y cultura minoritaria pervive un problema epistemológico en tanto que es desde las lógicas de conocimiento de la cultura mayoritaria (predominantemente occidentalista), que se entiende la diferencia como un problema que subordina al otro a una condición de inferioridad que se “supera” a través de la “nivelación” para la comprensión de los códigos culturales y cognitivos de la cultura legítima, es decir, la cultura mayoritaria. Este hecho tiene como efecto que:

(...) las comunidades minoritarias poseen estrategias de socialización que responden a las *relaciones de poder* entre mayoría y minorías. Estas estrategias pueden ser convergentes o divergentes con los procesos de enculturación (...), de acuerdo a los avatares de tales relaciones de poder (...) (p. 3).

Y en esta relación entre culturas mayoritarias y culturas minoritarias, que en el caso de esta localidad se evidencia con la existencia de grupos culturales y étnicos minoritarios como los Emberá Chamí, Emberá Katío, afrocolombianos, campesinos y grupos

vulnerables y marginales, la escuela como una de las instituciones creadas por la modernidad como estrategia de control, adiestramiento y reproducción de las condiciones de dominación de la sociedad capitalista, juega un rol central porque:

(...) la cuestión central radica en que la escuela construye sujetos cuyo “diseño” es en gran medida coherente con los objetivos de las familias de la mayoría dominante, mientras que muy a menudo es contradictorio y opuesto al tipo de sujeto en que se asientan algunas comunidades minoritarias. Las posturas y resistencias fruto de estas contradicciones estarían en el origen de muchos de los conflictos y dificultades que se generan en un entorno escolar multicultural (p. 4).

Por ello, frente a estos fenómenos y problemáticas de exclusión, imposición y homogenización planteadas por el modelo de relacionamiento e incorporación en la vida cultural, educativa social y económica planteado por la cultura mayoritaria en una localidad donde la presencia de los grupos poblacionales antes mencionados es tan significativa, se toma como referente conceptual a Jary y Jary (1991) citados por Giménez (2006), que proponen:

(...) el reconocimiento y la promoción del pluralismo cultural como característica de muchas sociedades. En oposición a la tendencia en sociedades modernas de unificación y universalización cultural, el multiculturalismo celebra y procura proteger la diversidad cultural, por ejemplo, los idiomas minoritarios. Al mismo tiempo se preocupa por la relación desigual que a menudo existe entre las culturas minoritarias y la cultura mayoritaria” (p. 23).

Este desarrollo de las distintas categorías presentes en la investigación a partir referentes teóricos y conceptuales provenientes tanto de la tradición del conocimiento occidental (principalmente de autores europeos y norteamericanos), como desde tradiciones emergentes y epistemológicamente opuestas, o por lo menos diferenciadas, como las de los estudios culturales latinoamericanos y de otros continentes (por ejemplo del mundo musulmán), nos permiten tener un completo panorama de verificación o contrastación sobre el contenido y significado de éstas, pues es desde allí mismo, desde su construcción teórica general o intermedia (sociológica, antropológica, cultural o política) que los problemas y paradojas que nos plantean las realidades investigadas pueden ser aprehendidas,

interpretadas, analizadas, criticadas e incluso ser pensadas como objeto de intervención de la gestión cultural.

Tabla 3. Relación existente entre los conceptos del sistema categorial y las principales teorías y autores de referencia

Ítem	Concepto/noción categorial	Teoría	Autor a fuente de consulta
1	Campo de la cultura	Teoría sociológica del campo de la cultura: actores en pugna por el control de los recursos materiales y simbólicos	Pierre Bourdieu
2	Cultura	Diferentes nociones y definiciones de lo que se entiende por cultura: a) humanista, antropológica, sociológica y b) relativista	a) Ariño b) Saltos Coloma
3	Poder	Diferentes nociones y definiciones de lo que se entiende por poder: a) Origen etimológico b) El poder como fuerza e imposición c) El poder como fenómeno permanente que atraviesa a los sujetos y que actúa como aglutinante social d) Recorrido histórico por los cambios y mutaciones de la noción de poder (Maquiavelo, Campanella, Hobbes, Locke, Rousseau y Marx) e) El poder como mandato y fundamento para el ejercicio de la democracia f) El poder como dominación g) El poder en el contexto de las organizaciones sociales (colectividades e instituciones) h) El poder como un fin en sí mismo y consecuente generador de diferenciación y jerarquización	a) Ávila-Fuenmayor b) Bouza-Brey c) Foucault d) Gadea e) Dussel f) Weber g) Weber y Parsons h) Izquierdo y Kemou
4	Roles, jerarquías y tipos de poder	a) Rol como acción para ratificar la posición que se ocupa en la organización o grupo b) Tipologías del poder como dominación: legítima, racional, tradicional y carismática c) Rol ejercido por quienes tienen la hegemonía y el control sobre el capital cultural y rol ejercido por quienes les compiten para asumir dicha dominación (ortodoxo en los primeros, y subversivo o herético en los segundos) d) El rol del “poder sobre” y el del “poder hacia” e) Clasificación del poder por la obediencia: coercitivo, voluntario y manipulador	a) Sheehan y Sarbin b) Weber c) Bourdieu d) Slater e) Fernández

5	Actores culturales	<p>a) Definición sociológica de actor social como la unidad más significativa del sistema social</p> <p>b) Actor cultural como aquel o aquellos que intervienen o pueden intervenir en la articulación de las políticas culturales. Se requiere de su existencia para hablar de campo de la cultura y generación de la política cultural. Son agentes y mediadores. Sus grandes tipos son: administración pública, instituciones sin ánimo de lucro (tercer sector), instituciones privadas.</p> <p>c) Distintos tipos de actores culturales en nuestro contexto: productores formales, productores informales, empresas privadas, ONG, instituciones públicas, asociaciones y organizaciones.</p> <p>d) Actores como sujetos, grupos e instituciones que participan en el diseño, ejecución y evaluación de las Políticas Culturales.</p> <p>e) Relación entre actor cultural, subjetividad, intersubjetividad y narrativas culturales.</p>	<p>a) Parsons</p> <p>b) Martinell</p> <p>c) Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia-ICPA</p> <p>d) Rey</p> <p>e) Domínguez y Herrera</p>
6	Gestión y gerencia cultural	<p>a) Definición institucional de gestión cultural: acciones relacionadas con la dirección, coordinación, planificación y ejecución cultural.</p> <p>b) Diferenciación entre gestión y gerencia cultural (gestión entendida como mejora continua y gerencia como procesos administrativos normatizados.</p> <p>c) Diferenciación entre gestión y gerencia cultural, al establecer de manera crítica una fuerte relación entre ésta última y las estructuras burocrático-administrativas.</p> <p>d) Proceso histórico de surgimiento y configuración de la gestión cultural como práctica, profesión y ámbito de conocimiento. Distintas posiciones y formas de nombrarla. Promueve la participación, democratización, creatividad, circulación, consumo y acceso. Requiere de conocimientos administrativos, estéticos, económicos, legales y comunicativos.</p> <p>e) Definición de gerencia cultural como gerencia genérica que se aplica a contenidos y usuarios del sector. Gerencia de la acción cultural.</p> <p>f) Gerencia entendida como uno de los roles fundamentales para el logro de los objetivos y metas de la organización.</p>	<p>a) Ministerio de Cultura</p> <p>b) Martinell, Saltos Coloma</p> <p>c) Ander-Egg</p> <p>d) Saltos Coloma</p> <p>e) Guédez</p> <p>f) Sanabria</p> <p>g) García Canclini</p> <p>h) García Canclini, Martínez y Soto, Compendio de Políticas Culturales del Ministerio de Cultura</p>

		<p>g) Paradigmas de la gestión cultural: mecenazgo, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatización neoconservadora, democratización cultural y democracia participativa.</p> <p>h) Competitividad y emprendimiento cultural homologadas con privatización conservadora y con neoliberalismo conforme primero a la propuesta paradigmática de García Canclini y segundo con los postulados economicistas del Consenso de Washington</p>	
7	Metodologías e instrumentos de gestión y gerencia de los procesos culturales	<p>a) La planeación como relato y representación. Obedece a concepciones e intereses.</p> <p>b) Historia y antecedentes de la planeación: se remonta hasta el mundo antiguo. Planificación como metodología que <i>orienta y racionaliza</i> y plan como instrumento mediante el cual se <i>implementa y ejecuta</i>. Tipos de planificación: normativa, sistémica, prospectiva, situacional, estratégica, participativa, negociada, integrada y con enfoque de política pública.</p>	<p>a) Arturo Escobar, García Canclini</p> <p>b) Sandoval</p>
8	Desarrollo cultural	<p>a) La relación entre desarrollo y cultura se ha planteado desde hace relativamente poco tiempo. Palabras que no siempre han ido juntas.</p> <p>b) Tendencia a subordinar a la cultura como un factor más en la planeación del desarrollo y a entender éste como logros economicistas e infraestructuralistas. Como alternativa se propone un concepto de desarrollo integral que incluye tres dimensiones: desarrollo económico, desarrollo político (democracia) y desarrollo cultural. Superación de la subalternidad. “Desarrollo en cultura”: se sitúa en un contexto cultural determinado y no al revés. Cultura: matriz donde surgen todos los procesos de la humanidad, sean materiales, sociales, culturales.</p> <p>c) Cultura como medio y fin del desarrollo.</p> <p>d) La cultura constituye una dimensión fundamental del proceso de desarrollo y contribuye a fortalecer la independencia, la soberanía y la identidad de las naciones.</p> <p>e) Crítica a la noción de desarrollo “como discurso, como un conjunto de ideas y prácticas de un grupo específico, utilizado para legitimarse unos frente a otros (...) mecanismo de expansión de lo occidental.</p>	<p>a) Marañón</p> <p>b) Romero</p> <p>c) Amartya Sen</p> <p>d) Unesco, Declaración de México</p> <p>e) Escobar</p> <p>f) Castro-Gómez, Escobar</p> <p>g) Fernández y Yelenis</p>

		<p>f) Redimensionamiento capitalista de la noción de desarrollo. Emergencia y revalorización de factores y dimensiones que anteriormente eran subalternas o secundarias como cultura, diversidad cultural, medio ambiente y sostenibilidad.</p> <p>g) Definición de desarrollo cultural surgida del campo de la cultura en un ámbito local: “concepto amplio de cultura (...) define su identidad y diversidad ajustándose a las condiciones históricas concretas de su contexto y aun proyecto de futuro (...) proceso desde, para, con y por todos.</p>	
9	Capital cultural	<p>a) Acumulado de conocimientos, habilidades, creencias y bienes del campo de la cultura, y que son los recursos disputados por los actores culturales.</p> <p>b) Estados del capital cultural: incorporado, objetivado e institucionalizado.</p>	<p>a) Bourdieu</p> <p>b) Bourdieu</p>
10	Política cultural	<p>a) Historia de las políticas culturales en el ámbito latinoamericano y colombiano. Tres grandes momentos: segunda mitad del siglo XIX (artes y patrimonio), primera mitad del siglo XX (cultura como dimensión básica de la nacionalidad), segunda mitad del siglo XX (fortalecimiento del campo de la cultura).</p> <p>b) Diversas definiciones de Política Cultural citadas por Rey en el Compendio de Políticas Culturales aportadas entre otros por: García Canclini, Teixeira Coelho, Ana María Ochoa, Unesco, Ministerio de Cultura y Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá.</p> <p>c) También citada por Rey, definición disidente de las anteriores en tanto reconoce abiertamente el papel desempeñado por el conflicto y las luchas de poder entre los actores culturales.</p> <p>d) Descripción y caracterización de las Políticas Culturales: alcances, actores y marcos normativos e institucionales. Rasgos: atienden a diferentes ámbitos de la cultura, son integrales, combinan lo general con lo diferencial, son públicas. Se estructuran a partir de unos antecedentes, conceptualizaciones, objetivos, líneas de acción, actores y criterios de evaluación.</p> <p>e) Sistema Nacional de Cultura: instancias, espacios de participación y procesos de desarrollo institucional, planificación, financiación, formación e información</p>	<p>a) Rey</p> <p>b) Rey</p> <p>c) Álvarez, Dagnino y Escobar</p> <p>d) Rey</p> <p>e) Ley 397 de 1997, Decreto 1589 de 1998</p> <p>f) Rey</p>

		<p>articulados entre sí (...).</p> <p>f) Identificación de algunas de las limitaciones y falencias del Sistema Nacional de Cultura colombiano.</p>	
11	Cultura desde los estudios culturales y subalternos	<p>a) Origen de los Estudios Culturales en la Universidad de Birmingham. Preocupación por las culturas subalternas y marginadas. Extensión a América Latina y articulación diversa y alternativa a la Teoría Crítica.</p> <p>b) En América Latina: aproximación crítica a las estructuras de poder (político, económico y cultural) que se ejerce sobre un territorio y una población. Formas de organización social que históricamente obedecen a un proceso colonial con la presencia de culturas hegemónicas y etnocéntricas que se imponen y dominan culturas subordinadas, minoritarias o marginales. Historia de dominación e imposición cultural con el objetivo de controlar y apoderarse de los recursos.</p> <p>c) La cultura, la política y el poder no son dimensiones separadas e independientes. Hay un permanente entrecruzamiento e intercondicionamiento (el poder también es una representación, nace de la cultura)</p> <p>d) Reconocimiento de los actores sociales y culturales que están en condiciones de subordinación, marginalidad, vulnerabilidad y exclusión. Escuchar sus narrativas de manera diferencial, conforme a sus códigos culturales y no a los del conocimiento occidental. Exige autocrítica acerca del ejercicio de la producción de conocimiento como forma de poder (crítica epistemológica y a su vez a la epistemología de la ciencia occidental). Repensar el rol de los actores culturales en el proceso investigativo. Repensar las relaciones entre los grupos mayoritarios y los minoritarios o subalternos, entendiendo que la hegemonía y dominación se fundamentan en preconcepciones clasistas, etnocéntricas, que sobrevaloran la propia cultura, caracterizadoras de las sociedades coloniales.</p>	<p>a) Arias y Torres</p> <p>b) Quijano</p> <p>c) Hopenhayn</p> <p>d) Beverley, Gil González, Pageau, Raggio</p>
12	Geopolítica del conocimiento y relaciones de poder	<p>a) Estructuración histórica por parte de Europa occidental del sistema de dominación capitalista y colonialista, incluyendo especialmente el control de la subjetividad, de la cultura, y del conocimiento y su producción. Establecimiento del sistema dicotómico: civilizado-primitivo, científico-mítico/mágico,</p>	<p>a) Quijano</p> <p>b) Mignolo</p> <p>c) De Sousa Santos</p>

		<p>racional-irracional, moderno-tradicional. En suma: europeo-no europeo.</p> <p>b) Modelo replicado por las clases dominantes de los países subalternos, que aspiran a ser “cultos” y “civilizados” en el sentido europeo. Reproducción geopolítica en América Latina de la forma hegemónica del conocimiento eurocentrista. Descalificación de las culturas no europeas: lenguas y tradiciones de pensamiento. Pretensión de superioridad de la epistemología moderna (europea) representada en la filosofía, en las ciencias sociales, y en las ciencias naturales.</p> <p>c) A partir del anterior desvelamiento de las pretensiones hegemónicas eurocentristas y coloniales se propone repensar y reaprender de la diferencia (del conocimiento de la cultura del otro). Entender entonces la diferencia como motor de transformación porque las fórmulas de superación de la dominación y la crisis no están en la tradición de pensamiento europea sino en la alternatividad y singularidad de las culturas históricamente sometidas.</p>	
13	Micropolítica y subordinación	Método analítico-político con el que se abordan los fenómenos de la pluralidad y la contingencia en el mundo social. La resistencia social se fundamenta en las prácticas micropolíticas, que a su vez se basa en la red y el entramado que las subjetividades y singularidades tejen para oponerse al poder despótico del Estado. Es en la micropolítica que los actores culturales ganan real protagonismo al agenciar sus intereses y reclamar sus derechos. Se establecen alianzas o antagonismos.	a) Useche
14	Cultura mayoritaria y minoritaria	<p>a) Capacidad que tienen los grupos mayoritarios de imponerse a través de la hegemonía de las maneras aceptadas de ser, comprender, saber y hacer. Como consecuencia de esta hegemonía los grupos minoritarios se ven sometidos a relaciones e incluso condiciones de vida basadas en la asimetría y la desventaja que se expresa en déficits (por ejemplo de capital cultural). La escuela como estrategia de control, adiestramiento y reproducción de las condiciones de dominación cultural de la mayoría sobre la minoría juega un rol central.</p> <p>b) Frente a la tendencia hegemónica y homogeneizadora se propone el reconocimiento, protección y promoción de la diversidad cultural y la diferencia.</p>	<p>a) Lalueza</p> <p>b) Giménez, Jary y Jary</p>

Capítulo III

3.1. UNA RUTA METODOLÓGICA EN CLAVE DE CRÍTICA A LAS RELACIONES DE PODER EN LA GESTIÓN Y GERENCIA DE LA CULTURA LOCAL

Esta investigación, que se enmarca epistemológicamente en la teoría crítica y metodológicamente en la etnografía interpretativa (ver Anexo Capítulo III enfoques epistemológico y metodológico de la investigación) al centrar su interés en el análisis de las narrativas y versiones en torno a las relaciones de poder entre los actores culturales locales, aplicó dos técnicas principales tanto para el registro de los datos y la información, como para su posterior sistematización, codificación y análisis. Estas técnicas fueron el análisis documental y la conversación a profundidad.

Antes de entrar a describir el desarrollo y aplicación de la ruta metodológica con sus momentos y técnicas es importante conocer las categorías y subcategorías de análisis de la investigación:

Tabla 4. Categorías y subcategorías de análisis de la investigación

Categorías	Subcategorías
1. Cultura	<ul style="list-style-type: none"> - Noción humanista - Noción antropológica - Noción sociológica - Noción relativista - Campo de la cultura
2. Relaciones de poder	<ul style="list-style-type: none"> - Poder como dominación o subordinación - Poder como mandato - Poder como eje estructurante de las relaciones sociales y culturales - Dispositivos de poder
3. Actores culturales	<ul style="list-style-type: none"> - Agente y agencia cultural - Administración pública o Estado - Instituciones sin ánimo de lucro (tercer sector) - Sector privado

	- Personas naturales
4. Gestión y gerencia cultural	- Especificidades de la gerencia - Especificidades de la gestión - Perfiles de los gerentes y gestores culturales - Paradigmas de la gestión cultural
5. Desarrollo cultural	- Nociones a partir de la relación entre desarrollo y cultura - La especificidad del desarrollo cultural - Las relaciones de poder en el desarrollo cultural
6. Capital cultural	- Capital cultural incorporado - Capital cultural objetivado - Capital cultural institucionalizado
7. Política cultural	- Noción de política pública - Noción de política cultural - Las relaciones de poder en la implementación de la política cultural
8. Sistema Nacional de Cultura SNCU	- Espacios de participación y procesos de desarrollo institucional, planificación, financiación, formación, e información. - Consejo Municipal de Cultura - Relaciones de poder en la consolidación de los Sistemas Municipales de Cultura
9. Instrumentos y metodologías de planeación	- Enfoques diferenciados de la planeación - Planes de desarrollo cultural - Adopción de políticas culturales - Relaciones de poder que posibilitan u obstaculizan la planeación cultural

3.1.1 Fuentes e instrumentos

Se utilizaron para la presente investigación dos instrumentos básicos: el análisis documental y la entrevista a profundidad.

En cuanto al análisis documental (fuentes secundarias), en primer lugar se rastrearon e identificaron documentos del ámbito municipal, departamental, nacional e internacional.

Los documentos de interés del ámbito municipal fueron de los siguientes tipos: planes (decenal de cultura y cuatrienal de desarrollo municipal), acuerdos municipales adoptados (creación estampilla Procultura y Consejo Municipal de Cultura, adopción de plan decenal de cultura como política pública, y adecuación de los acuerdos a nuevas leyes), proyectos de acuerdo municipal no adoptados, actas del consejo municipal de cultura, actas de supervisión, contratos, notas informativas, derechos de petición para el control y la veeduría del gasto cultural, planes de acción, fuentes de financiación, convenios de cooperación, comunicaciones, solicitudes, quejas, entre otros.

En segundo lugar, los documentos del orden departamental de interés fueron principalmente el Plan Departamental de Cultura 2006-2020 “Antioquia en sus diversas voces”, la convocatoria y el conjunto jurídico, organizativo y comunicacional de la estrategia de participación ciudadana “Diversas voces”, los planes culturales resultado de esta movilización, las ordenanzas culturales asociadas también a ella, las convocatorias públicas y los diagnósticos sectoriales sobre el estado del arte de la gestión cultural en los municipios de las distintas subregiones de Antioquia.

En tercer lugar, los documentos del orden nacional clave para esta investigación identificados y analizados críticamente fueron la Ley 397 de 1997 (Ley general de Cultura), el Decreto 1589 de 1998 (Sistema Nacional de Cultura), la Ley 666 de 2001 (Estampilla Procultura), la Ley 617 (Ajuste Fiscal), la Ley 715 (Sistema General de Participación), la Ley 863 (Reforma Tributaria), el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, el Compendio de Políticas Culturales, entre otras normas culturales y no culturales de carácter reglamentario y regulatorio. De interés central y que sirvieron de soporte a las categorías que orientaron las conversaciones a profundidad fueron la Ley 397 y el Decreto 1589 mediante los cuales queda establecida la arquitectura jurídica e institucional del Sistema Nacional de Cultura como se verá más adelante. A esto se sumó, cuál ha sido su nivel de concreción a través de las investigaciones diagnósticas realizadas por la Universidad de Antioquia (2012) y el Ministerio de Cultura en el año 2013.

En cuarto lugar, del ámbito internacional, además de retomar el conjunto de convenciones y conferencias culturales de la Unesco, se identificaron como de interés marcos normativos, sistematizaciones de experiencias de movilización ciudadana por la

cultura o análisis críticos de éstas, para ser comparadas con el modelo de institucionalidad cultural colombiana.

También fueron de interés documentos normativos, informativos e investigativos que dan cuenta de experiencias de movilización ciudadana por la cultura en ámbitos locales y regionales colombianos como es el caso específico del municipio de Bello desde hace varias décadas.

Este análisis documental, además de servir de insumo para la construcción del contexto experiencial, institucional y normativo de esta investigación, será objeto de análisis crítico en tanto que es constitutivo de la arquitectura de la institucionalidad cultural colombiana (en caso de los documentos nacionales, regionales y locales), o como referentes internacionales para identificar posibles convergencias o divergencias, similitudes o diferencias en la concepción y en rol desempeñado por los actores culturales en ella.

En cuanto a las conversaciones en profundidad, que tuvieron como objetivo escuchar las voces de los distintos actores de la escena cultural local en relación a los roles que estos han desempeñado, y por tanto de conocer las distintas narrativas y versiones que estos dan sobre los procesos del desarrollo cultural local y, principalmente, de cómo y quiénes toman las decisiones de política y economía cultural, se aplicaron diez (10) entrevistas. Estas entrevistas fueron grabadas en audio, de acuerdo con algunas de las técnicas de registro empleadas por la etnografía.

Los actores culturales participantes en las conversaciones a profundidad fueron seleccionados por su participación protagónica, estratégica y/o “conquistada” en los procesos de movilización ciudadana por el desarrollo cultural local y gestión de la política pública cultural existente en la municipalidad, en representación de sectores y grupos artísticos, culturales, sociales, generacionales, territoriales, étnicos y productivos de la localidad. La identidad de los actores culturales se protege, pero se relaciona el rol o posición que han desempeñado u ocupado dentro del campo de la cultura local de la siguiente manera:

- Actor Cultural 1: docente, exconsejero municipal de cultura y miembro de la Asociación de Afrocolombianos residentes en Andes.

- Actor Cultural 2: indígena Emberá Chamí, exconsejero municipal de cultura, y cantante de músicas alternativas urbanas.
- Actor Cultural 3: integrante de la Asociación Cultural Andes Pinta, exconsejero municipal de cultura, artista plástico.
- Actor Cultural 4: comunicador social y periodista, expromotor municipal de cultura, exconsejero municipal de cultura.
- Actor Cultural 5: exalcalde municipal y exconsejero municipal de cultura por derecho propio durante su periodo de gobierno.
- Actor Cultural 6: Gerente de una entidad privada, expresidente del Consejo Municipal de Cultura en representación del sector productivo.
- Actor Cultural 7: licenciada en educación preescolar y usuaria de servicios culturales de la Secretaría de Educación y la Coordinación de Cultura para la atención artística y lúdica de la primera infancia.
- Actor Cultural 8: ex bibliotecario municipal y exconsejero departamental de cultura por el sector bibliotecas.
- Actor Cultural 9: empleado de una universidad que hace presencia en Andes, y exconsejero municipal de cultura en representación del sector Educación Superior.
- Actor Cultural 10: ex Secretario de Educación, Cultura y Deporte, y exsecretario técnico del Consejo Municipal de Cultura durante el tiempo que ocupó su cargo.

Nota: las personas relacionadas con el Consejo Municipal de Cultura aparecen en calidad de exmiembros, dado que la instancia de participación se encuentra inactiva desde principios del año 2016, y fueron elegidos para el periodo 2014-2018.



Imágenes 4 y 5. Afrocolombianos e indígenas residentes en Andes.

Fuente: Luis Fernando Restrepo Garcés (2011).

Una vez conseguidos los consentimientos informados por parte de los actores culturales como sujetos participantes de la investigación que narraron su experiencia y su versión de movilización ciudadana por el desarrollo cultural y la formulación e implementación de la política cultural local, se procedió a realizar las conversaciones a profundidad, que si bien no estaban semiestructuradas a partir de un guion de preguntas orientadoras, si contaron con una reflexión previa por parte del entrevistador en relación a los temas y tópicos de interés para la investigación a ser tratados. Estos temas y/o tópicos preestablecidos como indicativos de las relaciones de poder en tanto que categorías para el análisis posterior fueron indagados a partir de la experiencia particular de los sujetos participantes de la investigación y son los siguientes:

- Las comprensiones de cada uno de los actores que narraron su experiencia en torno a qué entienden por cultura.
- Las comprensiones de cada uno de los actores que narraron su experiencia en torno a qué entienden por gestión y gerencia de la cultura.
- Los intereses culturales que gestiona, gerencia o agencia, y su capacidad para lograrlo.
- El tipo de relaciones que sostiene con los otros actores culturales en el contexto institucionalizado de la cultura local.
- La existencia o no de relaciones con otros actores culturales a través de dispositivos de poder (como la condición laboral subordinada o la contratación).
- Posición de poder del actor en el contexto de las relaciones institucionalizadas de la cultura local.
- Grado de conocimiento o no de los marcos normativos e institucionales de la cultura local y su articulación a lo departamental, lo nacional e incluso, a lo internacional.

Si bien estos temas y/o tópicos estaban en la base de los intereses de la conversación por parte del entrevistador (y en el sistema categorial mismo de la investigación), cada uno de estos encuentros tuvo un particular desarrollo, debido tanto a las especificidades personales, profesionales, existenciales y socioculturales del entrevistado, como a las particulares circunstancias espaciales y ambientales en que se desarrolló el encuentro.

Pero más importante aún, es que cada conversación se constituyó en un aprendizaje para la siguiente. Y esto porque sobre el terreno es que se comprueba la eficacia o no en las maneras y estrategias para abordar los temas durante la conversación. La claridad y la sencillez para plantear un aspecto que puede resultar complejo o “terminológicamente desconocido” para la otra parte, o que presupone un tipo de respuesta determinada (condicionada), es fundamental para el éxito de la conversación. Además recoge como uno de sus aspectos clave (tal vez el más importante), los silencios, las dudas, los ocultamientos y hasta los eufemismos que van atravesando la conversación.

A modo de ejemplo, una de las estrategias más sencillas y eficaces para estimular y facilitar la conversación en relación a categorías complejas o abstractas como cultura, gestión y gerencia, fue la ejemplificación, que además permitió identificar las maneras de comprender estas nociones y las tradiciones culturales o paradigmáticas asociadas con estas formas de pensar por parte de los distintos actores culturales participantes.

Finalmente (ver Anexo I), se realizó un análisis en matriz de marco lógico de los actores culturales involucrados en los procesos de gestión y gerencia del desarrollo cultural local, donde se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

- Tipo de agente, institución o persona (jurídica, natural, pública, privada, comunitaria, entre otras).
- Posición contextual de poder (capacidad de incidencia baja, media o alta).
- Intereses agenciados por el actor cultural.
- Aportes favorables realizados por el actor cultural que pueden promover los procesos del desarrollo cultural.
- Aportes desfavorables realizados por el actor cultural que pueden obstaculizar los procesos del desarrollo cultural.

Capítulo IV

HALLAZGOS REALIZADOS EN TORNO A LAS RELACIONES DE PODER ENTRE LOS ACTORES CULTURALES LOCALES

4.1. Lo que las narrativas permitieron conocer e interpretar acerca de las relaciones de poder

Entramos entonces a dar cuenta de lo aportado por la aplicación de la conversación a profundidad con diez actores culturales que representan varios sectores, a la vez que varias posiciones jerárquicas en la manera como se estructuró y, como se gestiona y gerencia la institucionalidad cultural municipal. Se evidencia a través de las narrativas la diversidad y la complejidad en las maneras de interpretar los relacionamientos, las nociones y conceptos sobre cultura y gestión, las incidencias o no de las formas, procesos e instancias normativas y jurídicas, los roles desempeñados por los actores y la mirada frente al otro, las causas y los efectos de las tensiones y de los conflictos, las maneras de solucionar o de mantener las problemáticas y las diferencias, en fin, de todo lo que a continuación se irá desarrollando, y que implica auscultar las relaciones de poder entre sujetos, pero también entre cultura y política y cultura y poder en el contexto de un modelo nacional de organización del campo de la cultura que implica a la vez potencialidades y limitaciones, senderos para la inclusión y la participación pero también peligros de imposición y hegemonía.

4.1.1. Narrativas acerca de lo que se entiende por cultura

El concepto de cultura presenta en la actualidad, complejidades y retos significativos por varias razones. En primer lugar, porque es una definición que se ha construido a lo largo de la historia sufriendo importantes transformaciones y mutaciones en relación a su significación. En segundo lugar, por haberse constituido en un concepto que ayuda a fundamentar o ser basamento para el objeto de estudio para algunas disciplinas de las ciencias humanas y sociales como la antropología lo que ha generado redefiniciones e incluso tensiones epistemológicas (por ejemplo con la sociología) por las implicaciones en las formas de conocer o interpretar a partir de la postura en relación a la significación del concepto mismo. Tercero, y derivada de las anteriores, su enorme polisemia y desprendidas de ella la gran cantidad de versiones que tratan de definirla. Y en cuarto lugar, por ser un

concepto que se incorpora a distintas versiones sobre la historia, la memoria, la organización social, la política y el poder, e incluso sobre la economía, es decir, a distintos paradigmas o tradiciones sobre la manera de entender qué son los sujetos y las colectividades. Sumado a lo anterior se puede hablar de hibridaciones completamente singulares cuando de manera individual tratamos de definir qué es cultura y apelamos narrativamente a distintas versiones y ensamblamos la propia en un contexto particular o circunstancial.

De acuerdo con lo anterior y en este caso específico, las versiones narradas por los actores culturales en torno a qué entienden por cultura son diferentes en su forma y parte de sus contenidos pero tienen en común la tendencia a emplear una definición abarcante que se puede caracterizar como antropológica y donde conceptos como tradiciones, costumbres, identidad y memoria son ejes estructurantes de su significación, pero que no excluyen la comprensión relacionada con las Bellas Artes. Por ello, el **Actor Cultural 1** en su calidad de miembro de “Afroan” (en conversación personal el día 17 de noviembre de 2017) nos dice que para él *“la palabra cultura (...) significa esa unión, ese vínculo de toda la parte que viene siendo ancestral, lo que es las raíces de un pueblo, las costumbres de ese pueblo, todo eso involucra lo que para mí, desde mi punto de vista es cultura, enfocarse en las raíces de los pueblos, todo ese historial (...) esa es la parte que nosotros no queremos que se vaya acabando y eso hace parte además de nuestra identidad (...)”*; y el **Actor Cultural 9**, empleado de una universidad con presencia en Andes y expresidente del CMC (en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017), nos dice que *“(...) es un término muy complejo, pero para mí se traduce en costumbres y tradiciones y también diferentes acciones o comportamientos de la persona o del ser humano, y mediado por relaciones en una sociedad. Está el otro tema de la música, del teatro, de la danza, pero no están relacionados con la recuperación de algo que se ha perdido”*.

Otra versión que conserva los elementos relacionados con la tradición y la identidad pero que introduce la idea primero de la cultura como factor de cohesión y dimensión ética, y segundo de la cultura como *medio para*, es la que nos brinda el **Actor Cultural 5**, ex Alcalde Municipal (en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017) cuando nos dice que: *“(...) Primero es garantizarles a muchos habitantes del municipio la forma correcta de invertir el tiempo libre, dos, nos permite conservar las tradiciones, saber*

quiénes somos y sobre esa base para donde nos queremos proyectar, tres, todos los temas culturales tienen un arraigo social muy importante, tiene que ver también con principios, quiénes somos como sociedad y qué podemos esperar de esa sociedad (...)”.

En principio la siguiente versión es concordante con las anteriores narrativas, pero las trasciende al introducir las nociones de cambio, dinamismo y transformación que hacen que la cultura se vea sometida a procesos de mutación más que de pérdida, cuando el **Actor Cultural 4**, comunicador social y periodista, ex promotor municipal de cultura y ex consejero departamental de cultura (en conversación personal del día 20 de noviembre de 2017) nos dice que: *“para mi cultura es el conjunto de creencias, identidades, formas de ser y de pensar... el conjunto de formas como un ser humano y una sociedad se relaciona entre sí... entonces es un concepto dinámico, activo, que se transforma y creo que ahí está lo que creo que es cultura, ese conjunto de formas y sentires de una sociedad y de un ser humano con respecto al mundo”*

Una versión que inicialmente se presenta como abarcante, tiene en el fondo una importante tendencia a definirse desde la especificidad sociológica del campo de la cultura en el sentido propuesto por Bourdieu (1990) porque, tal y como nos lo plantea El Actor Cultural 2, indígena Emberá Chamí, cantante de reggaetón, ex consejero de cultura (en conversación personal el día 22 de noviembre de 2017) *“Son muchas cosas, (...) eso abarca mucho, cultura ciudadana, social, pero si hablamos de cultura-cultura estamos hablando de lo que hay dentro de un municipio: artistas, gestores, grupos, abarca todo eso”*.

Y finalmente encontramos el aporte de una versión predominantemente centrada en las bellas artes sobre qué se entiende por cultura, realizada por un actor que gestiona y agencia sus intereses artísticos en el campo cultural local. El **Actor Cultural 3**, integrante de la Asociación “Andes Pinta” y exconsejero municipal de cultura (en conversación personal del día 24 de noviembre de 2017) nos dice que: *“culturalmente el arte se tiene como base importante en la cultura de los pueblos. Cuando hablamos de cultura hablamos de artistas, de pintores, de escultores, de técnicas pictóricas, pero se sabe que no solamente pintar es cultura, en cultura está la danza, está el teatro, la cultura abarca muchas ramas pues, muchas especialidades”*

Si partimos del planteamiento hecho por Ariño (1997) desde las ciencias sociales y mediante las cuales el concepto de cultura se filtra y se depura a través de tamices de sistematización histórica, filosófica, científica y conceptual, y con base en el que podemos hablar entonces de una noción humanista, una antropológica, una sociológica y una relativista de cultura (como las más relevantes), nos encontramos que en el mundo cotidiano de lo social y cultural, y en el ámbito del conocimiento común, este concepto no se encuentra compartimentado de acuerdo con esta clasificación (taxonomía si se quiere), y mucho menos se tiene conciencia acerca de su historicidad, de los procesos y cambios que lo han originado y transformado, de los intereses diferenciados que puede agenciar, de los contextos que pueden condicionar su significado, de los repertorios de significación que le otorgan las subjetividades, del capital cultural que requiere un actor cultural determinado para deconstruirlo o asumirlo críticamente, entre otros posibles condicionamientos o problemas.

Esta compleja polisemia, esta hibridación que integra varias nociones diferenciadas en un mismo sujeto, y si se quiere, esta reverberación de significados, de voces y de narrativas representa un verdadero reto para la gestión y gerencia cultural a la hora de generar una comunicación efectiva con los actores culturales, de movilizar sus voluntades, de incluir significativamente sus expectativas, de implementar mecanismos de concertación que no nieguen o borren la diferencia, y que al mismo tiempo la diferencia no obstaculice la interacción y la acción conjunta. Saber de qué se está hablando cuando decimos cultura, a qué se está refiriendo un actor cultural cuando habla de sus intereses y expectativas culturales es una competencia necesaria y estratégica para el quehacer facilitador y proactivo del gestor y gerente de la cultura local.

4.1.2. Narrativas acerca de la gestión y la gerencia cultural

Si partimos del presupuesto de que la gestión cultural es una práctica profesional que además de mediar, animar y promover procesos culturales y artísticos en ámbitos como la formación, la participación, la creación, la promoción, el patrimonio, la comunicación y la política cultural, también debemos asumir que ésta se encuadra además en unas formas de comprenderla o, en otras palabras, en unos paradigmas que le asignan un valor y una función diferenciada (le sirve a unas formas de pensamiento y por tanto no es neutral ni

universal). Es decir, la gestión y la gerencia cultural no son entendidas de la misma manera por los actores culturales, en tanto que las mentalidades, las ideas y las posturas políticas de los grupos y sujetos son tan diversas como la pluralidad cultural y los intereses que éstos agencian. Por ello, es clave tener en el horizonte conceptual en cuenta tanto las diferentes nociones de gerencia y administración cultural, como lo que para García Canclini (1987) son los paradigmas de la gestión cultural en el contexto latinoamericano, y citados en el marco teórico de esta investigación. Con estos referentes orientando la interpretación, una comprensión centrada principalmente en el paradigma de la democratización cultural promovida desde el Estado en el nivel local es la que nos brinda el **Actor Cultural 5**, ex Alcalde Municipal (en conversación personal el día 31 diciembre de 2017), donde, refiriéndose a la entidad Municipio de Andes, dice *“que yo creo que fue muy eficiente en la consecución de recursos, en la gestión, en la adquisición y en la presentación de proyectos que buscaban preservar memoria, identidad, que luchaba y trabajaba por todo el tema de cultura, yo creo que trabajar en todos estos aspectos tiene muchísima importancia. (...) Nosotros presentábamos los proyectos, teníamos toda la estructura establecida, y a nosotros nos llegaban recursos precisamente para hacer esos acompañamientos con temas musicales, con festividades, con reconocer el patrimonio, con muchísimos temas que iban desde cosas tan sencillas como la lectura hasta cosas mucho más complejas como generar espacios donde interveníamos con niños, con adultos buscando generar precisamente esas competencias en esos temas culturales que a ellos los identificaban”*.

Si en la anterior narrativa se evidencia la preponderancia del paradigma de la democratización cultural, en la siguiente lo que sucede es algo diferente. En la aproximación que hacemos desde la teoría a los paradigmas de la gestión cultural propuestos por García Canclini (1987), lo que prima es la diferencia, la marcada y heterogénea concepción que se tiene dependiendo de los actores de lo que es cultura y del para qué de la acción de gestionarla, o en otra manera de expresarlo, para qué se utiliza e instrumentaliza. En la praxis lo que sucede es que los paradigmas pueden entrar en tensión en circunstancias determinadas, pero principalmente lo que pasa es que coexisten o, lo más importante, se complementan. En otras palabras, generalmente se encuentran narrativas que hibridan o integran distintos paradigmas, o las circunstancias y la necesidad así lo determinan. Y es con base en este preámbulo que se comprende que la siguiente narrativa

incorpore e integre el paradigma neoconservador (sostenibilidad y rentabilidad), la democratización y, principalmente, la democracia cultural. El **Actor Cultural 4**, comunicador social y periodista, ex promotor municipal de cultura y ex consejero departamental de cultura, (en conversación personal del día 20 de noviembre de 2017) ilustra mejor lo anterior cuando dice: *“yo creo que se debe primero que todo, no lo digo por orden de importancia o de prioridad, pero podría asumir la gestión de recursos económicos frente a los organismos del Estado (...) para la gestión cultural; debe pues también promover normatividad con respecto al quehacer cultural; de igual manera debe de encargarse de convocar a la sociedad civil en especial a los artistas para la ejecución de programas y planes culturales; debe también administrar los recursos físicos, técnicos, financieros que hay para que haya una inversión eficiente y eficaz de lo que hay para la cultura; debe promover también la participación ciudadana; debe también promover los derechos y deberes culturales que tiene la sociedad para que tenga un ejercicio de la cultura pleno; debe también promover las veedurías ciudadanas con respecto a la ejecución de recursos culturales”*.

Ya desde un enfoque diferente, el de la administración, donde los referentes teóricos asumidos por esta investigación en torno a lo que es gerencia cultural son las conceptualizaciones y definiciones aportadas por Guédez (1997) y por Sanabria (2007), la siguiente narrativa establece una diferenciación y además una jerarquización significativa entre lo que es gerencia y lo que es gestión cultural. El **Actor Cultural 9**, empleado de una universidad con presencia en Andes y ex presidente del CMC (en conversación personal del día 15 de diciembre de 2017) nos plantea que *“hay un tema importante que yo lo expondría por niveles de importancia y para mí lo importante sería la gerencia. He tenido una concepción y es que los actores que están involucrados en la cultura no se preparan profesionalmente, no van a universidades para profesionalizarse, para aprender, para tener esos conceptos claros o ese conocimiento y que haya una visión gerencial para poder administrar la cultura, administrar los recursos para la cultura (...) El otro tema importante es que los recursos están, que ahí viene el tema de la gestión. Los recursos están dispuestos en diferentes organizaciones, pueden ser nacionales, departamentales o a nivel internacional pero las personas no están capacitadas para apropiarse, para gestionar, para traer esos recursos a esa localidad”*

Por último, una narrativa que podríamos definir como tecnocrática y generalmente relacionada con la toma de decisiones político-administrativas estatales, y por ende articuladas al poder político-electoral, nos la propone el **Actor Cultural 10**, ex Secretario de Educación, Cultura y Deporte (en conversación personal del día 18 de diciembre de 2017) cuando nos dice que hay que pensar *“en el largo plazo, es decir, si yo le voy a apostar a un proceso cultural con las diferentes dimensiones tengo que evaluar en donde estoy y a qué lugar quiero llegar, cierto, y si quiero llegar con qué lo voy a hacer y quienes van a estar metidos en este cuento de la cultura (...)”*.

De igual forma a como ocurre con la noción de cultura, acá los actores culturales evidenciaron a través de sus narrativas una comprensión altamente diversa acerca de qué es gestión y qué es gerencia cultural, y que tiende en varios casos a hibridar nociones de gerencia en su sentido administrativo con tendencias paradigmáticas de la gestión cultural, y, en un caso puntual, a compartimentarlas y jerarquizarlas. Si bien desde el punto de vista conceptual autores como García Canclini, Martinell y Saltos Coloma le asignan una existencia práctica e incluso histórica y teórica a la gestión cultural, desde el punto de vista de la gerencia prima la practicidad e incluso el pragmatismo que ve en la cultura uno de sus tantos campos de acción, adquiriendo por tanto la gerencia de manera simultánea un carácter transversal a la vez que autónomo. Esta paradoja en la praxis de la gestión cultural como práctica profesional se resuelve a través de la hibridación, la coexistencia o la complementación entre ambas que exigen las situaciones particulares, concretas o contextuales. En lo que sí concuerdan todas las narrativas de los actores culturales en torno a la gestión y gerencia es en relacionarla con la acción administrativa encargada por ejemplo de la consecución e inversión de recursos, prestación de servicios, fomento del patrimonio, promoción y divulgación de las artes.

Lo que es realmente importante y que está presente en las narrativas de los actores culturales, es que desde diversos matices le asignan a la gestión y a la gerencia cultural un rol central relacionado con la obligación que tiene el Estado colombiano en cualquiera de sus ámbitos territoriales, de responder por las competencias legales y políticas que le señala la legislación cultural, de administrar de manera responsable, eficiente y sostenible los recursos culturales, de ampliar a través de su acción las fuentes de financiación, de crear espacios de participación democrática, de promover la cultura como fuente de identidad y

el patrimonio cultural como fuente de riqueza simbólica y material, siendo estos los tópicos directamente relacionados con su quehacer. En los casos de las narrativas del **Actor Cultural 10**, ex secretario de Educación, Cultura y Deporte y del **Actor Cultural 4**, ex promotor de cultura, se le asignó a la gestión y a la gerencia la función de la planeación de los procesos del desarrollo cultural, responsabilidad fundamental que no se explicitó tanto en las otras narrativas. Esto permite concluir que en general los actores culturales le asignan un alto valor a la gestión y gerencia cultural y le señalan responsabilidades relacionadas con su posición institucional, con su función social y con la sostenibilidad del campo de la cultura.

4.1.3. Narrativas acerca de los intereses que agencian los actores culturales

Partiendo de asumir la cultura como un bien público, la agencia como interés es un factor que puede generar comunidades y micropolíticas para su gestión, o como inevitable contrapartida de acuerdo con la teoría del *campo de la cultura*, debates o pugnas con otras agencias. Es decir, la representación social sobre la bondad y principalmente sobre la neutralidad de los propósitos y de las iniciativas y empresas culturales es eso, un imaginario. Estas agencias o intereses diferenciados e incluso contrapuestos como proyectos de ser, de estar, de hacer y de relacionarse están en la base del conflicto y de los ejercicios del poder cultural. No obstante lo anterior, esto no deslegitima las aspiraciones o la necesidad de satisfacer demandas culturales en la medida en que las vías para lograrlo se enmarquen en el derecho, en la convivencia democrática, en el respeto por los derechos humanos, y en la sostenibilidad medioambiental, porque el conflicto y la diferencia son inherentes al ser social. Con base en esta consideración, se entiende que las agencias siempre se presenten en un sentido afirmativo, porque se asume como válida la diferenciación positiva o sí se quiere, el enfoque diferencial. A continuación presentamos algunas de las agencias culturales que distintos actores culturales nos narraron y que se gestionan en la municipalidad, por ejemplo en su momento a través del CMC desde posiciones y capacidades de poder diferentes.

Para dar cuenta de lo anterior, una narrativa de agencia nos la brinda el **Actor Cultural 9**, empleado de una universidad con presencia en Andes y ex presidente del CMC (en conversación personal el día 15 diciembre de 2017), un actor vinculado a una

institución de educación superior con una importante trayectoria y unos intereses de amplio espectro que además de los educativos incluye los culturales, comunicacionales, económicos e incluso políticos. Con base en esta condición y características institucionales nos dice que: *“somos unos amantes al territorio, a los procesos culturales y preocupados por la pérdida de la cultura ancestral en los campesinos, y buscando la forma de cómo obtener recursos para la región. Durante el tiempo de desempeño en extensión cultural, muy preocupados por (...) que los habitantes conocieran qué es lo que se estaba haciendo en la universidad, qué nuevos artistas, nuevas formas de cultura, y tratando de participar dentro de los Consejos de Cultura en los diferentes accionares del municipio”*.

Una narrativa de agencia brindada por un actor que estuvo vinculado al sector público, encargado de la toma de decisiones en el campo de la cultura y que hace parte de la dirigencia política local y subregional, es la que nos dio el **Actor Cultural 5**, ex Alcalde Municipal (en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017) al decir que: *“fundamentalmente es invertir en el ser humano, es invertir en conocernos, es invertir en el ser, y es invertir en un tema que tiene que ver con la generación de espacios, con la generación de correctas inversiones del tiempo libre y saber cómo van a llegar a una sociedad (...)”*.

Una narrativa de agencia dada por un actor que estuvo vinculado al sector público y específicamente como responsable de la cultura local, con responsabilidades gerenciales y de gestión para el Estado en el ámbito municipal como el **Actor Cultural 10**, ex Secretario de Educación, Cultura y Deporte (en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017) plantea que: *“(...) esa responsabilidad que está precisamente en manos de los principales dirigentes o administradores del municipio, compaginadas con los planes de cultura, compaginada con los planes de desarrollo, compaginada con cada una de las líneas departamentales y nacionales, generan prácticamente el éxito total en todo ese contexto cultural (...)”*

Una narrativa de agencia dada por un actor que estuvo y está vinculado al sector productivo y económico privado, con responsabilidades comerciales y gerenciales sujetas a políticas empresariales, el **Actor Cultural 6**, gerente de una entidad privada y expresidente del CMC (en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017) plantea que: *“(...) hay*

otras apuestas importantes con respecto a la Cultura (...) ha participado y ha puesto recursos económicos o personas que están dedicadas, digamos a espacios culturales, como Cine Foros, como seminarios de maestros y maestras gestores, donación de libros, bibliotecas, instrumentos musicales (...) de acuerdo a nuestro eslogan, que es ahorro y crédito con solidaridad para el bien vivir, lo que nosotros ofrecemos a nivel financiero y esos excedentes son los que nos permite que le aportemos en otros espacios distintos a las comunidades”.

Una narrativa de agencia dada por un actor joven y emergente, perteneciente a una comunidad étnica, y cantante de un género musical (reggaetón) no tradicional para su etnia, el señor el **Actor Cultural 2**, indígena Emberá Chamí, ex consejero de cultura (en conversación personal el día 22 de noviembre de 2017) plantea que: *“En el campo de la música urbana, pues en ese sentido sí trabajo con varios jóvenes con los que los estoy ayudando en este momento, están saliendo adelante, y pues me siento muy afortunado de tener varios jóvenes que les guste la música urbana y que vean como una forma de vida la música y no se metan a las drogas”.*

Una narrativa de agencia dada por un actor perteneciente a una organización de la sociedad civil que agrupa afrodescendientes que se desempeñan en su mayoría como docentes y que han creado vínculos familiares, culturales y económicos con la localidad, el **Actor Cultural 1** en su calidad de miembro de “Afroan”, (en conversación personal el día 17 de noviembre de 2017) plantea que: *“todo municipio, todo pueblo se debe basar y debe comenzar desde su cultura, eso es lo principal que debe haber en una sociedad hoy en día”.*

Los actores culturales a través de sus narrativas, en cuanto al agenciamiento de sus intereses individuales y/o colectivos, parten de la idea y del convencimiento de la legitimidad y pertinencia de éstos en la medida que se relacionan o articulan de manera directa con una manifestación, un área, un ámbito, un servicio, un bien, un proyecto, un programa, un plan, una política o una reivindicación y afirmación identitaria de un grupo determinado. En este agenciamiento (solo en algunos casos de manera explícita) unos se asumen y ubican como responsables, como proveedores, como cooperantes e incluso como “inversionistas” desde organizaciones e instituciones públicas y privadas; otros se asumen

así mismos como los protagonistas del campo de la cultura y su base social y política en cuanto creadores, productores, trabajadores, gestores y gerentes del campo de la cultura; otros se sitúan en la posición de beneficiarios, usuarios, demandantes o consumidores culturales; y otros se adscriben a intereses de sujetos colectivos donde priman las agendas micropolíticas en las que la reivindicación de la memoria, la tradición y la identidad constituyen lo cultural y su eje de acción.

A partir de estas posiciones básicas de agenciamiento de los actores culturales que en realidad son muchas más, se pueden establecer las diferencias en la asunción de sí mismos, del lugar institucionalizado o independiente que ocupan, de las posiciones de poder que los jerarquizan, de la diferenciación cultural como reivindicación y agenda micropolítica, de la competencia por el acceso a los recursos, de la legitimidad o no que le otorgan a las instituciones y organizaciones culturales, de la capacidad para aumentar el capital cultural en sus diferentes estados, lo que en conjunto da cuenta de las tensiones existentes entre éstos al interior del campo de la cultura de acuerdo con lo planteado por Bourdieu (1979). Si bien en las narrativas no se explicitan estas tensiones, sí se evidencia un énfasis caracterizador en lo planteado por cada una de estas agencias, que en la práctica se constituyen en competidoras unas de otras. En otras palabras, se concluye que los agenciamientos no son universales y no cubren con su acción y materialización a la totalidad de actores culturales (individuales y colectivos), algunos de los cuáles incluso se opondrán abiertamente a su concreción.

4.1.4. Narrativas del autorreconocimiento y del reconocimiento del otro

4.1.4.1. El autorreconocimiento como actor cultural

El tener conciencia de sí mismo, el autorreconocerse como actor cultural individual o colectivo que actúa y agencia intereses en los escenarios institucionales o alternativos del campo de la cultura local es precisamente una condición y una exigencia del campo mismo para su configuración y existencia sectorial con una base social concreta. Sin esta autorrepresentación no serían posibles las agencias, las movilizaciones, las militancias, las representatividades para la gestión y agenciamiento cultural. Este autorreconocimiento, con distintas variantes en las narrativas aportadas por los actores culturales entrevistados se basa principalmente en la capacidad de incidir en los procesos de inversión o prestación de

servicios que se ponen principalmente al servicio de la democratización cultural. Y ello, porque de acuerdo con el **Actor Cultural 5**, ex Alcalde Municipal (en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017): *“(...) cuando uno puede propiciar esos espacios es un actor cultural, cuando uno puede ofrecerle a un niño que venga a tocar un instrumento musical o que pueda estar en teatro o que pueda estar en las diferentes actividades, danza, teatro, música, ir hasta ver una película, en fin, todos esos complementos generan y hacen que uno pueda ser un actor cultural... hasta unas fiestas”*; otra narrativa coincidente con la anterior es la que nos dio el **Actor Cultural 3**, integrante de la Asociación “Andes Pinta” y ex consejero de cultura (en conversación personal el día 24 de noviembre de 2017) al plantear que: *“Sí, y me parece que somos actores culturales muy importantes aquí en el municipio. (...) Pues de hecho hemos llegado a todas las veredas y corregimientos como le digo y damos también talleres de pintura acá en nuestra sede, y se maneja un personal bastante grande. (...) Pues de hecho que nos reconozcan y nos ven, en este momento sí, pero nosotros también hemos participado y nos hacemos ver de la ciudadanía, y de todas maneras no nos puede hacer a un lado porque somos reconocidos a nivel municipal”*.

En contraste, el **Actor Cultural 2**, indígena Emberá Chamí, ex consejero de cultura (en conversación personal el día 22 de noviembre de 2017) expresa una posición de frustración frente a la condición de tal, en virtud del contexto institucional adverso a sus agenciamientos, y que según su punto de vista niega sus derechos y por tanto su calidad de tal: *“pues es algo muy complicado, porque para ser uno un actor cultural tiene que tener apoyo de alguna dependencia de la alcaldía, en este caso de cultura, pero lastimosamente no se tiene entonces... muchas personas sí lo ven así pero uno no tiene el apoyo necesario para eso, y pues para mí en este momento yo creo que no”*.

4.1.4.2. El reconocimiento del otro como actor cultural

En cuanto a identificar y reconocer la existencia de otros actores culturales diferentes al sí mismo o al par, a la hora de asumir la otredad y de estar abiertos a la alteridad, y ampliando la mirada más allá de las artes, las conversaciones a profundidad hicieron visible algunos grados de dificultad para asumir la existencia de una diversidad cultural que está en muchos casos invisibilizada y marginada de los procesos culturales promovidos u ofertados

por la institucionalidad cultural. La tendencia de las narrativas es a reconocer actores individuales, colectivos o institucionales relacionados con las artes, aunque positivamente en muchos casos se reconocen algunos grupos étnicos. También hay una tendencia a reconocer de manera homogénea a todos los integrantes de la comunidad local como actores culturales. El problema de la centralidad o la marginalidad, de la dominación o la subordinación no es asumido de manera abierta e incluso consciente en muchos casos y ese sí genera el mayor número de exclusiones: niños, adultos mayores, mujeres, campesinos, discapacitados, homosexuales, entre otros, no se reconocen como actores culturales. En algunos casos hay exclusiones conscientes y abiertas.

En cuanto a la tendencia a reconocer actores culturales relacionados solo con las artes tenemos las siguientes narrativas. El **Actor Cultural 8**, ex bibliotecario municipal y ex consejero departamental de cultura por el sector bibliotecas, nos plantea que *“hay un proceso que definitivamente en Andes nadie lo puede olvidar y es lo que se inició con la Escuela de “Andes Pinta”, el proceso de “Andes Pinta” fue algo que prácticamente irradió, irradió y tocó, tocó a todo mundo en Andes, al campesino, a la madre de familia, al carpintero, al profesional, que sé yo, al vago, a todo mundo; es un proceso que de la mano del lamentablemente fallecido, maestro José Eduardo Ruiz Posada, fue un actor demasiado, demasiado, demasiado importante. Yo sigo pensando que a nosotros nos ha faltado el José Eduardo de la Escuela de Música”*; El **Actor Cultural 6**, gerente de una entidad privada y expresidente del CMC (en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017) plantea que: *“En el municipio de Andes se ha hecho un trabajo importante con el grupo de danzas, inició incluso en esa época y ya ha cogido más fuerza, con el proyecto de pintura Andes Pinta que ha sido muy valioso, en las mismas Instituciones Educativas de alguna manera con la propuesta que hacen con sus grupos de música, ese tipo de cosas incluso por ejemplo (...)”*.

El **Actor Cultural 9**, empleado de una universidad con presencia en Andes y expresidente del CMC (en conversación personal el día 15 diciembre de 2017) que a través de su narrativa amplió un poco más allá de las artes, sin excluirlas, la identificación y el reconocimiento de otros actores culturales (diferentes a sí mismo o a sus pares, para incluir en parte la diversidad étnica y el pluralismo cultural) a la par que señala algunas problemáticas relacionadas con ellos, expresó que es conocedor acerca de la existencia de

“(…) las personas que se dedican a pintar a través de “Andes Pinta”, un colectivo importante, yo diría que está un poco desaparecido, menguado por el tema político, el tema de los indígenas, hay que meterle la mano, el tema de las negritudes o afrodescendientes es para mí una población invisible en sus procesos culturales, y ya iniciativa individuales, en la escultura yo no sé qué ha pasado con ella (...) y no sé los escritores qué pasará con ellos pero también están borrados del mapa, o sea que estamos en un escenario bastante negro en el municipio de Andes”.

El **Actor Cultural 4**, comunicador social y periodista, ex promotor municipal de cultura y ex consejero departamental de cultura, (en conversación personal del día 20 de noviembre de 2017) identifica y reconoce, a través de su narrativa, a un espectro más amplio de actores culturales como: *“(…) las comunidades indígenas que tienen su propio dialecto, su propia música, su propia forma de relacionarse entre ellos mismos y con el mismo cosmos, tenemos también actores individuales como el maestro José Eduardo Ruiz Posada que hace poco falleció, tenemos escritores como Gustavo Zapata Restrepo, tenemos también actores ya más institucionales como la Escuela de Música, clubes de lectura, cineclub Argos, y en general grupos poblacionales que son un poco más invisibles pero que también aportan a través de la música, a través del mismo lenguaje, a través de sus prácticas económicas también como los cafeteros, como los platanicultores, entonces hay varios actores en Andes que podemos identificarlos como protagonistas activos de la cultura”.*

El **Actor Cultural 5**, ex Alcalde Municipal (en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017) nos brinda una narrativa diferente a las anteriores en la que le asigna sino a todos, a la gran mayoría de habitantes la calidad de actores culturales, que es importante en la medida en que tiene un carácter incluyente y democratizador, pero a su vez tiende a homogenizar a los actores culturales (principalmente a los sujetos y grupos subalternos y minoritarios) sobre todo frente a la gestión diferencial de carencias e inequidades que necesariamente ponen en cuestión ciertos ejercicios del poder político y cultural, como lo plantea Lalueza (2003). Lo anterior lo manifiesta diciendo que: *“yo creo que casi todos los habitantes somos actores culturales de una u otra forma, porque en la medida que nosotros tenemos unas costumbres y queremos conservar esas costumbres nos*

convertimos en gestores culturales, y no solamente se requiere ser artista para ir a hacer un cuadro, cantar una canción, que son como los más relevantes y los que uno más ve”.

Una narrativa relacionada con la frustración y el desencanto que produce la falta de oportunidades y que limita y reduce las posibilidades de realización y por tanto de *existencia cultural* nos la brinda el **Actor Cultural 2**, indígena Emberá Chamí, ex consejero de cultura (en conversación personal el día 22 de noviembre de 2017) cuando nos dice que los actores culturales: *“son muy pocos... actores culturales sí hay pero como te digo, como no hay apoyo entonces no son tan reconocibles dentro del municipio” (...)* *¿Y quiénes serían esos pocos que reconozco como actores culturales? Pues yo digo que la Escuela de Música, está el que pinta las chivas que lo están apoyando (...)*”.

Si bien el autorreconocimiento es la posición mayoritaria entre los actores culturales, también el verse excluido de la acción institucional (pública y privada) en el campo de la cultura es generadora de negaciones y disidencias. Pero más allá del hecho básico de autorreconocerse o no como actor cultural, un acto que además tiene una base existencial, experiencial y psicológica, lo problemático detectado por esta investigación está en las pobres cartografías que los actores culturales entrevistados tienen sobre los “otros” actores culturales locales. Cartografías que adicionalmente se limitan en función de la noción que se tiene sobre lo que es cultura.

Predominantemente se identifican algunos actores individuales y colectivos relacionados con las artes (artistas, escritores, historiadores, artesanos); la diversidad cultural se relaciona exclusivamente con lo étnico (indígenas y afrocolombianos); los actores territoriales no se reconocen como actores culturales (campesinos, pobladores corregimentales y barriales); el pluralismo cultural es casi inexistente en estos mapas culturales (infancia, adolescentes, jóvenes, mujeres, adultos mayores, discapacitados, desempleados, población LGTBI, desplazados, reinsertados, entre otros); los actores institucionales y las organizaciones aparecen en estas cartografías de una manera muy limitada y sobre todo en relación con el arte (Andes Pinta, Danzandes, Escuela de Música); el sector privado con algunas excepciones, también se excluye como actor cultural. La excepción que identifica potencialmente a todos los habitantes de la municipalidad como

actores culturales, lo hace en un sentido desproblematizado en tanto que beneficiarios de la democratización cultural estatal o privada con un importante énfasis artístico.

Todo lo anterior es evidencia de las insuficientes competencias que tienen los actores culturales para hacer lecturas integrales, contextualizadas y críticas sobre el entorno cultural, social, institucional, territorial y ambiental que en conjunto configuran el escenario de la cultura local. Esta falta de integralidad tiene como efecto impertinencias, exclusiones y olvidos que contribuyen a acentuar las asimetrías culturales, políticas y económicas.

4.1.4.3. Narrativas sobre la dirigencia política

Uno de los aspectos más relevantes en cuanto a la conciencia que de sí mismos tienen los actores culturales y a la capacidad para identificar al otro diferente como actor cultural y reconocer su derecho a la existencia y al agenciamiento de sus intereses en condiciones de equidad, además de la limitada identificación que se hizo entre la importante diversidad que de estos existe en el territorio, es la invisibilidad absoluta de la dirigencia política (Alcalde, Secretario de Educación y Cultura, y Concejo Municipal, entre otros) como actores culturales. Esta invisibilidad fue total en las primeras aproximaciones a la identificación de actores culturales durante las conversaciones a profundidad. Solo después de proponer recorridos más detallados por las cartografías culturales, institucionales, poblacionales y/o políticas de los actores culturales locales o de plantear expresamente si se les reconocía como tal, se evidenciaron las siguientes posiciones:

Narrativas de quienes no los reconocen como actores culturales:

“Como actor cultural no, de pronto puede ser político, cultural, pues la palabra cultural es muy grande, sí me entiendes y abarca muchas cosas, pero el alcalde decir que es un actor cultural, no” (**Actor Cultural 2**, en conversación personal el día 22 de noviembre de 2017)

“Solo al Consejo Municipal de Cultura, y eso que está desintegrado, desarticulado. No, no los considero actores culturales, obedecen más que todo a intereses políticos, y me voy a atrever a decir esto, solo lo que da votos es importante para estos personajes, porque el que está en esas secretarías lo que tiene en su visión es escalar a otros cargos superiores” (**Actor Cultural 9**, en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017)

“No, realmente yo no los identifico como actores culturales, o sea, ellos tienen un plan de gobierno que ellos trabajan, digamos por unas actividades, se supone que lo deben de plasmar ahí, cierto, pero uno ve que la cultura, lo plasma más como desde, desafortunadamente yo no sé si esto sea malo o bueno lo que voy a decir, pero es como un relleno (...)” (**Actor Cultural 6**, en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017).

“Bueno, que sean actores culturales no, yo creo más bien que son los que le deben dar un buen manejo a la cultura en el municipio, pero... no sé, creo que falta” (**Actor Cultural 3**, en conversación personal el día 24 de noviembre de 2017)

Narrativas de quienes sí los reconocen como actores culturales:

“Yo creo que sí, lo que pasa es que siempre hemos creído que el actor cultural es el artista, yo creo que el actor cultural también puede ser el dirigente, que si bien no es artista sí tiene dentro de sus obligaciones digamos éticas, morales y laborales también, pues hacer gestión cultural, así que no podemos cerrar el círculo solamente con el que es artista o un consumidor activo de arte sino que también a los dirigentes les compete ser actores en el mundo de la cultura” (**Actor Cultural 4**, en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017)

Narrativas de quienes consideran que no son pero deberían ser actores culturales:

“Deberían serlo porque solamente... digamos, actúan tímidamente, lo hacen tímidamente y uno de pronto quisiera de alguna manera, una aspiración muy romántica, que se metieran más, que vivieran más el proceso cultural y se empaparan porque no es solamente ir a tomarse la foto al evento, sino hacer parte, hacer parte de esos diferentes procesos para que obviamente se sensibilicen, se permeen más de lo que se está viviendo en el contexto cultural en el municipio y obviamente sientan una actitud o una posición más asequible a lo que todos estos procesos requieren (...) pero sí se necesita que haya más un compromiso, un compromiso directo de esta gente, tanto Concejo Municipal en pleno como la figura del Alcalde” (**Actor Cultural 8**, en conversación personal el día 19 de diciembre de 2017); *“los Alcaldes municipales podrían tener, tendrían que tener, uno diría deben ser actores culturales, pero desafortunadamente uno ve que los concejales no tienen, digamos tampoco un nivel educativo, desafortunadamente, que les permita decir esto es cultura, no,*

yo desafortunadamente no los identifico y no es solamente en Andes, es todas partes de Colombia” (Actor Cultural 6, en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017).

Tal vez uno de los aspectos más significativos y reveladores evidenciados por las narrativas de los actores culturales es el no establecer con claridad en la mayoría de los casos, las relaciones y conexiones que tiene el campo de la cultura con la política, la economía y la institucionalidad local. Y ese no relacionamiento, esa desconexión se manifiesta en parte a través del no reconocimiento de la dirigencia política y administrativa pública como actores culturales.

Y este es un hecho complejo que con toda seguridad involucra además la desconfianza y el descrédito que de la clase política y la dirigencia tradicional se tiene entre la población colombiana en general. Adicionalmente, existe también la tendencia en muchos casos de actores culturales vinculados de manera directa con la creación y producción artística (pintores, teatreros, bailarines, músicos, literatos, entre otros) a manifestar algunos grados de *rebeldía* en contra de la institucionalidad, o a plantear su *apoliticismo*. Si la desconfianza y el descrédito es un fenómeno que indiscutiblemente es un correlato de las profundas imperfecciones del sistema político colombiano en particular y del latinoamericano en general (como lo plantea Martín-Barbero) que se expresa en la ineficiencia, el desgüeño y la corrupción, la rebeldía y el apoliticismo *típico* de algunos de los actores culturales manifiesta un importante grado de inmadurez política y social para lidiar con las realidades problemáticas que necesariamente hay que asumir y afrontar en el ejercicio de la actividad sectorial. Lo anterior no se refiere a la negación de la rebeldía, sino a tipos pocos estructurados de rebeldía que en consecuencia no actúan para transformar las causas de insatisfacción (o no tienen causas reales de insatisfacción), y a veces adquiere esta actitud un valor simbólico que busca cubrir con un *aura* a su detentador y es por tanto una impostación.

Se evidencia además una significativa desconexión conceptual con una noción compleja o integral de cultura, y se asume ésta de manera limitada, generalmente desde algunos temas predominantes como las bellas artes y el patrimonio (la tradición y la memoria), y se pierde de vista su íntima relación con las otras dimensiones del desarrollo entre ellas la política y de ahí esa gran dificultad para reconocer a los agentes de este sector

también como actores culturales. Esto incide de manera importante en la capacidad o incapacidad de relacionamiento para la acumulación de capital social, político y simbólico que permita ampliar los tejidos sectoriales e intersectoriales, los relacionamientos estratégicos, y las interacciones movilizadoras e incidentes para el agenciamiento de los diversos intereses del campo de la cultura incluyendo por supuesto a las artes.

4.1.5. Narrativas acerca de los dispositivos de poder y subordinación

Para abordar las narrativas de los actores culturales en torno a los dispositivos y mecanismos de poder que se emplean en los relacionamientos institucionalizados entre estos, es necesario tener en cuenta los siguientes aspectos: en primer lugar, que el ejercicio del poder (en un sentido foucaultiano) es necesario para el funcionamiento de las organizaciones, en segundo lugar, que no se puede perder de vista la crítica que se hace a las instituciones (en un sentido weberiano) como estructuras de poder y dominación, y, en tercer lugar, que el poder (en un sentido dusseliano) también puede encarnar un mandato y por tanto tener un valor democrático.

Frente a este tópico, la percepción que tienen los actores culturales tiende mayoritariamente a la interpretación del poder como forma de dominación, imposición y posición hegemónica de algunos de los actores culturales de la institucionalidad cultural municipal, principalmente alcaldes, secretarios de Educación y Cultura y concejales. Ello se evidencia narrativamente de la siguiente manera en los casos más críticos frente al poder cultural ejercido por los actores políticos. Frente a la pregunta ¿Usted cree que las relaciones entre esas instancias que acabamos de nombrar, alcalde, secretario de Educación y Concejo Municipal y los otros actores culturales son democráticas o hay imposiciones? la narrativa del **Actor Cultural 8** (en conversación personal el día 19 de diciembre de 2017) nos plantea que: *“hay imposiciones. De pronto se podría ser, muy romántico, y pensar que las decisiones podrían ser digamos enmarcadas en un contexto democrático pero a veces uno sí ve que el poder de pronto los lleva a con el dedo tomar esas decisiones (...) Que era un asunto como el Consejo Municipal de Cultura no tiene esa autonomía, entonces claro, eso termina relegado es en el dedo del Alcalde de turno, muchas veces, no podría generalizar. Obvio que hay momentos en que uno vio que la parte democrática operó,*

claro, claro, pero también hubo momentos en que uno sigue viendo que las cosas se hacen es a dedo”.

Las narrativas planteadas por los actores culturales con base en su conocimiento y experiencia siguen apuntando a la posición dominante de los actores del campo de la política frente a la posición subordinada de los actores del campo de la cultura, donde se visibiliza como el más representativo de los segundos el Consejo Municipal de Cultura, lo que también se denotó en la respuesta anterior. Frente a la pregunta ¿Cómo ejercen el poder los alcaldes en lo cultural, a través de qué mecanismo lo hacen? El **Actor Cultural 4** (en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017) a través de su narrativa manifiesta que *“el primer mecanismo que ellos tienen para controlar es pues que tienen la capacidad de nombrar, igualmente despedir a quienes llegan a ser partícipes de un equipo de gobierno, desde ahí controlan absolutamente todo, y, como realmente ya lo dijimos, los Consejos Municipales de Cultura no tienen injerencia sobre la parte administrativa, pues ellos toman sus decisiones a veces inconsultamente, y lo que impera son los intereses, la politiquería, y el cumplimiento de compromisos políticos que se hacen en campaña”.*

Con base en el reconocimiento de esta posición dominante de los actores del campo de la política sobre los actores del campo de la cultura en el contexto de nuestro modelo de organización cultural que los mismos actores culturales hacen, y que da cuenta de unas dependencias normativas, administrativas, presupuestales y contractuales muy importantes se indaga por ¿Cuál cree que es el criterio que ha primado en nuestras localidades para nombrar, para contratar o para elegir a los trabajadores de la cultura, y en concreto a los gestores y gerentes culturales? y se evidencian narrativamente posiciones críticas frente al rol desempeñado por los actores del campo de la política al aplicar criterios que no consultan las necesidades, particularidades, lógicas o características del campo de la cultura. En este sentido, mediante su narrativa el **Actor Cultural 4** (en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017) plantea: *“que el criterio que ha predominado ha sido el político, aunque no se puede desconocer que a veces también el criterio es la selección de personas que tienen por lo menos una trayectoria en el quehacer cultural, ya sea como artistas o un poco como administradores, pero definitivamente ha sido un criterio político, desafortunadamente el que impera a la hora de seleccionar las personas que van a dirigir los destinos culturales de un municipio, y a veces se olvida la trayectoria*

de la persona que va a llegar al cargo (...)”; y el **Actor Cultural 5** (en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017) a través de su narrativa plantea que: *“desafortunadamente en la mayoría de los municipios donde hay por lo menos un gestor cultural normalmente eso se lo terminan adosando a una de las Secretarías en general, no siempre predomina la parte técnica y los criterios objetivos para el nombramiento de estas personas obedece más a cuotas o compromisos políticos”*.

En virtud de lo anterior también es importante entonces conocer qué comprensión tienen los actores culturales sobre cuáles deben ser las competencias de los gestores y gerentes de la cultura local. Por ello frente a la pregunta *¿Cuál es el perfil que requiere tener el gestor y gerente de la cultura local?* Frente a este tópico la narrativa del **Actor Cultural 9** (en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017) nos plantea que: *“necesitamos personal formado profesionalmente, no podemos tener al amigo del amigo porque fue el que me ayudó a obtener votos, hay que tener personal capacitado, se debe de dirigir la cultura como si fuera una empresa, es que yo pienso que mendigando no se pueden lograr las cosas, entonces hay que tener personas profesionales, con sueldos dignos en el tema de la cultura, es tan importante como el Secretario de Gobierno, el Secretario de Planeación, tiene que dársele su lugar para dirigir la cultura de los municipios”*; y el **Actor Cultural 4** (en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017) nos plantea a través de su narrativa que: *“el gestor cultural debe de tener un perfil primero que todo académico, que demuestre que ha establecido contacto con la academia para que conozca sobre matemáticas financieras, legislación, formulación y presentación de proyectos, es decir que esa parte técnica esté realizada con profesionalismo ante los ministerios y las entidades de los gobiernos departamentales y nacionales que administran la cultura. Igualmente debe ser un profesional con sensibilidad artística y cultural que comprenda los fenómenos del arte y la cultura para que también tenga pues una integración con la sociedad; debe de ser también una persona pues abierta al diálogo, que con capacidad de escucha, de interpretación de los fenómenos sociales para que sus proyectos y planes estén a la par de los deseos de la ciudadanía”*.

Indudablemente, y de acuerdo con las narrativas de los actores culturales, hay consenso en este tópico sin importar el lugar de poder o subordinación que se ocupe o se haya ocupado al interior de la institucionalidad y organizaciones del campo de la cultura. Y

este conceso se refiere a tres los aspectos fundamentales indagados: a- sobre cuáles son los dispositivos de poder empleados por los poderosos, b- sobre cuál es el criterio dominante (que a su vez se constituye en dispositivo) para la selección y contratación de los responsables de la gestión, gerencia y prestación de servicios culturales y, como contrapartida de los anteriores, c- cuál debe de ser el perfil de estos responsables culturales. No obstante el consenso existente, se denota entre la mayoría de los actores culturales y a través de sus narrativas, una significativa fragmentación conceptual entre cultura y política se las compartimenta y en la acción de los actores dominantes y subordinados se las divorcia.

Lo anterior tiene un efecto que además de imbricarse con la inmadurez política de muchos actores culturales, hace que la política sea desconocida e incluso rechazada como consustancial de todos los sujetos individuales y colectivos, y como la forma de acción para la gestión de los intereses específicos de las distintas agencias que actúan en el campo de la cultura local. Esto conlleva a hacer en muchos casos lecturas e incluso apuestas de acción que solo hacen análisis parciales del contexto de los sujetos (individuales, colectivos e institucionales) de poder.

Y esto tiene como implicación que se desconozca también en muchos casos, que las prácticas comunes (naturalizadas) en nuestro medio mediante las cuales se proveen los cuadros políticos, administrativos y operativos del campo de la cultura, mediante las cuales se jerarquizan las organizaciones e instituciones del campo de la cultura local comportan estrategias de poder y dominación que aplican tecnologías y dispositivos de sujeción cuyo fin último es el mantenimiento del estatus quo. Hay una importante crítica al tipo de poder que se ejerce en la institucionalidad cultural estatal y privada de las pequeñas municipalidades, pero falta precisamente madurez cultural y política para asumir el reto de la superación de sus causas.

4.1.6. Narrativas sobre las posiciones de poder institucionalizadas

El reconocerse como actor cultural que además agencia unos intereses diferenciados de los demás actores culturales que entran en la escena del campo de la cultura local, implica por ese hecho, conocer acerca del poder que se posee o no, y cuáles tipos de poder entran a mediar y a condicionar las relaciones en circunstancias específicas.

Y lo que las narrativas de los actores culturales nos dicen en relación a cuál es su posición en el entramado de relaciones en el campo de la cultura local frente a la pregunta ¿Usted cree que el poder diferencia a los actores culturales, cree que hay actores culturales fuertes y que hay actores culturales débiles o no, que todos están en igualdad de condiciones? frente a este planteamiento el **Actor Cultural 4** (en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017) a través de su narrativa dice: *“yo creo que no todos están en igualdad de condiciones (...) a la hora de la toma de decisiones, que es lo que finalmente importa también en estos casos, hay unos poderes con mayor contundencia con mayor peso, obviamente en este caso sería el ente ejecutivo el que lleva la delantera, porque finalmente es el que decide qué se hace y no se hace (...) Finalmente es la firma del Secretario o del Alcalde lo que cuenta. Así que hay un desequilibrio, y sí, el ejecutivo está muy por encima en la toma de decisiones en el sector cultural”*; y el **Actor Cultural 6** (en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017) expresa que: *“en la experiencia que yo tuve, fue más de veeduría, de qué sí se hacía, de qué se miraba, no era tanto la voz y el voto de las personas (...) no era tanto la toma de decisiones, ni decir vamos a aportar en esto, vamos a quitar el presupuesto, no, no (...) pero es ahí donde uno dice, quien tiene el poder es el que maneja los recursos cierto, y es el ente administrador, es la administración municipal en ese momento (...)”*.

En cuanto a la capacidad de incidencia de los actores del campo de la cultura en la toma de decisiones realizada por los actores del campo de la política, en este caso alcalde, secretario y concejales nos encontramos con unas relaciones tensas en las que además del debate que es necesario, a veces se cae en la exacerbación de la confrontación y eso en parte es lo que evidencian las narrativas. El **Actor Cultural 9** (en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017) en cuanto a esta capacidad o no de incidencia de los actores culturales dice: *“Le voy a decir que más bien poco, los alcaldes o mandatarios no están interesados en el tema de la cultura, yo pienso que obedecen más a presiones de un grupo, de ese grupo cultural de esa localidad, que son personas que se hacen sentir, que son intelectuales, que son personas preocupadas por el más allá del voto, por el más allá del presupuesto, entonces es un grupo de intelectuales que se organiza, que tiene un reconocimiento importante en esa población, y que ese Alcalde obedece más a esas presiones, pero que su interés por la cultura es nulo o nada, absolutamente nada”*; y el

Actor Cultural 3 (en conversación personal el día 24 de noviembre de 2017) no dice: *“bueno, a ver, la cultura viene a ser como una cenicienta más bien para las administraciones, todas las administraciones, porque es que la cultura muchas veces ellos tienen que tenerla en cuenta porque el pueblo exige, cierto, los sectores culturales muchas veces exigimos eso y la gente quiere ver que la cultura salga adelante”*.

Y esto va abriendo la ruta de análisis crítico posterior acerca del Sistema Nacional de Cultura SNCU, porque la posición de actores culturales constituidos normativamente como componentes del gobierno cultural, son vistos e interpretados a través de las narrativas como actores culturales con una posición débil y subordinada, porque de acuerdo con el **Actor Cultural 4** (en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017): *“sería el mismo Consejo Municipal de Cultura, sería un actor débil en este caso... pues porque ya lo hemos dicho, no tiene un peso contundente un peso específico a la hora de la toma de decisiones. En su conjunto sería un actor bastante débil”*.

Por último, es importante escuchar una narrativa desde una de las posiciones de poder, en torno al interrogante ¿Usted cree que las relaciones entre los actores culturales son armónicas o hay conflictos entre actores culturales disputándose recursos culturales? frente a este planteamiento el **Actor Cultural 5** (en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017) expresa que: *“desafortunadamente termina convirtiéndose en eso (...) en celos, y a veces entonces los actores culturales también tenemos tendencias, y eso es innegable y ni siquiera creo que esté mal... y todos somos y tenemos capacidades diferentes, y muchas veces capacidades diferentes de interpretar (...) y le damos más importancia a una cosa que a otra, no porque menospreciemos ese otro arte, sino que ojalá tuviésemos capacidades para todo. Por ejemplo, traté al máximo de darles a los diferentes actores la participación, pero tenía que existir un interés, entonces si un artista, o un grupo de artistas, o un grupo de personas no se quisieron involucrar o no les gustó la forma de trabajo, desafortunadamente uno no se puede quedar esperándolos. En cambio había otros que había que atajarlos. Entonces con quién vas a trabajar, un periodo de gobierno es muy corto, no te da tiempo de arrastrar a nadie, entonces vos trabajas con los que quieren trabajar contigo”*.

Aquí en este tópico también se puede afirmar que hay consenso entre los diferentes actores culturales en torno a quienes tienen un menor o un mayor poder independiente de la posición jerárquica que se haya ocupado (de mando, subordinada o independiente), en el marco de las instituciones culturales públicas, porque quienes estuvieron a cargo de las altas posiciones de la estructura jerárquica reconocen haber ejercido dicho poder.

Pero dichas diferenciaciones en el ejercicio del poder que están preestablecidas normativamente y que implican subordinación administrativa y dominación política e ideológica en un sentido weberiano no solo se da entre sujetos individuales. También las relaciones jerarquizadas de poder y dominación se dan entre o con sujetos jurídicos. Y en esta dominación jurídica los sujetos débiles son generalmente (en el caso de las pequeñas localidades) los que representan legamente a los actores culturales y de la sociedad civil (asociaciones, corporaciones y juntas de acción comunal y de vivienda principalmente). La capacidad de incidencia de estos sujetos jurídicos al relacionarse con los de la institucionalidad cultural central (alcaldes, secretarios de educación y cultura, y concejales) es de baja incidencia y con frecuencia se ven sometidos a la aplicación de dispositivos de poder que buscan la neutralización de sus demandas o la fragmentación de los actores que constituyen la organización o la movilización.

Como caso especial pero no menos importante (muy por el contrario porque tiene un peso simbólico muy significativo), es lo relacionado con el Consejo Municipal de Cultura. Como ya se vio en los referentes teóricos y conceptuales, los consejos municipales forman parte del Sistema Nacional de Cultura SNCU con el estatus de espacios de participación ciudadana. Formalmente su creación obedece a la promoción del ejercicio democrático del poder para que las comunidades locales en su diversidad cultural incidan en la toma de decisiones y participen en la formulación de las políticas culturales que recogen sus problemas, demandas y aspiraciones. Al ser una instancia representativa de las organizaciones y áreas artísticas y culturales, de la multi y pluriculturalidad, y de las formas organizativas de la sociedad civil, se las pone en desventaja desde la norma misma frente al poder institucionalizado (el Estado según la ley) y al de los otros actores poderosos, y su capacidad de incidencia en la toma de decisiones es sumamente baja, a la par que se ve expuesta a la aplicación de los mismos dispositivos de poder de los que hemos hablado en los párrafos anteriores.

Para concluir se puede decir que el campo de la cultura en un sentido *bourdesiano* es objeto de pugnas de poder por el control de sus recursos materiales y simbólicos, y que la ventaja la tienen los actores (individuales y colectivos) con mayor capital cultural, político, social, económico y simbólico acumulado. Que el poder en el contexto institucional también obedece a la lógica *weberiana* de la circularidad en la que el poder es un objetivo en sí mismo, y el poder como capital entonces acumula más poder. Y que finalmente, estas realidades de dominación e impostura deslegitiman en nuestro medio al poder como aspiración y como mandato democrático en un sentido *dusseliano*.

4.1.7. Narrativas acerca del conocimiento de la normatividad cultural

Teniendo como referente el “Diagnóstico Cultural de Colombia. Hacia la construcción del Índice de Desarrollo Cultural” (2013) realizado por el Ministerio de Cultura de Colombia, no es de extrañar la heterogeneidad que existe en torno al conocimiento e implementación de la legislación y la normatividad cultural en la que se enmarca la gestión y la gerencia cultural local. Y esta heterogeneidad tiende más al desconocimiento que al conocimiento y aprovechamiento de la norma. Desconocimiento que va desde los actores del campo de la cultura hasta los actores del campo de la política, siendo estos últimos quienes además son los responsables de cumplir con las competencias culturales que se le asignan a las municipalidades a través de la legislación.



Imagen 6. Una de las reuniones del CMC realizada en el año 2011.

Fuente: Luis Fernando Restrepo Garcés (2011)

En cuanto al Consejo Municipal de Cultura (sin abordar los consejos de área también contemplados en la norma que no se han conformado en la localidad), como la instancia de

participación cultural democrática creada mediante la Ley 397 de 1997 que se encarga de asesorar la formulación de la política cultural y del control del gasto cultural, este es el conocimiento que los actores culturales manifestaron tener a través de sus narrativas a partir de la pregunta *¿Qué papel desempeña el Consejo Municipal de Cultura en los procesos de política cultural a nivel local desde su experiencia?: “Es un ente que asesora la política cultural que en el momento se esté desarrollando en la localidad” (Actor Cultural 8, en conversación personal el día 19 de diciembre de 2017); “El Consejo Municipal de Cultura de Andes ha sido pues un organismo interesante en la medida que sirve como asesor al Estado mismo en este caso al Municipio de Andes como proveedor de recursos, gestor de recursos. El Consejo Municipal de Cultura ha servido para integrar una serie de personas que vienen de distintos saberes, distintas disciplinas, distintos ámbitos de la vida local para que allí se debata lo que debe ser el camino por el que debe transitar la cultura en el municipio de tal manera que haya un poquito de control político, haya diversas voces a la hora de plantear procesos y proyectos culturales; de alguna manera es como un catalizador donde confluyen pensamientos, saberes, representaciones para que la gestión cultural sea más efectiva y realmente sí responda a las necesidades del municipio” (Actor Cultural 4 en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017); “sé que los Consejos Municipales de Cultura pues son grupos de ciudadanos que son muy tenidos en cuenta por el Ministerio de Cultura como un grupo que incide bastante a la hora de la recepción de recursos y aceptación de proyectos por parte del gobierno nacional, pero no conozco la legislación que cubre o que dirige o que sustenta el Consejo Municipal de Cultura” (Actor Cultural 7, en conversación personal el día 24 de noviembre de 2017).*

Lo anterior muestra diferentes grados de conocimiento sobre lo que son los Consejos Municipales de Cultura. Pero a la hora de identificar el origen de sus limitaciones para participar de manera incidente en la toma de decisiones, no logran identificar la ley mediante la que se crearon y se les otorgó y delimitó el alcance de su rol, como un factor determinante de su debilidad. Y que en este caso esa debilidad se origina en las funciones limitadas solo a lo consultivo, asesor y veedor, excluyendo las de decisión sobre el modelo mismo de política cultural y, principalmente, en lo atinente al uso y destinación de los recursos materiales y simbólicos que es núcleo bourdesiano (de disputa) del asunto. De ello dan cuenta las narrativas de los actores culturales quienes frente a la pregunta *¿Cree usted*

que la ley mediante la que se creó el Consejo Municipal de Cultura como instancia de participación para los actores culturales locales está incidiendo en la problemática? De manera consciente y explícita, el **Actor Cultural 9**, mediante su narrativa, no establece una relación de causalidad directa: *“yo diría que no, está formalizada la norma, la ley, pero son escenarios muy diferentes, porque ojalá los ojos estuvieran puestos sobre el funcionamiento de la cultura en los pueblos. Si hubiera veedurías, o si por ejemplo que le temen tanto a la Contraloría, a la Fiscalía, a la Procuraduría, a las “ias”, sí hubiera órganos que tuvieran los ojos puestos sobre los recursos, sobre la manera como se dirigen las personas para coordinar los procesos culturales, de pronto ahí tendríamos otra manera de ver la cultura”*.

Los actores culturales que a través de sus narrativas sí establecen la relación de causalidad con la manera en que se diseñó la norma que creó los Consejos Municipales de Cultura dicen que *“habría de pronto que mirar el asunto de cómo está la norma, qué dice la norma sobre los Consejos Municipales de Cultura, para desde ahí digamos pienso yo, hacer los cambios necesarios a los que haya lugar para buscar digamos una armonía entre esa asesoría y una autonomía del manejo del gasto público de lo concerniente a la parte cultural. Hay que revisar cómo está la norma, cómo está establecido para ahí hacer los cambios pertinentes”* (**Actor Cultural 8**, en conversación personal el día 19 de diciembre de 2017); *“(…) Yo creo que a los Consejos Municipales de Cultura se les debe de dotar de un voto de una voz que sí tenga realmente un peso específico a la hora de tomar cierto tipo de decisiones en la gestión cultural local”* (**Actor Cultural 4**, en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017).

En cuanto al Sistema Nacional de Cultura SNCU, el grado de conocimiento es también deficiente en la mayoría de los casos, y solo de manera parcial se manejan algunos conceptos o componentes de esta estructura legal, política y administrativa obtenidos principalmente con base en la experiencia de participación en el Consejo Municipal de Cultura. Las narrativas de los actores culturales nos dicen que: *“puede ser...como una red, no sé, una red de directores de cultura, algo por el estilo”* (**Actor Cultural 2**, en conversación personal el día 22 de noviembre de 2017); *“Desde un concepto que me imagino, pues es ese medio por el cual el Gobierno Nacional tiene establecidas una serie de políticas, reglamentos, lineamientos sobre los cuales los municipios y los entes*

territoriales pueden acceder a recursos para desarrollar proyectos que tengan que ver precisamente todos con el área cultural, o sea, es la normatividad establecida en términos nacionales donde se pueden levantar proyectos (...)” (**Actor Cultural 6**, en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017); *“Yo tengo la idea de que el Sistema Nacional de Cultura es el conjunto de normas que regulan la gestión cultural y en el cual caben una serie de instituciones y de entes gubernamentales que diseñan y ejecutan las políticas culturales de un país”* (**Actor Cultural 4**, en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017).

Incluso, en algunos casos el desconocimiento es casi total, y frente a la pregunta *¿Usted ha oído hablar del Sistema Nacional de Cultura?* *“No”* *¿Sabe que hay leyes culturales en Colombia?* *“Sí”* *¿Conoce alguna ley?* *“Que las conozca no, pero he oído nombrar la de la Estampilla para los municipios”* *¿Conoce la Ley General de Cultura, ha oído hablar de ella?* *“No”* (Para este caso el investigador se reserva en nombre del actor cultural entrevistado y los datos de la fecha de su realización).

Ya de manera mucho más precisa, los actores culturales, en un importante número exconsejeros municipales de cultura, y con base en su experiencia y a través de sus narrativas y en distintos grados hicieron las siguientes críticas a la falta de poder de la instancia de participación cultural porque *“les falta, les falta poder porque el mero hecho de lo que nosotros vivimos y era lo que tanto nos cuestionábamos de por qué no la norma o lo que estaba establecido nos llevaba a que fuéramos de pronto más autónomos mediante como estaba establecido, porque no dejábamos de ser (...) un ente que solamente asesoraba (...) pero al momento de ejecutar, el alcalde no tomaba la decisión teniendo en cuenta lo que había dicho el Consejo de Cultura”* (**Actor Cultural 8**, en conversación personal del día 19 de diciembre de 2017); *“sí, es posible, es posible, porque, lo que decíamos ahorita los consejos son veedores pero de igual manera no tienen el voz y voto, entonces, quien administra el ente regulador, el ente que administra es el que da los fondos, esa administración municipal, o esa administración departamental (...) hace falta realmente poder en esos consejos, si hace falta poder”* (**Actor Cultural 6**, en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017); *“(...) ha faltado protagonismo y compromiso con las administraciones municipales hacia los procesos que se generan dentro del Consejo Municipal de Cultura. Desafortunadamente no tiene voz y voto en las decisiones*

municipales del alcalde o del secretario de Educación, que se convirtió solamente en un órgano solamente consultivo que genera la política pública (...) entonces es un órgano consultivo que debiera tener voz y voto, y debiera de tener continuidad. Bueno (...) pero si no hay una persona que lo lidere, y que esté digamos independiente de quien llegue a tomar esa alcaldía, que fuera una persona que tuviera, lo voy a decir abiertamente, que tuviera un puesto que no dependa de un sí o un no, los procesos culturales de esos municipios serían mucho más eficientes para las poblaciones cierto (...)” (**Actor Cultural 9**, en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017); *“para el caso de Andes yo creo que se ha quedado a medio camino. Ha sido finalmente, pues a veces el alcalde y el secretario de Educación y Cultura son quienes finalmente toman las decisiones a veces en contravía de lo que se ha hablado, lo que se ha deliberado en el Consejo Municipal de Cultura. Por qué, porque muchas veces las ejecuciones quedan en manos de un alcalde, y a veces por razones políticas, razones de amistad o de poder pues toma decisiones que a veces van en contravía de lo que el Consejo había conversado o había planeado y no... le quedan muy pocas herramientas al Consejo Municipal de Cultura para incidir finalmente en la toma de decisiones”* (**Actor Cultural 4**, en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017).

Frente a esta situación incluso surgen propuestas con el fin de revalorizar y dotar de poder a los Consejos Municipales de Cultura como las siguientes: *“hay que ponerlos como órganos decisorios en el tema presupuestal y en los programas, sobre todo en los programas (...)*” (**Actor Cultural 9**, en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017); *“yo creo que se le debería de otorgar un mecanismo que a la hora de la toma de decisiones en cultura por parte de las administraciones locales sea válida. Yo no sé, puede ser un voto, puede ser una carta de aceptación a la hora de hacer una ejecución en cultura (...) que fácilmente pues un alcalde o un secretario se los pasa por encima”* (**Actor Cultural 4**, en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017).

Ya para ir dando cierre a este recorrido por las distintas versiones que las narrativas de diferentes actores culturales han entregado acerca de las realidades que se viven en el campo de la cultura local, dimensionaremos con ellos cuáles son las causas, los efectos y limitaciones para una buena gestión y gerencia cultural municipal. Partiendo de la pregunta ¿Cuál es el principal obstáculo para una buena gestión y gerencia cultural? el **Actor**

Cultural 9 (en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017) nos dice que: *“el principal obstáculo sería la falta de educación, o de acceder a una institución donde lo certifiquen, donde usted logre obtener esos conocimientos, ese sería el principal obstáculo, es decir los actores no están preparados para gerenciar la cultura”*; y el **Actor Cultural 6** (en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017) nos plantea que es: *“falta de conocimiento (...) no hay seguimiento oportuno, no hay una capacitación donde diga esto es lo que hay que hacer y se deja en cabeza de una sola persona, cierto, que sería el gestor cultural del municipio en ese momento, entonces eso impide que esos consejos puedan tomar decisiones digamos acertadas o decisiones digamos más de fondo porque se tiene que limitar a lo que una persona diga, entonces si faltaría conocimiento”*.

Con base en la identificación previa que se hizo del criterio dominante en los procesos de nombramiento, contratación o elección de los gestores y gerentes de la cultura local, en concreto el criterio político-electoral, haciendo la claridad necesaria en torno a que ésta práctica no se refiere a la política en su totalidad, que esta dimensión, la política, está estrechamente entrelazada con la cultura, que forma parte del campo de la cultura, y que a su vez la cultura está en la base de la política, de las ideas y de las formas de acción que la constituyen. Teniendo en cuenta entonces esta precisión se pregunta acerca de ¿Cuál es el efecto de contratar, nombrar, encargar esas responsabilidades con base en criterios político-electorales, en los procesos del desarrollo cultural del municipio? Y las respuestas de los actores culturales dan cuenta de un escenario que se repite en la mayoría de las pequeñas localidades colombianas, y en una primera narrativa se dice que representa: *“un retraso, retrasa mucho la política cultural, la paraliza, nos pone como en un coma diabético, llegamos a un punto en que no vemos cómo sacar adelante la cultura, tenemos que reiniciar trabajos, repetir, volver a encauzar la cultura, cierto, porque hay lapsos que... sí una política cultural se está ejecutando bien o la está ejecutando una persona que tiene capacidad, que tiene educación, que sabe cómo se hace este trabajo pues no hay ningún problema, pero si llega una persona que no conoce las reglas, que no tiene educación, que no conoce el tema pues hasta ahí llegan las cosas (...)”* (**Actor Cultural 3**, en conversación personal el día 24 de noviembre de 2017); a través de una segunda narrativa se plantea que: *“entonces quedan como unos vacíos dentro de la cultura, tapan con dos o tres monitores digamos que son amigos de ellos que ni siquiera son monitores o han tenido*

el estudio entonces es algo complicado.... Digamos en los temas artísticos, en los otros temas se queda ahí (...) entonces ahí se está viendo que la cultura se va acabando dentro del municipio (...)” (**Actor Cultural 2**, en conversación personal el día 22 de noviembre de 2017); y mediante una tercera narrativa se manifiesta que: *“se desarticulan todas las dimensiones culturales, pues por obvias razones, si una persona como lo decía ahora, su profesión es ser comerciante y vende zapatos, cómo me lo voy a llevar yo para que me adelante un proceso de contratación por Dios bendito, vamos a tener los errores (...) entonces se desarticula todo totalmente, qué va a hacer la persona, pues se queda en jaque y (...) suspende o paraliza todos los procesos culturales que se adelantan”* (**Actor Cultural 10**, en conversación personal el día 18 de diciembre de 2017).

Adicionalmente, y en relación con los posibles efectos que tiene la práctica predominante de la utilización de criterios político-electorales (y no de trayectoria e idoneidad profesional) en el nombramiento y contratación de los gestores y gerentes de las entidades culturales públicas locales, principalmente en las pequeñas municipalidades, y que tienen responsabilidad directa para que la implementación de la política cultural sea eficiente, eficaz, efectiva, pertinente y sostenible y de esta manera lograr un mayor alcance de los procesos del desarrollo cultural, los actores culturales ante la pregunta ¿Cree que en éstas prácticas político-electorales se origina el mal gobierno cultural? nos plantean que: *“indudablemente se origina desde ahí porque la cultura desafortunadamente en nuestro país, y Andes no es ajena a ello, a veces pareciera que fuera una actividad más bien decorativa del alcalde, de las primeras damas y no tienen realmente un concepto claro de lo importante que es la cultura en un pueblo y confunden la cultura con las bellas artes (...)*” (**Actor Cultural 4** en conversación personal el día 20 de noviembre de 2017); y además nos dicen en relación con una de las problemáticas identificada en el Plan Municipal de Cultura 2012-2021, que tiene que ver con la interrupción de los procesos culturales debido a los cambios de gobierno que: *“la falta de continuidad en los procesos que es otro grave problema. Se termina un periodo de tres, cuatro años y desaparecen los procesos. Dentro de ese periodo de cuatro años se hacen varios cambios de Secretario de Educación que son los encargados de llevar esos procesos, entonces aunque aparentemente se le de continuidad, internamente se está fraccionando el tema de la cultura”* (**Actor Cultural 9** en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017); y en

el mismo sentido de las discontinuidades y las rupturas otro actor cultural dice que: *“Es muy triste por ver por ejemplo, niños pagando por lo que antes tenían en forma gratuita (...) La Escuela de Música ha venido sufriendo unos deterioros grandes... y uno ve que existen unos retrocesos por la falta de capacidad de gestión... es una entidad que si uno quiere que funcione bien le tiene que dar un criterio muy técnico, es que para conseguir recursos para la cultura se requiere técnicos no políticos”* (**Actor Cultural 5** en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017).

Finalmente, frente a la cuestión de si hay actores culturales que tienden a hacer aportes negativos o a relacionarse de manera conflictiva, dos de ellos con los que se conversó a profundidad aportaron las siguientes narrativas: *“Hay una cosa que a mí siempre me llamó la atención, y es de pronto ese Alcalde de turno que a dedo saca una partida presupuestal para la realización de algo que uno ve que no es incluyente, que no es democrático, que beneficia digamos más que todo... algo personal, casi que pagando un favor político. Eso obviamente tiene que ser negativo para el sector cultural de cualquier contexto, de cualquier municipio. Acciones que se deleguen a dedo para beneficio de una persona en particular no pueden ser bien vistas por nadie”* (**Actor Cultural 1** en conversación personal el día 17 de noviembre de 2017); a lo anterior, y como contracara, se suma lo aportado por un actor cultural involucrado de manera directa en la toma de las decisiones sectoriales: *“yo ni siquiera diría por nombres, pero sí hubo personas que querían llegar a exigir, que se les abrieran las puertas sin haber mostrado un trabajo, o sin ser incluyentes con absolutamente toda la comunidad, o alguien que quería por su beneficio personal que uno le pusiera los pocos recursos que había para la cultura a su servicio y eso me parece que no está bien. Yo puedo ayudar con muchísimas cosas, y hay cosas que son supremamente importantes para la memoria, para la identidad, pero los recursos de la cultura que son muy limitados hay que distribuirlos en forma democrática. Entonces eso yo creo que se debe tratar. O me pasó también una vez que alguien que quería hacer participación de ese proceso cultural, que lo valoro y lo aprecio mucho como artista, llegó a hablar mal del otro proceso, y yo no necesito hablar mal de la panela del vecino para que me compren la mía. Entonces eso no me parecía un proceso democrático, y nunca se metió a un proceso como tal, venga yo participo, venga yo propongo, yo voy a hacer esto por estas personas, a esto se van a beneficiar, sino que entonces cómprenme*

esta obra, o edítenme este libro, o háganme esta información, y de eso no se trata” (Actor Cultural 5 en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017).

Con base en las narrativas en torno al conocimiento o no del marco normativo de la cultura en Colombia se puede concluir que además de la debilidad estructural originada en la forma como está concebida la participación cultural democrática en el país que le resta capacidad de incidencia a los Consejos Municipales de Cultura (esto en el marco del Sistema Nacional de Cultura SNCU), se suman los distintos grados de conocimiento (deficiente en un importante número de casos) que tienen los diversos actores culturales sobre la naturaleza, las competencias, las potencialidades, las limitaciones y los alcances reales que tiene para la gestión y la gerencia de la cultura local la legislación cultural colombiana.

En términos generales hay una importante conciencia y actitud crítica por parte de los actores culturales en cuanto a cómo están incidiendo en los procesos del desarrollo cultural e implementación de la política cultural problemas como: a- la poca incidencia del Consejo Municipal de Cultura en la toma de decisiones; b- la incidencia negativa que tiene el bajo perfil profesional de los encargados municipales de los procesos de gestión, gerencia y prestación de servicios culturales; c- el nombramiento, selección o contratación de los gestores, gerentes y prestadores de servicios culturales con base en criterios predominantemente político-electorales; y d- la fragmentación entre actores culturales por radicalizaciones en la disputa por los recursos materiales y simbólicos del campo de la cultura en el ámbito municipal.

En cuanto a las imperfecciones del SNCU que entre otros aspectos no ha contribuido de manera eficaz a superar la dependencia directa del sector cultural de las pequeñas localidades de los despachos de los alcaldes o de secretarías que agencian los intereses de otros campos como el educativo, el deportivo y el turístico (como se evidencia en las narrativas), no existe claridad y no hay una percepción realmente consciente, para establecer la relación de causalidad existente entre la manera en que se diseñó y el lugar que se le otorgó a la participación democrática en la normatividad que creó y reglamentó el SNCU, y los fracasos y las dificultades de dicho modelo, que se expresan como ya hemos dicho en el poco poder que tienen los Consejos Municipales de Cultura y en su casi total

inoperancia (que seamos francos, se reúnen para dar cumplimiento a requisitos legales para el acceso a recursos de convocatorias públicas del Ministerio de Cultura y de otras entidades culturales públicas). Esto significa que los Consejos Municipales de Cultura en Colombia en su gran mayoría y con algunas importantes excepciones cumplen una función meramente formal. Podríamos decir, empleando un término propio de la psicología, que hay una tendencia a la disociación para relacionar parte de la legislación cultural con algunos de los problemas y efectos que aquejan el campo de la cultura en ámbitos locales. Y esto se plantea porque en las conversaciones a profundidad en la mayoría de los casos hubo que orientar y dar pistas a los actores culturales para establecer la relación de causalidad entre las deficiencias del modelo de institucionalidad que contiene y condiciona los procesos diarios del campo de la cultura, y la legislación mediante la que se creó el modelo.

Finalmente es importante señalar que los distintos grados de conocimiento o desconocimiento del marco normativo inciden en el aprovechamiento o desaprovechamiento de las exigibilidades (con fundamento en las competencias), de las oportunidades, de las fuentes de recursos, de las instancias, de los instrumentos y de los posibles aliados constitutivos todos ellos del Sistema Nacional de Cultura SNCU. De manera puntual se pueden señalar algunos de los desconocimientos más comunes:

- Cuáles son las obligaciones que tienen los entes territoriales conforme a las competencias que les asignan la Ley General de Cultura y la reglamentación del SNCU entre las que se destacan: la creación de los Consejos de la Cultura y las Artes, la formulación de los planes de desarrollo sectorial, la participación en el Consejo Municipal de Planeación y la articulación de la cultura al Plan de Desarrollo Municipal, la asignación de recursos y la creación de nuevas fuentes de financiación, para solo nombrar algunas.
- Cuáles son las fuentes de financiación y cuál el marco de oportunidades para la concertación y el estímulo cultural del orden departamental, nacional e internacional.
- Cuáles son los ámbitos de actuación de la gestión cultural local en el marco del Compendio de Políticas Culturales del Ministerio de Cultura: formación, fomento, promoción, divulgación, participación, investigación, emprendimiento, concertación y estímulos.

- Cuáles son las áreas de intervención de la gestión cultural local: artes (teatro, danza, artes visuales, música, literatura y audiovisuales), patrimonio, lectura y bibliotecas, comunicación, circulación, concertación y estímulos.

4.1.8. Algunas tensiones presentes en la implementación de la norma

Un hallazgo significativo en relación al análisis documental se relaciona con los acuerdos municipales mediante los cuales se creó primero y posteriormente se reestructuró el Consejo Municipal de Cultura CMC. El **Acuerdo Municipal No. 019 del 29 de mayo de 2000 “Por medio del cual se crea el Consejo Municipal de Cultura”** evidencia la concepción hegemónica y el control ejercido por los grupos dirigentes y las mayorías culturales, donde la conformación de la instancia de participación solo da cabida a las instituciones y grupos tradicionales o dominantes, lo que difiere de lo establecido por la Constitución Política de 1991 que busca promover el reconocimiento de la diversidad y el pluralismo cultural. De acuerdo con el acto administrativo de creación del CMC su composición es la siguiente:

De acuerdo con el artículo quinto serán miembros del Consejo Municipal de Cultura: El alcalde o su delegado permanente quien lo presidirá. El director de la Institución Cultural del Municipio. Un representante de los Jefes de Núcleo Educativo. Un representante de cada una de las siguientes manifestaciones artísticas: Artes Plásticas, Banda Marcial, Escuela de Música, Grupos Musicales y Solistas, Teatro, Danza. Un representante de los corregimientos. Un representante de las organizaciones Cívicas Comunitarias. Un representante del sector Bienes, Producción y Servicios. Un representante de los medios de comunicación (radio). Un representante del canal Local (televisión comunitaria). Un representante de las asociaciones Juveniles. Un representante de los Personeros Estudiantiles. Un representante de Archivo Histórico Municipal. Un representante de la Educación Superior. Un representante de la Junta Municipal de Educación (JUME). Un representante de las Asociaciones de Padres de Familia. Un representante de los Docentes. Un representante de la Sociedad Patrimonio Cultural.

De allí se excluyen los grupos étnicos y los grupos poblacionales con especificidad cultural como los indígenas, los afrocolombianos, los campesinos, las mujeres, los

discapacitados, los adultos mayores, los artesanos, entre otros. Esta situación busca ser modificada a través de la reestructuración incluyente del CMC, y por ello con el **Acuerdo Municipal No. 016 del 09 de junio de 2008 “Mediante el cual se reestructura el Consejo Municipal de cultura de Andes”** se busca resolver esta limitación. No obstante, persistieron algunas exclusiones como las de los indígenas, los artesanos, los docentes de base, y las ONG culturales locales, dadas las resistencias de algunos concejales frente a estos grupos poblacionales, gremiales y organizativos.

Esta situación, y como respuesta a esta exclusión de actores culturales efectivos del territorio fue resuelta de manera *imperfecta e insuficiente* por el mismo CMC a través de su “Reglamento de Trabajo” (pues mediante un reglamento no se puede modificar un Acuerdo Municipal que tiene el carácter de política municipal) en el que estableció lo siguiente:

ARTICULO 5°. COMPOSICIÓN. (...)

PARÁGRAFO UNO. Con base en la Ley 397, donde se establece que la composición debe ajustarse a las particulares condiciones culturales, sociales y territoriales del municipio, se reconocen y adicionan a través de este reglamento interno, por tener presencia real y efectiva como sociedad civil en la vida y procesos culturales de la localidad, y con derecho a voz y voto, las siguientes representatividades: Un representante de las ONG culturales. Un representante de los artesanos. Un representante de las comunidades indígenas. Un representante de los docentes de base del sistema de educación formal del municipio. (p. 10).

Este hecho pone en evidencia la tensión presente en muchos de los casos en que las posiciones entre quienes toman las decisiones (en este dando aplicabilidad a la ley en el ámbito municipal) y quienes demandan el fortalecimiento sectorial mediante el cumplimiento de las competencias establecidas jurídicamente, difieren sustancialmente en cuanto a la concepción e interpretación sobre las realidades, necesidades y actores intervinientes. Esta paradoja está en la base de las imperfecciones del SNCU, no porque no puedan existir diferencia de criterio y comprensión entre estos actores políticos y socioculturales (todo lo contrario), sino porque la diferencia no se resuelve democráticamente. La débil comunicación, diálogo y negociación entre los actores dan cuenta de las falencias de la participación cultural en nuestro medio.

4.1.9. El escenario de las relaciones de poder y tensiones entre los actores culturales

Como se evidencia a través de las distintas fuentes documentales y narrativas consultadas por esta investigación, destacándose el diagnóstico realizado por el mismo Ministerio de Cultura en el año 2013, que en los indicadores arrojados muestra sin lugar a dudas importantes debilidades en el proceso de conformación y consolidación del Sistema Nacional de Cultura SNCU, es necesario empezar las consideraciones en torno a los hallazgos y las recomendaciones derivadas de ellos, haciendo un análisis crítico de este modelo de organización cultural que le ha permitido avanzar al país en los procesos de institucionalización y crecimiento del campo de la cultura, pero que tiene asociadas también limitaciones, tensiones e incluso imposturas, generadas fundamentalmente por la manera en que ese sistema se gobierna. En otras palabras, hay unas formas de ejercer el poder dentro del sistema, que incluso tienden a desvirtuarlo como mandato social en el sentido propuesto por Enrique Dussel {citado por Guerra Narbona (2015)}, es decir, como poder popular y democrático.

Este preámbulo se hace necesario, para mostrar cómo en el ámbito de la gestión y de la gerencia cultural local, las imperfecciones del Sistema Municipal de Cultura SMCU, están estrechamente relacionadas con defectos de origen, producidos en la génesis misma de la concepción del papel de la cultura en el desarrollo social en el caso colombiano. En otras palabras, el fracaso de la democracia cultural local es un fracaso del modelo nacional de institucionalidad cultural, pues se ha diseñado e instituido de manera vertical sin poner en cuestión y revisar las relaciones entre los artistas, gestores y trabajadores de la cultura, con los entornos de la institucionalidad civil y política tradicional que es la dominante en los contextos de las pequeñas localidades colombianas. El Sistema Nacional de Cultura SNCU es el gran escenario en el que se desarrolla el drama y a la vez la comedia que representan los actores culturales en los ámbitos territoriales colombianos.

Con base en lo anterior y si tomamos como referente a García Canclini (1987) nos encontramos con que una de las características más notorias de nuestro modelo de organización cultural, es la de las coexistencias y complementariedades paradigmáticas de formas de concebir la gestión, la gerencia y el desarrollo cultural en el Sistema Nacional,

Departamental, Distrital y Municipal de Cultura propuesto por la normatividad cultural colombiana.

Y esto, al establecer no un sistema de contrapesos democráticos (como es el caso de Chile mediante un sistema nacional de Consejo de la Cultura y las Artes en todos los ámbitos territoriales) para el ejercicio del “poder” cultural en condiciones de equilibrio entre la sociedad civil y el Estado, sino una operativización o “materialización” administrativa y organizativa simultánea que es un correlato de las distintas concepciones paradigmáticas de la gestión cultural de acuerdo con García Canclini (1987) y que comporta: componentes de democracia cultural (instancias de participación, organizaciones de la sociedad civil, rendición de cuentas, vigilancia, control), componentes de democratización (escuelas de formación, casas de la cultura, programas de promoción, fomento, divulgación, concertación y estímulos), y componentes de sostenibilidad y competitividad (fuentes de financiación, impuestos redistributivos, programas de cooperación y cofinanciación, acceso a los recursos por competencias, emprendimientos y empresas culturales, entre otros). La relación y las tensiones entre estos distintos componentes asociados a formas de entender la gestión no se reflexiona críticamente, sino que se naturaliza a partir de sus distintos intereses.

Lo anterior implica un modelo de organización cultural fundamentado en el control político y administrativo, en el ejercicio de un poder predominantemente institucional, que se gestiona y gerencia principalmente desde el mismo Estado, restándole protagonismo a los actores del campo de la cultura y de la sociedad civil y desconociendo en muchos casos a lo público no estatal. Y ello da cuenta de la desconfianza que se tiene en relación a la capacidad que los actores culturales y de la sociedad civil tienen para participar en el ejercicio del gobierno cultural. Esta manera de estructurar las relaciones entre actores contribuye negativamente a la reproducción y distribución asimétrica del capital cultural, lo que simultáneamente acrecienta las diferencias, las exclusiones y las marginalidades.

4.1.10. Las jerarquías, imposturas y resistencias entre los actores culturales

De acuerdo con Martinell (1999) los principales problemas que surgen en las relaciones entre los diferentes actores culturales y que apuntan de manera significativa a las problemáticas señaladas por las narrativas, se deben básicamente a:

- Una falta de conocimiento y reconocimiento mutuo.
- Concepciones muy primarias en relación con el papel de cada agente y su complementariedad en el desarrollo social.
- Falta de un marco legislativo acorde con la realidad actual.
- Carencia de una definición clara de la intencionalidad que domina a las partes, sobre todo entre la administración y el asociacionismo.
- Poca tradición de relación estable, de práctica de contacto y negociación, así como existencia de unos niveles relacionales muy poco desarrollados (confusión, dependencia, dirigismo, oposición, pasividad, desconfianza, etc.).
- Modelos organizadores muy heterogéneos y baja profesionalidad en la gerencia.
- Ausencia de organismos e instrumentos de relación (comisiones, consejos, etc.) tanto a nivel de participación formal como de contacto periódico más técnico y práctico.
- Dificultades de comunicación por la utilización de lenguajes diferentes.
- Falta de habilidad en las partes a la hora de la negociación y de la mediación.
- Proyectos e intencionalidades poco elaborados (pp. 9-10).

También es importante entender, además de lo planteado por Martinell que se enmarca de manera específica en el campo de la cultura, y consustancial a nuestro gregarismo social, que los actores culturales no están ocupando posiciones similares u homologables en los procesos de la gestión y gerencia de la cultura local. En realidad ocupan lugares señalados por la diferencia y por la pugna de intereses, donde generalmente la otredad es desconocida. Izquierdo y Kemou (2009), desde una sociología del poder y respecto a los actores dicen que:

(...) la creación de jerarquías conlleva inevitablemente la división de los miembros de la sociedad entre gobernantes o la división entre élites y población se fundamenta en los distintos objetivos e intereses que guían a cada uno de los grupos. Por una parte, el interés de las élites debe definirse en términos de poder. Su objetivo prioritario será siempre mejorar su posición en la jerarquía compitiendo con las demás élites. (...) El interés de las élites es entonces lo que definimos como «acumulación diferencial de poder», es decir acumular más poder que sus competidoras. (...) Además, la formación de élites implica inevitablemente competencia por el control de recursos de poder, ya sean estos políticos, económicos, informativos, coactivos, ideológicos, o de cualquier otro tipo. Respondiendo a este análisis, nuestra concepción del poder está ligada al propio proceso competitivo, y entendemos que el

poder acumulado es un poder efectivo en la medida en que es útil para acumular más poder (p. 20).

Por ello, la toma de decisiones es el mayor factor generador de tensiones en el caso que estamos analizando. Los actores que representan al Estado en la gestión y gerencia de la cultura local, están sujetos a una doble condición: primero, a su propia y subjetiva concepción de lo que es cultura y sus propios intereses y agenda política, y segundo, a las concepciones legales y normativas coexistentes que de la cultura se tiene en Colombia: participación democrática, democratización, sostenibilidad y competitividad primando en la fraseología institucional estatista la *eficiencia, eficacia y efectividad* de la inversión. Los actores que representan al campo de la cultura y a la sociedad civil, demandan participación democrática permanente para la formulación y ejecución de las políticas culturales y el ejercicio de derechos culturales a través del acceso a los bienes, servicios y actividades culturales. Los actores privados, reclaman el derecho a rentabilizar los servicios, las ideas y los productos artísticos y culturales. Estas posiciones de intereses de poder desde o hacia, también relacionadas en el fondo con tendencias paradigmáticas de la gestión, se expresan o se ejemplifican de las siguientes maneras:

- Los actores culturales vinculados a las elites económicas, sociales e institucionales locales, constituyen a la vez, en su gran mayoría, a la dirigencia política y al ejecutivo que es el que tiene capacidad para incidir en la toma de decisiones. Esto genera, de acuerdo con Izquierdo y Kemou (2009), juegos de circularidad por el poder entre esas élites tendiendo a excluir a los actores no dominantes o gobernados, no solo de la toma de decisiones, sino de los contenidos mismos que orientan la política cultural. Estos actores tienden a la permanencia, ya a través de ellos mismos o de sus cuadros familiares e institucionales. El poder entendido como una forma de capital, obedece también a la lógica de la reproducción y el crecimiento.
- Los actores culturales institucionales (político, ejecutivo, gerencial) en el ámbito municipal, tienden a instrumentalizar y rentabilizar institucional y político-electoralmente la inversión cultural desde concepciones que oscilan entre la democratización y el tradicionalismo cultural, pero fundamentalmente les interesa *competir* con sus pares por el poder o *emprender* para capitalizar los recursos materiales y simbólicos del campo de la cultura en su propio beneficio o el de su

clase social. Ello se traduce por ejemplo, en el encauzamiento del grueso de los recursos de inversión cultural para la financiación de actividades puntuales y/o coyunturales: fiestas, festivales, espectáculos, encuentros, muestras, publicitaciones, publicaciones, entre otros. Paradójicamente, el *emprendimiento cultural*, como uno de los ámbitos de política cultural promovido con fuerza en los últimos años desde el centro del gobierno cultural a nivel nacional, en las pequeñas localidades marginales colombianas (5ª y 6ª categoría) es un tema casi desconocido que tiene además una pobrísima articulación a la política cultural municipal.

- Los actores individuales (artistas, gestores, creadores) y los de la sociedad civil, ponen en cuestión esta manera de utilizar la inversión cultural pública y exigen a los actores estatales que se prioricen los procesos de formación, de inclusión, de equiparación de oportunidades, de estímulos, de descentralización territorial, de salvaguarda y protección del patrimonio cultural, entre otros temas centrales para lograr un desarrollo cultural democrático. Por tanto, en la medida en que se satisfacen estas demandas, o es asumida definitivamente su inviabilidad, estos actores tienden a la dispersión, y su capacidad de poder que se fundamentaba en la *exigencia* (de acuerdo con las narrativas), y que como acción le generaba malestar o incomodidad al poder cultural instituido, se desactiva y/o se disipa su capacidad de incidencia.
- Los actores privados como las cajas de compensación, las cooperativas, y las personas jurídicas con ánimo de lucro, demandan y exigen a los actores estatales igualdad de oportunidades para la sostenibilidad o comercialización de los servicios, bienes y/o productos artísticos y culturales que agencian y/o producen. Existe una importante competencia entre estos actores por el acceso a los recursos financieros, pero los más grandes y poderosos están incluso más interesados en la favorabilidad política para el posicionamiento y éxito de sus inversiones y *empresas culturales*, y lo hacen buscando *eliminar* o *disminuir* la participación de la competencia en el mercado cultural y educativo.
- Los actores de derecho privado sin ánimo de lucro como las asociaciones o corporaciones de los artistas y creadores, o de la sociedad civil, están en desventaja frente a los actores culturales estatales y los de derecho privado con ánimo de lucro. La capacidad institucional, la política y la financiera ya marcan la posición de subordinación de las primeras frente a las segunda. Es así como se evidencia en las

narrativas y muestran los altibajos a los que están sometidos y que en el peor de los casos se expresa en retrocesos y pérdida de espacios y recursos para estos actores culturales: “*Andes Pinta, un colectivo importante, yo diría que está un poco desaparecido, menguado por el tema político, el tema de los indígenas, hay que meterle la mano, el tema de las negritudes o afrodescendientes es para mí una población invisible en sus procesos culturales (...) y no sé los escritores qué pasará con ellos pero también están borrados del mapa*” (Carlos Mario Zapata Chaverra en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017).

- Las alianzas y convenios entre actores estatales y privados que invocan la responsabilidad social para la financiación y la administración de la cultura es mirada con desconfianza por parte de los actores culturales sectoriales (artistas, creadores y gestores) y de la sociedad civil (indígenas, afrodescendientes, discapacitados, mujeres, adultos mayores, entre otros) que la ven como privatización, comercialización y rentabilización, y que presumen y por tanto se resisten a la *homogenización y estandarización* que implicaría de los espacios, manifestaciones y expresiones artísticas y culturales que consideran y reclaman como suyas.

Ello se traduce en una insatisfacción permanente por parte de los actores del campo de la cultura en posición de subordinación y subalternidad (artistas, gestores, creadores y sociedad civil) frente a la posición dominante de los actores institucionales y privados (élites económicas y socioculturales), lo que ha contribuido a deslegitimar el modelo de la participación cultural democrática en Colombia, y con mucha mayor fuerza y dramatismo, en las pequeñas municipalidades. Y como efecto, esta confrontación ha puesto en jaque los propósitos de democracia cultural que buscaban encarnar las instancias de participación cultural como los Consejos Municipales de Cultura, tal como evidencian en su gran mayoría las narrativas de los actores culturales.

También y de acuerdo con lo planteado por Bourdieu (1990) en la *teoría del campo de la cultura*, la pugna entre los actores culturales que detentan el capital cultural y entre quienes aspiran a poseerlo, se constata y se expresa en el caso de Andes de algunas de las siguientes maneras:

- Algunos artistas y gestores culturales se *oficializan*, tomando una posición de ventaja estratégica contando para ello con el respaldo de actores administrativos, que ocupan posiciones de poder para, por ejemplo, acceder a la contratación estatal o hacer circular sus producciones artísticas o intelectuales. Por tanto, los artistas y gestores culturales *no oficiales*, generalmente responden conformando una *oposición política* a la gestión y gerencia cultural de la institucionalidad pública y privada dominante, que se expresa en resistencias que adoptan diversas formas de expresión: espacios culturales alternativos e independientes para la promoción y circulación de sus producciones artísticas o intelectuales, alianzas con las oposiciones político-electorales que contribuyan a la validación y potenciación de sus intereses para procesos de desarrollo cultural que los incluya. Juegos de legitimación y deslegitimación de los saberes artísticos y culturales de unos y otros, y campañas mediáticas y en redes sociales para la visibilización e invisibilización de las propias y ajenas posiciones.
- Los distintos intereses y por tanto las distintas finalidades que se les asignan a la gestión y la gerencia cultural, por parte de los diferentes responsables institucionales en los procesos que orientan el desarrollo cultural municipal, inciden en las fluctuaciones y discontinuidades, que potencian o retardan, la posibilidad de crear escenarios lo suficientemente estables, amplios e incluyentes para que la diversidad de manifestaciones, expresiones e intereses artísticos y culturales, se sientan reconocidos y valorados, y por tanto tengan la percepción de que forman parte de los procesos del desarrollo cultural local.
- Lo anterior, se expresa en la creciente fragmentación y polarización entre los actores culturales y de los escenarios en que estos interactúan para negociar la diferencia y el modelo de desarrollo cultural. Estos escenarios fragmentados y múltiples, si bien se constituyen en una alternativa de corto plazo para los proyectos culturales particulares, niegan una posibilidad mucho más amplia y democrática, y es la construcción colectiva y compartida del proyecto de apropiación y defensa de la cultura y sus diversas manifestaciones y expresiones como un bien público. Esto posiblemente y en alguna medida, puede estar relacionado también con la subjetivación hiperindividualista promovida por el capitalismo contemporáneo, que

además facilita o promueve la mercantilización y la instrumentalización político-electoral al interior del campo de la cultura local.

A lo anterior también podemos agregar lo planteado por Martinell (1999) en cuanto a que:

Con gran frecuencia los agentes aplican su propia política sin la intervención del Estado, que puede o no coincidir con la oficial de la administración, pero que interviene en ocasiones con mucha más eficacia en la realidad de su contexto. Esa relación no está exenta de tensiones y conflictividad, algunas veces con carácter positivo (p. 4).

Estas tensiones, jerarquizaciones y *paradojas* se relacionan, nos hablan y nos ponen sobre la pista de un fenómeno cultural que en realidad es extensivo a toda América Latina, y donde el ejercicio de la ciudadanía cultural es un núcleo problemático, porque de acuerdo con Martín-Barbero (1995):

Allí donde el orden colectivo es precario a la vez que idealizado como algo preconstituido ontológicamente y no construido política y cotidianamente la pluralidad es percibida por los ciudadanos como disgregación y ruptura del orden, la diferencia contiene siempre algo de rebelión y la heterogeneidad es sentida como fuente de contaminación y deformación de las purezas culturales. El autoritarismo en América Latina no puede ser entonces comprendido como una tendencia perversa de sus militares o de sus políticos, sino que responde a la precariedad de la sociedad civil y a la complejidad de mestizajes que contiene. De ahí la tendencia a hacer del Estado-nación la figura que contrarreste en forma vertical y centralista las debilidades societales y las fuerzas de la dispersión. (...) y oculta la crisis del Estado-nación como sujeto capaz de hacer real aquella unidad que articularía las demandas y representaría los diversos intereses que cobija su idea. Crisis disfrazada por los populismos y los desarrollismos pero operante en la medida en que las naciones se hicieron no asumiendo las diferencias sino subordinándolas a un Estado que más que integrar lo que supo fue centralizar (pp. 304-305).

4.1.11. Los dispositivos de poder y resistencia en la gestión y gerencia de la cultura local

Si partimos de las narrativas de los actores culturales para hablar acerca de los dispositivos y las estrategias de poder, de las tecnologías del poder en el sentido

foucaultiano, encontramos algunos lugares comunes y consabidos pero no por ello ineficaces o inexistentes, sino muy reales, contundentes y operantes, pero, también encontramos algunos silencios e incluso ocultamientos, en torno a otras maneras menos visibles e incluso sofisticadas de ejercer el poder en su doble vía: el poder ejercido *sobre* que corresponde al dominador (individual o colectivo), y el poder ejercido *hacia* que corresponde al subalterno (individual o colectivo). Estos son algunos de los dispositivos o estrategias de *poder sobre* que se pudieron evidenciar a través de los actores culturales:

- El prestigio o el posicionamiento personal que involucra aspectos relacionados con el capital cultural y con el carisma de la *persona institución* que por este medio ejerce influencia en la toma de decisiones, o se le delega directamente el poder de decisión. Es un dispositivo de poder porque persuade, genera credibilidad, alinea, y pone en marcha los proyectos artísticos y culturales individuales o colectivos. Las narrativas de los actores culturales lo evidenciaron de la siguiente manera: *“Hay un proceso que definitivamente en Andes nadie lo puede olvidar y es lo que se inició con la Escuela de “Andes Pinta”, el proceso de “Andes Pinta” fue algo que prácticamente irradió, irradió y tocó, tocó a todo mundo en Andes, al campesino, a la madre de familia, al carpintero, al profesional, que sé yo, al vago, a todo mundo; es un proceso que de la mano del ya fallecido lamentablemente maestro José Eduardo Ruiz Posada, fue un actor demasiado, demasiado, demasiado importante”*. (**Actor Cultural 8** en conversación personal el día 19 de diciembre de 2017).
- El clientelismo político, práctica asociada a las dádivas y prerrogativas derivadas de los compromisos electorales, es el dispositivo de poder más visible y reconocido por todos los actores culturales, incluidos quienes han sido responsables administrativos, porque se funda en unas relaciones de dependencia y dominación que niegan toda forma de contestación directa a las disposiciones o decisiones del poder político-electoral. Es la principal fuente de amenaza para la consolidación y sostenibilidad del sector cultural, y no basa sus criterios de decisión en los requerimientos, necesidades y potencialidades sectoriales, sino en los posicionamientos de los cuadros político-administrativos y su funcionalismo político-electoral.

- Relacionado o similar al anterior, pero con distintos matices, tenemos el *amiguismo* que puede influenciar una toma de decisión en el dispositivo clientelista, o fundarse en relaciones entre pares sociales o del campo de la cultura, tendiendo a crear grupos o facciones que generan disputas *artísticas* o *culturales* entre los actores culturales, y que se debaten a través de la deslegitimación o caricaturización del otro diferente y/o también del paralelo histórico de la élite. A través de las narrativas de los actores culturales se pudo evidenciar este dispositivo de poder que acumula capital social para su despliegue: *“llegó a hablar mal del otro proceso, y yo no necesito hablar mal de la pana de vecino para que me compren la mía”* (**Actor Cultural 5**, en conversación personal el día 31 de diciembre de 2017).
- La promesa de contratación o de inversión, también relacionada generalmente con el clientelismo político, es un dispositivo que permite alinear en circunstancias y coyunturas específicas a actores culturales individuales e incluso colectivos, con los intereses de los actores culturales dominantes o pares que se están disputando el poder. También se emplea en ocasiones para restar fuerza a las voces insatisfechas o disidentes para fragmentarlas y finalmente acallarlas. Es un dispositivo también de efectividad relativa y de duración limitada.
- La intimidación a través de la amenaza de no contratación o negación de un servicio es un dispositivo que de manera directa, no necesariamente efectiva y permanente, genera obediencia o sumisión (generalmente temporal) y, por lo menos en los escenarios públicos, acalla las voces inconformes y las disidencias en los procesos de implementación de la política cultural y administrativos de la prestación de los diferentes servicios del campo cultural municipal. En algunos casos se dirige hacia colectivos o grupos étnicos con la amenaza de no cofinanciación, de recorte de ayudas, de limitación o negación de espacios y recursos, entre otras variables posibles. Para dar cuenta de ello uno de los actores culturales nos dijo: *“la vez pasada nos pasó un caso que fuimos a prestar un sonido para ensayar para un evento que teníamos en el municipio de Hispania y no nos lo quiso prestar, no sé por qué motivo, pelió con nosotros, nos trató mal y todo.”* (**Actor Cultural 2**, en conversación personal, noviembre 22 de 2017).
- La legitimación y deslegitimación comunicacional, no se refiere solo al empleo de los medios de comunicación para validar la propia posición y la legitimación de las

decisiones tomadas, sino que también tiene que ver, y principalmente, con los distintos escenarios institucionales, sociales y comunitarios donde se desarrollan las relaciones interpersonales, porque allí es donde se generan empatías y tensiones de alta significación, y se gestionan intereses de poder frente a otros actores culturales, en sentido positivo o negativo.

- La amenaza de aplicación de instrumentos legales (disciplinarios, fiscales y penales) es de carácter análogo a la promesa de contratación o amenaza de no contratación, y se emplea legítimamente como dispositivo de control y disuasión contra la corrupción, la ineficiencia y el desgreño administrativo al interior de las entidades públicas y lógicamente dentro de las culturales, pero también se abusa de ellos como medio para la intimidación o la coerción, haciéndose un uso negativo de ellos mediante la instrumentalización que los actores culturales con mayor poder jerárquico dentro de la organización hacen de él. Se instituye como un látigo intimidante que pende permanentemente sobre el subordinado, porque el poderoso cuenta con los recursos o es defendido jurídicamente por la misma organización a la que representa legalmente.
- Por último, aunque los dispositivos no se agotan acá, la aplicación efectiva de instrumentos legales permite un ejercicio directo y radical del poder, en muchos casos implicando declaratorias de insubsistencia, despidos o supresión de cargos. Se aplica teniendo como estrategia el apego al formalismo normativo y puede obedecer a fines legítimos que defienden a la cultura como bien público o encubrir propósitos burocráticos, electorales e incluso personales.

En cuanto al *poder hacia* se pudieron evidenciar a través de las narrativas de los actores culturales los siguientes dispositivos de resistencia:

- Discursos ocultos o dobles discursos, que frente a las promesas o a las amenazas simulan la efectividad de la acción del poderoso, pero que en el fuero personal o en la comunidad de intereses y de solidaridades de un grupo, son desconocidas e incluso movilizan estrategias de resistencia para la neutralización de la pretensión o el fin. Como ejemplo, esto es lo que dice de manera confidencial un actor cultural sobre un gestor cultural perteneciente a una comunidad X: “*porque él quiere tener siempre la razón y quiere hacer todo él, siendo un líder en vez de apoyar los*

actores culturales y a los artistas dentro de la comunidad, él quiere hacer las cosas como le dé la gana” (Actor Cultural 2, en conversación personal, noviembre 22 de 2017).

- Frente a la imposibilidad de contestar de manera directa a las imposiciones o a las negaciones, la deslegitimación del otro poderoso es un dispositivo que permite en cierta medida resarcir la afrenta recibida al interior del grupo o comunidad cultural subordinada a la cual se pertenece, e incluso extendiendo la deslegitimación con otros subordinados o poderosos diferentes, individuales o colectivos. Para evidenciarlo, esta es una narrativa que singularmente da cuenta de la negación indirecta del poderoso y a la vez de la deslegitimación de este frente al actor o actores subordinados: *“uno va y le pregunta donde el alcalde, y el alcalde lo manda es a esa dependencia. Él dice que para eso tiene el Secretario de Educación, Cultura y Deporte y con eso lo despacha a uno”.* (Actor Cultural 2, en conversación personal, noviembre 22 de 2017).
- El manejo fraccionado de la información y el conocimiento es otro dispositivo de resistencia que se emplea en todos los componentes de la organización cultural municipal, pero muy especialmente en las escuelas de formación artística. Efectivamente, la resistencia frente a cuadros políticos, administrativos o formativos se implementa mediante el ocultamiento o la entrega fraccionada de información necesaria para la gestión o administración del componente institucional. Es una manera de retrasar o torpedear lo que se considera una amenaza, real o imaginada.
- Finalmente, aunque no se agota tampoco con esto la identificación de dispositivos de resistencia, el chisme se constituye en otra manera de contestar al poder desde una posición bastante marginal y al mismo tiempo con una gran capacidad de afectación al prestigio y posicionamiento del actor cultural poderoso. Es tal vez la estrategia de deslegitimación más comúnmente empleada para resistir y resarcir simbólicamente la frustración por la impotencia que se siente ante las imposturas, o, porque no, las verdades del poder.

Capítulo V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES PARA LA PROMOCIÓN DE RELACIONES DEMOCRÁTICAS E INCLUYENTES ENTRE LOS ACTORES CULTURALES LOCALES

5.1. Entre la especificidad y la dependencia de las organizaciones del campo de la cultura

Todo lo anterior, con sus aspectos alentadores y desalentadores, muestra una serie de fenómenos que por un lado se asocian con la dependencia política y administrativa que genera las discontinuidades y las rupturas en los procesos de implementación de la política cultural, y por el otro, tienen que ver directamente con el modelo normativo e institucional de la organización cultural colombiana. Este modelo es el que finalmente se expresa en la ausencia de autonomía y por tanto se necesita configurar unas estructuras de participación y de gobierno propias que representen y obedezcan de manera específica a las lógicas y a los intereses de los actores del campo de la cultura. Por ello, y de acuerdo con Martinell (s.f), es que:

(...) cuando hablamos de organizaciones de la cultura, se trata de organizaciones que tienen unas características especiales, o por lo menos diferentes. La teoría de la organización que se ha dedicado muchos años a observar, estudiar y generar literatura en el campo del sistema productivo, a veces desentona totalmente cuando aplica sus conceptos a las organizaciones de la cultura. La cultura (...) toma formas de organización que, por su finalidad, su función y la materia que tocan, tienen unas características especiales. Entonces se encuentra cierta necesidad de constatar esa realidad organizativa con las que puedan aportar personas que han reflexionado en otros campos. (...) Si esto no se realiza podemos entrar en graves contradicciones, en las cuales las organizaciones de la cultura, solamente por imitar la organización empresarial, apliquen modelos no adecuados que provoquen profundos conflictos (p. 2).

Es por eso que la gestión cultural como práctica profesional que incorpora la gerencia cultural como una de sus competencias y fortalezas, puede contribuir con una buena administración y, mejor aún, con el adecuado arbitraje de la diferencia y el conflicto en los procesos de gestión y de gerencia cultural al tener como objeto específico de conocimiento

y de praxis al campo de la cultura. En este sentido Martinell (s.f.) hace la siguiente diferenciación de roles:

En muchas organizaciones de la cultura, cualquier persona, si le gusta la cultura y es sensible, ha hecho cosas, por ejemplo, se encarga de dirigirla, a esto se deben algunos grandes fracasos de centros nacionales, porque está muy bien cuando un artista hace la dirección artística de un centro, pero no que haga la gerencia, se deben diferenciar las funciones entre lo que es la dirección artística, que puede ser asumida por un creador, y la gerencia (p. 4).

Por ello, y de acuerdo con el Diagnóstico realizado por el Ministerio de Cultura el “sector cultural se sigue orientando desde dependencias o grupos de trabajo ubicados en las propias alcaldías en 49,9% de los municipios, mientras que solo existen secretarías de cultura en 6,4% de ellos” (2013: 149), y en el restante 43.7% también con una marcada dependencia, es claro que el Sistema Nacional de Cultura no ha logrado generar esa especificidad sectorial e institucional que se requiere, y es la dependencia y subordinación político-administrativa a otros campos diferenciados como el de la educación e incluso el de la política a través de despachos de Alcaldes o Secretarías de Gobierno, lo que es dominante y contribuye a subsumir al campo de la cultura en la discontinuidad e incluso en el mal gobierno.

Un hecho paradójico frente al panorama sectorial presentado por el Diagnóstico del año 2013 es la representación social (si se quiere el imaginario) que nos hacemos cuando se habla de actores culturales, porque dadas las realidades que plantea, se tiende a delimitar equívocamente su existencia individual y colectiva a los grupos, los artistas, los creadores y los gestores culturales. Significativo error en relación a la actual configuración institucional del campo de la cultura en Colombia, pues en el sistema político-administrativo del país las decisiones finalmente las toman los políticos inscritos en el sistema político-electoral a través del aparato burocrático e institucional que gobiernan. Y esto en relación a los poderosos, porque otro de los efectos es la invisibilización de otros actores culturales en posiciones subordinadas o subalternas como los grupos con especificidades poblacionales y étnicas e importantes franjas del pluralismo cultural y social.

Se puede decir entonces, a modo de conclusión de este apartado y en clave de crítica al poder cultural actualmente instituido en buena parte de las pequeñas localidades

colombianas, que el Sistema Nacional de Cultura SNCU, a despecho de los buenos propósitos con los que se diseñó e implementó tiene graves fallas estructurales que constriñen el desarrollo cultural democrático y lo sujeta a las estructuras político-burocráticas dominantes en la escena de la crisis del Estado-nación. Eso es lo que se vive y se siente en el campo de la cultura en el ámbito municipal.

5.2. Promoción de las micropolíticas de los actores culturales históricamente subordinados y dominados

Las comunidades Emberá Chamí, Emberá Katío y afrocolombianos en su mayoría provenientes del departamento del Chocó con el cual limita el municipio de Andes, son los actores culturales que pertenecen a grupos étnicos, quienes se autorreconocen como tal y reivindican sus especificidades organizativas y de gobierno, territoriales, lingüísticas en el caso de los indígenas, cosmogónicas, religiosas, productivas, estéticas, órales, míticas, artesanales, tecnológicas, medicinales y festivas.

En el caso de las comunidades indígenas de esta región en particular, éstas tuvieron un contacto muy efímero con los conquistadores españoles y hacia mediados del siglo XIX cuando llegan las primeras avanzadas de la *colonización antioqueña* empieza tardíamente el proceso de encuentros y desencuentros entre la cultura criolla-mestiza y las culturas nativas y ancestrales. Encuentro caracterizado en Andes por el intento de imposición de una forma de vida, una moral y unas creencias que la cultura criolla-mestiza consideraba como de validez universal sobre las culturas indígenas con una visión del mundo y con una manera de relacionarse con éste completamente diferente. Este etnocentrismo criollo-mestizo (*paisa*), fue la justificación durante decenios para el exterminio de los indígenas y para la expoliación de sus territorios que adicionalmente tienen un carácter sagrado para estas comunidades, con dos propósitos principales: primero convertirlos en propiedades y unidades productivas agrícolas y ganaderas privadas y, segundo, apoderarse de las ricas minas de oro que contienen estas cordilleras.

Otro grupo poblacional que históricamente se ha visto sometido en Andes a los efectos de la exclusión y la marginación son los campesinos que habitan en los corregimientos y veredas. Este problema se mantuvo y tendió a agudizarse durante muchas décadas debido al desconocimiento y desaprovechamiento que de los marcos normativos,

de oportunidades, de recursos, pero principalmente de derechos tenían los líderes sociales rurales y los responsables institucionales del campo de la cultura local.

En el caso específico de los servicios, actividades y bienes culturales estos tradicionalmente se centralizaron en el área urbana y solo desde hace aproximadamente 10 años esta práctica empezó a reevaluarse y se comenzó a asumir dentro de la política cultural municipal a la democratización y descentralización como principios y ejes de acción fundamentales. En la implementación y concreción de estos principios, el rol de la gestión y gerencia cultural fue y sigue siendo fundamental porque amplió la capacidad de identificación de la necesidad, de los actores rurales demandantes y de los aliados locales, departamentales y nacionales que era necesario involucrar para garantizar el acceso a los servicios y el ejercicio pleno de los derechos culturales de este grupo poblacional.

La población flotante que llega a la municipalidad en época de cosecha de café que en su gran mayoría, pero no de manera exclusiva, se dedica a su recolección, se ve completamente excluida de los servicios, actividades y bienes culturales (y de los sociales en general), debido a que estos en su gran mayoría se articulan en la ruralidad al sistema educativo, juntas de acción comunal, parroquias corregimentales, grupos de mujeres y programas de atención al adulto mayor. A esto se suma la gran movilidad de esta población que por razones evidentes no tiene domicilio fijo en la municipalidad y en muchos casos vive en la anomia. No obstante lo anterior, el impacto cultural que este proceso de flujo estacional poblacional tiene en Andes es muy significativo ya que con esta movilidad se aparejan fenómenos de diversa índole como el intercambio de prácticas, representaciones e imaginarios, creencias, gustos, formas de nombrar, valores, por solo nombrar algunas categorías.

En el caso de las actuales comunidades de afrocolombianos residentes en Andes, la historia de dominación, violencia, esclavitud y negación absoluta de su ser (psicológico, cultural, lingüístico, social, familiar, económico y jurídico) forma parte del gran relato de la conquista y la colonización de América y de la entronización de Europa como la metrópoli y la productora (desde su concepción etnocentrista) de civilización, cultura, verdad y salvación.

A esto se suma la pervivencia de los imaginarios y las representaciones sociales que sirvieron históricamente para legitimar esta infamia perpetrada en nombre de *Dios* y de la *Civilización* y en la actualidad para mantener las diferencias y las distancias, entre muchos de los actuales pobladores de la cultura mayoritaria, que consideran a los afrocolombianos y a los indígenas como marginales en el mejor de los casos y como inferiores en los casos de un racismo que trata de disimularse pero que se filtra y se expresa a través de las reservas y las lejanías.

Estos prejuicios se vierten en los relacionamiento entre actores de la cultura dominante y las culturas subordinadas a través de dispositivos como la infantilización, la folclorización, la marginalización e incluso la invisibilización como es el caso del Acuerdo Municipal mediante el cual se reestructuró en el año 2008 en Consejo Municipal de Cultura y en el cual se negó la representatividad indígena, con el pretexto de su no existencia en el territorio por no tener un Resguardo legalmente constituido para ese momento. Por el contrario y con una intención incluyente y visibilizadora, en el Plan Municipal de Cultura 2012-2021 “Andes cultural: las voces de las identidades y las memorias”, se incluyó el proyecto *Promoción para el reconocimiento de los derechos culturales de las minorías étnicas y culturales que habitan el territorio: indígenas, afrocolombianos, campesinos, niños, jóvenes, mujeres, adultos mayores, discapacitados y población LGTBI*, que desafortunadamente en la práctica ha tenido muy poca aplicación y desarrollo. Con base en lo anterior y como aporte de esta investigación se considera importante tener en cuenta lo siguiente para su inclusión en la Política Cultural local a través de sus instrumentos y metodologías de planeación:

- Cuestionar la práctica planificadora predominante en las entidades públicas en general y en las culturales en particular de “occidentalizar” las necesidades y demandas de los grupos étnicos y de la pluralidad cultural y territorial, a través de la práctica de unificarlas (en paquetes lógicos y “manejables”) con las de la cultura mayoritaria. El resultado de esta práctica es, además de la homogenización, la imposición de lenguajes y códigos ajenos a los de la cultura del grupo objeto de la intervención. Lo mismo sucede ya en el momento de la implementación y ejecución de los programas y proyectos resultantes de la planeación mediante procesos y actividades que generalmente se fundamentan en conocimientos, lenguajes, códigos,

técnicas y tecnologías occidentales y desconocen lo que a lo largo de su historia han producido y conquistado estos grupos humanos y que corresponden exactamente en importancia y jerarquía a conocimientos, lenguajes, códigos, técnicas y tecnologías propios de su cultura.

- Negociar Políticas Culturales con enfoque diferencial que promuevan la autonomía de las comunidades étnicas y de la pluralidad cultural y territorial, que sean ellas las formuladoras y las responsables que definan los objetivos, las metas, los indicadores, los contenidos, las metodologías, los actores involucrados y los tipos de recursos requeridos, teniendo necesariamente en cuenta para ello aspectos como la viabilidad y la sostenibilidad.
- Implementar procesos de formación en competencias para la gestión y gerencia cultural autónoma conforme a las necesidades y requerimientos que definan los grupos étnicos y de la pluralidad cultural y territorial. Que ellos establezcan qué parte de su conocimiento se quiere potenciar para la gestión y gerencia y qué conocimiento adicional o complementario occidental requieren para el mejoramiento de éstas.
- Implementar acciones formativas, de identificación y de conocimiento que permitan promover y divulgar entre todos los habitantes el reconocimiento y la valoración de las distintas culturas que comparten y coexisten en el territorio. Entender que además del derecho a la existencia y del imperativo ético del respeto por el otro diferente, la diversidad cultural representa un activo estratégico de primer orden en el mundo contemporáneo para el conjunto de la sociedad local y global.

5.3. El rol del conocimiento y de la gestión cultural para la generación de relaciones democráticas entre los actores culturales

Esta consideración y este aporte, se lo dejamos a las voces de los actores culturales, que desde su diversidad, siempre reconocieron y valoraron el papel del conocimiento para un desarrollo cultural democrático e incluyente, además haciendo alusión al papel que la universidad debe de desempeñar en estos procesos que apuesten por el buen gobierno cultural. La narrativa del **Actor Cultural 9**, empleado de una universidad con presencia en Andes y expresidente del CMC (en conversación personal el día 15 de diciembre de 2017)

aporta de manera clave y acertada a la comprensión del papel del conocimiento en la gestión y gerencia que promueven y facilitan el desarrollo cultural democrático: *“Yo digo que debería formar a todos estos muchachos que están interesados, primero, obviamente en gerencia. Habría que formar a todos los actores o a quienes dirigen la cultura de un municipio en gerencia, en gerencia, es que no solamente, esto es una empresa también, la cultura hay que verla con una visión gerencial. Lo otro en la formación de base a través de danza, teatro, percusión, artes escénicas, pintura, dibujo, escultura, llevar esos profesores al barrio, a la vereda, la universidad tiene que salir, y lo otro, hay que poner presupuesto, (...) traer presupuesto para llevar”*.

5.4. La política en la cultura y la cultura política

La cultura y la política son interdependientes, están de manera permanente interactuando a través de las agencias, las subjetividades, de las movilizaciones de los actores culturales, de las formas de organización e institucionalización, y de la norma como expresión jurídica de voluntades, acuerdos o imposturas. En virtud de lo anterior, es necesario entonces profundizar como aporte de esta investigación, en la relación e interacción que existe entre política y cultura (no como un binomio dicotómico), sino como dimensiones que se interseccionan y entre las que se transita permanentemente sin que en realidad exista una frontera claramente delimitada. Es más, se puede hablar de una relación sin fronteras.

En esta investigación de manera recurrente se diferenciaron actores, agencias, roles, jerarquías, campos, intereses y criterios. Desde la sociología *bourdesiana* se estableció la existencia de distintos campos como el de la cultura, la política, la educación, la comunicación, la salud, el deporte, la religión, entre otros, con unas lógicas internas diferenciadoras y con unos actores y recursos específicos, propios de dicho campo. Adicionalmente se dijo que cada campo a su vez desarrolla su política, su economía, sus comunicaciones y sus procesos de formación entre otras posibilidades.

Si bien a través de distintas convenciones y operaciones como las normativas, administrativas e institucionalizadoras se estructuran y se da “existencia” a los aparatos institucionales que brindan soporte social, político, económico y jurídico a un campo determinado, pero que además se requiere de las subjetividades (*habitus*) para que esa

“existencia” sea incorporada a las representaciones sociales y por tanto reconocida por los individuos y los grupos, también es cierto que ese convencionalismo además se construye-deconstruye (*constructivismo*) en la medida en que los sujetos sociales estamos constituidos multidimensionalmente y somos de manera simultánea seres sociales, culturales, políticos, morales y éticos.

De ahí entonces decir que somos sujetos políticos, y que no podemos evadir esa condición, es un hecho ineludible. Los actores culturales son de manera simultánea actores políticos, les concierne irrenunciablemente la política. Además, porque si retornamos por un momento a la antropología y a su definición de cultura, la política es una de las manifestaciones, de las formas, y de las estrategias de la cultura para preservar la organización social y afrontar los retos de un entorno cambiante. Por ello se requiere:

- Superar el imaginario del *apoliticismo* tan difundido entre muchos actores culturales relacionados especialmente con la formación, creación y circulación de las artes y promover procesos de reflexión en torno a la interdependencia que existe entre cultura, política, economía y sociedad.
- Formar políticamente a los actores culturales locales, sin instrumentalizaciones ideológicas y partidistas, y desde posturas críticas, para hacer apuestas por la transformación democrática e incluyente que ataque los factores que limitan el ejercicio pleno de los derechos culturales y el ejercicio de la cultura ciudadana.
- Posicionar a la cultura política como una de las condiciones de conocimiento y competencia de los actores culturales, que se requiere para una acción incidente del campo de la cultura en los otros campos de la organización social.

5.5. Cooperación entre institucionalidad cultural y sociedad civil: factor clave para la superación de la fragmentación entre los actores culturales

Cuando se revisa en detalle la experiencia de Andes en los procesos de desarrollo cultural en la última década ésta contiene claves fundamentales que contribuyen como referentes y dan ideas para la superación de los problemas del campo de la cultura no solo de la localidad sino de la mayoría de las pequeñas municipalidades colombianas. ¡Sí se puede! ¡Ustedes son prueba de ello! Es una exclamación que muchas veces escuchó este

investigador por parte de funcionarios de entidades culturales públicas y privadas como el Ministerio de Cultura, el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, la Universidad de Antioquia, y Comfenalco, entre otras. Lo anterior se refiere a varios logros por un lado y a las buenas prácticas gestoras por el otro.

Si bien se ha venido haciendo hincapié en las limitaciones y los problemas estructurales derivados del modelo de Sistema Nacional de Cultura SNCU, que inciden en gran medida en la falta de autonomía y sostenibilidad de los procesos del desarrollo cultural y de la Política Cultural en el ámbito local, también es importante retomar los aportes realizados por los actores culturales entre los años 2008 al 2015, que precisamente permitieron avances muy significativos porque el trabajo conjunto y cooperativo entre la institucionalidad cultural y los actores culturales de la sociedad civil estuvo presente en todos los momentos y fases de la movilización cultural. De manera concreta esta experiencia aportó las siguientes claves para tender puentes entre los actores culturales institucionales e independientes:

- La mejor oportunidad para superar la crisis es la crisis misma. Así parezca un lugar común, en realidad la crisis aúna voluntades y genera tejidos solidarios que contribuyen a superar la fragmentación entre los actores culturales y el hiperindividualismo de las agencias egoístas. Es ahí donde se crea conciencia y se reconoce el valor social, educativo y ciudadano que tiene la cultura y se le otorgan las significaciones que le son propias.
- Cuando se aúnan las voluntades se tiene una voz mucho más potente que es escuchada con más atención por quienes representan al establecimiento y tienen el poder. Esta escucha atenta genera acercamientos, negociaciones, reconocimientos, aproximaciones y confianzas propiciando acuerdos, movilizand o voluntades y generando en el mejor de los casos sinergias, y en los casos de debate y diferencia, el respeto y la resolución por la vía del diálogo como importantes principios democráticos.
- De esta manera los actores culturales de la institucionalidad cultural y de la sociedad civil, además de entender la corresponsabilidad que les compete (y que además es un principio constitucional en nuestro país), entienden que el éxito de una Política Cultural depende del trabajo mancomunado y en red, porque requiere de

recursos de tan diversa índole, que ningún actor de manera aislada es capaz de proveerlos en su totalidad.

- La legitimidad que se gana en una movilización que cuenta con las voluntades aunadas de la institucionalidad cultural y de la sociedad civil es mucho más sólida y perdurable porque se fundamenta principalmente en dos hechos: primero, en haber entendido por qué el campo de la cultura es importante y estratégico para todos los actores involucrados independiente de la posición de poder que se tenga, y segundo, en la confianza que se necesita por el compromiso que se asume para garantizar procesos de desarrollo y de política cultural incluyentes y democráticos como única manera de garantizar la participación y permanencia de los actores culturales en éstos.

5.6. A modo de conclusión para un ejercicio liberador de poder cultural

Empezaremos reconociendo los aportes que los actores culturales hicieron mediante sus narrativas a esta investigación que expresan no solo anhelos sino propuestas y alternativas para que el campo de la cultura local se fortalezca, crezca y haga posible cada vez más el desarrollo cultural y social municipal, porque de acuerdo con ellos, lo que se necesita es: *“compromiso municipal (...) desde instancias mayores (...) nombrar(...) gestores fijos, que no dependan de un alcalde, que no dependan de un gobernador, sino personas idóneas, capacitadas y con recorrido y con un título profesional. Un título profesional que los acredite como verdaderos profesionales de la cultura, porque la cultura se ha convertido en algo informal. O sea, yo soy escritor o me gusta el dibujo, me gusta la pintura, pero no he sido certificado y me nombran o simplemente apporto ahí unos granitos de arena. Entonces, profesionales certificados, nombrados, no sé, por convocatorias públicas, que no dependan de los alcaldes y que tengan prestaciones sociales, un sueldo más que digno, mucho más importante, en el cual va a recaer la responsabilidad de la cultura de esa población y de coordinar los procesos en los Consejos Municipales de Cultura (Actor Cultural 9, empleado de una universidad con presencia en Andes y expresidente del CMC, en conversación personal, diciembre 15 de 2017).*

La anterior propuesta indudablemente contiene aspectos centrales y estratégicos que contribuyen a resolver aspectos cruciales de la problemática atacando de manera directa las causas generadoras, principalmente la deficiente cualificación profesional de los gestores y

gerentes culturales. La profesionalización del perfil de los responsables culturales locales de paso contribuye al posicionamiento del campo de la cultura en el contexto de la administración e institucionalidad pública y privada y a equilibrar las relaciones de poder entre los actores sectoriales e intersectoriales. Podríamos decir entonces que la primera acción consistente y coherente para capitalizar el campo de la cultura en el contexto de las pequeñas localidades colombianas, es la de la formación. Formación que se debe de adecuar a las complejidades del campo (arte, patrimonio, participación, política, ciudadanía, educación, comunicación, legislación, finanzas, emprendimiento, diversidad, entre otros subcampos) y de la diversidad de roles que se desempeñan en él (artistas, creadores, gestores, gerentes, administradores, trabajadores, líderes, colectivos, ONG, asociaciones, empresas, públicos, beneficiarios, asesores, consultores, entre otros).

Teniendo entonces como punto de partida lo anterior y con fundamento en los hallazgos realizados a partir de una experiencia de carácter local que puede aportar principalmente a los actores culturales que agencian, gestionan o administran sus intereses en pequeños entes territoriales, vamos a proponer algunos ejes de reflexión para que en la medida de lo posible se conviertan en referentes de acción para que la planeación, la gestión y la gerencia del desarrollo cultural sean mucho más democráticas e incluyentes, y que aprovechen la alternatividad, la creatividad, la solidaridad y el trabajo en red para promover relacionamientos más horizontales y equitativos a la hora de participar en estas acciones.

Lo que Martinell (1999) aborda críticamente como una realidad y unos factores problemáticos y condicionantes que en muchos casos han limitado el alcance de la acción cultural, pueden ser al mismo tiempo un referente sobre las capacidades que es necesario desarrollar para asumir los retos planteados por el poder al interior del campo de la cultura, y en este caso, retos planteados también a la gestión cultural. En primer lugar:

En el ámbito de la gestión de políticas culturales, los profesionales dedicados a ella nos encontramos ante estos nuevos desafíos, desde la debilidad de un sector cultural con poco peso en el conjunto de las políticas culturales y desde el hecho de ser un campo de profesionalización reciente y con escasa investigación aplicada (p. 1).

En segundo lugar, y ya como potencialidad donde los actores culturales y sus diversas formas de organización y agenciamiento desempeñan un rol fundamental en la generación de relacionamientos mucho más incidentes y perdurables, Martinell (1999) plantea que:

(...) en los procesos de análisis y evaluación de políticas culturales territoriales se relaciona la existencia de un variado tejido de agentes como una de las principales condiciones de desarrollo social, cultural y económico, que se pueden resumir en los siguientes indicadores:

- La existencia de un cuadro de agentes distribuido por el territorio en diferentes niveles de actividad y especialización.
- El nivel de consolidación y estructuración social de esos agentes a partir de las formas jurídicas de cada país o de cada realidad territorial.
- La capacidad crítica e intelectual y la competencia para aportar su dimensión a la búsqueda de soluciones y de acuerdos a los problemas de su entorno.
- La capacidad de relación y estructuración organizadora que les permita ser interlocutores con los órganos de decisión, así como la posibilidad de establecer redes de cooperación sectorial y territorial. (p. 4).

Con base en lo anterior podemos decir entonces que la clave para el fortalecimiento del campo de la cultura en el ámbito local necesita de integralidad y que para ello se requiere:

- En primer lugar, del diseño e implementación de metodologías de planeación cultural que por su configuración conceptual privilegien la participación y la negociación democrática y su adecuación a las particularidades de cada contexto.
- En segundo lugar, de la cualificación de los actores culturales institucionales y de sus capacidades para la aplicación estratégica, democrática y crítica de los mecanismos e instrumentos de planeación en los procesos de gestión y gerencia cultural
- En tercer lugar, de la cualificación de los actores culturales independientes y comunitarios para incidir de manera autónoma, pertinente y efectiva en la formulación de las Políticas Culturales mediante el desarrollo de competencias para el conocimiento y apropiación de los mecanismos e instrumentos de planeación, y que éstas (las Políticas) respondan realmente a sus necesidades, demandas y aspiraciones.

- Y en cuarto lugar, del mejoramiento de la capacidad de los actores culturales para generar tejidos, redes y sinergias políticas, sociales y económicas respetando y valorando la diferencia que posibiliten su inclusión incidente en la formulación y concreción de las Políticas Culturales.

Y son esas redes, sinergias y alternativas las que posicionan y legitiman el campo de la cultura y a sus actores, y por tanto otorgan poder frente a las lógicas inevitables y estructurantes de la jerarquización y de la configuración de las élites y de las subordinaciones en el marco de las organizaciones culturales existentes en las pequeñas localidades colombianas. El conocimiento cultural (gerencial, administrativo, jurídico, político, sociológico, antropológico, comunicacional, pedagógico, entre otras disciplinas) que contribuye a configurar de manera específica a la gestión y la gerencia cultural como práctica profesional, en conjunto con la capacidad de los actores culturales para organizarse a partir de la diferencia, son factores de acumulación de capital social y cultural que permite la ampliación del poder en la base de la pirámide social y organizacional del sector cultural. El desconocimiento y la fragmentación alimentan en proporción directa la desigualdad y la subordinación.

El clientelismo político-electoral, el compadrazgo, el amiguismo, la solidaridad de clase o de colegaje, la dominación y la dependencia, el desconocimiento y la consecuente incompetencia, la mercantilización, el oportunismo, entre otras prácticas que se han naturalizado (subjetivado) en nuestra sociedad, son relaciones que se erigen como un obstáculo para el buen gobierno cultural. Y, lo más problemático, es que tienen como efecto que la gestión y la gerencia cultural alcancen un muy limitado campo y radio de acción, lo que a su vez se traduce en una muy pobre aportación al desarrollo cultural, social, económico, institucional y comunitario. Deslegitiman la ciudadanía cultural y la ponen en una tercería que de manera permanente se traduce y se retroalimenta en el cliché de la *cenicienta* tal y como los actores culturales lo plantearon a través de sus narrativas: *“pues es muy triste pero yo pienso que nuestro país en algunos cargos no existe criterios adecuados sobre conocimiento, sobre personal idóneo, personal honesto, desafortunadamente, yo le dije ahorita la niña fea puede ser la cultura porque a ver qué le quitamos a uno, qué le quitamos al otro, porque será más importante la infraestructura,*

porque será más importante la minería, porque será más importante otra cosa que mueva más plata” (Actor Cultural 6, en conversación personal, diciembre 17 de 2017).

Las relaciones culturales con el *otro diferente* fundadas en la valoración respetuosa y potencialmente enriquecedora de la diversidad (y no en la imposición hegemónica de la cultura o posición dominante) son las que de manera efectiva potencian y posibilitan la ampliación de los tejidos culturales y sociales existentes, y, lo más importante, la creación de otros inéditos que contribuyen al diálogo intercultural y a la participación democrática del conjunto del entramado constitutivo del campo de la cultura. La interculturalidad no consiste solo en el reconocimiento de la existencia de la diversidad cultural. La interculturalidad es la acción del encuentro abierto y democrático, en diálogo, que nos cambia para siempre en el mejor sentido de la palabra, porque se capitaliza ampliando los horizontes de los actores interactuantes. Además, y más allá, son la solidaridad, la cooperación, la colaboración, la corresponsabilidad, la ciudadanía cultural, la cultura ciudadana, la integralidad, la educación y el conocimiento, las prácticas y las subjetivaciones que aportan al buen gobierno y a la buena gestión y gerencia cultural. Son el fundamento para un ejercicio democrático del poder que supere la dominación, las pretensiones y proyectos hegemónicos.

6. Referentes Bibliográficos

Ander-Egg, Ezequiel (2003). La política cultural a nivel municipal. Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”, p. 32. ISBN 968-5789-04-5.

Arias Gómez, Diego, y Torres Puentes, Elizabeth (s.f.). Estudios culturales y estudios sobre lo cultural. Reflexiones sobre su producción reciente en Colombia. Manizales, Aletheia, Revista Nacional de Maestría CINDE-No. 04, pp. 1-2-4-5-6-11-12-14. Recuperado de: http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-40/REC40_Presentacion.pdf

Ariño Alafont, Antonio (1997). “Sociología de la cultura: la constitución simbólica de la sociedad”. España, Ed. Ariel, p. 46-53.

Anónimo (2011). Poder (sociología). P. 2. Recuperado de: <https://sociologiadelasinstituciones.files.wordpress.com/2011/06/poder-concepto.pdf>

Asamblea de Antioquia. Ordenanza N.º 12 “Por la cual se adopta la Política Pública para el fortalecimiento de las artes y la cultura en el Departamento de Antioquia”.

- Asamblea Nacional de Panamá (2012). Trámite legislativo. Proyecto legislativo 416. Ley General de Cultura. Ciudad de Panamá. Recuperado de: https://www.prensa.com/locales/Milton-Henriquez-presidencial-buena-iniciativa_LPRFIL20120609_0001.pdf
- Atehortúa, Luis Alfredo. (2008, julio-diciembre). Políticas públicas de cultura: un rasgo de la relación entre miedos y esperanzas, el caso del municipio de Bello, 1997-2007. *Estudios Políticos*, 33, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 123-145. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/1945/160>
- Ávila-Fuenmayor, Francisco (septiembre de 2007). El concepto de poder en Michel Foucault. A Parte Rei 53, Revista de Filosofía, p.2. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/avila53.pdf>
- Bourdieu, Pierre (1990). Sociología y Cultura. México, D.F., Editorial Grijalbo, pp. 9-14, ISBN 968-419-825-6.
- Bourdieu, Pierre (1979). Los tres estados del capital cultural. Azcapotzalco: *Sociológica*, UAM, n. 5, pp. 11-17.
- Bouza-Brey, Luis (1991). Una teoría del poder y de los sistemas políticos. Revista de Estudios Políticos (Nueva Época), Núm. 73, julio-septiembre, pp. 121-122. Recuperado de: <http://Dialnet-UnaTeoriaDelPoderYDeLosSistemasPoliticos-27112.pdf>
- Bouzada Fernández, Xan (2007). El campo del arte en la génesis de las políticas culturales: poder y gobernanza en la gestión pública del arte. Madrid, Revista Política y Sociedad, Vol. 44, No. 03, p. 39.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). La poscolonialidad explicada a los niños. Popayán, Editorial Universidad del Cauca-Instituto Pensar Universidad Javeriana, pp. 26-27. ISBN: 958-9475-89-2 . Recuperado de: <https://territoriosendisputa.files.wordpress.com/2015/09/158.pdf>
- Congreso Nacional de la República de Chile (2017). Ley 21.045 que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. p. 1. Recuperado de: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1110097>
- De Sousa Santos, Boaventura (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Montevideo, Ediciones Trilce-Extensión Universitaria. Universidad de la Republica, p. 20.
- Domínguez de la Ossa, Elsy y Herrera González José Darío (s.f.). La investigación narrativa en psicología: definición y funciones. Revista Psicología desde el Caribe, Universidad del Norte, Vol 30 (3), pp. 620-641, ISSN 2011-7481 (on line).
- Dussel, Enrique (1994). *1492 el encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores-Centro de información para el desarrollo-CID, p. 46-47.
- Escalona Victoria, José Luis (2012). Perspectivas etnográficas en Chiapas, México, desde una antropología del poder. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 74, No. 4 (octubre-diciembre), p. 533. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/rms/v74n4/v74n4a1.pdf>

- Escobar C. Manuel Roberto (2014). Cuerpo y subjetividad en Latinoamérica: resistencia a la cultura somática del capitalismo. *Revista Nómadas* 43, octubre de 2015, Universidad Central-Colombia, p. 185. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n43/n43a12.pdf>
- Fernández, García, y Yelenis, María (s.f.). Propuesta de un plan de comunicación para perfeccionar la aplicación del programa de desarrollo cultural del MUNICIPIO COLOMBIA para la etapa 2011-2013. BIBLIOTECA VIRTUAL de Derecho, Economía y Ciencias Sociales, P. 5, recuperado en: <http://www.eumed.net/libros-gratis/2011a/898/Desarrollo%20Cultural.htm>
- Fernández Ruiz, Jorge (2003). EL PODER Y SUS TIPOS. Recuperado de: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/3272/3749>
- Foucault, Michel (1984). *Cómo se ejerce el poder*. París, Editions Gallimard, pp. 4-5. Recuperado de: <http://www.unizar.es/deproyecto/programas/docusocjur/FoucaultPoder.pdf>
- Gadea, Walter Federico (2009). Poder, legitimación y naturaleza humana en la Filosofía moderna: una historia selectiva del concepto de poder desde Nicolás Maquiavelo hasta Carlos Marx: las aportaciones de H. Marcuse y E. Laclau. Tesis doctoral. Universidad de Huelva, Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía, 331 pág. ISBN: 978-84-92679-71-3. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=24425>
- García Canclini, Néstor (1987). "Políticas culturales en América Latina". México, Ed. Grijalbo, P. 27-53.
- García Sánchez, Andrés (2012). Espacialidades del destierro y la re-existencia: afrodescendientes desterrados en Medellín, Colombia. Medellín, Editorial La Carreta, Universidad de Antioquia, INER, 167 p. ISBN: 978958847706.
- Gobernación de Antioquia (2006). Plan Departamental de Cultura 2006-2020. Antioquia en sus diversas voces. Medellín, Secretaría de Educación para la Cultura y Universidad de Antioquia, p. 15.
- Gil González, Juan Carlos (2009). Subalternidad y representación. Reseña, p. 2. Recuperado de: <https://ipena44.files.wordpress.com/2013/02/1257509183-bibliografica.pdf>
- Giménez, Gilberto (2006). La cultura como identidad y la identidad como cultura. UNAM, p. 23. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Grupo de Investigación Gestión Cultural (2013), Prácticas de creación artística no visibilizadas en cinco municipios del Urabá antioqueño. Estado del arte - segunda etapa. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, proyecto de investigación CODI.
- Guba G. Egon y Lincoln S. Yvonna (1994). Paradigmas que compiten en la investigación cualitativa. P. 31. Recuperado de: aprendeonline.udea.edu.co/lms/moodle/.../Guba_Lincoln_PARADIGMAS.docx
- Guédez, V. (1999). Las tendencias gerenciales y su incidencia en la gerencia cultural. En Ruiz, A. y otros (2008). *Gestión cultural: una visión desde la diversidad*. Jalisco: Universidad de Guadalajara, p. 10.

- Guerra Narbona, Isabel (2015). El problema del *poder político* desde la perspectiva de la Política de la Liberación de Enrique Dussel. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía, p. 69. Recuperado de:
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/44918/TESIS%20DOCTORAL%20EI%20Problema%20del%20Poder%20Pol%C3%ADtico%20desde%20la%20Perspectiva%20de%20la%20Pol%C3%ADtica%20de%20la%20Liberaci%C3%B3n%20de%20Enrique%20Dussel.%20Isabel%20Guerra%20Narbona.pdf?sequence=1>
- Hopenhayn, Martín (2001). ¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura. pp. 70-71-76-86-87. Recuperado de:
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D2124.dir/6hopenhayn.pdf>
- Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (2014). Antioquia Diversas Voces. Cultura para la transformación. Medellín, Gobernación de Antioquia, pp. 41-49-61-62-63. ISBN: 978-958-58401-7-1. Recuperado de:
http://www.culturantioquia.gov.co/images/documentos/ciudadaniacultural/Diversas_Voces_Cultura_Para_La_Transformacion.pdf
- Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (2014). Plan Departamental de Teatro 2014-2020. Antioquia Diversa en Escena. Medellín, Gobernación de Antioquia, pp. 11-13. Recuperado de: www.culturantioquia.gov.co
- Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (2014). MALETÍN VIAJERO DEL GESTOR CULTURAL. Manual de estudio, apoyo y consulta de las Diversas Voces. Medellín, p. 6.
- Izquierdo Brichs, Ferran (ed.) (2009) Poder y regímenes en el mundo árabe contemporáneo, Barcelona: Cidob/Bellaterra.
- Junta de Andalucía (2007). Plan estratégico para la cultura en Andalucía. Consejería de Cultura, p. 5. Recuperado de: <http://admin.scanea2.com/Almacen/7UApCZfBMV9mmObdQlb.pdf>
- Laluzza, José Luis (2003) Culturas minoritarias, educación y comunidad. ResearchGate, pp. 3-4. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/profile/Jose_Laluzza/publication/260685255_Culturas_minoritarias_educacion_y_comunidad/links/5598353508ae99aa62ca2415/Culturas-minoritarias-educacion-y-comunidad.pdf
- Manual Atalaya (2017). Apoyo a la Gestión Cultural. Legislación española en materia de cultura. Recuperado de: <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/legislacion-espanola-materia-cultura>
- Maraña, Mainer (2010). Cultura y Desarrollo. Evolución y perspectivas. UNESCO Etxea, Producción Editorial SRB, p. 5, recuperado de:
www.unescoetxea.org/dokumentuak/Cultura_desarrollo.pdf
- Mariño-Arévalo, Andrés (2014). Las relaciones de poder y la comunicación en las organizaciones. Medellín, AD-minister, N.º 24, p. 121. Recuperado de:
<http://www.scielo.org.co/pdf/adter/n24/n24a7.pdf>
- Martín-Barbero, Jesús (1995). La comunicación plural. Paradojas y desafíos. Revista Nueva Sociedad No. 180-181, p. 304-305.

- Martinell, Alfons (s.f.). Las organizaciones culturales en la gerencia cultural. Recuperado de: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/alfons.htm>
- Martinell, Alfons (1999). Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural. OEI, 17 p. Recuperado de: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wpcontent/uploads/2013/01/AGENTES-CULTURALES.pdf
- Martínez Rangel, Rubí y Soto Reyes, Ernesto (2012). El Consenso de Washington: la instauración de las políticas neoliberales en América Latina. *Política y Cultura*, primavera 2012, núm. 37, pp. 35-64. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n37/n37a3.pdf>
- Mendoza, Mónica, y Barragán, Ana María (2005). Políticas culturales y participación en Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, No. 24, p. 178, ISSN 0120-159X. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/16411/1/11299-27376-1-PB.pdf>
- Mignolo, Walter (s.f.). Geopolítica del conocimiento y diferencia social. p. 34. Recuperado de: <https://geeramericalatina.files.wordpress.com/2014/08/20-mignolo-geopolitica-del-conocimiento-1.pdf>
- Ministerio de Cultura (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá D.C., 553 pág.
- Ministerio de Cultura (2013). *Diagnóstico Cultural de Colombia. Hacia la construcción del Índice de Desarrollo Cultural (2013)*. Bogotá D.C., p. 149. ISBN: 978-958-8827-09-4. Recuperado de: www.mincultura.gov.co/areas/fomento.../L_DiagnosticoDlloCultural_2013.pdf
- Ministerio de Cultura. *Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Hacia una ciudadanía cultural democrática. Un plan colectivo desde y para el país*. Bogotá, 2001, 80 pp. 9-10-11-13-17-22-23-24, ISBN 958-8159-14-8.
- Ministerio de Cultura. Resolución N.º 2071 del 9 de octubre de 2009 “Por la cual se acoge la recomendación efectuada por el jurado designado para seleccionar los ganadores del Premio Nacional de Fondos Mixtos de Cultura 2009 y el Premio Nacional a Gestión Cultural a Instituciones departamentales y municipales que estén adelantando procesos de fortalecimiento del Sistema Departamental o Municipal de Cultura 2009, y se ordena el desembolso de los estímulos económicos a favor de los seleccionados”. Bogotá D.C., 2009, 8 pág.
- Ministerio de Cultura (2012). *Manual para la gestión cultural*. Bogotá D.C., p. 7. Recuperado de: www.mincultura.gov.co
- Ministerio de Cultura, Universidad de Antioquia (2012). *Consolidación de la articulación del Sistema Nacional de Cultura (SNCU). Regularidades y singularidades por variables en el análisis participativo*. pp. 6-17. Recuperado de: http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/InfoFinalMesasRegionalesCultura_UDEA_2012.pdf
- Ministerio de Cultura, Universidad de Antioquia (2012). *Rutas para la consolidación de la articulación del Sistema Nacional de Cultura-SNCU*. p. 13. Recuperado de: http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/PropuestaConsolidacionSNCu_UDEA_2012.pdf

- Ministerio de Cultura de la República del Perú. Lineamientos de Política Cultural 2013-2016. Versión Preliminar. Lima, primera edición, 2012, p. 4. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/11/lineamientomc.pdf>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura. Plan Cultura 2020. España, Secretaría General Técnica, 2017, pp. <https://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2017/03/20170323-plan/plan.pdf>
- Municipio de Andes. Acuerdo Municipal No. 016 del 09 de junio de 2008 “Mediante el cual se reestructura el Consejo Municipal de Cultura de Andes”.
- Municipio de Andes Acuerdo Municipal No. 013 del 29 de mayo de 2008 “Por medio del cual se modifica la Estampilla Procultura del Municipio de Andes”.
- Municipio de Andes. Acuerdo Municipal No. 029 del 05 de diciembre de 2011 “Por el cual se adopta como Política Pública local el Plan Municipal de Cultura de andes 2012-2021, “Andes cultural: las voces de las memorias y las identidades”.
- Municipio de Andes. Plan Municipal de Cultura 2012-2021 “Andes cultural: las voces de las memorias y las identidades. Andes, 2011, p. 1.
- Municipio de Andes. Plan de Desarrollo Municipal 2015-2019 “Inclusión, Orden y Progreso Verde”.
- Municipio de Bello. Política Pública de Cultura para Bello. Bello, 2011, Secretaría de Educación y Cultura, pp. 9-14-24-26. Recuperado de: <http://190.248.134.158/intranet/start/sig/procesos/estrategicos/direccionamiento%20estrategico/registros/politicas%20publicas/politica%20publica%20de%20cultura.pdf>
- Muñoz Carrillo, Ángela María (2004). Análisis del Sistema nacional de Cultura desde el caso particular del Municipio de Facatativá. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Tesis de grado para optar al título de abogada, pp. 12-20. Recuperado de: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/derecho/dere6/DEFINITIVA/TESIS77.pdf>
- Négrier, Emmanuel (2003). Las Políticas Culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada. Barcelona, WP núm., 226, Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2003, p. 13. Recuperado de: <http://www.icps.cat/archivos/WorkingPapers/wp226.pdf?noga=1>
- Pageau, Cristian (2011). Hacia nuevos horizontes epistemológicos: subalternidad y descolonización, puntos de convergencia y disidencia. Ponencia. p.2. Recuperado de: <http://ces.unne.edu.ar/prealas/eje1/Pageau.pdf>
- Parsons, Talcot (1951). El Sistema Social. pp. 7-36. Recuperado de: <https://teoriasuno.files.wordpress.com/2013/08/el-sistema-social-talcott-parsons.pdf>
- Piedra Guillén, Nancy (2004). Relaciones de poder: leyendo a Foucault Desde la perspectiva de género. Revista de Ciencias Sociales (Cr), vol. IV, núm. 106, Universidad de Costa Rica, pp. 123-141.
- Quijano, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Lima, pp. 200, 214, 227, 235. Recuperado de: <http://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>

- Raggio, Liliana (2013). Las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder. Las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires 2000-2010. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 1-2-95-106. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20140916024136/raggio.pdf>
- República de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Política Cultural 2011- 2016. Valparaíso, 2011, pp. 17-18-25-27, ISBN: 978-956-8327-86-6. Recuperado de: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf
- República de Chile (2003). Ley N.º 19.891. Ley del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago de Chile, p. 1. Recuperado de: http://transparenciaactiva.cultura.gob.cl/uploads/marcoNormativo/ley19891_3.pdf
- República de Colombia. Decreto 1589 de 1998. Por el cual se reglamenta el Sistema Nacional de Cultura –SNCU– y se dictan otras disposiciones. Recuperado de: https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/decreto_1589_de_1998_snc.pdf
- República de Colombia. Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997. Recuperado de: http://www.bibliotecanacional.gov.co/rnbp/sites/default/files/attach/page/ley_397_de_1997.pdf
- República de España (2017). Plan Cultura 2020. Secretaría de Estado de Cultura, pp. 3-4. Recuperado de: <https://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2017/03/20170323-plan/plan.pdf>
- República del Perú (2012). Ministerio de Cultura. Lineamientos de Política Cultural 2013- 2016. Versión Preliminar. Lima, primera edición, p. 4. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/11/lineamientomc.pdf>
- República del Ecuador (2016). Ley Orgánica de Cultura, N.º 1 del 30 de diciembre de 2016. Quito, p. 11. Recuperado de: <http://esilecdata.s3.amazonaws.com/Comunidad/Leyes/LEY%20ORGANICA%20DE%20CULTURA.PDF>
- Rey, Germán. (2010). LAS POLÍTICAS CULTURALES EN COLOMBIA: LA PROGRESIVA TRANSFORMACIÓN DE SUS COMPRESIONES. Compendio de Políticas Culturales. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Romero Cevallos, Raúl R (2005). ¿Cultura y desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuesta para un debate abierto. Lima, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Unesco, p. 15. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001440/144076s.pdf>
- Sanabria, Mauricio (2007). De los conceptos de administración, gobierno, gerencia, gestión y management: algunos elementos de corte epistemológico para una mayor comprensión. Univ. Empresa, Bogotá (Colombia) 6 (13): 155-194, julio-diciembre de 2007
- Sandoval Escudero, Carlos (2014). Métodos y aplicaciones de la planificación regional y local en América Latina. Santiago de Chile, Naciones Unidas, pp. 26-65. Recuperado de: http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/36967/S201436_es.pdf;jsessionid=92909BB63E6606EAEE35787FD1BE8B3E?sequence=1

- Saltos Coloma, Fabián (2012). Bases y Estrategias de la Gestión (de lo) Cultural. Ecuador, Libros Spondylus, pp. 1-158.
- Sheehan, Joseph G (1970). Teoría del conflicto de Rol. Capítulo I, p. 4. Recuperado de: <http://www.ttmib.org/documentos/Sheehan-Roles.pdf>
- Slater, David (2008). Re-pensando la geopolítica del conocimiento: reto a las violaciones imperiales. Bogotá, Universidad Mayor de Cundinamarca, Tabula Rasa, núm. 8, enero-junio, pp. 335-358. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/396/39600816.pdf>
- Unesco. Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales, México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982. Recuperado de: http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf
- Useche Aldana, Oscar (2014). Micropolítica de las resistencias sociales no violentas. Tesis de doctorado. Universidad de Granada, Instituto de la Paz y los Conflictos, p. 15. Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/34191/1/24049955.p>
- Weber, Max (2002). Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 170-172. Recuperado de: <https://sociologiadelasinstituciones.files.wordpress.com/2011/06/poder-concepto.pdf>
- Zapata Restrepo, Gustavo Alberto (2002). “Andes, identidad y memoria. Cartilla de Cátedra Municipal”. Medellín, pág. 58-146.
- Zapata Restrepo, Gustavo Alberto (1997). Educación y Sociedad en Andes, *Una aproximación a la historia municipal, desde los procesos educativos*. Medellín, Editorial Piloto SA, pág. 152-159

ANEXO I

Tabla 5. Matriz de análisis de los actores culturales involucrados

AGENTE, INSTITUCIÓN O PERSONA	POSICIÓN CONTEXTUAL DE PODER	INTERESES AGENCIADOS	APORTES FAVORABLES	APORTES DESFAVORABLES
Personas naturales: trabajadores de la cultura como artistas, creadores, gestores, líderes, emprendedores y beneficiarios	Poder de incidencia bajo en la toma de decisiones de política cultural	Acceso a las oportunidades de reconocimiento, recursos, circulación y formación	Ampliación de la capacidad instalada para el desarrollo artístico y cultural. Aumento del capital cultural. Fortalecimiento de los tejidos familiares y comunitarios	Tendencia al individualismo y a la competencia directa con otros actores por los recursos. Informalismo en la gestión cultural. Desconocimiento de los marcos normativos y de la oferta de oportunidades
Colectivos y grupos artísticos y culturales no constituidos legalmente	Poder de incidencia medio-bajo en la toma de decisiones de política cultural	Acceso a las oportunidades de reconocimiento, recursos, circulación y formación. Fortalecimiento de las organizaciones	Ampliación de la capacidad instalada para el desarrollo artístico y cultural. Aumento del capital cultural. Fortalecimiento de los tejidos familiares y comunitarios. Capacidad de trabajo en equipo.	Informalismo en la gestión cultural. Desconocimiento de los marcos normativos y de la oferta de oportunidades. Resistencia al trabajo en red con otras organizaciones.
Colectivos y grupos artísticos, culturales y comunitarios denominados como sociedad civil, y constituidos como personas jurídicas de derecho privado sin ánimo de lucro: formas asociativas como corporaciones, fundaciones, cooperativas, juntas de acción comunal, entre otras.	Poder de incidencia medio en la toma de decisiones de política cultural	Sostenibilidad administrativa, fiscal y financiera. Cumplimiento de su objeto social. Crecimiento y posicionamiento de la organización. Apuntalamiento del proyecto de vida de sus integrantes	Contribuye a complementar la acción del Estado en la democratización de los bienes, servicios y actividades culturales	Limitaciones para responder al marco normativo que rige las corporaciones. Debilidad financiera, administrativa y legal.
Estado: representado por la institucionalidad cultural pública local, en este caso el alcalde, la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte y su Coordinación Municipal de Cultura	Poder de incidencia alto en la toma de decisiones de política cultural	Posicionamiento político-electoral de la administración de cada período. Aplicación de la política y legislación cultural local, departamental y nacional, Democratización de la cultura.	Aplica los principios constitucionales y legales que ubican a las culturas como fundamento de la nacionalidad y del desarrollo social, en el ámbito municipal	Aplicación de políticas neoliberales y mercantilistas. Discontinuidad administrativa y vulnerabilidad política. Sujeción político-electoral
Empresa privada: representada por personas jurídicas de derecho privado con ánimo de lucro, como cajas de compensación, entidades financieras, sector turístico, agroindustria y comercio	Poder de incidencia medio-alto en la toma de decisiones de política cultural	Venta de servicios y bienes culturales. Generación de rentabilidad financiera. Posicionamiento de marcas y productos artísticos y culturales	Apoyo a las iniciativas artísticas y culturales de las organizaciones y grupos culturales no estatales, que buscan beneficiar a las comunidades locales y regionales.	Sujeción y priorización de los valores y principios de marketing comercial de la empresa o entidad cooperativa matriz.
Instancias de participación cultural: Consejo Municipal de Cultura y Consejos de las Artes, Consejo Municipal de Planeación	Poder de incidencia medio-bajo en la toma de decisiones de política cultural	Ampliar la capacidad de incidencia en la toma de decisiones sobre política y financiación cultural. Materialización de los planes, programas y proyectos de la política cultural. Democracia cultural	Legitimación de la política cultural a través de su formulación participativa y democrática. Carácter incluyente y pertinente de la política cultural	Deserción de miembros o pérdidas de la calidad por factores externos como la cesación contractual. Polarización entre actores participantes y consecuente pérdida de capacidad para negociar el diseño.

ANEXO II

CAPÍTULO III

UNA RUTA METODOLÓGICA EN CLAVE DE CRÍTICA AL PODER CULTURAL

3.1. Enfoque epistemológico

La Teoría Crítica, como paradigma de las ciencias sociales y humanas que tiene como su núcleo constitutivo el cuestionamiento de las estructuras de poder en la sociedad y en la producción misma del conocimiento, de los condicionamientos socioculturales que marcan y deciden en gran medida el lugar material y simbólico que ocupan los sujetos en la sociedad y en sus instituciones, así como a las oportunidades a las que tendrá acceso, y el reconocimiento de la historicidad de los procesos de pugna por las posiciones de dominio y control del capital en sus distintas formas, tal y como lo plantea Bourdieu (1990) en su *teoría del campo de la cultura*, constituye el enfoque epistemológico central de esta investigación.

Las instituciones culturales no son simples formas de organización para la administración racional de las demandas y los recursos culturales que las atienden, son más bien, estructuras de poder para la legitimación de los modelos de inclusión, exclusión y competitividad que unos actores están en capacidad de establecer para el conjunto de estos.

No obstante esta coherencia de enfoque con los intereses de desentrañamiento de las diversas posiciones de poder de los actores culturales en la gestión y la gerencia de la cultura local en el municipio de Andes, Antioquia, es conveniente aportar algunas definiciones en perspectiva histórica que son clave para saber de qué estamos hablando cuando nos referimos a dos nociones que son fundamentales para la presente problematización y formulación de una ruta metodológica: *paradigma* y *Teoría Crítica*.

En cuanto al termino *paradigma*, las transformaciones de su empleo nos muestran que no existe unidad de enfoque epistemológico, y esto nos indica que hay diferentes formas de entender la investigación y la relación investigador-objeto de conocimiento, y

que por tanto esta manera de comprender se constituye en una apuesta política. De acuerdo con Thomas Kuhn (1969):

Los paradigmas son realizaciones científicas universalmente reconocidas (dogmáticas) que, durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica en particular. (...) significa toda la constelación de creencias, valores, técnicas, etc., que comparten los miembros de una comunidad dada (...) (p. 13).

En virtud del proceso de crítica que se ha hecho a la noción de *paradigma* aportada por Kuhn y a la polisemia que ésta ha adquirido, es importante contrastar la definición anterior, con otras, como la que nos da Ritzer consultado por Valles (1999):

Un paradigma es una imagen básica del objeto de una ciencia. Sirve para definir lo que debe estudiarse, las preguntas que es necesario responder, cómo deben preguntarse y qué reglas es preciso seguir para interpretar las respuestas obtenidas. El paradigma es la unidad más general de consenso dentro de una ciencia y sirve para diferenciar una comunidad científica (o subcomunidad) de otra. Subsume, define e interrelaciona los ejemplares, las teorías y los métodos e instrumentos disponibles (p. 48).

Y la que debemos a Guba y Lincoln también consultados por Valles (1999), y que contribuye al enriquecimiento de la comprensión entre paradigma y sus implicaciones ontológicas, epistemológicas y metodológicas, que son comprensiones necesarias en tanto que en este caso investigativo implican una apuesta política crítica por ubicar al gestor cultural como un agente de cambio y transformación sociocultural a través de la gestión y gerencia de la cultura local:

(...) Según estos autores, los *paradigmas* deben entenderse como sistemas de creencias básicas (principios, supuestos) sobre:

- a) La naturaleza de la realidad investigada (*supuesto ontológico*).
- b) Sobre el modelo de relación entre el investigador y lo investigado (*supuesto epistemológico*).
- c) Sobre el modo en que podemos obtener conocimiento de dicha realidad (*supuesto metodológico*) (p. 49).

Por tanto, el paradigma, más allá de una noción general que implica una ubicación contextual en una comunidad científica y en un universo de ideas, de intereses, de

protocolos y de soluciones, es también reconocer en la partida misma de la investigación los condicionamientos “invisibles y paradigmáticos” a los que está sujeto el investigador, y a los que de manera inconsciente está subordinado: la cultura como tradición ejerce un poder ciego sobre la manera en que nos representamos y creemos que es el mundo y sus realidades. Desde ahí tiene que entrar a operar la teoría crítica, desde la revisión de los propios condicionamientos y subordinaciones silenciosas pero poderosas.

Con esta postura de alerta y de autocrítica, y entrando a definir qué es la Teoría Crítica como paradigma de la investigación en el campo de las ciencias sociales, y en perspectiva histórica, Frankenberg (2011) nos dice que:

(...) como tal, se refiere a la *Frankfurter Schule* (Escuela de Frankfurt), cuyos miembros se encontraban inmersos en la tradición de la teoría marxista y quienes se comprometieron, desde dentro de esta teoría, a desarrollar y defender su forma auténtica y sus ideas (...) La teoría crítica, originalmente, se definió en oposición a la teoría tradicional. Esta última representa el tipo de teorización “cientista” guiada por los ideales de las ciencias naturales modernas y su prerrogativa de investigaciones “libres de valoración”. Los autores de la teoría crítica parten de la asunción de que tanto los objetos observados como los sujetos observadores de la ciencia están constituidos socialmente y, por lo tanto, deben ser analizados e interpretados dentro de su contexto histórico-social (...) (p. 68).

Continuando con este aporte de Frankenberg (2011) que define la Teoría Crítica y da cuenta de las transformaciones históricas a las que ha estado sujeta, tenemos lo siguiente:

En la actualidad, la teoría crítica hace referencia a un concepto general que incluye una variedad de proyectos posrealistas y pospositivistas dentro y fuera de la tradición marxista. “Crítico” ha llegado a significar una postura opuesta al *mainstream*, a gran parte del discurso positivista en las diversas ciencias, con base en un nuevo marco analítico y un nuevo vocabulario. Dentro de una perspectiva explícitamente transformativa, en la que resuenan temas centrales del marxismo crítico, algunos críticos denuncian las necesidades, intereses y el desamparo de los grupos marginados y las sociedades excluidas del discurso dominante. Otros comparten el vocabulario de la exclusión, pero permanecen escépticos ante los objetivos emancipatorios (p. 69).

También aporta a enriquecer esta definición de qué es la Teoría Crítica como paradigma (teoría de los tres paradigmas) de la investigación en las ciencias sociales, la definición que hacen Crabtree y Miller y que es consultada por Valles (1999):

El paradigma de la indagación crítica o ecológica (critical/ecological inquiry). Este tercer *paradigma* del conocimiento "ayuda a mantener la vida social, enfoca la realidad de la dominación, la distribución de poder y las desigualdades asociadas". Apunta a los efectos del sistema. Se sirve del conocimiento histórico, y de la articulación de los *paradigmas* materialista e interpretativo, para desenmascarar la ideología y la experiencia del presente, logrando una conciencia emancipada y verdadera. Se adecua al compromiso político y al estudio de los sistemas (p. 30).

Adicionalmente, Osorio (2007), define de la siguiente manera a la Teoría Crítica, colocando en el centro de sí misma a la acción política transformadora como su razón de ser (razón ontológica):

La Teoría Crítica es una teoría que al mismo tiempo que aspira a una comprensión de la situación histórico-cultural de la sociedad, aspira, también a convertirse en la fuerza transformadora de la misma en medio de las luchas y las contradicciones sociales (p. 1).

Finalmente y para cerrar este apartado, es importante señalar el aspecto relacionado con las implicaciones en cuestiones metodológicas que tiene la Teoría Crítica y que son fundamentales en su diseño. Guba y Lincoln, citados por Valles (1999), hacen la siguiente caracterización:

- a) *La meta de la indagación.* Para la *teoría crítica* y enfoques agrupados la meta de la indagación está en la "crítica y transformación de las estructuras sociales, políticas, culturales, económicas, étnicas y de género que constriñen y explotan a la humanidad" (...)
- b) *La generación y acumulación de conocimiento.* Para los críticos, el conocimiento surge, y va modificándose, a lo largo de un "proceso dialéctico de revisión histórica", en el que puntos de vista más documentados van reemplazando visiones caducas. (...)
- c) *Los criterios evaluativos de la calidad de una investigación.* Los investigadores críticos resumen los criterios evaluativos de la calidad de una indagación en tres principales:
 - Contextualización histórica de la situación estudiada (consideración de antecedentes socioeconómicos, culturales, de género).

- Grado en que el estudio incide en la "erosión de la ignorancia" (desenmascaramiento de prejuicios).
- Grado en que "proporciona un estímulo para la acción, esto es, para la transformación de la estructura existente" (p. 31).

Todo lo anterior justifica y argumenta creo que de manera clara, el por qué esta investigación se encuadra en el paradigma de la Teoría Crítica de la investigación social, a lo que agregaremos para este caso, de la investigación cultural.

3.2. Enfoque metodológico

Partiendo de la pregunta de investigación ¿Cuáles son las influencias de las relaciones de poder entre los actores culturales, en los procesos de gestión y gerencia del desarrollo cultural en el Municipio de Andes, Antioquia? y para poder abordar su indagación es necesaria y clave la incorporación de las narrativas de los actores culturales que dan cuenta de sus experiencias, conocimientos e interpretaciones en torno a los procesos de movilización e institucionalización cultural de los que trata este trabajo, porque ellos han sido los protagonistas y artífices de los hechos que sirven de escenario para interrogar en un escenario local la relación entre cultura y poder. Por esta razón, el enfoque metodológico de esta investigación es la *etnografía interpretativa*, como a continuación se sustenta y detalla.

Para empezar, es importante enmarcar la etnografía en el paradigma de la investigación cualitativa, porque centrará su interés en la interpretación y análisis de discursos producidos desde las subjetividades y circunstancias contextuales y microhistóricas de los actores culturales individuales o grupales que aportan su versión o narrativa acerca de los hechos y procesos indagados. Valles (1999), citando a Kirk y Miller (1986: 10) nos dice que: "la investigación cualitativa es un fenómeno empírico, localizado socialmente, definido por su propia historia, no simplemente una bolsa residual conteniendo todas las cosas que son no cuantitativas" (p. 8). Como reafirmación de lo anterior, que la etnografía es un enfoque metodológico que se enmarca en el paradigma de la investigación cualitativa, Murillo y Martínez (2010) afirman que: "La etnografía es uno de los métodos más relevantes que se vienen utilizando en investigación cualitativa" (p. 3). Finalmente, y de una manera que sitúa el origen de este enfoque metodológico y al mismo tiempo lo relaciona con su estilo paradigmático, Govea, Vera y Vargas (2011) nos dicen

que: “La etnografía se considera una modalidad de investigación en las ciencias sociales que surge de la antropología cultural y de la sociología cualitativa, y se inscribe en la familia de la metodología cualitativa” (p. 29).

En cuanto a las transformaciones epistemológicas experimentadas por la etnografía desde sus orígenes en la antropología cultural, con una mirada comparativa dominada por el etnocentrismo, y hasta la contemporaneidad en la que ubicaremos la etnografía interpretativa, donde la noción positivista de las ciencias naturales que la influyó en sus inicios fue cuestionada y dio paso al reconocimiento del rol que desempeñan las sub e intersubjetividades de los objeto-sujetos de investigación, Valles (1999) citando a Vidich y Lyman (1994: 42) plantea que:

El momento actual de la etnografía, lo define "el desafío postmoderno". Lo post-moderno se refiere a un modo de observación de lo social y cultural, que (para algunos) debe incluir la implicación del investigador en las experiencias vitales de los sujetos, teniendo como norte la consecución de su libertad y emancipación. De esta sensibilidad deben derivarse las razones para hacer etnografía, y no de "los valores que guiaron y enfocaron el trabajo de los etnógrafos anteriores" (p. 14).

Una definición general en relación a qué es la etnografía, qué se entiende por ella, cómo aborda su objeto de conocimiento y por tanto cuáles son sus presupuestos ontológicos, epistemológicos y metodológicos, qué rol desempeñan los objetos-sujetos de investigación, entre otros aspectos fundamentales de su caracterización, nos la brindan Murillo y Martínez (2010) que nos dicen que ésta:

Consiste en descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables. Incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos y no como uno los describe. (González y Hernández, 2003). Una de las características más importantes de las técnicas cualitativas de investigación es que procuran captar el sentido que las personas dan a sus actos, a sus ideas, y al mundo que les rodea (p. 3).

Lo anterior, se hace necesario para la presente investigación porque el problema de conocimiento se abordará principalmente a través de fuentes primarias, que en este caso son los actores culturales que han sido los protagonistas de los hechos y han vivenciados desde

distintos lugares y posiciones de interés y de poder los procesos relacionados con la gestión y gerencia del desarrollo cultural local. Y lo que importa con fines interpretativos son precisamente los testimonios de las maneras en cómo estos han vivido, percibido, actuado, aportado, sentido, pensado, expresado o callado frente a los hechos y procesos de la cultura local.

De acuerdo con Govea, Vera y Vargas (2011) y también citando a Muecke (2003), existen varias escuelas de pensamiento etnográfico: clásica, sistemática, interpretativa y crítica. De acuerdo con estos autores:

Los etnógrafos interpretativos creen que el análisis etnográfico debe descubrir los significados en la interacción social observada. Para esta escuela una buena etnografía proporciona “descripciones densas” de comportamiento humano y guía al lector por entre el análisis consistente en “conjeturar los significados, evaluar lo que se conjetura y sacar conclusiones explicatorias a partir de las mejores conjeturas, y no en descubrir el continente de significado y hacer un mapa de su paisaje incorporado” (p. 34).

Precisando mucho más sobre algunos de los aspectos metodológicos de la etnografía, sobre todo con fines de encuadramiento en cuanto a las capacidades y pretensiones de su alcance y el grado de complejidad investigativa e incluso operativa, Murillo y Martínez (2010) nos hablan de dos niveles: el micro-etnográfico y el macro-etnográfico. De acuerdo con lo planteado por los autores, esta investigación en su nivel micro:

(...) consiste en focalizar el trabajo de campo a través de la observación e interpretación del fenómeno en una sola institución social, en una o varias situaciones sociales. En esta opción, la investigación constituye un trabajo restringido (...) y puede ser desarrollado por un solo investigador o etnógrafo (...) (p. 4).

Finalmente, y siguiendo a Murillo y Martínez (2010), son las características de la etnografía las que mejor permiten entender por qué esta investigación se inscribe en este enfoque metodológico, en tanto que la realidad cultural aquí indagada es abordada desde distintas miradas y comprensiones: la de los actores culturales y la del investigador que se da en ambos casos en la cotidianidad y contexto institucional y social de los hechos. De acuerdo con ellos las características de la etnografía son:

1. Tiene un carácter fenomenológico o émico: con este tipo de investigación el investigador puede obtener un conocimiento interno de la vida social dado que supone describir e interpretar los fenómenos sociales desde la perspectiva de los participantes del contexto social.

Es importante saber la distinción entre los términos *émico*, que se refiere a las diferencias que hay dentro de una misma cultura, y *ético*, que se refiere a la visión u orientación desde el exterior.

2. Permanencia relativamente persistente por parte del etnógrafo en el grupo o escenario objeto de estudio por dos razones: para ganarse la aceptación y confianza de sus miembros y para aprender la cultura del grupo.

3. Es holística y naturalista. Un estudio etnográfico recoge una visión global del ámbito social estudiado desde distintos puntos de vista: un punto de vista interno (el de los miembros del grupo) y una perspectiva externa (la interpretación del propio investigador).

4. Tiene un carácter inductivo. Se basa en la experiencia y la exploración de primera mano sobre un escenario social, a través de la observación participante como principal estrategia para obtener información. A partir de aquí se van generando categorías conceptuales y se descubren regularidades y asociaciones entre los fenómenos observados que permiten establecer modelos, hipótesis y posibles teorías explicativas de la realidad objeto de estudio (p. 21).

3.3. Técnicas e instrumentos de investigación

Las técnicas e instrumentos de investigación acá seleccionados, principalmente las de recolección de la información y las de registro, están inseparablemente vinculadas al proceso histórico de surgimiento y constitución de la etnografía. No obstante, y dada la historicidad y contextualidad del caso objeto de investigación, se incluye por lo menos una técnica, el registro y análisis documental, relacionada tanto con la recolección y el registro, como con el análisis y la interpretación, y que suele ser transversal a toda investigación. Con base en lo anterior se presentan las técnicas de recolección, registro, y análisis e interpretación, en el marco de una investigación de corte crítico y con enfoque metodológico etnográfico.

3.3.1. Técnicas de recolección de información

La primera técnica de recolección de “datos” o información empleada por esta investigación y que es concordante con su enfoque metodológico, la etnografía interpretativa, será la *entrevista no estructurada* que será homologada con la *conversación a profundidad* a partir de las cuales interpretaremos y analizaremos *las narrativas* presentes en el discurso de los diferentes actores culturales.

Por esta razón es necesario primero definir qué es la conversación a profundidad, pues se constituye en la fuente principal de “datos”, información e interacción de discursos con y entre los actores culturales en el marco de esta investigación. Tusón Valls (2002) dice que:

(...) La conversación es una de las actividades más típicamente humana. Es la forma prototípica en que se manifiestan las lenguas, su forma primera de existencia y el modo universal de uso lingüístico. Conversar es una forma de acción entre individuos (*interacción*); por lo tanto, es una actividad social que presenta la característica de utilizar, como instrumento para actuar, los códigos lingüísticos junto con otros códigos no verbales que acompañan a la palabra. En la conversación las personas nos constituimos como seres sociales, construimos nuestras identidades y damos sentido al mundo que nos rodea (p. 134).

Huchtby y Drew, citados por Tusón (2002), nos dan una clara pista sobre cuál es el objetivo del análisis de la conversación, y, para los intereses de esta investigación, de las *narrativas* presentes en los discursos de los distintos actores culturales:

El análisis de la conversación se propone revelar de qué manera los aspectos técnicos del intercambio verbal se constituyen en los recursos estructurados, organizados socialmente por medio de los cuales los participantes realizan y coordinan actividades hablando-en-interacción. Se considera que el habla es un vehículo para la acción social y también uno de los principales medios con que se construye y se mantiene mutuamente la organización social en la interacción entre las personas. De aquí que se vea como un lugar estratégico en el que se puede estudiar de forma empírica y rigurosa de qué manera los agentes sociales, en su interacción, se orientan hacia contextos sociales y evocan esos contextos [Huchtby & Drew, 1995: 183-84 (Traducción de la autora)] (p. 135).

En cuanto a que la conversación es un acto complejo y único (y por tanto contextual) que va más allá del análisis lingüístico puro, Gumperz, citado por Tusón (2002) nos proporciona la siguiente conceptualización:

La noción teórica sobre la que se basa nuestro análisis es el concepto de inferencia conversacional: el proceso situado a través del cual quienes participan en una conversación evalúan las intenciones de los otros participantes y sobre las que basan sus respuestas [Gumperz, 1981: 11-12 (Traducción de la autora)].

Uso el término “contextualización” para referirme al uso que hablantes y oyentes hacen de los signos verbales y no verbales para relacionar lo que se dice en cualquier momento y en cualquier lugar con el conocimiento adquirido a través de la experiencia del pasado, con el fin de recuperar las presuposiciones sobre las que se tienen que basar para mantener su involucración en la conversación y evaluar las intenciones que se pretenden comunicar [Gumperz, 1992: 230 (Traducción de la autora)] (p. 138).

Y Tusón (2002), (ya en una aproximación mucho más clara en torno a las fuentes, medios y propósitos metodológicos de esta investigación) en cuanto a las implicaciones que esto tiene para su análisis, amplía lo propuesto por Gumperz de la siguiente manera en cuanto que:

(...) la conversación es un instrumento privilegiado a través del cual creamos sentido y damos sentido a la realidad social. Por lo tanto, el análisis de la conversación no debe quedarse en describir cómo es la mecánica de estos intercambios verbales, sino que debe desvelar de qué manera se construye la significación entre quienes participan en una interacción comunicativa de ese tipo. El sentido se crea de forma “local”, esto quiere decir que, si bien las personas aportan su bagaje de conocimientos y sus expectativas a un encuentro, es en el transcurso de la conversación cuando, entre todas, van negociando y creando el sentido de lo que pasa. La comunicación es un proceso de interpretación de intenciones que se manifiesta directa o indirectamente, basado en presuposiciones y evocaciones de situaciones semejantes. La interpretación se lleva a cabo a través de las continuas inferencias que los participantes tienen que ir realizando al detectar todo tipo de indicios de contextualización (p. 142).

Así mismo, y con implicaciones en las técnicas de registro de la información, no basta con la sola transcripción textual de la conversación, pues la comunicación es un acto

complejo que involucra lo verbal y lo no verbal como nos lo indica Tusón (2002), por lo que:

En efecto, no se puede reducir el análisis de la conversación al estudio de las formas lingüísticas, ya que éstas son solo una parte de lo que hacemos al hablar. La prosodia, las vocalizaciones, los gestos y ademanes o la posición de los cuerpos son aspectos a veces tan importantes o más que las propias palabras dichas, si lo que nos interesa es analizar la interacción comunicativa en toda su complejidad (p. 144).

En cuanto al registro y análisis documental, que se constituye en una técnica inevitable y por tanto es transversal a la investigación científica en general, y en particular para el caso de las ciencias sociales y humanas, pues es imposible desconocer los distintos tipos de registro documental que los hechos y procesos sociales e institucionales mismos van generando. Este material, o fuente de información, servirá de manera complementaria para contextualizar el caso, y contrastar las versiones conversacionales de los actores, con los registros documentales de los hechos que directa o indirectamente han incidido en los procesos culturales locales, como, por ejemplo, la normativa internacional, nacional y local para el desarrollo cultural. López Noguero (2002) nos aporta la siguiente definición:

La primera tarea de un investigador es conocer la documentación sobre el problema que está desarrollando; por ello una fase fundamental en toda Investigación es el análisis de los documentos referentes al tema estudiado. Sin embargo, es importante tener en cuenta que los documentos son muy variados, teniendo que recurrir a todos aquellos que demande nuestro problema, sin más limitaciones que su pertinencia y su posibilidad de acceso (Marín Ibáñez, 1985). Su clasificación, no obstante es difícil dada su abundancia y heterogeneidad, así podemos destacar:

- Documentos impresos: libros, artículos o periódicos que tienen un carácter verbal sin descuidar su valor gráfico o numérico.
- También dentro del material Impreso se analizan los libros o revistas profesionales, memorias, anuarios, prensa... En este sentido, los datos estadísticos tienen una importancia ineludible.
- Documentos de carácter icónico: fotografías, diapositivas, filmes.
- Documentos sonoros: discos, cassetes,...
- Documentos verbo-icónicos: la televisión, el cine o el video.

A pesar de la gran diversidad de fuentes susceptibles de análisis, la fuente documental más importante es el vestigio escrito. No obstante, en general, el documento escrito, como fuente de observaciones sociales, tiene carácter secundario ya que no ofrece los mismos fenómenos sociales que han tenido lugar, sino el resultado de la percepción e interpretación de ellos por el escritor, que siempre es parcial e incompleta (p. 171).

3.3.2. Técnicas de registro

Se recurrirá a la grabación en audio de las conversaciones a profundidad que se adelantarán con estos colaboradores informados (actores culturales), ya que no es posible, dada la especificidad de los temas de la conversación, recolectarlas en ambientes cotidianos y situaciones *comunes* no concertadas.

En la siguiente referenciación, Heritage y Atkinson citados por Krause y Wasserman (2008) explican algunas características de la dependencia del análisis de la conversación hacia los datos grabados:

El uso de datos grabados sirve para controlar las limitaciones y falibilidades de la intuición y la recolección; expone al observador una amplia serie de materiales y circunstancias de interacción y también ofrece alguna garantía de que las conclusiones analíticas no se plantean como objetos de idiosincrasia intuitiva, atención o recuerdo selectivo o diseño experimental. La disponibilidad de una grabación permite el examen *repetido y detallado* de eventos particulares de la interacción y por eso mismo aumenta espectacularmente la variedad y la precisión de las observaciones que pueden hacerse. El uso de dichos materiales tiene la ventaja adicional de proveer audiencias, y en menor medida, lectores de reportes de investigación con acceso *directo* a los datos sobre los cuales se efectúan demandas analíticas, y así se disponen al escrutinio público de modo que minimiza aún más la influencia de preconcepciones individuales. (Heritage & Atkinson, 1984: 4) (p. 13).

Existe además una importante fuente de datos documentales en soportes impresos y audiovisuales que dan cuenta de la historia de las relaciones de poder cultural en unos arcos de tiempo delimitados (2008-2011 y 2012-2015), y que tienen que ser sometidos a diversas técnicas de registro para su posterior análisis. Estas Técnicas de registro contemplan como la principal, la realización de fichas bibliográficas de catalogación y categorización de dichos documentos, para su posterior incorporación como datos relevantes que evidencian

los roles y las actuaciones de los actores culturales en el tiempo. Por ello, los siguientes, son los tipos de documentos que serán objeto de procesos de registro para el posterior análisis documental:

- Documentos normativos: acuerdos municipales para el cumplimiento de competencias legales: Acuerdos Municipales creación y modificación de la Estampilla Procultura, Acuerdos Municipales de creación y reestructuración del Consejo Municipal de Cultura, Acuerdo de adopción de la política Pública cultural.
- Documentos de planificación: Diagnósticos, Plan Municipal de Cultura 2012-2021, Plan de Desarrollo Municipal 2008-2011, Plan de Desarrollo Municipal 2012-2015.
- Documentos de participación: actas del Consejo Municipal de Cultura, plan de trabajo, reglamento interno, ponencias de foros municipales y subregionales de cultura, oficios, entre otros.
- Documentos de gestión y financiación: proyectos de cofinanciación (PNC, PNE, PAN, PNM, PNLB, ICPA, IVA, entre otros), recaudos estampilla Procultura, Sistema General de Participación, documentos CONPES, recursos de libre destinación, entre otros.
- Documentos de procesos administrativos: Planes de Acción, supervisiones, interventorías, contrataciones, escuelas artísticas, convenios, alianzas, servicios, infraestructura, descentralización, entre otros.

De manera complementaria, se emplearán la técnica del registro mediante el diario de campo (técnica etnográfica) para el registro de situaciones cotidianas de la vida cultural local, con especial interés por la aproximación a los ambientes institucionales y la prestación de servicios por parte de funcionarios, que entran precisamente en la “tradición” del quehacer investigativo etnográfico. A continuación definimos estas técnicas de registro de la información: el concepto de ficha según Cerna (s./f.):

La mayoría de los investigadores coinciden en afirmar que las fichas son cédulas donde se registran aspectos importantes, organizados, sistematizados y esenciales, la misma que se convierte en una fuente constante de información cuantitativa y cualitativa, según el interés del investigador.

Las fichas como instrumentos de registro y recolección de información sirven, en general para almacenar datos, categorías, definiciones, postulados, conceptos, características y experiencias más importantes: tanto de nuestras lecturas, observaciones (auditivas y visuales) y vivencias personales.

En las fichas se lleva o tiene la información deseada en orden lógico, de igual manera nos permite comparar opiniones de autores consultados, también nos facilita un dominio relativo del tema investigado o para reactualizar conocimientos; en el caso que se adecuen a los propósitos de investigación científica (pp. 3-4).

Para el concepto de diario de campo aportaremos la definición de Valverde (s.f.) según la cual:

El Diario de Campo puede definirse como un instrumento de registro de información procesal que se asemeja a una versión particular del cuaderno de notas, pero con un espectro de utilización ampliado y organizado metódicamente respecto a la información que se desea obtener en cada uno de los reportes, y a partir de diferentes técnicas de recolección de información para conocer la realidad, profundizar sobre nuevos hechos en la situación que se atiende, dar secuencia a un proceso de investigación e intervención y disponer de datos para la labor evaluativa posterior. El reporte del Diario de Campo incluye, concomitantemente, información cuantitativa y cualitativa, descriptiva y analítica, lo mismo que elementos pertinentes para la formulación estadística, diagnóstico, pronóstico, estudios y evaluaciones sociales o situacionales (p. 309).

3.3.3. Técnicas de análisis e interpretación:

Esta propuesta investigativa implementará unas técnicas de análisis e interpretación coherentes con su enfoque metodológico, el etnográfico interpretativo, toda vez que la principal fuente de datos e información proviene de las *narrativas* de los actores culturales a través de la conversación en profundidad o de fuentes documentales en su mayoría también producto de *relatos* escritos como las actas de reunión, todo en su conjunto mediado por la palabra y generado en escenarios de intersubjetividad. Por ello, y de acuerdo con Schettini y Cortazzo (2015):

El *lenguaje* es una forma de producción y reproducción del mundo social, implica esquemas interpretativos para entender no solo lo que es dicho por los otros sino también el sentido; sentido este que es constituido intersubjetivamente. Hablar, es parte de una forma de vida. De

aquí que para Giddens (2001) el *lenguaje* supone no solo conocimiento de reglas sintácticas, sino la adquisición de una serie de instrumentos que intervienen en la construcción y reconstrucción de la vida social (p. 42).

Por tanto las narrativas, es decir, el sentido profundo de lo que se dice, es lo que interesa como unidad de análisis e interpretación en esta investigación. Teniendo entonces como enfoque metodológico la etnografía interpretativa pasamos en este caso puntual, al *análisis de las narrativas* de los actores culturales, como habíamos propuesto anteriormente cuando definimos las técnicas de recolección de la información. Para ello tenemos como referencia lo planteado por Schettini y Cortazzo (2015):

Si es el lenguaje el que asume *carácter de mediador*, como traductor de los procesos de recolección, análisis e interpretación de las *pruebas*, identificamos un campo para el quehacer interdisciplinario de aportes sociológicos, antropológicos, lingüísticos, jurídicos, políticos y, también, un espacio de confluencia de paradigmas. Además, como venimos afirmando, lo importante es poder captar la perspectiva de los sujetos, sus propias definiciones y significado del fenómeno social; a la hora de divulgar los hallazgos *la narración* pasa a ser el eje de la cuestión (p. 42).

Como estructura procedimental para el análisis e interpretación de las *narrativas* se tendrá en cuenta lo planteado por Krippendorff, citado por Schettini y Cortazo (2015):

(...) el análisis de contenido requiere un marco de referencia conceptual que abarque:

- los datos, tal como se lo comunican al analista,
- el contexto de los datos,
- la forma en que el conocimiento del analista lo obliga a dividir su realidad,
- el objetivo de un análisis de contenido,
- la inferencia como tarea intelectual básica y
- la validez como criterio supremo de éxito

A su vez señala el autor que el marco contextual asume tres finalidades es *prescriptivo*, *analítico* y *metodológico*.

Las ventajas del *análisis de contenido* es la de ser una técnica no intrusiva, que analiza tanto materiales estructurados como no estructurados y que tiene en cuenta el contexto propio del lugar de la investigación; es de carácter interpretativo (pp. 45-46).

Si bien las *narrativas* tienen su ocurrencia en los procesos de interacción y relacionamiento de los actores culturales y por tanto son producto de la intersubjetividad, su análisis e interpretación se da en el ámbito de la subjetividad del investigador (analista). Por ello se tendrá en cuenta lo planteado por Schettini y Cortazzo (2015):

Queremos hacer hincapié en la importancia de tener en cuenta no solo lo contextual sino también las hipótesis, sean estas explícitas o implícitas, y el marco conceptual sabiendo que es este conjunto de características lo que les da sentido a los datos. Asimismo, hay que ser muy cuidadoso en las categorías que se crean, y ello está relacionado con los conceptos y las teorías, es decir, se debe pensar en categorías plausibles de ser analizadas de acuerdo a conceptos y teorías. Ello hará que lo analizado sea confiable; muchas veces lo que dificulta el análisis es la utilización de categorías que no pertenecen al campo de estudio (p. 46).

Es importante también tener en cuenta para el análisis e interpretación las siguientes consideraciones en torno al lenguaje, la comunicación y específicamente la conversación, realizadas por Schettini y Cortazzo (2015):

Cada vez más se examinan los aspectos no manifiestos del discurso y como decía Goffman (1991:130) el lenguaje es un acto complejo y *cuyo sentido debe investigarse también en el movimiento de las cejas y las manos*. Esto muestra que lo no lingüístico – tonos de voz, posturas corporales, pausas, gestos, movimientos- son fundamentales en el *análisis del discurso*; sabemos cómo las mismas palabras dichas en tonos, en circunstancias y con gestos diferentes, pueden significar cosas diferentes y que es eso lo que le puede dar sentido a las comunicaciones. Por esto mismo, no solo nos interesa el *análisis del discurso escrito* sino también el *oral*, especialmente, en la complejidad del interjuego social que se da entre los actores enfatizando la comprensión, el juego de poderes presente en los discursos y en el significado atribuido y atribuible a los mismos (Cortazzo y Schettini, 2005). **El discurso implica ir más allá de lo dicho textual, debemos pensar también en las relaciones de poder que se manifiestan en el mismo** (negrilla introducida por el investigador) (pp. 47-48).

Otros referentes teóricos a la hora de hacer el análisis e interpretación de la información a través de las *narrativas* de los actores culturales involucrados en esta investigación son los señalados por Valles y citado a su vez por Schettini y Cortazzo (2015):

(...) el *análisis del discurso* se ha visto enriquecido con el aporte de la *arqueología epistémica* de Foucault, el *discourse analysis anglosajón*, la *lingüística del discurso* de Barthes o la *semiótica narrativo-discursiva* de Greimas dando lugar a visiones tan variadas como complejas del hecho lingüístico (p. 48).

También como aporte contextualizador de la técnica de análisis e interpretación de la información Fernández Núñez (2006) nos dice lo siguiente:

Cuando se habla de *datos cualitativos* generalmente se habla de textos: periódicos, películas, comedias, mensajes de correo electrónico, cuentos, historias de vida; y también de narrativas, como por ejemplo, relatos acerca del divorcio, sobre estar enfermo, sobre el hecho de sobrevivir a un combate cuerpo a cuerpo, sobre prostitución o sobre cómo intentar dejar de fumar (Ryan y Bernard, 2003). En este sentido, es posible distinguir entre la *tradición lingüística*, que trata al texto como un objeto de análisis en sí mismo, y la *tradición sociológica*, que trata al texto como una ventana a la experiencia humana (...) La tradición lingüística incluye el análisis narrativo, el análisis conversacional (o del discurso), el análisis de ejecución y el análisis lingüístico formal. Por su parte, la tradición sociológica incluye dos tipos de textos escritos: (a) las palabras o frases generadas por medio de técnicas de elicitación sistemática y (b) textos libres, como las narrativas, los discursos y las respuestas a entrevistas no estructuradas o semi-estructuradas (preguntas abiertas) (pp. 2-3).

Finalmente, tenemos otro referente complementario que aporta desde lo procedimental en el tratamiento de los datos y la información de lo que se entiende por el análisis en la investigación social, y que es aportado por Fridin (2017):

(...) el desafío central que enfrentamos en la investigación cualitativa es el de “extraer” el sentido de un gran volumen de datos no estructurados. La tarea analítica requiere reducir el volumen de la información, separar lo trivial de lo significativo, identificar patrones y construir un marco argumentativo para comunicar la esencia de lo que revelan los datos. (...) Huberman y Miles (1994) las han sistematizado identificando tres instancias analíticas centrales que operan de manera interactiva y no secuencial a lo largo de la investigación: la reducción, el despliegue y la “extracción” del sentido de los datos (p. 76).

3.4. Características de la Población participante y roles en la investigación

La población participante en la investigación está constituida por personas naturales y jurídicas que denominaremos *actores culturales*, por su vinculación e intereses en los procesos del desarrollo cultural local. Fundamentalmente han sido protagonistas o testigos privilegiados de una movilización social en un momento determinado, para superar los factores del atraso cultural predominante en ese momento. Fue por tanto una coyuntura de política cultural, en el contexto de una participación política de la sociedad civil para incidir en la toma de decisiones del poder local.

Su participación se ha dado desde distintas posiciones en relación a la existencia de organizaciones de la sociedad civil, de la empresa privada y del estado en el ámbito municipal, agenciando tanto demandas y exigencias de ejercicio de derechos culturales, como la gestión y administraciones de los instrumentos de poder y los recursos para su satisfacción, e incluso desde lugares marginales o subordinados que demandan lógicas diferentes de existencia social y cultural.

En otras palabras, los actores culturales participantes dan cuenta de la diversidad existente en el territorio y entendida ésta más allá de la noción de identidad, porque sus roles en muchos casos no se relacionan con la demanda de inclusión, reconocimiento y respeto, sino con la defensa y afianzamiento de posiciones de poder y control sobre recursos económicos, patrimoniales, institucionales y simbólicos del campo de la cultura. Es decir, estos actores entienden la noción de cultura de maneras muy diferentes, lo que genera tensiones y pugnas de distinto orden.

Por ello, desde estos lugares culturales, sociales y territoriales, y desde posiciones ideológicas y políticas en muchos casos divergentes e incluso en pugna, los actores culturales cumplirán principalmente su rol como informadores, en muchos casos privilegiados, que aportarán distintas versiones y visiones sobre los procesos y hechos relacionados con el desarrollo cultural local y con una movilización social para exigir su implementación y cumplimiento.

Por esta razón, las técnicas de investigación en este caso tienen como eje de fuerza la conversación en profundidad con estos protagonistas y espectadores que han desempeñado distintos papeles en el escenario de la cultura local.

3.5. Criterios éticos y ambientales:

El primer criterio ético que se aplicará será el consentimiento informado de cada uno de los actores culturales entrevistados, dando claridad e informando además sobre el tema de investigación, sus alcances, su posible utilidad e importancia, su aplicabilidad en los procesos del desarrollo cultural local, y, la garantía de confidencialidad sobre los datos e información suministrada, y sobre las opiniones y posiciones expresadas.

El segundo criterio ético que se aplicará será el de la fidedignidad, en tanto que los datos, la información, las opiniones y las posiciones serán asumidas como un derecho de la persona que le es otorgado por el consenso social, y que por tanto no serán objeto de sesgos, distorsiones o manipulaciones con el objeto de validar a unos actores y condenar a otros. Lo que se busca promover es el diálogo social para la construcción de escenarios efectivos de democracia cultural, donde el desarrollo cultural no solo es para todos, sino además con todos. Esto implica imparcialidad, pero no neutralidad frente a las distintas posiciones de poder y a las concepciones diferenciadas sobre la noción que se tiene de cultura. Es decir, hay formas de entender y de hacer que contribuyen a un desarrollo cultural, social y económico incluyente y sostenible, y otras generadoras de exclusión y conflicto, y ello se señalará de manera clara, pero sin condenar a personas, sino denunciar prácticas y discursos. Es propósito la generación de diálogo entre actores culturales para la superación de las inequidades e imposturas de un poder cultural entendido autocráticamente. En un sentido sociológico, no hay actores buenos o actores malos, hay malos encuentros entre actores.

El tercer criterio ético que se aplicará será la promoción de la cultura como forma de relacionamiento que propende por el respeto y la valoración de todas las formas de diversidad (social, ambiental, biótica, cultural, estética), mientras que no vulnere los derechos de los otros, no deprede y atente contra los recursos medioambientales, y no promueva los fundamentalismos y radicalismos de cualquier tipo.

3.6. Etapas de la investigación:

Las etapas o fases que tendrán desarrollo durante el proceso de investigación de las relaciones de poder entre los actores culturales en el Municipio de Andes serán las siguientes:

1. Formulación teórica, conceptual, metodológica e instrumental de la investigación, teniendo en cuenta que dos categorías fundamentales del problema de investigación la sitúan en el paradigma de la Teoría Crítica y en el enfoque metodológico de la Etnometodología.
2. Identificación de los actores culturales y fuentes de datos e información para la investigación, solicitudes para las autorizaciones de acceso y uso de las fuentes documentales, y gestión del consentimiento informado por parte de los actores culturales para adelantar las conversaciones a profundidad y su registro sonoro y en vídeo.
3. Trabajo de campo: a) recolección de las fuentes documentales y realización de las fichas de registro y análisis documental. b) Realización y registro de las conversaciones a profundidad con los actores culturales. c) Categorización, codificación y ordenamiento de la información.
4. a) Análisis interpretativo de las narrativas y los relatos. b) Análisis comparativo a partir de las categorías de investigación: teorías, marcos normativos e institucionales, y narrativas y relatos de los actores culturales. c) Identificación e interpretación de las rupturas o continuidades epistemológicas presentes en las narrativas y los relatos de los actores culturales. d) Objetivación de los hallazgos.
5. Proposición de estrategias formativas de actores culturales críticos y ejercedores de la ciudadanía cultural.
6. Socialización con los actores culturales de los resultados de la investigación.

3.7. Referentes Bibliográficos

Borda, Pablo; Dabenigno, Valeria; Freidin, Betina; Guelman, Martín (2017). Estrategias para el análisis de datos cualitativos. Universidad de Buenos Aires, ISBN 978-950-29-1602-6.
Recuperado de:
<file:///I:/Invest4/An%C3%A1lisis%20e%20interpretaci%C3%B3n%203.pdf>

Cerna Montoya, José (s.f.). El fichaje. Chimbote, Universidad del Santa, pp. 3-4. Recuperado de:
<file:///I:/Invest4/Fichas.pdf>

- Fernández Núñez, Lissette (2006). Fichas para investigadores. ¿Cómo analizar datos cualitativos? Institut de Ciències de l'Educació. Universitat de Barcelona, pp. 3-4. Recuperado de: <file:///I:/Invest4/An%C3%A1lisis%20e%20interpretaci%C3%B3n%20df2.pdf>
- Frankenberg, Günter (2011). Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho año 9, número 17, págs. 67-84. Buenos Aires, Argentina (ISSN 1667-4154). Recuperado de http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/17/teoria-critica.pdf
- Govea Rodríguez, Violeta; Vera, George; Vargas, Aura Marina (2011) Etnografía: una mirada desde corpus teórico de la investigación cualitativa. Maracaibo, Revista Omnia, vol. 17, núm. 2, mayo-agosto, pp. 26-39. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/737/73719138003.pdf>
- Krause, Mercedes y Wasserman, Martin (2008). Cátedra de Metodología y Técnicas de la Investigación Social. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Sociología, pp. 2-13. Recuperado de: <file:///I:/Invest4/Etnometodolog%C3%ADa%20metodos.pdf>
- Kuhm, Thomas S (1969). La estructura de las revoluciones científicas. Fondo de Cultura Económica. Recuperado de http://www.icesi.edu.co/blogs/antro_conocimiento/files/2012/02/kuhn.pdf
- López Noguero, Fernando (2009). El análisis de contenido como método de investigación. Universidad de Huelva, Revista XXI, p. 171. Recuperado de: <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1912/b15150434.pdf>
- Monistrol Ruano, Olga. El trabajo de campo en investigación cualitativa (II). Nure Investigación, N.º 29, julio-agosto 07, p. 3. Recuperado de: <file:///I:/Invest4/Diario%20de%20campo%202.pdf>
- Murillo, Javier y Martínez, Cynthia (2010) Investigación etnográfica. Métodos de investigación educativa en Ed. Especial. 3º Ed. Especial, p. 21. Recuperado de: https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/I_Etnografica_Trabajo.pdf
- Osorio, Sergio Néstor (2007). La Teoría Crítica de la sociedad de la Escuela de Frankfurt. Algunos presupuestos teórico-críticos. Bogotá, Revista Educación y Desarrollo Social, Universidad Militar “Nueva Granada”, p. 104. Recuperado de: <http://www.umng.edu.co/documents/63968/80132/RevNo1vol1.Art8.pdf>
- Schettini, Patricia y Corttazo, Inés (2015). Análisis de datos cualitativos en la investigación social. Procedimientos y herramientas para interpretación de información cualitativa. Editorial de la Universidad de la plata, Libros de Cátedra, 120 p. Recuperado de: file:///I:/Invest4/analisis_de_datos_cualitativos_1.pdf
- Tusón Valls, Amparo (2002). El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Estudios de Sociolingüística 3(1), pp. 133-153. Recuperado de: <https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/El%20an%C3%A1lisis%20de%20la%20conversacion.pdf>

- Valles, Miguel S. (1999) *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid, Editorial Síntesis, p. 49, ISBN84-7738-449-5, p. 49.
Recuperado de: <http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/files/2013/03/Miguel-Valles-Tecnicas-Cualitativas-De-Investigacion-Social.pdf>
- Valverde Obando, Luis A (s.f.). El diario de campo. *Revista Trabajo Social*, p. 309. Recuperado de:
<file:///I:/Invest4/Diario%20de%20campo.pdf>