



**DANZA-EN-CON-TENSIÓN:
EL PLAN NACIONAL DE DANZA 2010-2020 VISTO DESDE
MIRAFLORES-GUAVIARE**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2012**

**SANDRA PATRICIA ARGEL RACINY
MARTA CABRERA
(Directora)**

Tabla de contenido

Abriendo el telón: Miraflores, la danza y la agente del gobierno.....	4
Sandra – Ministerio de Cultura.....	6
Sandra – Agente del Estado	6
Viaje a Miraflores	8
Miraflores quiso bailar.....	11
La apuesta académica	13
La apuesta política: el documental.....	20
Escenografía: El escenario político de la danza	24
Convirtiéndome en agente del Ministerio.....	24
Telón de fondo para un país que baila	26
Antecedentes críticos: las políticas culturales vistas por Ana María Ochoa	31
Revisitando el análisis de Ochoa	35
Tras el telón: el Estado social de derecho	39
Derechos culturales.....	41
Spotlight: El Neoliberalismo en evidencia	44
Estado social de derecho: ¿un cuento de hadas?.....	46
Acto dos: La performatividad del Estado	50
Segundo viaje a Miraflores	50
Esa cosa invisible llamada ideología	53
La función ideológica del Plan Nacional de Danza.....	56
Un monstruo grande y difuso llamado Estado.....	63
El Estado visto desde Miraflores	66
¿Performatividad del Estado?	71
Acto Tres: Por un País que Baila.....	78
Por un País que Baila quiere ser un documental.....	82
El poder de lo estético.....	87
El poder del documental	90
El documental como una resistencia a mí misma	94
Cerrando el telón	101
Referencias bibliográficas	105

**“Todos tenemos un deber de amor que cumplir,
una historia que nacer
una meta que alcanzar”**

Gioconda Belli

*Gracias
a quienes me ayudaron
a ver “más allá”,
a contar diferente,
a parir esta historia.*

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

Hay un antes...

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

He sido bailarina, he sido agente del Estado. Estas dos actividades hacen parte de mi lugar de enunciación. En efecto, debo reconocer que no soy una sola en este viaje: hay por lo menos *tres Sandras* involucradas, tres identidades, tres versiones de mí que confluyen, dialogan y, en ocasiones, entran en conflicto en medio del derrotero cuyo resultado es este trabajo. Hay entonces *una Sandra – bailarina* y *una Sandra – Ministerio de Cultura*, complementadas ambas por una *Sandra – Agente del Estado*. Las primeras dos identidades confluyeron en mi participación en el caso que estudio en este trabajo. Enunciémoslo aquí: esta tesis trata sobre la distancia entre las políticas y los planes gubernamentales para la danza en cuanto sector cultural, y la forma en que dichos planes y políticas se materializan a través de las acciones del Ministerio de Cultura. Como entenderá el lector, mis identidades como bailarina y funcionaria del Ministerio han tenido una incidencia clave en el abordaje de mi tema, el cual realizo a través del estudio de la manera en que dichas políticas y planes se aplicaron en el caso del grupo de danza del municipio de Miraflores, Guaviare. Como expondré, estas dos

identidades, lejos de complementarse, rivalizaron, chocaron entre sí, de tal suerte que puedo hablar de una tercera identidad: una Sandra -agente del Estado, la cual emerge como el resultado poco feliz de este choque y, por lo menos parcialmente, se sobrepuso a las otras dos hasta el punto de opacarlas.

Sandra – Bailarina

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

Debo decir que bailar, a pesar de mi pasión y compromiso, sucumbió a la cobardía de enfrentarme a “tener que ser alguien en la vida”, e incluso a la intención tardía de hacerlo profesionalmente, debida al hecho de que, por mucho tiempo, había sentido que mi cuerpo era inadecuado. Reconocía la carencia de ciertas habilidades que me hubiesen permitido hacerlo mejor. Dada la sensación de imposibilidad, con el miedo incorporado y la convicción de no ser lo suficientemente valiente y buena para dedicarme a ello, trabajar y estudiar un postgrado se hicieron más importantes en mi vida que la opción de bailar. Entonces, si pudiese definirme como bailarina, tendría que hacerlo en términos de aficionada, una que baila en el contexto de procesos de formación y procesos culturales, una que se queda corta frente a los profesionales del movimiento, con un cuerpo que tiende a la redondez, a una flacidez que da cuenta de no estar haber estado en un ensayo o clase de danza desde hace más de 4 años.

Así pues, habito en este momento de mi vida el lugar de “anhelar bailar”, el querer creer que podría desarrollar, por lo menos, una buena técnica y volver a la dinámica del movimiento a pesar de los 32 años que ya tengo, la falta de tiempo, el temor que no me abandona, el cuerpo que me traslada de un lado a otro vacío del sentido del movimiento, vacío de la danza, vacío de mí... Después de todo este tiempo, bailar ha pasado de ser

una afición, a significar un deseo, –mi deseo–, que, si bien se siente más doloroso, no se queda en la carencia, por el contrario, se trata de un deseo inagotable, productivo, potenciador.

Sandra – Ministerio de Cultura

Pero también he sido psicóloga y agente cultural del gobierno. Estudiar una carrera profesional en Bogotá fue más una decisión de mis padres que mía, convencidos del estudio como herramienta para la vida y de que la capital es el mejor lugar para ello. Estudié psicología porque me interesaban las ciencias sociales. También, durante el estudio de mi carrera, tuve la oportunidad de estar en varios grupos de danza. Así, haber bailado, ser profesional, y luego ser estudiante de la maestría me permitieron ingresar como contratista al Grupo de Danza del Ministerio de Cultura en enero de 2010. En principio, me ilusionaba profundamente la posibilidad de trabajar “por un país que baila”. Pensaba precisamente en la posibilidad de implementar programas que, además de fortalecer las condiciones de práctica de la danza, hicieran posible que más personas se relacionaran con ella de un modo significativo.

Con esa ilusión, afronté la cotidianidad de mi trabajo en el Ministerio de Cultura. Mis funciones estaban relacionadas, entre otras tareas, con la coordinación de los procesos de formación y de agencia cultural del plan de danza. Esto implicaba actividades que iban desde la atención telefónica, el seguimiento de presupuestos y actividades de convenio y/o contratos entre el Ministerio y otras entidades, hasta visitas técnicas, acompañamiento a las sesiones del Consejo Nacional de Danza, entre otras. Es en este contexto donde me reconozco como agente de gobierno. De hecho, llegué al caso de Miraflores en el cumplimiento de mis funciones como tal, convencida de la posibilidad de vida que podía implicar la práctica de la danza para esta comunidad.

Sandra – Agente del Estado

Fui consciente de la tercera Sandra un día en que, en medio de la frustración laboral relacionada con ciertos ejercicios de poder que yo materializaba, sentí en mí misma la tensión entre Yo-Ministerio de Cultura, Yo-Estudiosa Cultural, Yo-Bailarina, Yo-

Región, Yo-Centro. Una Sandra configurada por el conflicto entre comprender la danza como posibilidad de existencia y mi papel como agente del Estado que coarta mis anhelos y deseos como bailarina. Una Sandra que encarna el poder estatal, a pesar de sus convicciones acerca de la danza como ancla del deseo, como instancia subjetiva irremediable. Me sentí alienada, como si mis anhelos individuales tuvieran un peso ínfimo frente a la asignación de encarnar el poder. Fue el psicoanalista Félix Guattari quien me llevó a pensarme a mí misma de esta manera.

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

Este autor sostiene que el arte es capaz de ocupar la posición del ritornelo, esto es, de centro catalizador de la existencia. Pues bien, yo misma he visto en mí este poder del arte a través de la danza, en la medida en que es allí donde se ha depositado buena parte de mi deseo. Para mí, la danza ha sido, en el sentido de Guattari, un ritornelo individual e individualizante, un ancla de la diversidad de fragmentos semióticos y afectivos que han constituido mi experiencia personal, y un contrapeso al carácter colectivo y exterior de los referentes del poder Estatal que también ahora me constituyen y ordenan mi existencia, de tal manera que habito un conflicto entre un referente existencial y otro, como si de un pulso se tratara. A pesar de reconocer la práctica de la danza como *ritornelo existencial*, la Sandra – Agente del Estado atropella a la Sandra – Bailarina, como si, para el poder, mantener su propia dinámica fuera lo único importante, lo cual

se realiza, incluso, por encima de los ritornos personales, allende las anclas de mi deseo.

De modo que son tres Sandras las que se embarcan en este viaje: la primera ha vivido y comprendido la danza como una oportunidad, una posibilidad de ser y de estar en el mundo y, por ello reconocía en el proceso de danza de Miraflores una oportunidad de vida para sus bailarines. La segunda trabajaba en la implementación del Plan de Danza a partir de anhelos y objetivos relacionados con el papel positivo de la danza en las vidas de las personas. La tercera resulta de la confrontación entre dinámicas reales y anhelos personales, es una versión de mí que debió darle continuidad a ciertas dinámicas de poder, a pesar de contradecir mi propia comprensión de la danza como posibilidad de vida. Podrían ser muchas más, pero estas son particularmente relevantes a la luz del objeto que esta tesis se propone estudiar. Al abordaje de mi objeto llegué a través del caso particular de la aplicación del municipio de Miraflores a la línea 1 de las convocatorias del Plan Nacional de Danza: Fortalecimiento de la infraestructura cultural para la danza. Pues bien, en el marco de mis actividades como agente del Ministerio de Cultura, las tres Sandras a las que me he referido viajaron al municipio de Miraflores en el año 2010, con la intención inicial de realizar una visita técnica con el fin de verificar la información referida por el municipio en la aplicación a la convocatoria.

Viaje a Miraflores

Viajé a Miraflores, desprevenida, cumpliendo con una tarea del trabajo, con la emoción de ir a la selva, tomando fotos de turista, preocupada por el hotel y la comida... En ese momento podía decir pocas cosas de Miraflores: que es un municipio nivel 6¹. Que queda al lado del río Vaupés. Que es *territorio Comcel* -por aquello de la señal-. Que, según el alcalde, es el municipio con más personas desplazadas por la violencia y con más afectados por minas antipersonales. Que, en 1998, las Farc se lo tomó, secuestrando un grupo grande de militares. Que es un pueblo con unas seis calles, siendo la central la pista de arena en la que aterrizan las avionetas. Que tiene un muelle enorme que se usa como trampolín y no como muelle. Que las cosas son carísimas y, ante todo, que

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

deseaba profundamente que sus habitantes ganaran la convocatoria de mejoramiento de infraestructura para la danza, cuya visita técnica me hacía estar ahí.

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

Cuando llegué, un 29 de abril, Miraflores y su realidad me embistieron sin prevención. Una vez llegamos al aeropuerto, nos recibió personal del ejército. Al otro lado de la cerca de alambre, estaba la comitiva de los co-gestores locales de Acción Social, con el chaleco azul, prenda distintiva de este grupo de trabajo, que esperaban a la gestora regional, Paola, compañera de viaje, quien venía tan inquieta como yo... Nos acercamos a saludar, y pude escuchar como una de las co-gestoras le decía a Paola “Bienvenida a Salsipuedes”. Los huecos de bala en sus casas y las historias de abundancia y tragedia de sus habitantes me impactaron, me sobrecogieron, me interpelaron, descolocándome, inquietándome, transformándome, precisamente, porque me obligaban a cuestionar mis ideas con respecto a la práctica de la danza y sus significados... Me preguntaba si alguna vez podría salir de allí. No, claro está, porque no pudiera –mi condición de agente del gobierno proveniente del exterior sin duda alguna me lo permitiría–, sino porque me parecía que la impresión que me produjo en ese momento se anclaría para siempre en mí.

La estadía en Miraflores estaba estimada para dos días. Estando allá, comprendí la burla de los habitantes y encargados del servicio de transporte del municipio, al referirse a él como “Salsipuedes”. En aquella ocasión, estuve allá cuatro días, los cuales ahora me parecen pocos, pero que, en ese momento, me parecieron suficientes, incluso

demasiados. Para que esta sensación vuelva, me basta recordar la zozobra de sentirme en una región peligrosa, sensación originada en las historias de las tomas guerrilleras, la militarización del pueblo y los zumbidos de las balas en las noches. Pero hay más que esto. Miraflores es un municipio categoría 6, con una población promedio de 10.000 habitantes, entre los cuales se halla una gran proporción de población indígena. En Miraflores existe una banda de música, el Festival del Dabucury, más de diez poblaciones indígenas, unas diez discotecas, dos hoteles y tres restaurantes, una capilla, un colegio de primaria y bachillerato, un muelle que no se utiliza, -costó \$ 1.000 millones -, dos carros y un sinnúmero de agujeros de bala en las fachadas de las casas y negocios, que son huella de la historia vivida por este pueblo. Solo hay luz eléctrica entre las 12 y las 2 del día y las 6 y las 9 de la noche. Una gaseosa te cuesta \$3.000 y una chocolatina *Jet* pequeña, \$2.000. El pueblo tiene una historia marcada por la violencia y la bonanza y miseria del narcotráfico. Hubo y hay secuestros, hombres, mujeres y niños afectados por las minas “quiebrapatras”, población desplazada. También hay una gran cantidad de perros. Y una escuela de formación en danza, motivo de mi viaje al municipio.



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

Una vez el coordinador de cultura y deporte de la alcaldía tuvo las llaves del candado de la puerta de la casa de la cultura, el espacio de práctica de la danza con el que habían aplicado a la convocatoria, fuimos hasta allá. Indudablemente, la casa requería “mejoramiento de la infraestructura”. Además, cumplía con las medidas exigidas en la convocatoria, estaba ubicada en predio oficial y hasta tuve en mis manos la copia del contrato y la hoja de vida del docente. Pero el sentido de la noción de *ritornelo existencial* de Guattari se materializó ante mí cuando acompañé el ensayo del grupo infantil: niños y niñas empezaron a llegar casi con una hora de anticipación, mientras el profesor marcaba el ritmo básico con el que se baila joropo en una tambora costeña que tenía roto uno de sus cueros. Algunos niños descalzos golpeaban fuerte el piso de cemento para hacer sonar sus pasos y las niñas, con las manos en la cintura, marcaban sincronizadamente un escobillado sencillo. Se lo tomaban en serio. Verlos sonreír, correr y jugar en el espacio de ensayo, concentrarse en repasar los pasos, recordar las coreografías, esforzarse por hacerlo bien. Lo que vi, escuché y sentí, no sólo en el ensayo, sino al relacionarme con los vecinos, papás, bailarines y demás personas de la comunidad, me hizo darme cuenta de que, hasta entonces, no había conocido un proceso o espacio donde la práctica de la danza pareciera más legítima y vital que en el municipio de Miraflores, donde es, sin muchos discursos y elaboraciones, un auténtico espacio de vida. Pude presenciar cómo la escuela de danza significaba para sus integrantes, familias y comunidad una manera de dar sentido a la existencia en un espacio demarcado por unas condiciones particulares de violencia, una ubicación geográfica, una situación social, económica, política y cultural, un espacio donde la vida ha estado constantemente en entredicho.

Miraflores quiso bailar

El proyecto presentado por Miraflores fue uno de los 18 que se radicaron ante el Ministerio de Cultura, en la línea 1 de las convocatorias del Plan Nacional de Danza abiertas en octubre de 2009, orientada a apoyar la creación y producción sostenible del sector de la danza. La Línea 1 de las convocatorias tuvo como objetivo el fortalecimiento de la infraestructura cultural para la danza, con la dotación de espacios en las Casas de la Cultura de municipios de categorías 5 y 6. Contemplaba la instalación

de espejos, barras de ballet, piso de madera y equipo de sonido, con el propósito de contribuir a una práctica artística cualificada y adecuada.

De los dieciocho proyectos participantes, ocho cumplieron con los requisitos habilitantes para realizar una visita técnica por parte del Ministerio de Cultura, como una de las fases del proceso de evaluación para entregar el estímulo. En ésta fase, se verificaba por parte de la entidad la viabilidad y sostenibilidad técnica del proyecto. Una vez realizadas las visitas a los municipios cuyos proyectos fueron habilitados para evaluación, fueron preseleccionados cuatro de ellos: Chachagui (Nariño), San Luis de Palenque (Casanare), San José del Guaviare y Miraflores (ambos en Guaviare). En particular, el proyecto presentado por Miraflores para su aplicación a la convocatoria, además de cumplir con los parámetros de presentación y contenido indicados por el Ministerio, incluía evidencia de que:

1. La casa de la cultura contaba con espacio para la práctica de la danza y que requería de mejoramiento de su infraestructura.
2. Dicho espacio contaba con un área mayor a los 150 metros cuadrados y una altura mínima de 4 metros, con condiciones adecuadas de iluminación y ventilación.
3. La casa de la cultura estaba ubicada en predio público.
4. Contaban con un formador en danza que cumplía con el perfil indicado (mínimo 5 años de experiencia) contratado por la alcaldía.
5. Tenían procesos consolidados en el área de danza, significativos para la comunidad.

Es importante señalar que, en el momento en que se diseñaron los términos de esta línea de la convocatorias del plan de danza, no se contaba con datos acerca de las dimensiones de espacios de prácticas formativas en el país, ni tampoco parámetros o estándares para la construcción de este tipo de salones. Lo que hubo, en cambio, fueron referencias de las características de los espacios de práctica profesional de la danza en otros países. Todo esto significó una distancia importante entre las condiciones reales en las que se desarrollan actividades de práctica de la danza en los municipios y ciudades de Colombia y los requisitos exigidos por el Ministerio, al punto de que, en algún momento, se temió que hubiese que declarar desierta la convocatoria. Pero no fue así: en diciembre de 2010 se publicó la resolución de ganadores de la línea 1 de las

convocatorias del plan de danza, aunque sería más preciso decir que fue una resolución de un solo ganador.

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

La apuesta académica

Paulatinamente, me di cuenta de que pensar en la implementación de políticas culturales estatales, así como en las características de los procesos culturales regionales, específicamente en la práctica de la danza, me permite generar un estudio crítico propio de los estudios culturales, en el cual puedo referir una dinámica particular de las relaciones entre cultura y poder. Así, frente a mi particular objeto de estudio, mis preguntas centrales son las siguientes: ¿Cuáles son las dinámicas a través de las cuales se están aplicando las políticas culturales en el país, según se reflejan en la aplicación del Plan Nacional de Danza?; ¿Cómo entender, a partir del caso de la aplicación de Miraflores a la Convocatoria Nacional de Danza 2010, la aparente disyuntiva entre derechos sociales y culturales, y orientación neoliberal del Estado? Lo que me propongo, por un lado, es evidenciar y denunciar de manera crítica que la aplicación del Plan Nacional de Danza no está dando cuenta de los objetivos de ampliación de la base social de la cultura, según se estipula en el Plan Nacional para las Artes y el Plan Nacional de Danza; por otro, espero poder argüir que existe una articulación entre el carácter pretendidamente social del PND y un proyecto de Estado hegemónico de

orientación neoliberal y centralista. Parto de la hipótesis de que la distancia y la diferencia entre la política pública de cultura y la aplicación efectiva de la misma parecen corresponder a una necesidad de ejercer el poder, de tal forma que dicha aplicación termina por no corresponder con las necesidades culturales de las bases sociales del país. En este sentido, políticas públicas y planes de cultura como el PND parecen cumplir una función ideológica que tiene por finalidad mantener la apariencia de que existe un interés social que guía la formulación de las mismas, es decir, que guía las acciones del Estado. Esta hipótesis se complementa con otra de carácter más general: la orientación neoliberal del Estado colombiano parece estar cooptando el carácter de Estado social de derecho, según se promulga en la Constitución Política de 1991. Así, lejos de haber una disyuntiva entre derechos sociales y Estado neoliberal, lo que se estaría evidenciando es un proyecto hegemónico que articula facetas del Estado aparentemente disímiles.

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

Como se sabe, los estudios culturales no proponen una metodología a priori que deben seguir los investigadores. Por el contrario, la aproximación a las metodologías de investigación en esta disciplina es del tipo caja de herramientas, por utilizar la conocida

metáfora de Michel Foucault. Así, habría que decir que los estudios culturales se definen, antes que por su método, por su objeto general y por sus intenciones. Es, de hecho, curioso el recorrido que han hecho los estudios culturales en los países del Atlántico Norte: si, en principio, los participantes del Centro de Estudios Contemporáneos de Cultura en Birmingham, Inglaterra, escribían apoyándose en los escritos de Marx, Louis Althusser y Antonio Gramsci, así como en la teoría crítica de lo que se ha llamado la escuela de Frankfurt, los estudios culturales británicos posteriores y los norteamericanos dieron origen a “una tradición pragmática y liberal-pluralista” (Lindlof et al., 2002, p.60), preocupada mucho más por asuntos de audiencia, recepción e identidad que por el uso transformativo del saber. Sin embargo, como se ha insistido en el curso de la maestría, este no es el caso de los estudios culturales en Latinoamérica, en donde el compromiso político con las dinámicas sociales es, sencillamente, ineludible². Ciertamente, es esta insistencia en el compromiso político de los estudios culturales latinoamericanos lo que me ha llevado a ver el tema de este trabajo con ojos críticos y, sobre todo, con la convicción de que la intervención académica es importante de cara a las carencias y los excesos del poder. Así, en este particular campo de práctica intelectual, las metodologías se seleccionan en función de las intenciones políticas y de intervención que guían el trabajo, y es esta premisa la que me ha llevado a las elecciones metodológicas que he realizado.

La etnografía es una de las premisas metodológicas de este trabajo. Si iba a hablar de un caso, tenía que hacerlo desde una descripción e interpretación detallada del mismo. Ahora, dicho esto, es necesario aclarar a qué tipo de etnografía me estoy refiriendo y he acudido. Ante todo, no he recurrido a una etnografía clásica en el sentido de la pretensión de positivismo en la descripción de algún objeto de alguna manera preexistente; como he dicho, no creo que los objetos de estudio preexistan a la mirada de quien los estudia. En este sentido, sé que se me puede acusar, desde una posición positivista, de no haber realizado una etnografía rigurosa: no permanecí en Miraflores el año que, como mínimo, recomiendan los manuales; no realicé entrevistas en

²En un reconocido texto, Daniel Mato (2002) sostiene que La idea de “Estudios culturales Latinoamericanos” procede de una importación descontextualizada de los *Cultural Studies* anglosajones, que desconoce la riqueza crítica de las prácticas intelectuales que han existido desde antes de este trasplante, y que siguen existiendo hoy. Mato sostiene que ha existido una tradición de crítica cultural amplia en Latinoamérica, la cual incluso cuestiona las disciplinas y metodologías académicas. De tal suerte, hablar de estudios culturales en Latinoamérica significa reconocer esta tradición, enlazar con el carácter trans e incluso antidisciplinar de nuestras prácticas intelectuales y profundizar su énfasis político.

profundidad a todos los individuos y agentes involucrados de alguna u otra forma en el caso de estudio y, ante todo, no busco ni pretendo mantener un tono de objetividad que, de alguna forma, se sobreponga al carácter inherentemente subjetivo del método etnográfico.

Por el contrario, lo que me interesa del método etnográfico es que me ofreció un pretexto para entrar en contacto con los individuos involucrados en una problemática e particular, así como una oportunidad para yo misma comprometerme, inmiscuirme y construir una mirada crítica. En efecto, presentarme con la máscara del investigador cultural me permitió un acceso al caso muy diferente a aquél que había tenido en un primer acercamiento, portando la máscara de funcionaria del Ministerio de Cultura. Las entrevistas, los contactos, las relaciones, los vínculos, se dieron de un modo diferente, más abierto y, si se puede, más sincero. Pero, además de esto, mi involucramiento con el caso se dio de tal forma que este tuvo un impacto en mí misma, en la medida en que me llevó a comprender paulatinamente el carácter insostenible de mis identidades contradictorias. En otras palabras, acercarme etnográficamente al caso de Miraflores me hizo sentir inestable, vulnerable, de un modo tal que amplió y reafirmó mi compromiso político por develar las dinámicas del poder acaecidas en él, así como mi compromiso conmigo misma: después de estudiar este caso, no podría seguir siendo la misma.

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

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

La etnografía es un proceso de creación y representación de conocimiento (acerca de una sociedad, una cultura o unos individuos) que se basa en las experiencias del etnógrafo. No pretende producir un recuento verdadero u objetivo de la realidad, sino que debe buscar ofrecer versiones de la experiencia de la realidad del etnógrafo que sea tan leal como sea posible con el contexto, las negociaciones y las intersubjetividades a través de las cuales el conocimiento fue creado (Pink, 2009, p.8. “traducción propia”).

Pink, ésta antropóloga, profesora de la Universidad de Loughborough, quien entiende lo visual en un involucramiento más profundo con los demás sentidos, es una de las figuras visibles de una corriente de etnógrafos que rechaza la pretensión de objetividad de la etnografía clásica, en favor de una concepción de este método que involucra al investigador como agente y partícipe activo de la producción de conocimiento. Así, desde este punto de vista, el conocimiento etnográfico es un modo de categorizar y conceptualizar una experiencia de conocimiento particular. Como nos señala Pink, esta experiencia se da a través de los cinco sentidos, de modo que es legítimo referirse a ellos en la narración etnográfica.

Los estudios culturales me han mostrado que, de hecho, no se puede hablar de un objeto de estudio exterior, previamente existente, autónomo; por el contrario, dicho objeto es siempre construido por el investigador, a través de las categorías y conceptos que constituyen su bagaje teórico, su particular manera de ver el mundo. Esto es, el objeto se construye a través de categorías y conceptos, pero estos tienen su cimiento en la experiencia del investigador. Así, he abordado el caso de Miraflores no sólo desde la observación participativa: he buscado atravesarme, intervenir, reflexionar sobre los sucesos y dar cuenta, no de un objeto en bruto, externo, sino de mi experiencia de este caso. Es por esto que, como mencioné, la autoetnografía es el otro eje metodológico sustancial de este trabajo. Sin entrar en el denso debate sobre la definición de este método investigativo, diré que me adscribo a la definición que dan de él Carolyn Ellis y Arthur Bochner, dos de los autores abanderados de la autoetnografía. Para ellos, la autoetnografía recurre a “autobiografías que, de manera autoconsciente, exploran las interrelaciones entre un sí mismo introspectivo e involucrado con descripciones culturales, mediadas por el lenguaje, la historia y la explicación etnográfica” (2000, p. 742 “traducción propia”). Contrario a la pretensión de objetividad de la etnografía clásica, la autoetnografía otorga un lugar central a la subjetividad del investigador.

Más específicamente, Ellingson y Ellis (2008) han propuesto que se puede distinguir entre una autoetnografía analítica y una etnografía evocadora: “los autoetnógrafos analíticos se enfocan en desarrollar explicaciones teóricas de fenómenos sociales más amplios, en tanto que los autoetnógrafos evocadores se enfocan en presentaciones narrativas que abren las conversaciones y evocan respuestas emocionales” (p. 445, traducción propia). Pues bien, en este texto, me muevo entre ambas opciones: por un lado, busco ofrecer un análisis crítico de mi vivencia particular del caso de Miraflores, una vivencia que, como he dicho, construye mi objeto, en la medida en que mi propio involucramiento desde mis múltiples identidades es lo que le da consistencia. Por otro lado, no sólo busco dar cuenta de mis reacciones –sensitivas, emocionales–, sino que, además, busco que mis lectores reaccionen conmigo a la falta de coherencia del gobierno, a la injusticia, al sin sentido de un programa de gobierno que debería ayudar a muchos a encontrarle sentido a sus vidas.

De modo que mi papel en todo esto no es meramente el de representar, ni el de tomar distancia. No soy una traductora de un evento; no soy la voz académica y formal que da cuenta del “caso Miraflores”. Soy en este caso, ante todo, un agente complejo, una investigadora que hace parte de su objeto y que, en esa medida, siente la necesidad de reflexionar sobre su propia posición como investigadora y como autora. El debate sobre la reflexividad en las ciencias sociales es bastante extenso³; quiero sencillamente relacionar una cita del reconocido antropólogo visual David MacDougall, quien afirma que la reflexividad implica:

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

En el fondo, quizás no haya tanta diferencia entre la observación participativa y la autoetnografía; quizás, se trata sólo de una cuestión de énfasis, en donde se prioriza lo objetivo-positivista o lo afectivo- biográfico de una experiencia que siempre es

³Al respecto, ver Pink, 2003.

personal, según los efectos y circuitos de circulación que se busquen. Como afirma la antropóloga Rossana Guber:

El investigador social solo puede conocer otros mundos a través de su propia exposición a ellos. Esta exposición tiene dos caras: los mecanismos o instrumentos que imagina, crea, ensaya y recrea para entrar en contacto con la población en cuestión y trabajar con ella, y los distintos sentidos socioculturales que exhibe en su persona (...). Esta doble cara del trabajo de campo etnográfico nos advierte que las impresiones del campo no sólo son recibidas por el intelecto sino que impactan también en la persona del antropólogo (2001, p. 18).

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



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

Quiero mencionar también que este trabajo constituye también una suerte de etnografía del Estado, en la medida en que busca analizar, enfocándose en un caso específico, sus discursos, sus retóricas y sus prácticas concretas. Si bien el Estado es un concepto difícil de asir y a menudo denunciado, comparto la opinión del politólogo Timothy Mitchell (1991), quien resalta que, si bien este no puede ser concebido como una entidad

autónoma, separada de la sociedad y con sustancialidad propia, sí es posible estudiar las prácticas materiales de poder a través de las cuales se crea, legitima y reproduce la distinción entre Estado y sociedad, es decir, por las cuales se delinea aquello que entendemos por Estado, comprensión que, a su vez, tiene efectos políticos. Así, mi estudio del caso de la aplicación de Miraflores a la Convocatoria Nacional de Danza 2010 estará articulado con un análisis crítico de las dinámicas de la configuración hegemónica de poder a la cual solemos referirnos cuando hablamos del Estado colombiano.

Un tiempo después, realicé un segundo viaje a Miraflores, no ya como agente del Estado, sino como estudiante de la maestría en estudios culturales. En ese segundo viaje, quise recopilar información etnográfica para mi tesis. Gran parte del trabajo etnográfico que he realizado tiene un registro audiovisual. Ahora, el material que recopilé en mi visita a Miraflores no solo ha servido para escribir el texto de esta tesis, sino también, para elaborar un pequeño documento audiovisual que constituye parte de la misma, a la vez que abre otra perspectiva política y metodológica. Este documento merece una consideración introductoria aparte.

La apuesta política: el documental

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

En este último sentido, le he otorgado una prioridad importante a dar cuenta de los efectos de dicha distancia en mi propia subjetividad en cuanto agente del Estado: la

intención de visibilizar las tensiones, los desgarramientos y los autorreconocimientos acaecidos en mí a lo largo de este proceso ocupan un lugar central en la elección metodológica, puesto que considero que, a través de la exposición de mi propia subjetividad, de mi propio involucramiento, es posible producir resonancias más efectivas en otros agentes culturales en situaciones similares a la mía, con la esperanza de que ello lleve a una mejor comprensión de las fuerzas y las tensiones que actúan sobre ellos, así como de las posibles resistencias que pueden ejercer. En suma, en este trabajo, quiero dar cuenta de unas dinámicas del poder estatal en relación con la cultura que demuestran que este, lejos de propender por el bienestar y el crecimiento existencial de los colombianos, parece operar en un círculo de **autorreferencialidad**, como si el único fin del poder fuese el poder mismo, autorreferencialidad que, incluso, está por encima de las voluntades individuales de sus agentes.

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

Pero, además de la intervención académica, quiero que este ejercicio tenga un carácter político de denuncia. Para ello, he considerado que los canales académicos –dada la ralencia y el carácter especializado del debate académico- no son los más indicados para

lograr un impacto rápido. Frente a la aplicación de las políticas culturales en el país, me parece imperativo que los agentes culturales y los ciudadanos en general conozcan el caso de la aplicación de Miraflores, el cual constituye un ejemplo casi paradigmático de las aporías y las inconsistencias de la aplicación de las políticas culturales en nuestro país. Así, el presente trabajo articula dos formas de lenguaje, una audiovisual que no ilustra lo escrito y una textual que no explica lo audiovisual.

Aprovechando el hecho de que buena parte del trabajo etnográfico realizado en el marco de esta investigación tiene la forma del registro audiovisual –aprovechando también el poder contar con la invaluable ayuda de un realizador audiovisual de inusitado talento, Camilo Castillo Betancourt-, he realizado un documental titulado “Por un país que baila” que da cuenta, en tono de denuncia, de los sinsabores que dejaron las aporías de la intervención cultural estatal en el municipio de Miraflores. El documental que acompaña este texto, sin ser un documental (en cualquiera de las acepciones de esta palabra), es un documento de varias cosas: por un lado, de un proceso fallido de intervención cultural del Estado; por otro, de las frustraciones, las incredulidades y los abandonos resultantes de dicho proceso; por otro más, de las irritaciones que dicho proceso fallido produjo en su autora. En este sentido, mi apuesta, política y metodológica es que este trabajo audiovisual pueda tener circulación a través de canales mediáticos alternativos y centrales, de tal forma que la denuncia que vehicula pueda tener un efecto multiplicador de un alcance más amplio e inmediato que el texto académico.

¿Cuál es la relación entre el presente texto y el documental? No es una relación de ilustración: el documental no fue realizado para servir de “documento” que representa de otro modo las dinámicas del tema sobre el cual versa este trabajo, ni como una traducción en un compuesto de imagen-palabra del lenguaje escrito. Tampoco es una relación de complementariedad: tanto el texto académico como el documental están pretendidos como trabajos separados que no requieren apoyos externos, aunque esto no quiere decir que ambos no estén relacionados o que no se apoyen entre sí. Igualmente, no se trata de una relación entre documento etnográfico e interpretación: tanto el texto como el documental están realizados siguiendo un sentido y una narrativa autónoma. Más bien, habría que decir que la relación entre ambos productos se funda, justamente, en la intencionalidad política de este trabajo: cada uno de ellos es una forma particular

de asumir la intervención política en el ámbito cultural (académico, en los circuitos de difusión audiovisual) en relación con un tema específico; cada uno de ellos es una apuesta. Ambos productos se apoyan entre sí, no en relación con un contenido que se construye en conjunto, sino como dos facetas relacionadas pero distintas de un mismo agenciamiento político. Me queda el deber de evaluar con posterioridad la efectividad, los alcances y los límites de cada forma de intervención.

Escenografía: El escenario político de la danza

“El poder sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades, y los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades”
Hannah Arendt (1993, p. 223).

Convirtiéndome en agente del Ministerio

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

No puedo dejar de decir que habitar este espacio era un sueño de infancia: por curioso que parezca, recuerdo que, desde niña, decía que quería trabajar en el Ministerio de Cultura. Después de la maestría, esto se convirtió en la posibilidad de trabajar en la institución desde una visión crítica y, por supuesto, en la posibilidad de contribuir a que las cosas fueran diferentes. Esta posibilidad se fue abriendo en la medida en que encontré espacio para participar en el proceso de aplicación de la política para la danza en Colombia. Creyendo en los preceptos de inclusión social que, sobre el papel, han orientado las políticas culturales y educativas recientes, quise, desde mi lugar de agente del gobierno, propender por la aplicación de una política y un plan en los que, de nuevo sobre el papel, destaca el sentido de inclusión y valoración de la diferencia. Veremos más abajo que el Ministerio de Cultura, en su documento Lineamientos del Plan

Nacional de Danza: para un país que baila 2010- 2020, estipula muy claramente la forma en que se debe dar el vínculo entre danza e inclusión social; sin embargo, insisto, la distancia entre el papel y la intervención estatal es enorme.

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

Así, se constituyó un equipo de trabajo que contara con cierta independencia dentro de la Dirección de Artes y se inició la tarea de implementar el Plan Nacional de Danza, para un País que Baila (PND). Esto, además de significar un presupuesto de \$4.000.000 millones de pesos para 2010, demandaba la contratación de dos personas para apoyar los proyectos de formación, emprendimiento y organización de la danza en Colombia; es allí donde yo entro en escena. Hacer parte del reparto me implicó pasar por un proceso de selección cuyo fin era determinar si yo cumplía con el perfil que buscaban. Efectivamente, características tales como ser de una región -decíamos en broma que yo era la cuota regional-, haber hecho danza que implicaba conocimiento del sector y pasión por la danza-, haber terminado las clases de la maestría -por aquello del tiempo y la dedicación-, no tener hijos ni una relación de pareja constituida, -también por lo del tiempo- y haber esperado por siete meses para ser incluida en el proceso de selección del Ministerio -ello decía de mis ganas de trabajar allí- hicieron posible mi participación en este reparto. Pude contar con el visto bueno de la asesora del PND y de la entonces Directora de Artes.

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

Telón de fondo para un país que baila

Volvamos a las convocatorias de danza. En el año 2009, se realizaron una serie de encuentros con el sector de la danza en diferentes ciudades del país, que se denominaron Diálogos Regionales de Danza Delia Zapata Olivella. Se trató de una convocatoria abierta para el sector de la danza, con el objetivo de realizar un diagnóstico acerca de esta práctica e identificar, de boca de los representantes del sector, sus intereses y prioridades, de tal manera que se pudiera trabajar desde el Ministerio de Cultura en acciones que se dirigieran a atender sus necesidades. A partir de dichos encuentros, se crearon los siguientes frentes de trabajo: a) Información; b) Formación; c)

Infraestructura; d) Investigación - creación y producción sostenible; e) Circulación y apropiación y f) Gestión. Entre estas necesidades, se señaló que la más apremiante era la formación en el sector; sin embargo, una directriz unilateral de la entonces ministra, Paula Marcela Moreno Zapata, determinó que el objetivo del PND sería el fortalecimiento de las organizaciones de danza del país, con lo cual la mayor parte de los recursos que habían sido asignados al Plan se debieron invertir en actividades que apuntaban a estas acciones. ¿Para qué se hicieron los diálogos regionales?, me preguntaba. Si bien hubo un trabajo muy juicioso de diagnóstico, concertación y conocimiento del sector, así como de gestión por parte de la profesional a cargo del área de danza, se podría decir que las convocatorias y los objetivos del PND se hicieron realidad por una decisión política, o, sencillamente, por los afectos particulares de la ministra por la danza, puesto que, como gustaba dejar en claro, ella había sido bailarina. En todo caso, esta fue para mí la primera alerta sobre la distancia entre las políticas y su aplicación.

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

Miremos con atención el marco jurídico en el cual se dan las convocatorias de danza. El PND se crea a través del documento CONPES 3162 de 2002 de 2002. Se suscribe a los principios contemplados en los artículos 7 y 8 de la Constitución Política de Colombia de 1991, en los cuales se estipula que el Estado está obligado a reconocer y proteger la diversidad étnica y cultural de la nación. De manera más específica, tiene sustento en la Ley General de Cultura 397 de 1997, artículos 1, 2, 17, 32, 64 y 70, los cuales insisten

en el carácter de la cultura como bien común y parte integral de la identidad colombiana, especifican la responsabilidad del Estado de apoyar y fomentar la cultura, enfocado en la igualdad de oportunidades, el respeto por la diversidad, la articulación de la cultura con el desarrollo económico y social y la educación permanente. Asimismo, dicha ley responsabiliza directamente al Ministerio de Cultura y a las entidades territoriales orientadas por éste de cumplir con estos mandamientos.

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

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

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

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

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

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

Esta concepción amplia de la danza desarraiga de las políticas culturales del Ministerio cualquier idea esteticista; es decir, la ubica en una dimensión cultural, comunitaria e identitaria que, ante todo, reconoce la diversidad cultural de nuestro país, especialmente en relación con un campo que, como la danza, cuenta con numerosas y variadas formas, prácticas y manifestaciones. Los lineamientos del PND afirman que no pretenden “borrar las diferencias”, aunque sí “sí hace evidentes los supuestos que hoy sustentan los discursos que habitan y movilizan la práctica, discursos en los que palpita la posibilidad de mediación para la construcción de un escenario común (Mincultura: 2012, p.17). En función de esto, propone una serie de categorías transversales a todas las prácticas de la danza que se dan en el país y que, consecuentemente, deben ser transversales en el diseño y aplicación de las políticas. Son estas:

- Identidad y diversidad: el Ministerio entiende el carácter fluido de la identidad, así como los efectos que su nombramiento produce. No es lo mismo nombrar una

identidad cultural, digamos, desde la tradición, a nombrarla desde subjetividades juveniles. Así, el PND perfila la necesidad de investigar constantemente las identidades que van surgiendo en relación con la danza.

- Lo cultural y lo artístico: El Ministerio reconoce la necesidad de revisar constantemente estas categorías, de mantenerlas abiertas y permeables a las prácticas artísticas que se van presentando, en función garantizar el acceso de todos los agentes culturales a los derechos culturales, a la apropiación y el disfrute de su actividad artística.

- Técnica y técnicas: estas se conciben como “el conjunto de acciones que sistemáticamente conducen a la generación de un resultado (el movimiento, la interpretación, la construcción de los modos de ejecución para cada especificidad) y que son susceptibles de configurar conocimiento (Mincultura, 2010, p. 18). Con esta concepción amplia, el Ministerio pretende evadir cualquier definición disciplinar de la técnica, de tal forma que no se establezcan jerarquías esteticistas que guíen la implementación de las políticas.

Finalmente, mencionemos que los lineamientos del PND conciben cuatro principios orientadores de la aplicación de las políticas. Son estos:

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

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

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

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

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

Antecedentes críticos: las políticas culturales vistas por Ana María Ochoa

En este viaje por la aplicación del Plan Nacional de Danza visto desde el caso de Miraflores, resulta imposible no referirse al valiosísimo trabajo adelantado por la académica colombiana Ana María Ochoa, quien, en 2003, publicó su conocido ensayo sobre políticas culturales en Colombia, *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. De hecho, me referiré en extenso a este ensayo, puesto que, por un lado, constituye un referente obligado en mi interés por evaluar, transcurrida

una década del nuevo milenio, el estatuto actual de las políticas culturales en el país; es decir, mi trabajo es, en cierto sentido, un modesto esfuerzo por ubicar en perspectiva temporal algunas de las reflexiones de Ochoa. Por otro lado, el hecho de que Ochoa escribió desde su posición como agente del Ministerio de Cultura convierte a su mirada sobre este último en un referente que mi propia mirada, al Ministerio y como agente de él, no puede tratar a la ligera.

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

El propósito del libro, de acuerdo con la autora, es:

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

A partir de señalar la transformación en las fronteras entre arte y cultura, la autora observa que “todo el campo de lo simbólico se consolida hoy como objeto de política cultural” (p.17). Esta asunción de la cultura como mediación simbólica, cabe mencionar, está en sintonía con la definición habitual de ésta desde los estudios culturales; desde mi propia experiencia en la maestría, me atrevo a definir la cultura como el conjunto de textos y artefactos que constituyen las mediaciones a través de las cuales los individuos y los grupos sociales construyen significados y producen modos de relación entre sí. En todo caso, lo que nos está señalando aquí Ochoa es que, a partir de la Constitución del 91, las políticas culturales formulan, al menos sobre el papel, un

concepto de cultura afín a la textualización de las mediaciones operada por los estudios culturales. Ochoa resalta que, con la textualización de la cultura, las políticas culturales relegan los valores estéticos a un segundo plano, al tiempo que se le pide a la cultura que llene los vacíos dejados por la política.

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

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

Sin embargo, la autora se apresura a aclarar desde su experiencia en el Ministerio de Cultura y en el programa CREA que, si bien esto suene muy bien sobre el papel, una cosa es deconstruir un texto a nivel simbólico y otra muy distinta deconstruirlo a nivel de las prácticas cotidianas del gobierno. Hay allí un problema metodológico que la autora identifica y que, sostiene, no se ha abordado de modo suficiente, y que tiene que ver con la existencia de una cultura política que va en contravía de las políticas culturales de carácter progresista. Como he venido manifestando, en esa disyuntiva se ubica la crítica que pretendo articular en mi propio trabajo.

En todo caso, según Ochoa, la desestetización de la comprensión de la cultura ha permitido vincularla a las estrategias y los programas de desarrollo, al discurso estatal en torno a la identidad local y, sobre todo, a la retórica estatal de la paz y la convivencia, la cual tiene un carácter ambivalente en el discurso del Ministerio de

Cultura: por un lado, la paz es un proyecto anhelado por muchos agentes, incluyendo muchas veces a los agentes del Ministerio (ciertamente, yo participaba de ese anhelo): por el otro, es una mera máscara del Estado, parte de su lenguaje politiquero relacionado con lo cultural. En todo caso, en medio de este cruce complejo de intencionalidades, Ochoa señala que la cultura se justifica en el discurso del gobierno en la medida en que aporta al desarrollo nacional y regional, a la consolidación de identidades y, sobre todo, a la búsqueda de la paz y la convivencia.

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

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

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

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

Finalmente, señalemos que Ochoa refiere tres grandes áreas en las cuales se pueden agrupar las disyuntivas entre cultura política y política cultural, lo cual equivale a decir, la disyuntiva entre las políticas culturales y los modos en que estas se llevan a la práctica. Primero, las relaciones de desigualdad entre los grupos implicados en las políticas culturales, en donde los grupos subalternos no pueden participar conjuntamente en la construcción de las políticas. Segundo, las prácticas de exclusión tales como el clientelismo, la mala administración, las ambiciones políticas personales y el lenguaje propagandístico y politiquero. Tercero, la ausencia de un Estado de derecho que coarta las posibilidades de consolidación de las transformaciones culturales como posibilidad de futuro (2003, p.186). La prevalencia de estas disyuntivas hace que los propósitos transformativos articulados a través de la cultura no fructifiquen en cambios tangibles, a la vez que crean frustración entre los agentes culturales.

Revisitando el análisis de Ochoa

Como vemos, Ana María Ochoa, aprovechando su posición en el Ministerio de Cultura, nos ha legado un análisis muy detallado de las dinámicas de ejecución de las políticas culturales en el país en la década de los 90, en el marco del proyecto CREA; ahora, desde mi propia (y mucho más modesta) participación en el Ministerio, me pregunto si las dinámicas actuales de ejecución de las políticas culturales siguen siendo parecidas al paisaje que nos pinta Ochoa. De entrada, mi respuesta es que sí, en gran medida. Por supuesto, mi punto de vista no es el de una investigadora, en Colcultura y directora, en el Ministerio que conoce (o debe conocer) todos los aspectos de la formulación y ejecución de las políticas; mi punto de vista es, sencillamente, el de una agente del gobierno que puede dar cuenta de algunas de las dinámicas del Ministerio desde lo cotidiano.

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

Vamos por partes. Primero que todo, cabe destacar que el PND mantiene la comprensión amplia de la cultura que se inició con el programa CREA. En éste ya se había eliminado de las políticas culturales cualquier definición jerárquica de la cultura, cualquier diferenciación entre “alta” y “baja” cultura, una cultura que merecería ser gestionada y fomentada por ser “superior”, en contraposición a una cultura que sería tradicional y popular y, por ende, “inferior”. En el caso del ministerio, tenemos todo lo contrario: una comprensión de la cultura que textualiza las formas y los productos, de tal forma que estos son comprendidos y valorados, no por sus valores estéticos intrínsecos, sino por la relevancia que tienen en el marco de procesos sociales más amplios.

Sin embargo, como vimos, Ochoa nos señala que una cosa son las políticas culturales y otra la cultura política de las instituciones estatales. Ochoa manifiesta en su análisis que en el Ministerio había un vacío metodológico y comunicativo que iba en contravía de las políticas y que hacía difícil deconstruir en la práctica nociones poco funcionales de la cultura y de la intervención cultural del Estado. A esto, Ochoa le añade las prácticas tan frecuentes en el Estado colombiano, de clientelismo, los intereses individuales y la corrupción que, no han sido la excepción en el Ministerio de Cultura desde su creación. Recordemos las tres grandes áreas de disyuntivas entre política cultural y cultura política que identifica Ochoa: las relaciones de desigualdad entre los grupos implicados en las políticas, las prácticas administrativas de exclusión y la ausencia de un Estado de derecho que consolide los procesos sociales acaecidos en el ámbito cultural. Desde mi

propia posición como agente del gobierno que ha vivido las dinámicas de la convocatoria de danza, puedo dar fe de la continuidad de estas disyuntivas.

En efecto, en relación con la primera de ellas, el desenlace de los Diálogos Regionales de Danza Delia Zapata Olivella hace evidente la continuidad de las desigualdades entre agentes. El documento de lineamientos presenta estos diálogos como uno de los cimientos democráticos del PND: en efecto, puedo dar fe de que se llevaron a cabo dichos diálogos, de que se realizaron en seis regiones del país (Oriente, Centro- Oriente, Norte, Occidente, Centro- Occidente y el Distrito de Bogotá). Puedo dar fe de que participaron 111 municipios de 23 departamentos. Puedo dar fe de que los asistentes asumieron los diálogos con voluntad y fervor. Como ya mencioné, uno de los resultados de los diálogos fue la formulación de tres frentes de trabajo que correspondían a las necesidades identificadas para el sector. Sin embargo, como también mencioné, estos frentes de trabajo fueron remplazados por la entonces ministra, Paula Moreno, quien decidió de manera unilateral que se daría prioridad, no a los frentes formulados, sino al fortalecimiento de las organizaciones de danza. Desconozco las razones que llevaron a la ministra Moreno a tomar esta decisión, pero está claro que iba en contra del espíritu democrático de los diálogos. Frente a esto, no pudimos nosotros, quienes estábamos al interior del Ministerio y éramos conscientes del carácter unilateral de las decisiones de la ministra, reaccionar de tal forma que éstas se reversaran. Sencillamente, nunca hubo un espacio en el cual se le pudiera señalar esto. Por supuesto, esta también fue la situación de los participantes de los diálogos regionales, quienes, sencillamente, se debieron resignar a ver cómo se cambiaban las directrices.

No conozco las razones de la decisión de la ministra, pero no sería muy aventurado suponer que estas tenían que ver con sus agendas personales. Sin embargo, mencionemos otro episodio que demuestra la prevalencia de las prácticas de exclusión a las que se refiere Ochoa como el segundo gran grupo de disyuntivas entre políticas culturales y cultura política. Como mencioné en la primera parte de este trabajo, a pesar de que cuatro municipios cumplían con los requisitos para ser ganadores en la línea 1 de las convocatorias de danza, solo uno de ellos resultó ganador. Esto se antoja mucho más aberrante si se tiene en cuenta que existían \$800.000.000 de pesos para otorgar 32 premios posibles. Entonces, ¿cuál es el impacto social y cultural real de esta convocatoria?, ¿Acaso no es de por sí aberrante que aquello que está estipulado como

un deber del Estado (el fomento de la danza) sea asignado a través de un concurso que fue, a juzgar por la proporción entre concursantes y ganadores, casi una lotería? Y sobre todo, ¿qué sucedió con el resto del presupuesto?

Puedo responder a esta tercera pregunta desde mi posición de agente del Ministerio. En efecto, uno de los dilemas que se nos presentó fue qué hacer con el rubro que quedó sin utilizar. No ejecutar un presupuesto es, desde el punto de vista del gobierno, una de las evidencias de mala administración. Pues bien, este dilema fue (de nuevo, unilateralmente) solucionado por la nueva ministra, Mariana Garcés Córdoba, quien dictaminó que los rubros “sobrantes” serían destinados al fortalecimiento de organizaciones de danza, algunas de las cuales fueron señaladas a dedo por ella misma; por supuesto, ayudar a estas organizaciones le produciría dividendos políticos. En todo caso, lo que se evidencia con este episodio es que, en el Ministerio de Cultura –así como en prácticamente todos los estamentos del Gobierno Nacional-, las ambiciones políticas personales siguen siendo determinantes en el accionar del Estado.

La ausencia de un Estado de derecho que consolide las transformaciones culturales como posibilidad de futuro es algo que se evidencia en el caso de Miraflores a partir de la clausura del grupo de danza. En el municipio estaban esperanzados con la ayuda que recibirían de parte del Ministerio. Se habían esforzado para cumplir los de por sí casi absurdos requisitos, principalmente en lo que respecta al área y altura exageradas. No ganaron, y la consecuencia fue que un proceso de danza que se estaba convirtiendo en un espacio de experiencia significativa para quienes participaban de él (en términos de Guattari, en un ritornelo existencial) fue cortado de tajo. En un municipio como Miraflores, con sus dinámicas de violencia y abandono estatal, el carácter desafortunado de este hecho es muy evidente; me basta para resaltarlo recordar el deambular por el pueblo de los otrora integrantes del grupo de danza, las esperanzas casi perdidas de que hubiese algo que se pudiera hacer para rescatar el grupo, los encuentros gestionados por ellos mismos para ensayar que acababan en una conversación acerca de “los buenos tiempos” cuando había profesor y un proceso exigente que “les daba algo que hacer”...

Por último, señalemos que uno de los aspectos diagnosticados por Ochoa en los que sí hay algún tipo de cambio es en la correlación simplista entre paz, convivencia y cultura que se evidenciaba a través del programa CREA. En efecto, es posible identificar, tanto

en los lineamientos del PND como en el lenguaje cotidiano del Ministerio del cual yo (o mejor, la Sandra-agente de gobierno) he sido partícipe, que hay una aprehensión por entender la cultura como un ámbito que, de manera casi mecánica, le haría contrapeso a las dinámicas de violencia y conflicto. Quizás esta sea, para el Ministerio, una lección aprendida a partir del análisis de Ochoa.

En todo caso, lo que se evidencia en el contraste del análisis de Ochoa con el caso de Miraflores y mi propia experiencia en el Ministerio es una clara diferencia entre política cultural y cultura política. Ana María Ochoa menciona un aspecto que atraviesa esta diferencia que hasta ahora he omitido mencionar: el carácter contradictorio entre orientación social del Estado y política neoliberal. Para esta autora, esta contradicción, en el fondo, crea una crisis de gobernabilidad que va en contravía de las transformaciones aparentemente democráticas que se han pretendido implementar desde ciertos ámbitos del Estado colombiano. ¿Será que la contradicción entre Estado social de derecho y neoliberalización del Estado tenga algo que ver con las dinámicas desesperanzadoras de la Convocatoria Nacional de Danza a las que me he referido a través del caso de Miraflores? Esta pregunta me lleva a hacer algunas consideraciones en torno a esta particular circunstancia de nuestro Estado.

Tras el telón: el Estado social de derecho

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

veces algunos de nuestros gobernantes hoy día), fundar el poder en ellos mismos. Así, sobre el papel, la vocación del Estado es el servicio a los ciudadanos.

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



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

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

Entonces, según el Estado social de derecho consagrado por la Constitución del 91, las libertades civiles, los derechos participativos y el ejercicio de la voluntad política individual y colectiva deben estar contemplados y organizados mediante leyes. Dentro de los derechos de los ciudadanos, tienen particular relevancia los derechos a la propiedad privada y a la libre actividad económica, (art. 58, 60, 61; 333, 365, 366). La regulación de estos es, por supuesto, función del Estado (art. 2). Ahora bien, no se puede obviar que el liberalismo económico subyace a los derechos económicos contemplados por la constitución. A estos derechos, como sabemos también, se les da una relevancia especial; esto debe entenderse, no por el lugar que ocupan dentro de la carta magna, sino por el papel primordial que cumplen en la producción de la organización política y social. Esto nos debe advertir que, si bien se promulga el Estado social de derecho, el gobierno debe cumplir un papel de gestor y vigía del marco jurídico que provee el espacio para la libertad económica.

Derechos culturales

Se trata entonces de un escenario mixto en el que los derechos humanos, civiles y sociales relacionados con la condición de ciudadanía se entrelazan con los derechos económicos y productivos. Ahora, los derechos humanos, en nuestra Constitución, tienen que ver directamente (por lo menos sobre el papel) con los derechos culturales. En efecto, la cultura se encuentra referida en la primera parte de la carta magna, la referente a los derechos humanos. En relación con estos, la Asamblea Nacional

Constituyente acogió la teoría de las tres generaciones de derechos humanos propuesta en 1979 por el jurista checo – francés Karel Vasak (citado por Sanabria, 2006). Según esta teoría, existen tres grandes grupos clasificatorios de los derechos humanos, los cuales coinciden con los tres valores centrales de la Revolución Francesa: el primer grupo es el de los derechos civiles, los cuales se relacionan con la libertad; el segundo grupo son los derechos económicos, sociales y culturales, los cuales se pueden relacionar con el valor de la igualdad; el tercer grupo, los derechos colectivos y del medio ambiente, se pueden relacionar con la fraternidad, es decir, con la solidaridad (Sanabria, 2006).

Me quiero concentrar en el segundo grupo. En particular, el pensamiento socialista del siglo XIX identificó que no es suficiente con promulgar la libertad económica como derecho: la revolución industrial y urbana demostraba que la libertad absoluta solo favorecía a los dueños de los medios de producción, de tal suerte que estos tenían acceso privilegiado a las libertades sociales y culturales. Así, se propuso que solo el Estado tendría el poder suficiente para equilibrar las fuerzas sociales, a través de políticas, inversiones y programas que velaran por los derechos sociales y culturales de los menos favorecidos. Así pues, a pesar de que los derechos culturales suelen llamarse “de segunda generación”, no deben ser entendidos como derechos menos importantes; son, nada más ni nada menos, derechos absolutamente cruciales para el ejercicio ciudadano de la libertad y la construcción de una vida digna.

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

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

Se destaca pues que el derecho a la cultura no constituye un simple “dejar hacer”, sino que, en correspondencia con el espíritu social de nuestro ordenamiento político, implica una gestión y protección activa de parte del Estado. ¿Cuáles son esos derechos culturales que el Estado debe gestionar y proteger? Colombia ha suscrito dos acuerdos

internacionales en este campo: el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales PIDESC de 1966 y el Protocolo adicional a la Convención americana sobre Derechos Humanos en materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, “Protocolo de San Salvador” de 1988. Ambos acuerdos hacen parte del sistema de las Naciones Unidas y de la Organización de Estados Americanos. En ellos, se establece que los Estados suscribientes se comprometen a reconocer el derecho de toda persona a: a) Participar en la vida cultural; b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora. Es decir, los derechos culturales tienen que ver con la participación en la vida cultural, el acceso a la cultura y la protección de la producción cultural. Varios artículos de la Constitución del 91 consagran estos derechos, entre los que sobresale el artículo 70, el cual establece “la obligación del estado de promover el acceso a la cultura de todos, en igualdad de oportunidades” (Constitución Política de Colombia, 1991).

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

gestionando actualmente en Colombia? La respuesta se puede resumir en una sola palabra: neoliberalismo.

Spotlight: El Neoliberalismo en evidencia

En efecto, no se puede pasar por alto que el Plan Nacional de Danza corresponde a las políticas culturales y sociales diseñadas en el marco de un gobierno neoliberal. En este sentido, las intenciones que lo guían deben ser matizadas con una comprensión adecuada del carácter neoliberal de nuestro Estado actual. Lo que no podemos suponer es que el Estado colombiano le asigna prioridad a los programas sociales y culturales; como dijimos, el derecho a la libre actividad económica tiene prevalencia sobre los derechos culturales. Esto es lo que sugiere una rápida mirada a las cifras del presupuesto de inversión de la nación para el 2012: un 35% se destina al fortalecimiento de los marcos económicos del país, en tanto que apenas el 0,115% está destinado a los programas culturales. Más bien, hay que comprender las políticas culturales como un aspecto específico del carácter neoliberal de nuestro Estado; ciertamente, mi tesis en este sentido es que programas como el Plan Nacional de Danza no constituyen una finalidad en sí misma, sino que cumplen una función ideológica dentro de nuestro ordenamiento jurídico, social y productivo. Para entender esto, es necesario elaborar el sentido en el que asumimos el término neoliberalismo, así como la incidencia de este modelo económico en el Estado –hasta el punto de que es legítimo hablar del Estado neoliberal.

Para ello, el geógrafo y teórico social británico David Harvey es un excelente guía. En su *Breve historia del neoliberalismo* (2007), Harvey caracteriza esta ideología económica desde su especificidad histórica. La historia del neoliberalismo que este autor nos cuenta está lejos de la idea común de que su imposición ha sido un proceso continuo y, sobre todo, en el que todos han estado de acuerdo. Harvey demuestra que la imposición del neoliberalismo se realizó de manera discontinua, con diferentes grados de éxito en distintas regiones y países y, en no pocas ocasiones, apelando al poder de las armas. Es importante tener en cuenta esta complejidad, puesto que nos debe llevar a no asumir la imposición del neoliberalismo en Colombia como un proceso consensuado, en el cual todos concordamos a través de una especie de acuerdo colectivo tácito. De

hecho, creo que se puede afirmar que la instauración del neoliberalismo en Colombia todavía se está llevando a cabo; en este sentido, las políticas culturales y los programas que las materializan se ven inmersos en un proceso en el que constituyen un ámbito de lucha: lo que está en juego es poder desarraigar a las políticas culturales del papel servicial del ordenamiento productivo de la sociedad al que parecen conminadas.

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

Del libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas” (Harvey, 2007, p.8).

Así, el neoliberalismo estipula que se debe reducir la intervención estatal a su mínima expresión. Según esta teoría, el Estado no tiene los medios para anticipar las dinámicas del mercado, razón por la cual su intervención necesariamente crearía una distorsión en estas. Asimismo, nos dice Harvey, la doctrina neoliberal sostiene que la expansión del mercado capitalista trae como beneficio la extensión de los beneficios económicos a la totalidad de la población. Entonces, la gestión fundamental y prioritaria del Estado debe gestionar y apoyar la expansión de los mercados a toda costa.

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

¿Cómo se dio la llegada del neoliberalismo a Colombia? Como mencionamos, el neoliberalismo surgió en Estados Unidos y en Europa occidental como la respuesta de las élites económicas que veían menguar su poder ante el Estado de bienestar. Pues bien, Fernando Guillén Martínez, en su importante libro *El poder político en Colombia* (1979), afirma que en Colombia nunca se consolidó un verdadero Estado de bienestar; sin embargo, las élites económicas si entendieron que la incorporación del país en la economía global era crucial para la expansión de los mercados y de la producción. A finales de la década de los ochenta, Colombia emprendió el camino de la desregulación económica. Agobiada por una creciente deuda externa y con la necesidad de asegurar los préstamos que la ayudarían a cumplir con las metas de desarrollo y de la mano de una tecnocracia formada, en parte, en universidades estadounidenses y británicas (tanto el presidente Santos como el expresidente Álvaro Uribe son testimonio de ello), el país sucumbió a las presiones de las élites económicas y los gobiernos extranjeros.

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

Estado social de derecho: ¿un cuento de hadas?

Suena un poco brusco decir que el Estado social de derecho es un cuento de hadas, pero no se puede inferir otra cosa al mirar la historia del neoliberalismo en nuestro país y el débil estatus de los derechos sociales y culturales. No se puede decir que la imposición del neoliberalismo ha sido tan “anárquica” como fue en, digamos, Estados Unidos,

(Foucault llama “anarcoliberalismo” al neoliberalismo de raigambre norteamericano (2007, p.190-191)). Tampoco se puede negar que algunos de los servicios sociales que, en ese país, cuna del neoliberalismo salvaje, se encuentran completamente privatizados (como la salud y la educación, la cual funciona como un servicio privado de facto), todavía son, en el nuestro, (bien o mal) provistos por el Estado. Sin embargo, es claro que la tendencia de nuestro Estado ha sido hacia la privatización y la desregulación. Como vimos, esta es la contradicción de la Constitución del 91: proclamación del Estado social de derecho por un lado, defensa de los intereses privados y de los derechos económicos (es decir, promesa de no- inherencia del Estado en las dinámicas del mercado) por el otro.

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

Entonces, en un sentido estructural, se puede entender que el Plan Nacional de Danza no sea una prioridad para el gobierno colombiano, como no parece serlo la inversión en cultura en general. Como hemos visto más de una vez, el establecimiento económico se vuelve lanza en ristre contra el gobierno cuando, generalmente por mérito de algún

gobernante con algo de conciencia social, este pretende legislar o actuar en función del Estado social de derecho (especialmente, cuando esto implica pérdida de privilegios económicos para las clases oligárquicas), pero es poco común, por no decir inexistente, la reacción contra el gobierno cuando se eliminan o coartan programas y proyectos culturales.

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

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

Si bien el hecho de que haya una presencia importante en la constitución relacionada con los derechos culturales y reconocimiento de la diversidad, no implica que haya una serie de hechos que den cuenta de la implementación de los mismos, pero sí de la generación de un lenguaje

que podría posibilitar exigencias por parte de la ciudadanía (Ochoa, 2003, p.44).

Se trata de aprovechar los valores jurídicos de la democratización y la ampliación de las bases sociales a través de la cultura para propender acciones de gobierno que beneficien a sectores culturales y sociales marginales y periféricos; se trata también de utilizar el carácter social de la Constitución del 91 para generar identidades de lucha cultural. A pesar de que no hay que ser muy optimistas en este sentido, tampoco es productivo prescindir del todo del parapeto jurídico que provee nuestra constitución.



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

Acto dos: La performatividad del Estado

Quizás el objetivo más importante de nuestros días
es descubrir lo que somos, pero para rechazarlo.
(Foucault, 1999, p.249).

Segundo viaje a Miraflores

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

Realicé un segundo viaje a Miraflores, entre el 20 y el 30 de julio de 2011, ya no como agente del gobierno, sino como estudiante tesista de la maestría, como investigadora, como alguien que había vivido “desde adentro” el sinsabor y el engaño de las convocatorias del PND, pero también, como alguien que sigue creyendo en la danza, en su poder transformador, en su capacidad de proveer ritornos existenciales, en su potencia de formación de comunidad y de cambio de dinámicas sociales. Viajé con el objetivo de ver cuál había sido para los participantes el desenlace de la respuesta negativa por parte del Ministerio de Cultura y el consecuente cerramiento de la escuela de danza, para percatarme de la apreciación que tendrían en Miraflores del Ministerio, del Gobierno Nacional, del Estado. Y también viajé con el objetivo de grabar las imágenes para el documental que hace parte tanto de la producción como de los productos de esta investigación.

En retrospectiva, sé que necesitaba volver, por irreal o surreal que pareciera ese regreso, por más que muchas personas a mi alrededor no lo comprendieran, por más que pudiera ser costoso (en este segundo viaje invertí todos mis ahorros)... Pudo haber sido un viaje a otro destino de mayores fortunos; como varias personas me reclamaron, pude haber invertido mi escaso capital personal de una forma “más productiva”. Pero necesitaba volver, necesitaba evitar que la experiencia del primer viaje y de mi papel como agente del gobierno constituyera todos mis recuerdos sobre este municipio olvidado por el Estado y por los tiempos pero habitado por gente hermosa, personas con quienes sentía que tenía una deuda. Lo sé ahora, necesitaba volver para deconstruir mi subjetividad de agente del Estado, para estar tranquila conmigo misma...

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

Nos topamos con muchas historias. Historias contadas por campesinos y colonos, algunos quejándose de hambre y falta de oportunidades, otros recordando los “buenos tiempos”, otros que me explicaban detalladamente las variedades de la coca, otros que hablaban de los jóvenes que se habían ido -todos se van o quieren irse-, “salsipuedes” sigue siendo un apelativo de uso frecuente. Escuchamos estas historias en medio de las campañas electorales de los candidatos a la alcaldía, cuyas reuniones se hacían justo enfrente de nuestra habitación del Hotel La Colonial. Escuchamos cómo se intercambiaban votos por mercados y ofertas de trabajo, por pacas de cerveza y “gallinas para la fiesta”. Todo esto lo escuchamos sin poder acostumbrarnos a los tiros que se escuchaban a lo lejos en la noche, y a veces no tan lejos. Jugábamos a predecir cuándo comenzarían los disparos; notábamos que, justo antes, todo se callaba, incluso parecía que el viento dejaba de soplar, como si el silencio se hiciera aún más profundo. Ahí empezaban los tiros: dos, tres, quizás una ráfaga. Un instante después, volvían a sonar el río, el viento y los animales.

A través de las historias que escuchamos, me enteré de que José Henao, quien fuera mi héroe por su convicción de que la danza podía cambiar las vidas de los integrantes del grupo de danza, embarazó a una niña del grupo de danza poco después de mi primera

visita y se escapó furtivamente a San José, aunque aparentemente quiere volver... También me enteré de que al cura lo trasladaron y que ahora hay uno que hace misa todos los días y ya algunas señoras se están cansando de ir, aunque otras han aceptado con gusto y fervor católico las nuevas disposiciones parroquiales. Algunos miran al cura con recelo: está adquiriendo muchos seguidores y, sobre todo, seguidoras. Algunas de las personas que había conocido durante mi primer viaje se habían ido, otras permanecían. Todas padecen una relación de amor y odio con Miraflores, no dudan que escaparán apenas puedan. En medio de esta situación, el cura no titubea para imponer la palabra de Dios.

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

En los días siguientes, vivimos las alegrías de los bailarines cuando acertaban los pasos, sus frustraciones cuando se equivocaban y su manifiesta necesidad de seguir bailando, sin profesor y sin apoyo institucional. El grupo había continuado, sencillamente, porque sus integrantes no habían querido dejarlo morir. Ese era su espacio, ahora no era de nadie más, se lo habían ganado a pulso al destino. Así, nos enteramos de que la alcaldía cerró el salón de danza con el cual concursaron, que habían pasado los ensayos para uno de los salones de la nueva casa de la cultura, un espacio mucho más pequeño, nuevo sí, con piso en baldosa, pero con el techo bajo y sin suficiente ventilación. Pero habían finiquitado el contrato del profesor, quien, ante la falta de un sueldo mínimo, no pudo continuar liderando al grupo.

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

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

Esa cosa invisible llamada ideología

En el capítulo anterior, hice una extensa consideración del Estado de derecho, los derechos sociales y la matriz de neoliberalismo que subyace a todo ello. La pregunta que saltó a la vista es por la función que cumplen las políticas y los programas culturales en un Estado que, como ha sido el caso colombiano, tiende a su reducción y a la delegación de sus responsabilidades al sector privado. Y la intuición que me surge en este sentido es que programas como el PND siguen siendo creados, gestionados e implementados (mal que bien) puesto que cumplen una función ideológica en relación con las directrices neoliberales del Estado. Pero, ¿qué es la ideología? ¿Cómo asumir este concepto ya clásico dentro de la teoría social y los estudios culturales? Conviene empezar por elaborar el concepto propuesto por Louis Althusser.

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

Así, Althusser define la ideología como una “representación” de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (1970, p.29). Continúa Althusser:

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

Nos rebelamos contra el poder porque no vemos nuestro lugar “real” dentro de las relaciones de producción, con la explotación y las subalternidades que estas implican. Althusser llama aparatos ideológicos del Estado a aquellas instituciones que se encargan de la producción de las ideologías dominantes. La educación, los medios de comunicación y las artes son algunos de estos. Por ejemplo, la función de apoyo a los discursos de nación en Colombia que, de acuerdo con el análisis de Ana María Ochoa, se le asignaba a las artes antes de la Constitución del 91, devela claramente su carácter ideológico.

Althusser nos dice que la ideología funciona a través de la interpelación. En su clásico ensayo Aparatos ideológicos del Estado, elabora un famoso ejemplo ficticio que da cuenta de la dinámica de la interpelación: “Tomemos un ejemplo muy «concreto»: todos

nosotros tenemos amigos que cuando llaman a nuestra puerta y nosotros preguntamos «¿Quién es?» a través de la puerta cerrada, responden (pues es «evidente») «¡Soy yo!» De hecho, nosotros reconocemos que «es ella» o «es él». Abrimos la puerta, y «es cierto que es ella quien está allí» (1970, p. 38). Este pasaje ilustra una cosa: que la ideología convierte a los individuos en sujetos a través de la interpelación. En el momento en que el individuo interpelado reconoce la voz que le habla, la presencia de quien habla es también reconocida. Para Althusser, el poder actúa a través de un llamado como este, que pide ser respondido: «te quiero a ti» -«¿a quién, a mí» - «sí, a ti». No es sólo la presencia aquello que se reconoce: también es su autoridad (puesto que puede interpelar, es decir, requerir respuesta). Para Althusser, este es el mecanismo de la ideología:

Sugerimos entonces que la ideología —actúa o —funciona de tal modo que —recluta sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o —transforma a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación, y que se puede representar con la más sencilla interpelación, policial: — ¡Eh, usted, oiga! (Althusser, 1970, p. 39).

Santiago Castro- Gómez comenta sobre la función de la ideología según Althusser:

Las ideologías cumplen entonces la función de ser “concepciones del mundo” que penetran en la vida práctica de los hombres y son capaces de animar e inspirar su praxis social (...) las ideologías suministran a los hombres un horizonte simbólico para comprender el mundo y una regla de conducta moral para guiar sus prácticas (...) lo que caracteriza a las ideologías, atendiendo a su función práctica, es que son estructuras asimiladas de una manera inconsciente por los hombres y reproducidas constantemente en la praxis cotidiana (Castro- Gómez, 2000, p.743).

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

La función ideológica del Plan Nacional de Danza

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

Entonces, en un Estado con un marcado empuje hacia el neoliberalismo, ¿por qué siguen existiendo programas culturales como el PND? Como agente del Ministerio de Cultura, puedo dar fe de la dedicación al trabajo y al fomento cultural con que trabajaban mis compañeros y yo. A pesar de que frecuentemente las acciones y las decisiones que se tomaban “desde arriba” no parecían corresponder con nuestra comprensión de la misión del Ministerio y con la prioridad de lo social que se suponía debía orientar lo que hacíamos, nos manteníamos aferrados a nuestra creencia en la importancia y significatividad de nuestras labores, creíamos que, en algún lugar de la geografía nacional, la vida le cambiaría a alguien gracias a nuestro trabajo. Incluso, a pesar de que no comprendíamos muy bien algunas de las decisiones de nuestros superiores, debo, en honor a los hechos, mencionar que también en ellos se veía cierto espíritu de compromiso, cierta fe en el poder transformador de la cultura. A pesar de que, como ya mencioné, gran parte de mis labores cotidianas tenían que ver, no con el diseño y la reflexión en torno a programas culturales, sino con actividades de logística básica, nunca deseché realmente la creencia en la importancia social de mi labor.

Es decir, adelanté mis labores con fe en su importancia, hasta que participé del proceso de aplicación de Miraflores a la convocatoria del PND. El desenlace de este proceso hizo que ya no pudiera esconder el hecho de que las decisiones en el Ministerio se tomaban según intereses que no hacían parte de su supuesta misión social y en pro de la

cultura. Aunque, en realidad, debo decir que fueron las personas –los funcionarios del municipio, los profesores de arte, los padres de familia y, sobre todo, de los niños y niñas- que participaron de alguna u otra forma en la escuela de danza– quienes hicieron que se revelara ante mí el desenlace poco social de un programa que, como vimos en el capítulo anterior, estaba orientado por políticas de carácter incluyente, que resaltan el respeto por la diversidad, el derecho a la cultura y el deber del Estado de fomentarla y facilitar el acceso a ella. Recuerdo, por ejemplo, el caso de una de las niñas bailarinas que, ante la noticia de que la escuela se cerraría, manifestó que no entendía por qué el ministerio no apoyaba a la escuela, si esa era su función. Recuerdo también a uno de los padres de una de las niñas del grupo que me dijo: “Doctora, las danzas y la banda es lo único que teníamos para que nuestras hijas no sean polocheras y no se corrompan”⁴. A pesar de la intención social del PND según se formula en el plano del deber ser, ahora sólo les queda la banda. En efecto, el profesor de música sigue, aunque no hay suficientes instrumentos y algunos yacen en un estante, oxidándose con el tiempo. Sin embargo, como ya mencioné, en Miraflores todos continuaron con sus vidas. El drama lo pongo yo.

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

⁴ Apuntes extraídos del diario de campo de las visitas

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

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

Pero esto es apenas el plano personal. En una dimensión estructural más amplia, quiero establecer algunas reflexiones relacionadas con el Estado social de derecho, el arte y el

neoliberalismo. Dentro del marco de la ideología económica que actualmente rige los destinos de nuestra nación, ¿en dónde está la función ideológica? Debemos recordar que la Constitución de 1991 está informada tanto por derechos que tienen que ver con la libertad económica, como por derechos relacionados con las libertades civiles. Este escenario de aparente contradicción (puesto que los derechos económicos, particularmente desde un punto de vista liberal, implican la reducción de la inherencia del Estado, en tanto que los derechos civiles deben ser asegurados por este) se entiende si se piensa en que, en un Estado que diseña sus marcos estructurales según la ideología neoliberal, se hace necesario revertir la conciencia que tienen los ciudadanos de los procesos de reducción del Estado y delegación del gobierno del cuerpo social a las fuerzas del mercado.

Quizás se entiende esto mejor a la luz de la distinción que hace Isaiah Berlin entre libertad negativa y positiva. Berlin (1969) habla en términos de la primera para referirse a la ausencia de inherencias externas de parte del Estado, y en términos de la segunda para referirse a la libertad de actuar, concebirse de un modo determinado y estar en el mundo de una forma particular. Michel Foucault nos advierte que la libertad en la modernidad, la libertad en los Estados capitalistas, en el liberalismo y, especialmente, en el neoliberalismo, se entiende como ausencia de inherencia del Estado, libertad del individuo para perseguir sus propios intereses. Foucault advierte que la libertad, en el sentido moderno que esta palabra adopta en el siglo XVIII, es “posibilidad de movimiento, de desplazamiento, proceso de circulación de la gente y de las cosas. Y es esa libertad de circulación en el sentido amplio de la expresión, esa facultad de circulación, lo que es menester entender, creo, cuando se habla de libertad” (2006, p.71). Pues bien, como mencioné en el capítulo anterior, tanto la libertad negativa como la positiva se encuentran consignadas en el marco jurídico del Estado, si bien, en la praxis, las acciones del Estado enfatizan las libertades negativas. Estas tienen que ver con la libre actividad económica; las libertades positivas, en cambio, tienen que ver con los derechos civiles.

Ahora, los ciudadanos no renunciaremos tan fácilmente a estos últimos: la libertad positiva debe ser presentada como una posibilidad todavía activa, como un horizonte que todavía es posible. Consecuentemente, se deben proveer los planes, los programas y los proyectos que provean la percepción de que existe un Estado preocupado por las

libertades positivas, que gestiona espacios para las libertades civiles, que busca la inclusión, que se ocupa de todas las necesidades del cuerpo social, aun cuando, por otro lado, se deleguen en el sector privado hasta los servicios sociales más básicos. Seguramente no es demasiado atrevido especular que, en un país como Colombia, en donde la pobreza es rampante, en donde la mayoría de la población no participa de la economía formal y en el que las diferencias económicas y sociales son apabullantes, la gestión de las libertades en el sentido negativo sin gestión paralela de las libertades positivas encontraría frustración e inquietud social, y podría incluso propiciar la desestabilización de un Estado que de por sí acusa bastante fragilidad.

Además de actuar en función de la necesidad política de las libertades positivas, se puede decir que el carácter aparentemente incluyente de las políticas culturales (digo aparentemente puesto que, como evidencia el caso de Miraflores, los desenlaces de programas orientados por la inclusión social a veces terminan exacerbando las exclusiones) actúa en función de la gestión del consenso social, la cual, a su vez, obra en función de la cohesión del Estado. Analizando diversas aproximaciones antropológicas al estudio del Estado, el antropólogo y académico David Nugent señala que “en todas partes, las actividades del Estado buscan ordenar y disciplinar poblaciones nacionales (...) en relación con la extracción de riqueza y acumulación de capital” (2007, p.199). Sea lo que sea el Estado (me referiré a esto un poco más adelante), este busca organizar un cuerpo social asociado a una nación en función de la actividad económica. Pero organizar en este sentido a una sociedad como la colombiana, diversa, atravesada por profundas exclusiones, violencias y antagonismos, implica una labor constante y dirigida del Estado, desarrollada en múltiples frentes.

Creo que, para bien o para mal, el sector cultural sigue siendo uno de esos frentes. Si bien vimos cómo, en relación con el análisis de Ana María Ochoa de las políticas culturales en Colombia, se puede afirmar que ha disminuido la retórica de la paz y la tolerancia en los discursos culturales oficiales, no se puede obviar que se sigue apostando a la cultura como un campo en el cual el Estado se juega la cohesión de la nación. No en vano las políticas culturales que guían al PND y a otros planes y programas culturales hacen hincapié en el respeto por la diferencia y la inclusión, así como enfatizan el papel de las artes como constructoras de tejido social, memoria y “comunidad viva”. Como señala Ochoa (2003), la expansión del concepto oficial de

cultura que se dio con la creación del Ministerio de Cultura le debe bastante a las discusiones académicas y teóricas que entonces acaecían en relación con este concepto; sin embargo, se debe decir que en nuestro país se ha dado una cooptación de dicha expansión conceptual en función, no tanto de la deconstrucción de las jerarquías entre formas culturales y la apertura hacia el significado social de la totalidad de las prácticas culturales, como del aprovechamiento de la cultura -en todas sus manifestaciones- en función de la cohesión social, cuyo sustrato sería un consenso social alrededor del reconocimiento mutuo en la diferencia. En este sentido, existe una inflexión multiculturalista en el abordaje de la diferencia y la inclusión cultural, y no sobra señalar que el multiculturalismo no es sino el compañero cultural del neoliberalismo.

Pero... si tan solo las cosas fueran realmente así. Con lo dicho, todavía me mantengo en el plano de un análisis que parte de lo normativo. Sin embargo, quiero recordarle al lector que la irritación que motivó este trabajo tiene que ver, no con el hecho de que las convocatorias del PND se estuvieran utilizando para fabricar el consenso social, sino con el hecho de que no se premió a Miraflores a pesar de cumplir con los requisitos, así como no se premiaron los otros municipios que también cumplían, a excepción de San José del Guaviare (claro, había que darle la ayuda por lo menos a uno). En otras palabras, mi indignación –como bailarina, como agente del gobierno- tiene que ver con el hecho de que, por lo menos en el caso de la Convocatoria de Danza del 2010, la intención social de los programas culturales del Ministerio parece ser un simulacro. En términos del análisis que desarrollo aquí, esto quiere decir que, en función de gestionar la cohesión social y el consenso alrededor del reconocimiento mutuo, ni siquiera parece ser necesario que los proyectos y los programas oficiales cumplan a cabalidad su propósito: parece ser que basta con que existan, con que se anuncien, con que parezca que en efecto se implementan programas culturales con un trasfondo social.

Cabe preguntarse: ¿por qué denunciar el consenso y la cohesión social, por qué no partir de su potencial “pacificador”? Ana María Ochoa nos ha dicho que, más allá de la banalización, uno de los riesgos de la insistencia retórica sobre la paz y la tolerancia en los discursos oficiales es la asimilación irreflexiva de paz y cultura y la oposición de violencia y cultura, como si no se pudiera hablar de cultura en medio de la violencia, o incluso, de cultura de la violencia (Ochoa: 2003). A esto hay que añadir ahora que es difícil atribuirle un potencial pacificador al consenso cuando este no emerge como el

resultado de la negociación social, sino que aparece como una imposición o un mero deseo del Estado. Creo que el filósofo Jacques Rancière me puede ayudar a explicar esto.

Para Rancière, la política está relacionada no con el consenso, sino con el ejercicio del disenso. El filósofo francés nos dice que esta tiene que ver con la visibilización y emergencia de aquellos que no tenían voz en la toma de decisiones colectivas: “propongo reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica (...): la que rompe con la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte” (1996, p.45). En contraposición, Rancière llama *policía* a las instituciones a través de las cuales se legitima y reproduce el orden social. La policía gestiona “la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (1996, p.43). El consenso, la cohesión propuesta a partir de asociaciones simplistas entre cultura y respeto por la diferencia emerge, en los términos de Rancière, como policía, es decir, como parte de un aparato estatal amplio que tiene por función, como dice Nugent, ordenar y disciplinar a las poblaciones.

Ahora, no debemos pensar que las asociaciones que he realizado entre el PND, las políticas que lo orientan y la gestión del orden social en nuestro Estado en proceso de neoliberalización son realizadas de manera consciente por los agentes del Estado. No se trata de una conspiración, no hay una junta que, maquiavélicamente, planea la mejor forma de someter al carácter diverso y el espíritu antagonista del pueblo. Si la ideología es una representación inconsciente que oculta las relaciones sociales que en efecto constituyen un corpus social, reemplazando la percepción de estas, debemos asumir que ella funciona, no sólo en las comunidades y los individuos, sino también, en los agentes del gobierno, en quienes planean y ejecutan las políticas culturales. El Estado neoliberal es un proyecto de las élites económicas, quienes buscan su imposición actuando a partir de sus propios intereses materiales; sin embargo, ellas asumen la ideología neoliberal como la mejor forma, no solo de velar por ellas mismas, sino también, de organizar a la sociedad en función de la producción. Los agentes del gobierno entenderán que la cultura puede cumplir una función social, pero actúan dentro del marco más amplio de la gestión neoliberal del Estado, la cual permanece sin cuestionar (ese, por ejemplo,

sería mi caso al actuar como agente del Ministerio de Cultura). Y los distintos sectores de la sociedad, en mayor o menor medida, asimilan el discurso de la inclusión y la cohesión social, el cual es necesario para el orden neoliberal, uno de cuyos medios de gestión son los planes y programas de cultura.

Ahora, todo esto suena muy bien visto desde un punto de vista estructural amplio. Sin embargo, cuando pienso en la versión del Estado que experimentan –y de la cual hacen parte- los habitantes de Miraflores, debo decir que este revela aristas disímiles con la imagen de él que he construido aquí. Como mencioné, la falta de apoyo estatal a su escuela de danza y la clausura oficial de la misma no amilanaron a quienes participaban de ella: sencillamente, decidieron que continuarían por su cuenta, como si estuvieran acostumbrados a no importarle al Estado. Entonces, ¿son los habitantes de Miraflores parte del Estado? ¿Cómo llamar “Estado” a dinámicas tan disímiles? ¿Cómo se ve la gestión y la (no) implementación del PND desde el punto de vista, no del gobierno central, sino de la periferia, es decir, desde Miraflores? ¿Qué representa para los habitantes de Miraflores la acción del Estado, vista particularmente a través del episodio de la ayuda que nunca llegó para la escuela de danza? Para abordar estas preguntas, es importante hacer una consideración teórica sobre el concepto de Estado.

Un monstruo grande y difuso llamado Estado

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

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

En sus estudios sobre el poder, Foucault se remonta a la historia del acto de gobernar y señala que la palabra “gobernar” ha tenido significados diversos, entre los cuales se encuentra “el sentido puramente material, físico, espacial de dirigir, hacer avanzar e incluso avanzar uno mismo por un camino, una ruta.” (2006, p.147) y también “conducir a alguien, en el sentido propiamente espiritual del gobierno de las almas” (p.148). Es decir, No sólo se utilizaba para referirse a las acciones del Estado, sino que también se usaba para referirse a las prácticas de autocontrol, como la guianza de la familia, la manutención del hogar y el direccionamiento del alma, entre otras prácticas (Lemke, 2007). Entonces, en un sentido amplio, gobernar se refería a cualquier acción de direccionamiento (incluso el de objetos, como la conducción de un navío, una de las primeras acepciones de la palabra (2006). En el sentido del estado, se trata siempre del direccionamiento de las acciones de los seres humanos, por lo que Foucault relaciona el acto de gobierno directamente con otro de sus grandes temas: el sujeto. Se gobiernan sujetos, puesto que los individuos gobernados se inscriben de esta manera en una relación particular de poder.

Para Foucault, el arte de gobernar se refiere, por lo tanto, al conjunto de prácticas orientadas a la producción y direccionamiento de sujetos de gobierno. Para el autor, este arte comenzó en Europa en el siglo XVI y se desarrolló paulatinamente de un modo cada vez más sistemático, de tal suerte que se fue articulando aquello que llama la

Razón de Estado, es decir, la promulgación del Estado mismo como la finalidad el acto de gobierno. La Razón de Estado dictamina que los gobernantes deben buscar no sólo la protección y la permanencia, sino también, el acrecentamiento de las fuerzas del Estado. Esta noción de “acrecentamiento del Estado” se entendió rápidamente como la gestión de un orden productivo, puesto que sólo de esa forma se puede fortalecer un Estado en su dimensión que se tornó más relevante, a saber, la económica. Es allí donde aparecen valores como la eficiencia y gobernabilidad del Estado: se trata de maximizar su capacidad productiva a través del ordenamiento de los hombres y las cosas que hay en él. En correspondencia con esto, Foucault nos dice que entiende por “gubernamentalidad” un número de cosas: el “gobierno” como una forma de poder que se impuso sobre otras; un conjunto de acciones, instituciones, estrategias y saberes que se ejercen sobre una población determinada; un proceso histórico continuo que va desde el Estado de justicia del medioevo hasta el Estado moderno, pasando por el Estado administrativo de los siglos XV y XVI (Foucault, 2006).

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

Entonces, el Estado no es una estructura. La imagen que nos provee Foucault me lleva a estar de acuerdo con Timothy Mitchell (1991) cuando afirma que se trata, más bien, de

un *efecto estructural*, es decir, el resultado de una serie de acciones más o menos institucionalizadas que producen la apariencia de un límite, de una frontera entre Estado y sociedad, la cual delimitaría al primero. Mitchell arguye que, cuando se examinan de manera cercana las acciones del poder, es difícil, sino imposible, distinguir entre Estado y sociedad. Sin embargo, a esto añade que el Estado, aun cuando sea un efecto estructural, tiene realidad empírica subjetiva: existe como discurso y como práctica, como imaginario y como creencia compartida que produce un efecto de objetividad. Esta creencia compartida es susceptible de descripción y análisis. En consecuencia, desde los propósitos de este trabajo, podemos preguntar: ¿cómo se ve el Estado desde Miraflores? ¿Cuál es la impresión que tienen los participantes de la escuela de danza del Estado?

El Estado visto desde Miraflores

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

Quizás es por esto que el Estado importa poco en Miraflores. Esto es lo que pude evidenciar en mis diálogos con los habitantes, en la informalidad de las instituciones, en

la falta de separación entre ley, instituciones y prácticas ilegales como el comercio de base de cocaína, en la ausencia de las autoridades cuando comienzan los tiros, en la actitud general de los habitantes, quienes sienten, como me expresó uno de ellos, que “aquí cada uno está por su cuenta”. Y, en efecto, lo que se desprende de mi propia experiencia durante mis dos estadías allí es que el Estado -entendido como esa maquinaria más o menos homogénea del que habla Weber, cuyo objetivo es organizar el territorio, los hombres y las cosas en función de la producción- brilla por su ausencia, o parece, a lo sumo, un simulacro: no puedo explicar de otra forma que, por ejemplo, el mismo policía que me recibió en el aeropuerto posteriormente se haya emborrachado como si nada para, al final, esculcar mi equipaje en el momento de mi partida con el rigor de un sabueso de la DEA. Claro, todo esto contrasta con la particular celebración del 20 de Julio que pudimos presenciar, cuyo simulacro de toma guerrillera no lucía menos que patético en un municipio en el que la amenaza cotidiana de una toma es muy real. Esto lucía patético ante mis ojos, pero no ante los de los asistentes, quienes, en la mayoría de los casos, seguían la demostración con avidez y fervor. Visto desde Miraflores, el Estado parece ser una quimera lejana, cuyo simulacro, sin embargo, de vez en cuando es necesario poner en escena.



Casa de la Cultura de Miraflores. Fotografía: Sandra Argel Raciny, 2010.

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

Aunque, por otro lado, esto no equivale a decir que no se pueda hablar de la existencia de un poder organizativo del corpus social en Miraflores. Lejos de cualquier racionalidad unificada y consensuada, estos poderes son heterogéneos y se encuentran en equilibrio inestable. Como fue evidente para mí desde el primer viaje a Miraflores, sus habitantes no conviven en medio de la anarquía y la falta absoluta de orden, sino que toman parte de un particular ordenamiento social compuesto por poderes sustentados en la riqueza del narcotráfico, poderes paramilitares sustentados en las riquezas ganaderas y mineras, todos ellos complementados por un precario poder gubernamental. En este sentido, la ausencia del Estado central no es la ausencia de un ordenamiento del poder; incluso, habría que explorar otra vía: la aceptación de que el Estado colombiano, lejos de ser una unidad homogénea, racional, desinteresada, está en efecto atravesado por poderes corruptos, poderes sustentados en el narcotráfico y poderes sustentados en la violencia de facto, de tal suerte que se podría hablar, incluso, de un Narco- Para- Estado. Si esto fuera así, habría que reconceptualizar al Estado colombiano para incluir en él dinámicas de poder como las de Miraflores, las cuales son la regla en muchos municipios del país. Sin embargo, esta puerta debe quedar aquí meramente esbozada, puesto que excede los límites de este trabajo.

En todo caso, el Estado se ve desde Miraflores como una exterioridad. Esta es probablemente la razón por la cual allí nadie se sorprendió demasiado cuando se

enteraron de que no habían ganado la convocatoria, de que no habría apoyo del Estado a su proyecto y que, por lo tanto, la alcaldía tampoco continuaría con el de por sí escaso apoyo que les brindaba, el cual consistía en la provisión de un espacio de ensayos y el pago de un profesor. Como expresó *la paisa*, dueña de uno de los tres restaurantes del pueblo: “Una cosa es el apoyo del gobierno allá en la capital, acá es la otra Colombia, lejos del gobierno, esto es otra cosa...Allá le aseguro que hay muchos que ni siquiera saben dónde queda Miraflores – Guaviare”⁵. A pesar de esto, los jóvenes integrantes del grupo de danza no se amilanaron: sencillamente, hicieron lo que suelen hacer en Miraflores ante las acostumbradas salidas en falso del Estado: reorganizarse, tocar algunas puertas (con lo cual consiguieron que la alcaldía les prestara un salón en la Casa de la Cultura municipal) y seguir adelante. La danza es para ellos un espacio y una práctica que le da sentido a su vida, de reunión y de goce, los padres de los jóvenes lo saben, y los apoyan, no iban a dejar que los devaneos de un Estado que sólo asoma su cabeza de vez en cuando significara el fin de su grupo.

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

⁵ Notas extraídas del diario de campo

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

Es decir, la función ideológica del PND de danza consiste, en relación con el Estado, en apoyar el posicionamiento de una idea y una imagen de este como un proyecto unitario y común, se podría decir, la gestión de una idea de proyecto común de nación, gestionado, por supuesto, por las élites económicas de las metrópolis (y, valga decir, también por poderes económicos internacionales) en función de sus intereses. Este proyecto requiere de marcos normativos y acciones que busquen (o simulen) la inclusión de las periferias, que nos permitan construir una imagen de país incluyente, de un único Estado, de un proyecto único de país. El carácter simulado de esta incorporación se infiere del hecho de que, como se evidencia en el caso de Miraflores y el PND, ¡ni siquiera se tienen que ejecutar realmente los programas! En todo caso, esta idea de un Estado unificado, cohesionado, organizado alrededor de un proyecto común, por supuesto rinde réditos económicos, conmensurables en términos de inversión extranjera, estabilidad de mercados, seguridad para los negocios. En definitiva, se trata de una imagen de Estado que se corresponde con el proyecto neoliberal que se está

gestionando en el país, cuya construcción ideológica justifica la existencia de programas como el PND, aun cuando estos parezcan ir en contra de los principios neoliberales.

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

¿Performatividad del Estado?

Quiero referirme ahora, a título especulativo, a un aspecto de las dinámicas estatales que he descrito y analizado que se reveló ante mí primero en la forma de una oscura intuición cuando era agente del Ministerio de Cultura, y que sólo a través del largo

proceso de elaboración de este trabajo se fue aclarando. Me refiero a la impresión que tuve como agente del Ministerio de que la defensa de los derechos civiles, el espíritu social de las políticas culturales y la defensa de la diferencia y la diversidad no eran, realmente, las finalidades de la acción estatal: más bien, parecía haber una necesidad de poner en escena el poder estatal sin más, es decir, por representar, demostrar y reiterar el poder que el Estado cristaliza sin que importaran sus efectos. Esta especie de ritualidad del Estado parecía además ser inerte a las voluntades individuales que nos encontrábamos en el Ministerio, independiente de que estuvieran alineadas con su misión social. Parecía que para el Ministerio éramos solo fichas, partes de una máquina, piezas reemplazables.

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

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

Quiero concentrarme en la performatividad del Estado desde el punto de vista de la actualización de sus discursos que sucede a través de sus rituales. Primero que todo, debemos recordar que el Estado no es un bloque homogéneo, sino el producto analítico de la observación de las prácticas de poder y ordenamiento social; esto equivale a decir que el Estado no está orientado por una intencionalidad única, sino que constituye un terreno de disputa. Pero, a pesar de esto, no se puede obviar que existen en los Estados intencionalidades que logran consolidar discursos y estructuras políticas hegemónicas: el Estado suele existir según los intereses de algunos. En el caso colombiano, como vimos, no es muy difícil sostener que existe una tendencia hacia un Estado neoliberal que opera en beneficio de las élites económicas locales (y de poderes corporativos internacionales); es a esta estructura de poder, más o menos, compacta, constituida según intencionalidades más o menos regulares -una estructura que, en todo caso, opera de manera hegemónica-, a la que me refiero aquí.

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

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

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

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

Es por esto que, al inicio de este trabajo, hablé de una Sandra- Agente del Estado que es distinta a la agente de gobierno: si como agente del gobierno me concebía a mí misma como parte de un proyecto cultural del Estado orientado por un fuerte impulso social –

posicionamiento reforzado por mi fe casi absoluta en el poder transformador del arte y de la danza-, en medio de mis funciones en relación con la Convocatoria de Danza del 2010, me fui alienando paulatinamente de esta adscripción identitaria, hasta pasar a cumplir mis responsabilidades como interventora de un modo casi mecánico, incluso a pesar de mis principios personales. Fue difícil, pero no puedo decir que entendiera en ese momento la forma en que mi fe en la danza y mis deseos por trabajar en pro de la cultura y la inclusión social estaban siendo cooptados por el Estado; tan solo pude sentir frustración y resignación, una sensación de que se trataba de un traspies producto de las decisiones egoístas y desconfiadas de algunas individualidades, más no de la orientación estructural del PND. En efecto, pensaba que, superado el percance, todos nos ocuparíamos de nuevo en función de la misión social del Ministerio.



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

En retrospectiva, me parece que la sensación de alienación que tuve en medio de este proceso tiene que ver con esa cooptación de mi deseo y mis habilidades profesionales, los cuales fueron dirigidos a finalidades opuestas a las que yo hubiese querido. Quiero llamar a Butler una última vez para expandir un poco sobre esto. En relación con el carácter ritual de la sujeción, ella resalta la importancia de la habilidad de “hablar bien”,

la cual es crucial para la reproducción de las fuerzas laborales calificadas. En la medida en que un individuo conoce y domina los discursos y los lenguajes apropiados para la producción, este se inscribe en el orden de la ley, en las dinámicas del poder, efectuando así su propia sujeción. Claro, ¡no quiero decir con esto que yo sea particularmente elocuente, o que sea una experta en discursos culturales! Sencillamente, lo que quiero decir es que mi involucramiento personal con la danza, mi escasa experiencia en el sector cultural y mi interés en contribuir para que esta sociedad de la cual hago parte cambie, fueron cooptados por el Estado en función de sus intencionalidades hegemónicas y sus rituales de poder.

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

Acto Tres: Por un País que Baila

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor.
Bill Nichols (1997, p.40).

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

-Sandra: Si señor....estás en lo cierto. Gracias por la paciencia.

-Camilo: Con lo de los 30 premios, la entrega de uno solo, el plan de danza y sus directrices...

-Sandra Patricia: Me da miedo, pero sí, tienes razón.

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

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

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

-Sandra: Es que no hay una forma correcta de decirlo. Estaba convencida, ahora justo en este instante lo dudo.

Creo que en el documental no lo logro porque no quiero estar yo en él. No estoy en el medio por comodidad, estoy en el medio porque es mi lugar.

-Camilo: A mí me has convencido...

-Sandra: Ok, eso ya es bueno. Como no me dejas poner muñequitos... Te digo, hubiese puesto uno que guiñara el ojo...

El documental que hace parte de esta tesis vio la luz del mundo antes que el texto que lo acompaña. En cierto sentido, debe ser asumido como un síntoma de varias cosas: de la dificultad de dar cuenta de todo lo que me tocó ver, oír, sentir y experimentar en medio de este recorrido; de mi incapacidad para resistir de un modo más activo (pude haberme quedado en Miraflores para instar a sus habitantes a la protesta); de la rabia que me

produjo el desenlace de la Línea 1 de las Convocatorias Nacionales de Danza 2010; del temor que me produjo realizar esta tesis, con la cual pongo al Ministerio de Cultura en evidencia en tanto que, como dice Camilo, podría “patear la lonchera”. Frente a él, el texto es un efecto secundario, un síntoma de segundo orden que no existiría si no fuera un requisito para graduarme de la maestría: cada paso que doy me produce nuevos estertores, nuevas tremulaciones, y no estoy segura de haber podido traducir toda mi rabia, toda mi desazón. Quizás este último capítulo es, entre otras cosas, un intento último por reflexionar sobre la relación entre enfermedad y síntoma, es decir, por entender mis padecimientos. Al fin de cuentas, todo intento de representación lo es.

La idea de realizar el documental se dio gracias a un encuentro inesperado con Camilo Castillo, realizador de cine y televisión de la Universidad Nacional y doctorando en nuevas tecnologías de la Universidad de Barcelona. Múltiples conversaciones por chat, charlas interoceánicas, aguzamientos, provocaciones y ofrecimientos se dieron antes de que la realización del documental se convirtiera en un proyecto. Antes de contactarlo, yo no sabía nada de cómo realizar un audiovisual. Para mí, es muy necesario dar fe de que la película que hemos producido es tan de su autoría como mía, a pesar de que él, generosamente, insistiera en que me ayudaría a producir mi documental más no el suyo... (sin embargo, no me dejó incluir un muñequito animado que guiñara el ojo). En realidad, el documental es tanto de él como mío; para mí, es absolutamente necesario dar cuenta de esto, y es por eso que incluyo el diálogo transcrito arriba: quiero dejar constancia de que el documental –y seguramente, toda la tesis- es un trabajo colaborativo, como siempre lo es toda producción intelectual. Ciertamente, Camilo me ayudó a vencer (algunos) de mis temores, me ayudó a dejar de ser yo misma, a hacerme resistencia.



Daniela Espitia, la niña que baila. Fotografía: Camilo Castillo, 2011.

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

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

Así, gradualmente, *Por un País que Baila* fue tomando forma. Posteriormente, en medio de las reflexiones sobre la relación entre ideología y el PND, sobre los simulacros del Estado, sobre la performatividad del poder, pero, sobre todo, sobre la intencionalidad política de los estudios culturales, me fui dando cuenta del potencial político y comunicativo de este ejercicio. No es lo mismo decir con palabras que decir con palabras más imágenes y sonidos. Y no es lo mismo analizar críticamente a través de un

texto académico que denunciar a través de los canales por los que típicamente circulan los trabajos documentales, y los éxitos de las instituciones oficiales. En cada caso, son diferentes las estrategias retóricas, las articulaciones narrativas, los modos de afectar al receptor, la manera de movilizar ideas, pero también, la manera de poner en escena sensaciones y afectos. Así como lo son las características de los receptores: su número, los ojos (y los oídos) con los que perciben el trabajo, la manera de relacionarse con él, los preceptos con los cuales sus contenidos entran (o no) en diálogo, las reacciones que provocan. Pensar en los efectos políticos y comunicativos de lo que se dice y lo que se hace desde el ejercicio intelectual implica, no sólo pensar en los contenidos o en estos en conjunto con sus formas, sino también, en los canales de circulación y en los posibles efectos de recepción.

Por un País que Baila quiere ser un documental

Es este el título del documental que realicé con Camilo. Antes de hacer algunas consideraciones teóricas sobre su forma y sobre sus alcances políticos, quiero relacionar brevemente algunos aspectos técnicos y conceptuales del mismo, los cuales describo con ayuda de Camilo. *Por un País que Baila* pretende respetar las imágenes y el sonido de los espacios y los eventos grabados, por lo que las intervenciones visuales y sonoras son pocas. En donde aparecen, ha sido para crear efectos de énfasis o para permitirnos imaginar allí donde los sucesos esperados no se dieron. Como ya sabe el lector, las imágenes narran la historia de una escuela de danza que dejó de ser, de los pasos de baile que fueron interrumpidos, de los anhelos y los deseos que se truncaron. Este tipo de imágenes con poca intervención, que en el lenguaje de los realizadores audiovisuales se denomina naturalista, busca transmitir una sensación de cotidianidad desapegada.

Igualmente naturalistas son los movimientos de la cámara, la cual fue manejada con una técnica denominada cámara-cuerpo, en la cual esta se porta manualmente a la altura usual de la mirada, buscando producir una sensación de habitualidad y presencia. Por su parte, la fuerza narrativa está depositada en los niños y niñas participantes del grupo de danza de Miraflores, en particular de una de ellas: la niña que baila, una pequeña bailarina que en el 2010 contaba con doce años. A través de su narración, ella contrapone la vitalidad y la alegría de la danza al temor de la violencia. En

correspondencia, a veces se usa también la técnica de cámara subjetiva, en la cual la altura se reduce para simular la altura de una niña de corta edad. La combinación de cámara-cuerpo, cámara subjetiva y narración desde el punto de vista de los protagonistas busca acercar al espectador a los eventos, hacerlo partícipe de estos, en vez de que los observen desde un punto de vista pretendidamente externo y neutro.

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

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

El documental presenta dos narraciones paralelas: mientras van emergiendo los textos que refieren los aspectos institucionales de la convocatoria de danza, se desarrollan las narrativas de los personajes y se despliegan las imágenes y sonidos del lugar. Ambos elementos carecen de linealidad y complementariedad, buscando más bien relaciones de peso y atracción. La narración que llevan los personajes es relativamente abierta, no se sigue una secuencia lineal; la otra, en cambio, es factual. Ambas narraciones se

resuelven al final de la pieza, sin que se relacionen directamente los desenlaces; queremos que sea el espectador quien realice la asociación.

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

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

Pero es del caso que tenemos contemporáneamente una serie de producciones audiovisuales que denominamos cine documental, el cual se opone al cine de ficción en tanto que, entendemos, remite a una “realidad” exterior, o (desde nuestro punto de vista postmoderno) a la idea de ella. En cuanto dispositivo histórico e ideológico, el documental presenta una serie de códigos que se deben respetar. Estos se basan en lo

que la profesora Aida Vallejo (2007) denomina el “pacto de veracidad”. Este pone en juego las características del filme, su clasificación como género “documental” por la industria del cine y su recepción, en función de “una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto filmico” (Vallejo: 2007, p.84). Lo que distingue al cine documental de otras formas es, pues, el tipo de lectura que el documentalista pretende, que la obra reclama, que la industria o los circuitos culturales validan y que el espectador está dispuesto a realizar. En pocas palabras, el documental se distingue por el tipo de significado que se le asigna a sus significantes.

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

El espectador, guiado por las indexaciones del documentalista y las etiquetas de la industria y de los circuitos culturales, le asigna un valor de verdad al cine documental, el cual se sostendrá en tanto que sus características formales y su modo de contar su historia se mantengan dentro del registro de lo verosímil. Se trata pues de una especie de contrato social que el espectador completa, en la medida en que a este le cabe el poder de convalidar o refutar el carácter de no- ficción de la filme. Partiendo de que aquello que se le muestra tiene relación con sucesos “reales”, el espectador contrastará su propia noción de lo real y sus experiencias afines al tema del filme para decidir si le otorga o no el valor de verdad que pretende (Vallejo: 2007).

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

Volvamos a nuestro documental. *Por un País que Baila*, a pesar de ser una pieza relativamente simple, recurre a una multiplicidad de aproximaciones a “la realidad” y de recursos técnicos y estilísticos, componiendo una unidad ecléctica que no es catalogable dentro de ninguna de las categorías clásicas del documental (naturalista, expositivo, argumentativo, cine directo, cine observacional, histórico, etnográfico, social, etc.). Sin embargo, pretende ser un documental. Es decir, pretende dar cuenta de unos eventos específicos a través de estrategias retóricas, narrativas y expresivas, de tal forma que el espectador lo asuma como una denuncia a la cual se le puede asignar credibilidad. Estéticamente, es un producto híbrido (como lo son todos los documentales y, en general, todos los filmes) pero taxonómicamente, *Por un País que Baila* sigue una intención documental, esperamos que pueda circular en los circuitos institucionales habituales de este tipo de filmes y que los espectadores asuman el carácter “real” de su denuncia. Pretende, más no es: la intención de sus realizadores no basta, falta todavía la verificación de los circuitos institucionales y el acuerdo de los espectadores. Como veremos más adelante, esto no es meramente un problema nominal, sino que tiene consecuencias sobre sus posibilidades políticas.

El poder de lo estético

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

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

Claro está, me refiero a Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes han desarrollado su pensamiento estético, principalmente, en el libro *¿Qué es la filosofía?* (1996) Para estos dos pensadores, la estética es también una posibilidad de pensamiento, pero, a diferencia de Kant, se trata ante todo del desencadenamiento de pensamiento crítico. A su modo de ver, el arte (como el campo institucionalizado que trabaja lo estético) configura un potencial de transformación. Deleuze y Guattari conciben que el arte, la ciencia y la filosofía constituyen ámbitos desde los cuales el hombre lucha contra el

caos, contra las fuerzas de lo no formado. Para Deleuze y Guattari, la subjetivación es, justamente, la respuesta psicológica a la necesidad de un orden que nos proteja contra dichas fuerzas. Desde este punto de vista, el sujeto está compuesto por una serie de líneas de gravedad, alrededor de las cuales se captura y domestica la potencia de lo no formado, convirtiéndola en potencia dócil. El ámbito de constitución del sujeto es la opinión, la doxa, la cual funciona como barrera colectiva que las sociedades erigen para protegerse del caos; para Deleuze y Guattari, como para Foucault, el sujeto es una producción social.

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

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

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

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

¿Cómo nos ayuda esta comprensión de la fuerza de lo estético a entender el potencial político del documental? ¿Cómo “aterrizar” este discurso, en apariencia tan teórico y, en todo caso, tan filosófico? Antes de abordar estas preguntas, quiero señalar que leer a

Deleuze y Guattari me ayudó a entender el carácter inconsciente de muchas de las decisiones formales que tomamos al producir el documental, tanto en el rodaje como en la edición. Ciertamente, las cosas no salieron como las habíamos (medianamente) planeado: siempre habían rostros inesperados que se presentaban, gestos que afloraban sin haber sido previstos, espacios y objetos que capturaban nuestra sensibilidad. De hecho, me resisto a creer que un documental pueda ser filmado estrictamente siguiendo un plan preconcebido, por más objetividad y distanciamiento que el documentalista pretenda.

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

El poder del documental

He sostenido que un documental es un dispositivo histórico y cultural de carácter híbrido, que se define por una convención de verosimilitud y contiene tanto elementos narrativos como elementos estéticos. En otras palabras, el documental es un régimen de producción de sentido. He querido que *Por un País que Baila* sea un trabajo visual dotado de un poder de denuncia de una dinámica particular que pone en evidencia los desaciertos y las falsas promesas del PND. En función de esto, y a pesar de que reconozco los problemas que hay en la pretensión representativa del documental, insisto

en llamarlo así, puesto que esta es la primera indexación sobre cómo quiero que se asuma su contenido. Quiero que los espectadores relacionen los eventos narrados en el documental con dinámicas que, si bien no puedo aspirar a que hayan sido representadas de forma objetiva y factual (puesto que esto es imposible), en efecto sucedieron. Que, por lo menos, le quede al espectador la sensación de que algo ha sucedido en el proceso de aplicación del PND, y que esos sucesos son reprobables.

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

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

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

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

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

En sus libros *El reparto de lo sensible: Estética y política* (2009) y *Sobre políticas estéticas* (2005), Rancière lleva su modo de entender la política al ámbito de la estética. El punto central de Rancière es que las configuraciones estéticas –el arte, el teatro cine, la televisión, la música, etc.- participan en la distribución de lo sensible, en la medida en que toman parte en la definición de lo que es decible y visible, de lo que tiene cabida en el espacio público y en la imaginación colectiva. En otras palabras, las configuraciones estéticas permiten que emerjan y sean visibles formas de ser (puesto que la existencia es también una cuestión estética) que, en consecuencia, tienen incidencia en las posibilidades de participación de los individuos y los colectivos, o, por decirlo en

términos de Foucault, en la distribución social del poder. Por supuesto, este potencial de lo estético puede efectuarse a favor del orden social hegemónico, o bien, a favor de la ruptura, el disenso y el cambio.

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

Pues bien, propongo que el documental es político no sólo en la medida en que contiene significados y discursos que cuestionan la distribución habitual del orden social, sino también en la medida en que, gracias a las particularidades de las convenciones que lo rigen, permite la circulación y visibilidad de dichos significados, en conjunto con todo el arsenal de elementos estéticos que puede aprovechar: formas visuales y narrativas, elementos de sonido, efectos de imagen, efectos de edición. Gracias a que existe un campo (no una forma) relativamente estable que llamamos documental, a que cuenta con un ámbito relativamente institucionalizado de distribución cultural y a que tiene un alcance y una incidencia social relativamente fuerte, es posible recurrir a él para poner en circulación, no sólo contenidos discursivos, sino también, sensaciones y afectos. Los elementos estéticos del documental posibilitan que este, al contrario de las formas de la producción académica tradicional, pueda afectar sensiblemente a los receptores, impactar en los sujetos, desestabilizando así, merced a la potencia misma de lo estético, las líneas discursivas hegemónicas que los constituyen.

Esta posibilidad distingue al documental de aquello que Nichols llama discursos de sobriedad, pero es justamente por esto que debe revestir un interés particular para cualquier proyecto académico emancipatorio, no sólo desde los estudios culturales, sino también, desde disciplinas como la antropología, la sociología o la historia. En tanto que

el régimen histórico del documental permite presentar los contenidos semánticos como portadores de un valor de verdad (todavía hoy, a pesar de que cada vez más estemos de acuerdo en que existen muchos problemas con pretender representar algo así como una “realidad externa”), su posibilidad de componer dichos contenidos con elementos estéticos (y, por lo tanto, con el potencial de lo estético) lo ubica en una dimensión potencialmente política distinta a la de los discursos formados en el interior del régimen académico de la producción de verdad.

Quiero pensar que los diversos elementos estéticos que se movilizan en *Por un País que Baila* pueden afectar a los espectadores de tal forma que la denuncia que realiza no se quede sólo en un enunciado que pronto se olvida. Por el contrario, quiero que se adhiera a la piel y los nervios de los espectadores⁶, de la misma forma en que se ha impregnado en mí durante los dos últimos años el sinsabor, la desazón y el dolor que me produjo ver, desde mi posición como agente del gobierno primero y como estudiante de estudios culturales después, el desenlace de las Convocatorias de Danza 2010. Esto hace que difiera de otras dinámicas de representación típicas en nuestro país, tales como las de los noticieros de televisión, las cuales simplifican y repiten el discurso estatal de manera casi siempre irreflexiva y acrítica. Estas dinámicas dejan por fuera aquellos hechos que no corresponden al discurso estatal. En esta medida, evidenciar las contradicciones del Estado en la esfera pública constituye una acción política; en términos de Rancière, se trata de una forma de incidir sobre la división de lo sensible. El documental que hemos realizado no es un complemento de este texto, así como este no es la explicación de aquél: se trata de una de las dos facetas del modesto proyecto heteromorfo (y algo ecléctico) de análisis crítico y denuncia que he pretendido adelantar en esta tesis, posiblemente su faceta más política.

El documental como una resistencia a mí misma

Para terminar, quiero dedicar unas líneas a otro efecto –personal, algo inesperado- de la realización de *Por un País que Baila*: el hecho de que me ayudó a hacerme resistencia a

⁶ Aquí es pertinente recordar a Sarah Pink (2009), quien, como vimos en la introducción, nos señala que en la representación nunca nos relacionamos con la realidad de manera exclusivamente visual: la percepción es una totalidad, no sólo compuesta por la información proveniente de los cinco sentidos, sino también, por las sensaciones a través de las cuales esta se filtra y adquieren “color” emocional.

mí misma. Al inicio de este capítulo, quise transcribir un diálogo que tuve con Camilo en el que se manifiesta mi temor a que mi trabajo crítico fuera a afectar a las personas con las que trabajaba en el Ministerio de Cultura, así como a mí misma. Tenía miedo a que mi trabajo –en particular, el documental- llevara a que personas cuyo trabajo en el ministerio aprecio y admiro fueran señaladas por el desenlace poco productivo de las convocatorias de danza del 2010. Pero, sobre todo, tenía miedo a confrontarme a mí misma, en cuanto agente del Estado, en cuanto sujeto que creía de modo casi ciego en la misión social del Ministerio.

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

¿Por qué la deconstrucción de uno mismo es una acción política? Quien mejor puede ayudar a responder esta pregunta es Michel Foucault. Ya me referí a esto en el capítulo anterior, al señalar que, para el filósofo francés, la mayor resistencia que podemos hacer hoy día es a nosotros mismos. Como sabemos, Foucault (1991, 1999) concibe al sujeto, de un modo similar a Deleuze y Guattari, como un producto del poder que, en tanto tal, no depende de la voluntad individual. Es decir, el poder antecede al individuo, lo fija a sus dinámicas introduciéndolo en una relación con otra instancia a la cual se supedita. La sujeción es, entonces, una de las formas a través de las cuales el poder somete a los individuos, de modo que resistirse a ella constituye una acción emancipatoria. Quiero explorar un poco más estas ideas de Foucault en relación con el documental que he realizado.

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

Por un País que Baila es para mí el resultado, o si se quiere, el síntoma, de mi encuentro con un acontecimiento originado en mi experiencia de la aplicación del PND a través de la Convocatoria de Danza 2010, de mi encuentro con un afuera que lleva el nombre de Miraflores. Este encuentro tiene el carácter de acontecimiento por cuanto fue inesperado, hasta el punto de que desarticula mis creencias sobre el papel del gobierno en relación con la cultura. Hay en mí una subjetividad de bailarina que entró en conflicto con mi subjetividad de agente del gobierno y, como mencioné arriba, este conflicto produjo en mí bastante temor. Pero, a la vez, estos acontecimientos me permitieron llevar a cabo este trabajo, el cual me ha colocado en una relación distinta con el Estado, con la danza y con la intervención cultural.

En efecto, haber realizado esta tesis, haber filmado el documental, me ha permitido entender que el Estado es uno de los escenarios en los que se disputa el poder y que, consecuentemente, se pueden ejercer resistencias desde él. Hay sectores del Ministerio de Cultura que posiblemente verán nuestro documental con ojos comprensivos e incluso autocríticos; habrá otros que entenderán su necesidad. Quizás se convierta en una

oportunidad de aprendizaje para el Ministerio, un pequeño documento de memoria en medio de un Estado que suele enterrar sus desaciertos en la bruma del pasado. El caso es que, como diría Foucault, tengo que estar a la altura de los acontecimientos, es decir, obrar en consecuencia con la idea de que no hay que rendirse ante las salidas en falso del Estado, sino entrar en el juego, ofrecer resistencia desde él. Es la labor que éticamente debo adelantar hoy, como contratista de la Secretaría de Educación de Bogotá.

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

Aunque espero que, por lo menos, lleva a algunos a la reflexión, *Por un País que Baila* probablemente no va a cambiar de modo radical las dinámicas políticas en el Ministerio de Cultura: soy consciente de que es tan solo uno de muchos gestos de resistencia que deberán llevarse a cabo, de los cuales quisiera ser parte en el futuro. Pero quizás en el fondo, haber realizado el documental -y esta tesis- como un ejercicio de resistencia a las formas que había adoptado mi propia subjetividad es, no sólo una de las consecuencias más productivas del ejercicio (independiente de lo que pueda llegar a suceder con el documental después), sino también una forma de emanciparme, de conservar la sensación de libertad que me produce la danza desligándola de las vicisitudes del poder

Estatat, de cuidar de mi Yo- bailarina, de entenderme como un proyecto estético, de experimentar con otros modos de ser que no me anclen de modo tan irrestricto al poder. Esto, que de por sí es un acto político, espero sea también la semilla de futuras intervenciones, más allá de los límites y moderados alcances de esta tesis.



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



Casa de Miraflores. Fotografía: Camilo Castillo, 2011.

Cerrando el telón

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

1. En gran medida, el análisis de Ana María Ochoa sobre las políticas culturales en el país sigue estando vigente. Según mi análisis de las políticas culturales que guían la aplicación del PND y que constituyen el marco político y jurídico de la Convocatoria de Danza 2010, se mantiene la comprensión amplia de la cultura que se formuló cuando se creó el Ministerio de Cultura. Según Ochoa, esta sirve además de marco de la intención de usar la cultura para ampliar las bases sociales, la cual también sigue vigente. Además, según Ochoa, esta intención repercutió en que se estableciera una correlación simplista entre paz, convivencia y cultura; sobre esta, en relación con el caso que he estudiado en este trabajo, cabe decir que parece estar menguando.

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

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

Así, a pesar de que reconozco con Foucault que el Estado no es un ente homogéneo sino un ámbito de disputa, es posible identificar que la estructura hegemónica de poder que ocupa su lugar –si se quiere, el Estado hegemónico- le da prioridad a las acciones de gobierno destinadas a afianzar la política económica neoliberal, hasta el punto de que la aplicación de los programas culturales no reviste prioridad alguna. Por lo menos, esto es lo que se infiere del caso de la Convocatoria de Danza del 2010 y de la aplicación del municipio de Miraflores: en este caso, ¿ni siquiera fue importante que el presupuesto asignado se ejecutara según los objetivos del PND y de la convocatoria! Frente a dinámicas como esta, el Estado social de derecho parece ser un simulacro, un constructo sobre el papel que cumple una función ideológica antes que social.

3. En efecto, el carácter social del Estado parece cumplir la función de revertir la conciencia ciudadana de los procesos de reducción del Estado propios de la aplicación

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

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

Para posicionar esta estructura de poder centralista, hegemónica, que opera en función de intereses corporativos y privados, se requiere una suerte de performatividad del Estado, es decir, una especie de ritualidad constante del poder que tiene en sí mismo su finalidad. Lo que se puede inferir a mi modo de ver del análisis que he llevado a cabo es que el Estado (la estructura de poder que ocupa este nombre y que nos permite distinguir entre poder gubernamental y sociedad) emerge como un simulacro de gestión y gobierno de las potencialidades sociales y culturales, simulacro que debe actualizarse, no solo a través del enunciado, sino a través de la puesta en acto de sus discursos: el poder tiene que ser representado, tiene que ser percibido como acción concreta, no solo

como un discurso. Tristemente, debo reconocer que yo misma, en cuanto agente del Estado, representé también un papel, hice parte de su performatividad.

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

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

Referencias bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Guattari, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guber, Rosana (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Guillén Martínez, Fernando (1979). *El poder político en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza.

Harvey, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid,: Ediciones Akal.

Hobbes, Thomas (2005). *El Leviatán*. Madrid: Tecnos.

Kant, Imanuel (1992) *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.

Klein, Naomi (2007). *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*. España: Paidós.

Lemke, Thomas (2007). "An Indigestible Meal? Foucault, Governmentality and State Theory", en: *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory* No. 15. pp.

Lindlof, Thomas y Taylor, Brian (2002). *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks CA: Sage.

Mato, Daniel (2002) "Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder", en: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

Ministerio de Cultura (2001). Plan Nacional de Cultura 2001-2010, Hacia una ciudadanía democrática. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1824>. Fecha de consulta: junio 30 de 2012.

_____ (2006). Plan Nacional para las Artes 2006-2010. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=35593#>. Fecha de consulta: junio 30 de 2012.

_____ (2010). Lineamientos del Plan Nacional de Danza: para un país que baila 2010-2020. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=23190>. Fecha de consulta: junio 20 de 2012.

Mitchell, Timothy (1991). "The Limits of the State: Beyond Statist Approaches and Their Critics", en *The American Political Science Review*, Vol. 85, No. 1, pp. 77-96.

Mitchell, William T. (1996). "What Do Pictures "Really" Want?", en: *October*, Vol. 77, pp. 71-82.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nugent, David (2007). "Governing States", en Nugent, David y Vincent, Joan (Ed.). *A Companion to the Anthropology of Politics*. Oxford: Blackwell Publishing.

Ochoa, Ana (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: ICANH.

Pink, Sarah (2003) "Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology". *Visual Studies* 18: 2, pp. 179 — 192.

_____ (2006). *Engaging the senses: The Future of Visual Anthropology*. Londres: Routledge.

_____ (2009). "Situating Sensory Ethnography: From Academia To Intervention", en: *Rethinking Ethnography Through The Senses*, housand Oaks CA: Sage.

Rancièrè, Jacques (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

_____ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

_____ (2009) *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago: Arces-Lom.

Richardson, Laurel (2003) "Writing. A Method of Inquiry", en: Norman, Denzin e Yvonna, Lincoln (eds.) (2003), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. Thousand Oaks CA: Sage.

Sanabria, Acevedo, Alberto (2006). Los derechos culturales en Colombia. Disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/2.%20Lectura%2>

01%20-%20Derechos%20culturales%20en%20Colombia.pdf. Fecha de consulta: julio 5 de 2012.

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

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

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

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