

# DE LOS AGENTES A LA AGENCIA: jóvenes urbanos y prácticas culturales en Colombia

Estefanía González Vélez\*

*En consecuencia, los que se resisten o se rebelan contra una forma de poder no pueden satisfacerse con denunciar la violencia o criticar una institución... la cuestión es: ¿cómo se racionalizan semejantes relaciones de poder? Plantearla es la única manera de evitar que otras instituciones con los mismos objetivos y los mismos efectos, ocupen su lugar.*

**Michel Foucault**

## INTRODUCCIÓN

En la última década, la ciudad de Medellín ha sido escenario de diversos cambios políticos, principalmente en lo que tiene que ver con las políticas culturales y de juventud, a partir de la implementación de herramientas de participación ciudadana, dispositivos para la acción y nuevas estrategias de gobierno. Al mismo tiempo, ha sido cuna de nuevos movimientos sociales (BORRELLI, 2011), entre los que se destaca una fuerza juvenil cuyo eje es la cultura, y que están siendo tan significativos y determinantes en relación con dichos cambios, que hoy se evidencia un crecimiento acelerado y exponencial de algunas prácticas culturales juveniles<sup>1</sup>,

---

\*Artista Plástica e Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia, con maestría en Ciencia Política de la Universidad de los Andes. Se desempeña como investigadora social, gestora de proyectos de arte y cultura con comunidades de jóvenes en diferentes regiones del país y consultora para políticas culturales del Ministerio de Cultura.

<sup>1</sup> Entiendo prácticas en el sentido foucaultiano del término, es decir, “lo que realmente hacen los jóvenes cuando hablan o cuando actúan” en sus barrios desde el hip hop; como lo que se predica de conjuntos o redes (dispositivos) dotados de

especialmente aquellas relacionadas con la música y reconocidas como “culturas urbanas” (REGUILLO, 2000)<sup>2</sup>. El desarrollo de tales prácticas se está convirtiendo cada vez más para los jóvenes, en una estrategia<sup>3</sup> para gestionar ciertos derechos, acceder y tomarse los espacios públicos de la ciudad, y “practicar una denegación política altamente política” (BECK, 1999). Del mismo modo, esta especie de implosión de las culturas juveniles, que parece desbordar la periferia, se constituye en el contexto ideal para un modelo de transformación ciudadana, basado en la idea de *la resistencia* a partir del arte y la cultura, que se ha venido posicionando como el discurso de *Unos* (las intuiciones) que lo promueven y de *Otros* (los jóvenes subalternos) que lo practican. Los procesos que han permitido el auge de tales prácticas pueden definirse como de doble vía: desde las bases y las organizaciones juveniles ubicadas en los barrios periféricos de la ciudad, constituyéndose en lo que Doris Sommer y el grupo de agentes culturales de Harvard ha denominado un proceso “desde abajo” (*bottom up*); y, a la vez, desde las instituciones del gobierno y las políticas públicas, apoyadas en muchos casos por la empresa

---

una racionalidad. (CASTRO GÓMEZ, 2010, p. 28).

<sup>2</sup> En la misma línea de Rossana Reguillo y Carles Feixa, he optado por el término “culturas juveniles”, entendiendo estos colectivos en relación dialógica con el contexto, es decir, con el entorno social, político y económico. Por otra parte, considero que el término “tribus urbanas” de Maffessoli, si bien puede definir colectivos agrupados en torno a géneros musicales, encuentro límites en el término en tanto asume los grupos como manifestaciones momentáneas con sentimientos de nomadismo y socialidad (MAFFESSOLI, 2004b).

<sup>3</sup> Estrategia en el sentido que propone De Certau, es decir, como un “cálculo de relaciones de fuerza que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y poder es susceptible de aislarse de un ambiente. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas” (CERTAU, 1996, p.42). Dicho de otro modo, se trata de la afirmación de un *lugar* propio a partir del cual una racionalidad desarrolla su sistema de relaciones de fuerzas e intenta imponer sus determinaciones sobre lo externo, con la otredad.

privada, en palabras de Sommer: un proceso “desde arriba” (*top down*). No obstante, en el caso específico de esta ciudad, parece ser un proceso que se da a partir del encuentro (conflictivo, negociado, pactado) entre actores, en una especie de interface, gracias a la puesta en marcha de algunos dispositivos<sup>4</sup>.

Entre las décadas de los 80s y 90s, los jóvenes de los barrios ubicados en las comunas de los estratos socioeconómicos más bajos, se vieron obligados a tomar una decisión: o se volvían sicarios o se inventaban una manera de “coger oficio” que no tuviera nada que ver con las actividades de las mafias locales. “Armar otro parche, comer callados”, dentro del barrio. Para esa época, “coger oficio” era aún más complicado que ahora; la ciudad no tenía las opciones de transporte actuales, de tal forma que salir de la comuna para buscar qué hacer en otros espacios no era una opción, y el territorio en su interior no tenía muchas alternativas para la juventud: no había parques biblioteca, ni canchas, ni escenarios para deportes callejeros<sup>5</sup>; tampoco había internet ni computadores. Muchos jóvenes crecieron en los barrios sin “bajar a Medellín” hasta que fueron adultos.

Paradójicamente, fue la violencia del narcotráfico la que

---

<sup>4</sup> Con dispositivos me refiero a “*emplazamientos que ponen en relación diferentes elementos [] un conjunto decididamente heterogéneo [] cajas de resonancia que actualizan las virtualidades presentes en cada uno de los elementos que resuenan*” (CASTRO GÓMEZ, 2010, p. 64); es decir, un conjunto de prácticas y políticas dotadas de una racionalidad específica: las instituciones, la infraestructura, los festivales, los conciertos, los encuentros culturales, las “negociaciones” del presupuesto participativo etc.

<sup>5</sup> Entre los cambios políticos que ha hecho la ciudad, se encuentra el de la recuperación del espacio público para la comunidad, la generación de nuevos lugares públicos para habitar y de alternativas para que jóvenes y niños, como los parques biblioteca y los centros culturales, dirigidos en su mayoría por artistas plásticos y académicos. Uno de los mejores ejemplos de esto, es el centro cultural Moravia, a partir del cual se ha generado un proceso de reapropiación del barrio e intervención en los espacios públicos por parte de la comunidad.

de diferentes formas sacó a muchos jóvenes de las comunas y les permitió conocer una ciudad de la que no se sentían parte, así como darse a conocer ante una ciudadanía que los consideraba ajenos: unos salieron para matar, otros para buscar un lugar diferente, y todos emergieron como un nuevo problema social. Con la oleada de violencia del sicariato, Medellín empezó a descubrir a un actor social que hasta entonces había pasado desapercibido, y que ahora no solo emergía, sino que además venía a cumplir un rol determinante en el imaginario de esta ciudad: era el malo, la encarnación de todas las desgracias de la urbe. Esto suponía un antagónico: el bueno, pero no porque hacía el bien, sino porque no hacía el mal; un sujeto tan débil que constituía “un (otro) problema social”: los buenos (no malos) eran los desocupados, irresponsables, desinteresados, sin identidad y, además, en riesgo de volverse malos. Pero a medida que la ciudad descubría estos nuevos actores tan molestos y se ocupaba en encontrar soluciones frente al problema de la violencia, algunos jóvenes fueron encontrando también otras formas, en medio de los matices, para emerger, recorrer y habitar la ciudad, sin que les prestaran mayor atención.

En medio de ser el bueno o el malo, parecía posible ser otra cosa: músico, artista o futbolista<sup>6</sup>. Opciones que además les ofrecían a los jóvenes la posibilidad de pertenecer a un grupo, de identificarse con sus pares y hacerse diferente de los otros. Primero fue el *punk*. La música y la estética de este género comenzaron a llegar a través de casetes mal grabados y de fotocopias en blanco y negro, por medio de

---

<sup>6</sup> Futbolistas como René Higueta, artistas como Freddy Serna y escritores como José Alejandro Castaño, crecieron juntos, en el mismo barrio del alcalde anterior, Alonso Salazar, en la comuna 5 de Medellín, en una época que experimentó una de las peores violencias de la ciudad. Freddy y José Alejandro, cuentan que “bajaron” por primera vez a Medellín cuando entraron a estudiar en la Universidad de Antioquia; René Higueta bajó para jugar en el Nacional.

“rutas de tráfico cultural”. Los punkeros “tradicionales” de Medellín explican que siempre se vestían de negro y blanco porque eso era lo que veían en la información que les llegaba impresa. “Después, cuando llegó la parabólica, descubrimos las crestas de colores”. La música se convirtió en la excusa para hacer algo, para “armar parche” y para ir a Medellín, así como en una estrategia para blindarse de los sicarios. Las primeras “bajadas” al centro, desde la periferia y las primeras subidas a otros barrios, fueron para intercambiar casetes y hacer su propia música; “nos metíamos en los peores barrios y nunca nos hacían nada. Nos íbamos a una esquina con una grabadora que sonaba muy mal a escuchar los casetes que traían otros parceros”. Gracias a esto, surgieron cientos de grupos de *punk*, con una escasísima calidad musical, de los que solo se mantienen unos cuantos. Sin embargo, el movimiento que también surgió, se consolidó como una cultura juvenil fuerte, como una tribu urbana, arraigada, emblemática del Medellín de los 80s, que fue además la primera en aparecer en el cine nacional con *Rodrigo D - No Futuro*<sup>7</sup>.

Empezaba a producirse una transformación en los valores, en “la Cultura” que ofrecía Medellín y en la cultura del día a día; en las sensibilidades, en la forma de ser ciudadano, en las prácticas cotidianas que inventan las comunidades para desarrollar un espacio original de creatividad no subordinado al orden dominante (CERTAU, 1996); cambios visibles en el diario actuar y vivir en el barrio, en el hacer la política vecinal. Una nueva forma muy antipolítica de incidir que en ese entonces pasó inadvertida, y que ahora es inevitable. Hoy los líderes del movimiento *punk*, así como los del *hip hop*, tienen reconocimiento en la ciudad y participación en la toma de decisiones sobre recursos públicos y ejecución de

---

<sup>7</sup> Víctor Gaviria, 1998.

los proyectos del gobierno local<sup>8</sup>. Pero antes de que esto ocurriera, tuvieron lugar otras transformaciones, otras formas de emerger.

Después vendría el *rock*, pero con una marcada diferencia frente al *punk*: la mayoría de los grupos de este género nacieron “abajo”, en el Valle de Aburrá, donde las luchas eran otras: los jóvenes que comenzaron a hacer *rock* contaban con una calidad de vida que no ameritaba luchas sociales y políticas. En ellos, la búsqueda era por hacer música y tener un grupo, “un parche”, para escaparse de la familia y del colegio; para pensar una vida diferente y menos aburrida a la de sus padres. La mayoría de estos jóvenes estudiaron en los mejores colegios de la ciudad, se formaron en música, tenían instrumentos, podían ir de un barrio a otro sin riesgo de morir en el intento y no tenían que trabajar para vivir.<sup>9</sup> A mi modo de ver, esto explica, en parte, porque, pese a que hay bandas reconocidas, con muy buena calidad y una buena parte de rockeros viviendo de la música, no hay un movimiento urbano muy fuerte<sup>10</sup>; con excepción del Festival de Rock de la Comuna 6<sup>11</sup>, este género ha estado ajeno al activismo.

---

<sup>8</sup> El cantante de Desadaptadoz, un grupo de *punk* de Medellín de los 80s, es el líder de uno de los programas de convivencia de la Alcaldía. El baterista de Nepentes, un grupo de *rock*, es el actual secretario de cultura de la gobernación de Antioquia.

<sup>9</sup> Los integrantes de grupos como Tres de corazones, o Nepentes, estudiaron en el San Ignacio y el Jorge Robledo y vivían en barrios como Laureles o Conquistadores de estrato 5 y 6.

<sup>10</sup> No obstante, hay que decir que hoy en día, los rockeros están haciendo alianzas con músicos de tercera generación, del estilo “comunitario” (jóvenes líderes que crecieron al abrigo de comunidades comprometidas social y políticamente, y que luego se independizaron para jalonar procesos de emprendimiento y transformación cultural de abajo hacia arriba), y que además, gracias a las luchas de las dos generaciones anteriores están consiguiendo ingresar a otros espacios sociales e institucionales.

<sup>11</sup> Este festival tiene origen en el barrio “El Picacho” de la comuna 6. Son reconocidos por el evento: Toque de salida, toque por la vida, una serie de conciertos que empezaron a hacer en horarios de toque de queda impuesto por la policía y por los grupos ilegales. El objetivo era “encerrarse” en un lugar por fuera de la casa, donde podían estar para hacer y escuchar *rock*, como manera de

Paralelo al *rock*, en los 90s, comenzó a gestarse un movimiento de *hip hop* que, como el *punk*, nació en los barrios más deprimidos y conquistó escenarios de la ciudad vetados para los jóvenes de las clases bajas; escenarios como el de la moda, el de la producción/consumo cultural y el de la política, que antes estaban reservados a las clases media y alta, se vieron “invadidos” por la juventud subalterna. Primero incursionaron en lo micro a través de las Juntas de Acción Comunal de los barrios y la toma de espacios comunitarios con los toques (conciertos), hasta llegar a lo macro en el Consejo de Medellín el programa de Presupuesto Participativo o convertirse en la imagen de una marca internacional como Adidas. Cabe decir que no me interesa hacer una apología de la juventud y las culturas urbanas; reconozco que de la misma manera que ocurrió con el *punk* y los anteriores símbolos de la resistencia, el *hip hop* ha terminado por exhibirse a través de productos de consumo masivo y venderse como una moda, corriendo el gran riesgo de institucionalizarse<sup>12</sup> (pero eso es capítulo aparte), conseguir el poder y olvidarse del cambio. Considero pertinente, antes que un juicio de valor o una justificación, hacer un recorrido por estos cambios en los valores y la sensibilidad que redundan en cambios en la política; en últimas comprender la racionalidad de estas nuevas prácticas culturales y las formas de gobierno.

Desde los colectivos juveniles, se trata de un proceso que se vislumbró cuando los jóvenes de las periferias congregados, en su mayoría, alrededor de la cultura *hip hop*, comenzaron a conformar grupos de trabajo; desde la ciudadanía, las transformaciones

---

rechazo a la violencia y retoma de los espacios públicos.

<sup>12</sup> Vestirse como punkero y tener la capacidad para comprar productos de estilo *punk* ya no es sinónimo de rebeldía, es estar en cierta moda. Tener apariencia de rapero o Hopper, significa estar en otra moda y tener capacidad adquisitiva de ciertos productos que dan estatus, como los zapatos marca Adidas.

empezaron a gestarse gracias al agenciamiento de una iniciativa denominada “compromiso ciudadano”, en la que participaron algunos jóvenes y que buscaba, según sus propias palabras: “otra forma de gobierno municipal”<sup>13</sup>. Desde del año 2004, se empiezan a generar “encuentros” entre los colectivos juveniles y las instituciones del gobierno local, específicamente a través del programa de presupuesto participativo<sup>14</sup>. A partir de la apropiación de esta herramienta, se puso en marcha un primer dispositivo: los festivales de *hip hop* en las comunas. Posterior a esta primera acción, algunos jóvenes ingresaron en espacios de participación como los Consejos Comunales<sup>15</sup>, en los que se toman decisiones sobre el uso de dicho presupuesto; gracias a esto, que puede entenderse como una práctica de acción ciudadana, empezaron a gestionar recursos para desarrollar otras prácticas culturales, generar espacios propios en los barrios y, a su vez, nuevas estrategias para incidir políticamente, a pesar de autodefinirse como “antipolíticos”. Quienes antes eran objeto del discurso y de las políticas, ahora son los sujetos que se disputan los presupuestos de los proyectos.

Colectivos culturales como Son Batá (afrocolombiano) y la Red Elite Hip hop, ubicados en la comuna 13 de Medellín, han

---

<sup>13</sup> Entrevista con Jehhico, cantante de *hip hop* y líder sociocultural de la comuna 13 de Medellín.

<sup>14</sup> Presupuesto Participativo es una herramienta de democracia participativa o de la democracia directa que permite a la ciudadanía incidir o tomar decisiones referentes a los presupuestos públicos. En Medellín se está utilizando desde el año 2004.

<sup>15</sup> El Consejo Comunal es un ente conformado por líderes comunitarios que pueden ser elegidos de formas: 1) por elección popular por medio de las asambleas barriales, que se realizan cada año; de cada 25 personas que llegan a la asamblea, se elige un miembro de la comunidad que va al consejo comunal, 2) por aval de una organización: las organizaciones de cada barrio eligen un representante para participar en dicha instancia. Esta última es la forma más utilizada por los jóvenes para tener representación y voto en estos espacios.



venido participando en estos espacios con el propósito de gestionar recursos para la creación y puesta en funcionamiento de una escuela de formación en *hip hop* y un centro cultural afrocolombiano<sup>16</sup>, en el que buscan desarrollar prácticas tradicionales hibridadas con otras urbanas. Uno de sus objetivos es, según sus propias palabras, el de “salvaguardar el patrimonio inmaterial de la cultura afro entre las nuevas generaciones, pero permitiendo que los jóvenes hagan sus propios aportes para que se sientan identificados con la propuesta”<sup>17</sup>; esta hibridación emergiendo en medio de un lugar tan complejo se ha convertido en un “nicho cultural” bastante atractivo ante muchos ojos<sup>18</sup>. Estos dos dispositivos y las prácticas que realizan, atravesadas por el discurso de la diversidad cultural, les han permitido realizar un proceso de agenciamiento cultural dentro de la comuna, con alcances en otros lugares de la ciudad e incluso del mundo, que ha encontrado eco en el gobierno local y en las políticas de la multiculturalidad, en la medida en que permite, por una parte, mantener cierto control sobre

---

<sup>16</sup> En la comuna 13 de Medellín habita un amplio sector de la población desplazada del pacífico sur colombiano; los integrantes del colectivo cultural Son Bata, son hijos de la primera generación de desplazados que llegó a la ciudad proveniente de esta zona del país.

<sup>17</sup> Entrevista con Son Batá, 2011.

<sup>18</sup> Entre el año 2010 y 2011, el colectivo cultural Son Batá vivió cuatro experiencias significativas, no solo por su importancia contextual, sino por las diferencias que guardan entre sí, lo que permite ver la capacidad de mutación y tránsito de los agentes, así como su capacidad para atraer diferentes públicos y actores, y agenciar propuestas comunitarias, comerciales, sociales y políticas: el colectivo fue invitado a hacer una parceria con Afroreggae, en Río, y Carlinhos Brown, en Brasil; posteriormente, organizaron junto a otros colectivos de la ciudad, Juanes y otras figuras nacionales, un concierto en el centro de la comuna, en el marco del día internacional por la paz. En el 2011, fueron ganadores de los premios Shock (los premios nacionales más importantes para la música) y allí dieron un concierto de *hip hop*; en el Festival Petronio Álvarez de música tradicional del Pacífico, fueron ganadores de la mejor chirimía; en el mes de septiembre hicieron la apertura del concierto de Los Red Hot Chili Peppers, en Colombia. Al terminar el año, fueron seleccionados por Marc Anthony y Jennifer López para participar en un *reality show* (Q'VIVA) grabado y producido en Los Ángeles.

estas prácticas, y, por otra, legitimar el discurso de transformación ciudadana y de la diversidad.

Lo anterior problematiza la comprensión del papel de estos jóvenes como agentes culturales, en tanto dejan de agenciar desde la base como simples líderes sociales para pasar a un especie de interface, en la que adquieren un papel desde la gestión, mucho más político que cultural, donde negocian y entran en disputa con los diferentes actores y con las instituciones, donde son reconocidos como la representación de *la juventud*. Ellos mismos se autodefinen como agentes culturales, y a esto le dan el significado de “trabajadores de la cultura”; se niegan a vincularse con la política tradicional y las instituciones, su discurso es el de la cultura por la cultura. No obstante, la búsqueda parece ir mucho más lejos, y la cultura antes que ser el fin, se asemeja al medio. Estos “agentes” están ejerciendo un rol determinante en la construcción de ese nuevo imaginario de ciudad y en las mutaciones de su cultura política. De acuerdo con Castells, la definición del significado histórico de lo urbano es un proceso conflictivo, resultado de la lucha entre actores por el control del poder, de los recursos, del espacio y de los códigos culturales. La definición de la ciudad es, para cada sociedad, lo que intentan hacer de ella los actores históricos que luchan en esa sociedad, lo cual no significa que sea un proceso meramente subjetivo, sino que viene determinado por relaciones de producción y fuerzas productivas. En este orden de ideas, podríamos decir, siguiendo a Castells, que los nuevos movimientos sociales de los jóvenes urbanos, encuentran su verdadero sentido cuando sus prácticas se convierten en acciones colectivas que quieren intencionalmente modificar el significado histórico de lo urbano (CASTELLS, 1983; MORFIN, 2011). Ahora bien, no me atrevería a afirmar que estos colectivos tienen como uno de sus objetivos modificar ese significado histórico; sin embargo,

es claro que a partir de la vinculación activa con “Compromiso ciudadano”, decidieron de forma deliberada buscar “otra forma de ciudad” para su presente. Diría, más bien, que su búsqueda es por resignificar la ciudad del hoy, la que habitan cotidianamente.

Lo anterior permitiría inferir que se trata de subjetividades emergentes produciendo ciudad; no obstante, se trata también de prácticas (culturales y políticas) urbanas que están permitiendo la producción y la emergencia de un nuevo sujeto político: la juventud.

## **LA AGENCIA CULTURAL COMO UN NUEVO MODO DE SER JOVEN**

*Soy un joven paisa residente de la Comuna 13, soy una de esas voces valientes que se niegan a diluirse en el miedo, a no tener la oportunidad, a pudrirse entre violencia y pobreza. Rapero, visionario, agente y gestor cultural, esas son las credenciales de un chico que pretende crear, a través de rimas, nuevas vidas y armar entre pistas y fraseos un futuro.*

**Jeihhco**

De acuerdo con algunos autores ,estamos frente a un cambio de época antes que en una época de cambios (GARCIA CANCLINI, 2010); otros hablan de un cambio de sensibilidad (BARBERO, 2000) y otros de una época en la que la cultura está resolviendo asuntos que antes le correspondían a la política y a la economía (YÚDICE, 2008). Al mismo tiempo, es una época marcada por una paradoja, en la que los jóvenes son protagonistas, pero también son grandes excluidos de la participación, del empleo, de la tecnología, del conocimiento y de la cultura (GERMAN REY apud GARCIA CANCLINI, 2010, p. 137). Algunos gobiernos locales, así como actores sociales, están comprendiendo esta mutación y cambio de

sensibilidad; han entendido que la cultura se está convirtiendo para los jóvenes en la principal dimensión social de lo político (BARBERO, 2011) en la plataforma para el ejercicio de una *ciudadanía activa*, de una *ciudadanía cultural* (ROSALDO, 1992) para el acceso a los derechos culturales<sup>19</sup>, y que, por tanto, es inminente hacer políticas culturales desde una perspectiva de la interculturalidad, e incluso sectorizadas, más vinculantes para los jóvenes. En este sentido, están generando las condiciones necesarias para permitir que la juventud “auto-gestione” su propio desarrollo como sujeto político (colectivo), mediante diferentes estrategias y dispositivos que promueven las culturas juveniles y las prácticas culturales; es decir, mediante nuevas prácticas estatales, tales como el emprendimiento cultural, los presupuestos participativos, consejos de juventud, festivales de música, mercados culturales, entre otros. Formas no discursivas de regulación, que permiten asegurar la “justa” participación y mantener el orden, en medio de una libertad controlada. Se trata del tránsito del modelo disciplinario (Foucault) al de la sociedad de control (Deleuze), donde no se favorece la proliferación de instituciones disciplinarias (escuela, hospital, el cuartel), sino la *modulación de la conducta de los sujetos* en “espacios abiertos”; donde no se interviene directamente sobre los cuerpos sino sobre el “medio ambiente” (CASTRO, 2010). Este medio ambiente “propicio”, en el que se desarrollan sujetos “libres” y “autónomos”, deviene en

---

<sup>19</sup> Los derechos culturales no solo son esenciales para la dignidad humana, como se expresa en la Declaración de Friburgo (Cultural), sino que constituyen un dispositivo fundamental dentro de la lógica del *nuevo capitalismo*, en el que la *diversidad cultural* es entendida como la riqueza de los pueblos. Estos derechos permiten la protección de dicha diversidad, por tanto son defendidos por las comunidades y al mismo tiempo promovidos por las naciones y organismos como la UNESCO; en este sentido, están en el centro de debates internacionales de la multiculturalidad, la interculturalidad, las nuevas formas de producción, la división internacional del trabajo cultural etc.

nuevos imaginarios de ciudad como el de “modelo de transformación social” y en la emergencia de formas de acción ciudadana y nuevas prácticas como el “agenciamiento cultural”. Un juego de poderes en el que ganan los que saben relacionarse y negociar, descentrar el poder generando nuevos centros de producción y nuevas formas de circulación; pero además, en el que cada actor pareciera tener una idea propia de lo que significa ganancia y se siente ganador. Esta parece ser la clave: bajo este modelo de regulación todos “son autónomos” y triunfadores.

Ahora bien, condiciones como un “medio ambiente social” y unas “reglas del juego” propicias (CASTRO, 2010), el apogeo del emprendimiento y las industrias culturales, el apoyo a los procesos de organización de base de carácter cultural y la proliferación de programas para la juventud<sup>20</sup>, enfocados en el fortalecimiento de la “cultura y el arte” como herramientas de transformación social, están develando un fenómeno que podría entenderse como unos complejos procesos de agenciamiento cultural. El análisis de dichos procesos puede conducirnos a una primera comprensión teórica de estos cambios y estos agenciamientos de las comunidades, mucho más comprometida y pertinente con las mutaciones sociales. La juventud está construyendo ciudad en la periferia, generando nuevos centros de poder y saber, mediante la cultura urbana y el discurso de la resistencia (contra el poder central); el gobierno está construyendo un nuevo modelo de ciudad a partir de la articulación de tales centros “culturales” y el (otro) discurso de resistencia (contra la violencia).

---

<sup>20</sup> La ciudad de Medellín cuenta con más de 108 programas de Juventud y un plan decenal de cultura renovado, asesorado, entre otros, por un importante grupo de académicos que viene desarrollando propuestas en torno a la juventud y la política (Jesús Martín Barbero, Juan Luis Mejía, Germán Rey). La transversalización de estas políticas (juventud y cultura) con otras como las de desarrollo social y el programa de presupuesto participativo, han potenciado la capacidad de acción e incidencia de los jóvenes en la ciudad.

Ambos se necesitan, se contradicen y se reproducen.

Estas formas colectivas de la juventud, surgieron en zonas periféricas de la ciudad, donde se concentran altos niveles de violencia y de pobreza; fueron creados por los jóvenes como una iniciativa propia con tres fines principales: 1) hacer algo juntos, 2) hacer algo juntos que los marginara de las prácticas ilícitas y delincuenciales, 3) hacer algo juntos que les generara ingresos económicos. Ahora bien, ¿qué hacer, además de pararse en una esquina del barrio? Algunos de estos jóvenes son de origen chocoano, por tanto comparten una identidad étnica, que en la ciudad se constituye en una minoría y al mismo tiempo en un valor; sus familias aun practican en su cotidianidad, algunas de las tradiciones del Pacífico colombiano, lo que implica contar un activo cultural inmaterial diferenciador, y, por ende, enriquecedor (en el escenario de la diversidad); debido a sus condiciones materiales, no han accedido a la educación superior y otros espacios de conocimiento más tradicionales y formales, esto conlleva a que los saberes con los que cuentan, así como la forma de producirlos y circularlos, son los que han aprendido y desarrollado en su entorno (incluyendo en este el entorno virtual que les brinda la red), y así lo saben. Y esto tiene que ver con esa idea que plantea Jesús Martín Barbero de la conciencia de la comunidad sobre su capital cultural. Los padres de estos jóvenes que llegaron desplazados del Chocó, jamás pensaron que ellos podrían ser productores de cultura, y menos en esa ciudad tan ajena porque, antes, la cultura no tenía nada que ver con los ciudadanos, eran puros consumidores (GARCIA CANCLINI, 2010, p. 108) y estas personas, además, no tenían capacidad para consumir cultura; “la cultura y la moda, salir en televisión y ser famoso, era para los ricos”. Pero el mundo está cambiando su sensibilidad, y ahora sus hijos viven y practican cotidianamente esa cultura mezclada con la urbana, le están dando

valor y gestionando ese capital. “Nosotros tenemos saberes que no los da la academia, saberes que da el barrio y el trabajo con los parceros de acá y de otros lugares del mundo. Nosotros también tenemos cosas para enseñarle a esta ciudad”<sup>21</sup>. Lo que hicieron entonces estos jóvenes, fue crear una especie de ecosistema cultural en medio una de las comunas más peligrosas de la ciudad, en el que se mezclan elementos de la cultura afrocolombiana con elementos de la cultura urbana juvenil, y a partir de esto empezaron a generar productos culturales (música y danza) que los identificaran y los visibilizaran. Este ecosistema permitió que fueran vistos en el barrio y, a partir de esto, insertarse en espacios de participación. Al mismo tiempo, en una ciudad reconocida a nivel internacional como una de las más violentas del mundo, estos ecosistemas empezaron a ser vistos como “oasis” de paz y emblemas de una ciudad diversa y en transformación. En este sentido, unos (el gobierno) y otros (los jóvenes) han venido generando prácticas que permiten un encuentro y una negociación que se sustenta en la idea de resistir para cambiar.

Esta re-construcción de ciudad, en la que la juventud asume un rol protagónico, conduce a una reubicación de la política, en tanto pasamos de un modelo de representación a un modelo de reconocimiento: a estos jóvenes no les interesa depositar en los políticos sus esperanzas futuras ni su ideal ciudadano; les interesa, sí, ser reconocidos como los portadores de un saber, como los ciudadanos que habitan el presente. Al mismo tiempo esto lleva a una reubicación de las “prácticas culturales”, en tanto estas dejan de ser simples acciones o productos y pasan a ser el escenario para tal reconocimiento; es decir, el escenario de la política. En esta ciudad, específicamente con los colectivos que son estudiados para

---

<sup>21</sup> Intervención del un joven, líder socio-cultural, en el marco del III Congreso Iberoamericano de Cultura”, Medellín, 2010.

esta investigación, las prácticas culturales juveniles están dejando de lado el que parecería ser (y fue en un comienzo) uno de sus fines principales: el de generar productos de consumo cultural, y la cultura se está convirtiendo en un campo<sup>22</sup> de luchas, en el espacio para el ejercicio político y el desarrollo de una *economía cultural*. A través de dichas prácticas, se accede a diferentes derechos (culturales, educativos, sexuales, económicos), se ejerce la ciudadanía mediante la participación, el acceso y la toma del espacio público, la incidencia política en sus entornos y se hacen y se venden *otros* productos de consumo cultural bastante mediáticos, mucho más políticos y sociales que artísticos. De la moda al activismo, de la “actitud” a la música y al discurso sociopolítico, vemos surgir nuevos sujetos del discurso que proceden de territorios reales (favelas, periferias, guetos) y ascienden a la esfera mediática, trayendo elementos de un discurso renovado, distante de las instituciones políticas más tradicionales y cercano a la esfera de la cultura (HERSCHMAN, 2009, p. 141).

Es así que a partir de las prácticas culturales, concretamente del movimiento *hip hop*, algunos jóvenes de diferentes sectores de la periferia de Medellín, se han “asociado” y le están dando forma a una suerte de sujeto colectivo, con una(s) identidad(es) propia(s) hechas de flujos y de leyes, no solo de raíces. Identidades que se construyen por medio de la alteridad, de la identificación con los otros (los pares y los modelos de los medios masivos) a la manera de un videoclip: con fragmentos, con retazos de escenarios diferenciados en los que se mueven. Identidades, que en consecuencia, se constituyen dentro

---

<sup>22</sup> Para el concepto de “campo cultural” me remito al desarrollado por Bourdieu, entendiendo este como un espacio social recortado, independiente y autónomo, formado por capitales simbólicos intrínsecos, donde el “productor” o “agente” cultural actúa de acuerdo a las relaciones de poder establecidas en el campo específico, y no de la estructura social total.



de la representación, y no fuera de ella (HALL, 2003); es decir, a través de los discursos, las prácticas y las diferentes posiciones, siendo por tanto cada vez más plurales, más fragmentadas, más fracturadas y más móviles. Se trata de una identidad que sí resulta necesaria y que además requiere ser visibilizada: es la identidad de la diferencia subversiva, de la estética de la extravagancia, de la esquina y de la calle, que está encontrando eco en actores como el mercado, las industrias culturales y los medios masivos, pero también en un actor fundamental: el gobierno. Y este es un elemento que resulta diferenciador frente a otras ciudades: el gobierno de Medellín, en parte, ha entendido que hay una mutación y que en ese sentido, si quiere “negociar”, se tiene que transformar. Y aquí es donde resulta tan complejo y a la vez tan atractivo el caso de esta ciudad, como un caso de agenciamiento cultural que se da en múltiples vías. El gobierno sabe que “hay que dejar hacer”, sabe que la juventud tiene el poder para resignificar el presente, por eso genera las condiciones; los jóvenes no quieren saber nada de política, pero saben que ese gobierno les está generando las condiciones para actuar, saben, además, que allí reside el poder, por eso, negocian y tratan de descentrarlo. Pero, ¿dónde negocian y qué negocian?: en los conciertos, los festivales, los consejos comunales, el barrio; negocian sus derechos culturales y su ciudadanía, negocian especialmente el reconocimiento y el derecho a ser vistos, que es hoy el derecho a existir socialmente. Hoy en día la visibilidad se vuelve fundamentalmente política: “el que no está en la televisión no existe” (BARBERO, 2000); en el mundo actual, lo que no tiene intensa visibilidad o no se espectaculariza, difícilmente va a adquirir relevancia social o política (HERSCHMAN, 2009). Los jóvenes lo tienen claro, por eso no están buscando que el alcalde que va a su barrio represente sus búsquedas o piense como ellos, sino que los

reconozca, que se tome la foto con ellos, allá arriba en su comuna, para luego publicarla en Facebook y decir “el alcalde estuvo acá porque acá es donde están los procesos”; aunque más tarde en su Twitter critiquen públicamente a ese mismo alcalde y después, por este mismo medio, lo inviten a trabajar con ellos. Estos nuevos actores (los jóvenes) y este nuevo sujeto político (la juventud), lo que buscan es que la sociedad del hoy los reconozca, no quien los represente.

La pregunta se traslada entonces a examinar cuál es la racionalidad específica de las prácticas de los jóvenes urbanos y de las del estado, sin que esto signifique racionalizarlas; sino más bien, ver cómo se inscriben en unas prácticas, o en unos sistemas de prácticas, unas formas de racionalizaciones y qué papel desempeñan en ellas. Dicho de otro modo: comprender cómo los jóvenes funcionan y se insertan en el ensamblaje del poder desde el ejercicio de la cultura. A la juventud subalterna no parece interesarle la política, al menos no en sus viejas formas, pero si le interesa incidir en ciertos espacios de toma de decisiones, porque a través de estos obtienen el reconocimiento y los recursos para actuar, pero les interesa hacerlo desde la cultura porque es allí donde se sienten “mejor preparados”. Al gobierno municipal le interesa tener una juventud “más controlada”, saber donde están, que están haciendo los jóvenes, y mantenerlos por fuera de los sistemas ilegales, sin coartarlos, al mismo tiempo que les interesa generar una idea de cambio, en la que el eje de la intervención política es la cultura. Para que lo anterior sea posible, son necesarias algunas mutaciones mínimas: i) la juventud tiene que emerger como sujeto político, es decir, tiene que encontrar unas formas de ser joven y de actuar en un contexto determinado, ii) el gobierno tiene que generar unas formas de regulación no discursivas y iii) se deben crear estrategias y herramientas que articulen las racionalidades en las prácticas. ¿La

agencia cultural?

Es evidente que a partir de estas prácticas culturales se está produciendo un nuevo tipo de subjetividades juveniles con capacidad para actuar e incidir como actor colectivo (la juventud), para posicionar *otros* discursos y otras formas de ser vistos, es decir, con capacidad de agencia cultural en el nuevo escenario local.

## **EL AGENCIAMIENTO CULTURAL, EL DISCURSO (Y EL RECURSO) DE LA TRANSFORMACIÓN Y EL PELIGRO DE LA ESCENCIALIZACIÓN**

*La cultura es la norma, pero también  
es la transgresión  
a la norma*

**Zygmunt Bauman**

En un mundo en el que la diversidad cultural representa uno de los principales activos de las comunidades, la lucha no es por legitimar la producción de “cultura” (digamos que esa batalla ya está ganada); la lucha es más bien por “el lugar desde dónde se hace”, “para qué se hace”, “con quién se hace”, “qué efectos sociales, políticos y económicos genera esa producción”, “qué capacidad de resignificar el consumo tienen”. Y finalmente, “cómo se utiliza ese activo para *conducir la conducta* de los otros”. Es decir: cómo se agencia la cultura. Hoy en día, muchos de los colectivos socioculturales que son reconocidos en contextos locales (comunas, barrios, escenarios nacionales) como tales, no tienen un nivel artístico para competir en mercados e ingresar a la industria<sup>23</sup> de la música; sin embargo, a partir de sus prácticas, estos jóvenes se están convirtiendo en “figuras públicas”, tomando espacios políticos, incidiendo en sus

---

<sup>23</sup> Entrevista con Iván Benavides, productor musical, asesor del Ministerio de Cultura.

comunidades y finalmente, gracias a esto, ingresando al *marketing cultural*<sup>24</sup>. Asistimos a una popularización de algunos jóvenes y de su vida cotidiana, que llega a tal punto que pasan a ser parte de una lógica mercadológica, de la que muchos saben sacar provecho. ¿Culturalización de la política? (REGUILLO, 2000), ¿politización de la cultura?, ¿agenciamiento cultural? o ¿institucionalización de los jóvenes?. ¿Qué es lo que se vende, se ofrece y se vuelve emblemático: el producto cultural, el sujeto político o los agentes culturales? ¿Qué es más importante: la calidad musical, el mensaje social o el joven que representa el modelo de transformación ciudadana?

Las mutaciones y el cambio de sensibilidad de nuestra época se expresan en las nuevas formas de participación política de la juventud y su capacidad colectiva de actuar, que se halla en las antípodas de la “vieja política”, desplazándose al campo de las prácticas y la producción cultural: música, danza, grafitis, performances. En este sentido, la agencia cultural podría contener esa capacidad de participar, actuar e incidir desde las expresiones culturales. No obstante, verlo así resulta en extremo fácil. La cultura se ha expandido además en el ámbito económico como nunca antes. La cultura como recurso constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó “sociedad disciplinaria” son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la “cultura” (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión” (YÚDICE, 2008).

Ya desde los años 70, algunos teóricos de la tradición de las

---

<sup>24</sup> En algunos dispositivos (audiovisuales) agenciados por todo tipo de actores (institucionales, medios de comunicación, comunidades) se observan estos cruces entre la producción cultural y la producción social, a partir de prácticas culturales. Al final pareciera que lo que se consume como producto cultural son los discursos, como el de la resistencia, antes que la música. Ver: Medellín Resiste en Shock, 2010).

ciencias sociales comprometidas empezaron a vincular la noción de “agente” a sus discursos para referirse a personas más que a instituciones, a partir de un ejercicio descriptivo, en el que el “agente externo” podía tener una buena o mala actuación, de acuerdo con sus intereses y perspectivas; no obstante, es innegable que había, desde ese entonces, una idea del “buen agente”. Más recientemente, Doris Sommer, ha definido a los agentes culturales como “facilitadores de estrategias artísticas que ayudan a crear ciudadanos más conscientes y activos de su sociedad y de su entorno” (SOMMER, 2008); por su parte, para Alfons Martinell los agentes culturales son “aquellos actores que intervienen o pueden intervenir en la articulación de las políticas culturales”, indispensables para que cualquier política pueda ponerse en marcha o existir realmente; son ellos quienes entran en relación con su realidad territorial y asumen algunas responsabilidades en el conjunto de los objetivos que la propia política les propone (MARTINELL, 1999). Para un joven de Medellín, residente en la comuna 13, quien se autodefine como tal y como gestor, los agentes son “personas que trabajan en pro de la cultura”. George Yúdice problematiza más la cuestión en la medida en que duda “de tanta bondad”, y previene acerca del peligro que enfrentamos al romantizar la noción de agencia y naturalizarlo como un proceso “desde abajo” (desde la comunidad) y “desde lo cultural” (YÚDICE, 2008); por eso, es necesario reconocer que también se hace agenciamiento desde arriba (desde el estado, las ongs) y desde lo económico; en este sentido me siento más cercana a la definición de Yúdice de agentes culturales como *poliglotos de la sociabilidad*; una expresión que se refiere a la capacidad performativa y a la manera como se ejercen la ciudadanía y los derechos culturales, a partir de “negociaciones” y “tensiones” entre los actores, lo que implica, de alguna manera, el ejercicio de la gestión. No obstante,

de manera muy atrevida me atrevería a dar mi primera definición de los agentes culturales como “*los políticos políglotas del presente*”, que actúan en el nivel de la micropolítica, alcanzando, en muchos casos, repercusiones incluso en altas esferas, cuando logran, por ejemplo, revelar las relaciones de poder.

Ahora bien, si comprendemos ese nuevo modo de ser joven como un proceso de subjetivación, y asumimos la agencia cultural como una de las prácticas que lo permiten, comprendiéndola en el sentido de Yúdice, como la capacidad performativa, de negociación y permanencia, y la manera de ejercer los derechos y la ciudadanía en el territorio; podríamos decir que la juventud está protagonizando los cambios políticos más fundamentales de las sociedades contemporáneas y, más aún, que los cambios no solo tienen que ver con los para qué, sino también con los escenarios, con una redefinición de las formas de hacer y ejercer esa política, que nada tiene que ver con lo que conocemos. Sin dudas, estamos frente a un cambio de época y esto se evidencia en la posibilidad que tiene hoy la juventud subalterna para emerger y actuar como sujeto político a través de la cultura. Ahora bien, ¿tiene también capacidad para incidir? Retomando a Foucault, se trata de ver la capacidad de la agencia cultural para proponer unos objetivos hacia los cuales se debe dirigir la acción, la utilización calculada de unos medios para alcanzar esos objetivos y la elección de unas determinadas estrategias que permitirán la adecuada articulación entre medios y fines, o en su defecto, el uso de los efectos imprevistos para un replanteamiento de los propios fines.

A partir de la observación participativa con los colectivos juveniles, diría que este agenciamiento no es en todo caso un proceso tan consciente y estructurado, es más bien: un proceso orgánico, reciente, que se ha venido adaptando a la escasa teoría y a las

políticas y, en este sentido, racionalizando. Y aquí es donde comienza a esencializarse la agencia y el agente; a llevar cada concepto hasta el límite de sus posibilidades. Desde que apareció en el vocabulario cotidiano de las políticas culturales y en el diccionario de la academia las palabras agente y gestor, se ha venido construyendo una definición de los mismos, determinada en parte por lo que se da en la práctica y en parte por lo que se quisiera ver en ésta. Esto último contribuye en gran medida a esa peligrosa esencialización del sujeto agente y de la cultura como medio. Dicho de otro modo, podemos caer en una concepción instrumentalista de los conceptos según la cual la investigación o la construcción teórica estaría al servicio de la transformación, corriendo el riesgo de reproducir categorías y saberes del sentido común (social o académico). Asistimos al fenómeno de la construcción teórica de los conceptos agencia/agenciamiento/agente cultural, de tal suerte que es necesario llenar estos cuerpos vacíos de sentido. Sin embargo, se requiere también de la investigación empírica observar mucho más para tratar de vislumbrar unas teorías. No obstante, me atrevería a decir que si existe un rasgo común a los procesos de agenciamiento cultural, es la diferencia, la autenticidad. Por eso, el asunto se complica cuando en el intento por construir ese sentido, vemos cosas y personas, y deseamos que encajen en las categorías y los conceptos. Si logramos que encajen es porque no pensamos en el procedimiento (GRIMSON, 2011).

Lo que quiero decir con esto es que los conceptos y su aplicación se han dado a partir de un intento por nombrar y definir una serie de fenómenos que se vienen presentando en torno a las nuevas políticas culturales, los ejercicios de ciudadanía cultural y la multiplicación de agentes y prácticas culturales en el territorio, que en su conjunto están adquiriendo una racionalidad específica y se están consolidando como una nueva forma de ser joven. La intersección de

estos dispositivos ha generado algunas mutaciones socioculturales y políticas, que contribuyen a fortalecer un imaginario social de lo “buenísima de la cultura”; pese a que cada una de estas mutaciones es el resultado de conflictos y tensiones entre las partes. En este sentido, resulta pertinente retomar las “configuraciones culturales” de Grimson, para comprender que en estas culturas juveniles también hay espacios con tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad. Por tanto, no son culturas esenciales, pero tampoco son un montón de fragmentos sueltos; hay heterogeneidad sí, pero articulada de un modo específico, de acuerdo al contexto (GRIMSON, 2011). Ahora bien, las posibilidades que ofrece la cultura y su carácter de “buena per se” han favorecido la construcción de un imaginario de “cultura como herramienta de transformación social”, y a su vez a la teorización idealizada de los procesos, conduciendo, en algunos casos, a la instrumentalización de términos y categorías como agencia cultural/agentes culturales, relacionadas especialmente con una idea de los “buenísima de la comunidad”, de lo que viene desde abajo (*bottom up*).

En la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales, como sucede en la creación de la tolerancia multicultural y en la participación cívica a través de la defensa de la ciudadanía cultural y de los derechos culturales (YÚDICE, 2008, p. 24).

En este sentido, la categoría agencia interviene e incide en la producción de subjetividades desde el discurso: ahora muchos buscan legitimarse porque “vienen de abajo” y quieren



ser agentes culturales. Y no quiero con esto deslegitimar las prácticas y acciones culturales que se vienen gestando desde abajo e incidiendo desde lo micro; al contrario, considero que el verdadero potencial heurístico de la agencia yace en las prácticas y en esos escenarios de la micropolítica. Sin embargo, es necesario hilar delgado para no terminar por esencializar a *las comunidades* y su cultura.

Pero en realidad, y hablo de nuevo desde la experiencia de la observación participativa, eso que podríamos denominar agencia cultural y que se desarrolla como práctica frente Estado, las políticas y la sociedad, tiene que ver con la capacidad para entrar a negociar (en la interface) y permanecer allí, con una postura desde la cual negociar; dicho de otro modo, se trata de la capacidad de actuar e incidir en ese territorio, donde entran en disputa los actores por medio de los dispositivos, para buscar otras formas de ciudadanía y lugares copados por la institucionalidad, hasta generar en sus propias comunidades una reubicación de roles y espacios sociales<sup>25</sup>. Es decir, hay un desplazamiento, que para nada resulta “pacífico” y fácil, pero que bien podría comprenderse como uno de los objetivos de la agencia: descentrar el poder y el saber. El reto está entonces en construir conocimientos intersubjetivos que, para ser potentes, no necesiten negar las tensiones de lo real; en poner en diálogo los conceptos y los sucesos a partir de la investigación empírica, para abrir nuevas posibilidades, en llenar de potencial ético-político los conceptos y evitar la institucionalización de los mismos.

---

<sup>25</sup> Se trata de ver, por ejemplo, desde las prácticas, la capacidad de los jóvenes para ganar espacios en las fiestas del barrio o la ciudad de tal forma que alcancen a insertarse de manera sistemática en dichos espacios y alcancen a revertir el orden social y ganar el apoyo de sectores público y privado, hasta conseguir que los dispositivos y prácticas entren dentro de las políticas o se articulen a estas.

## **EL RECURSO DE LA CULTURA, EL TERRITORIO Y LAS POLÍTICAS**

Es indudable que la concepción de la cultura como recurso ha generado discursos sobre el papel de la misma en la transformación de las sociedades contemporáneas y, a su vez, en el papel que pueden ejercer quienes la “agencian” y la “utilizan” para acceder a diferentes derechos. El arte y la cultura como herramientas de transformación social constituyen la base del discurso dilecto por muchos colectivos juveniles, y no precisamente porque estén convencidos de que con esto van a cambiar el mundo, sino más porque saben que es un discurso que tiene eco, especialmente en las nuevas formas de gobierno y en las políticas culturales; pero también en organizaciones del tercer sector y en la academia.

En el caso de los procesos analizados, muchos de estos comenzaron a gestarse a partir de un interés de los jóvenes por encontrar un espacio diferente al que ofrece el entorno y alrededor del mismo han construido sus discursos y sus representaciones: nacieron como los *Otros* en el sentido amplio del término. Eran los subversivos del orden. Los otros frente a la institucionalidad oficial a la que le respondieron con negativas a participar de sus formas de gobierno tradicionales, a entender su lenguaje y jugar a las viejas formas de clientelismo; los otros frente a la institucionalidad ilegal que imparte el orden en los barrios a la que le respondieron creando espacios físicos y haciendo “tomas” culturales de los espacios públicos; los otros frente al resto de jóvenes de la ciudad a los que les respondieron con una nueva moda, una estética extravagante que se burlaba de las buenas costumbres de los niños bien y los amenazaba. Así pues, podemos decir que la agencia cultural está determinada por el contexto, y más aún: que en gran medida es

impulsada y legitimada por este. Y esto explica, en buena medida, porque los mismos procesos y la realidad sociopolítica han llevado a estos agentes a convertirse en el nosotros de la ciudad, y al mismo tiempo a comprender que la realidad no es de buenos y malos, que los actores y los agentes transitan de una identidad a otra con gran facilidad y que cualquiera puede ser el Otro cuando sea necesario. Ahora todos quieren ser o parecer *hoppers* y esto a los *hoppers* les resulta ambiguo: les gusta saberse el modelo a seguir, pero no les gusta dejar de ser reconocidos por su diferencia; y es quizás esto lo que los ha impulsado a explorar otras vías de acción, a buscar espacios de participación e incidencia hasta convertirse en ese nosotros que hoy pone la cara por la ciudad. La irreverencia sin sus justas proporciones no deja muchos réditos. Estos jóvenes han comprendido que la diferencia y la diversidad cultural pueden ser un activo sí, pero que no es suficiente, hay que negociar a partir de dichos activos, pero hay que trascender el determinismo y, como propone Yúdice, es necesario ser prudente al celebrar la “agencia cultural”. Porque si la analizamos concienzudamente, comprenderemos que

la expresión cultural per se no basta. Digamos que ayuda a participar en la lucha cuando uno conoce cabalmente las complejas maquinaciones implícitas en apoyar una agenda a través de una variedad de instancias intermedias, situadas en distintos niveles, que a su vez tienen agendas similares, yuxtapuestas o discrepantes (YÚDICE, 2008).

No me atrevería a calificar esa capacidad de transitar, de ser el *uno* o el *otro*, de desenvolverse como sujetos transculturales, de adaptarse al contexto y negociar, como algo bueno o malo en sí mismo. Creo, en cambio, que es necesario problematizarlo y

comprenderlo, en la medida en que nos remite a la pregunta por la institucionalización de los procesos y la capacidad de ciertas políticas y dispositivos institucionales de producir culturas y, frente a esto, la posibilidad que brinda la agencia de construir otras subjetividades, otras alternativas frente a las nuevas formas de regulación y quizás, también, otras culturas.

Cuando la agencia cultural se desenvuelve en medio de escenarios de violencia y conflicto social, como es el caso de Medellín, ese escenario se convierte en la causa, el medio y el discurso, capaz, incluso, de producir una subcultura. ¿Qué pasaría si estos jóvenes vivieran en un barrio de estrato 4 o 5<sup>26</sup> de la misma ciudad, donde no enfrentan situaciones directas de violencia urbana diariamente? ¿Habría también allí un movimiento sociopolítico o simplemente se dedicarían a hacer productos de consumo cultural? Me atrevería a decir que la respuesta es que no habría tal movimiento porque las búsquedas que están detrás de estos procesos de agencia cultural van más allá del producto: es una lucha social y política, por eso el consumo más importante y el que permite resignificar el mercado cultural no es el disco, sino el capital cultural (la historia) detrás del disco. “Los marginados mediáticos” luchan por obtener el copyright sobre su imagen y la trayectoria de vida “miserable”, usurpada en productos culturales ampliamente difundidos y comercializados hoy (HERSCHMAN, 2009)<sup>27</sup>. Ese capital es el que permite insertarse en el campo de la cultura, ejercer una ciudadanía cultural, posicionar discursos

---

<sup>26</sup> La ciudad de Medellín está estratificada de acuerdo a las condiciones de barrios y a los ingresos económicos de las personas que lo habitan, desde el 1 al 6, siendo el 1 el más bajo, con las peores condiciones de pobreza, violencia y carencia de servicios básicos. Los procesos analizados y en general la mayoría de los procesos juveniles colectivos del movimiento *hip hop* se ubican en los estratos 1 y 2.

<sup>27</sup> Así como lo propone Herschman para Brasil, en Medellín hay un gran interés por la cultura que se produce en las comunas; esto se constata gracias a la popularidad que vienen alcanzando los CDs, los conciertos, los videoclips de algunos grupos de estas zonas.

propios y exigir derechos en “la plaza pública” (YÚDICE, 2008). Se trata de una especie de ética de la discriminación positiva que permitiría a los grupos unidos por ciertos rasgos sociales, culturales y físicos afines, participar en las esferas públicas y en la política, justamente sobre la base de esos rasgos o características. El colectivo Son Batá, por ejemplo, se caracteriza por algunos de estos rasgos: son afrocolombianos, en condiciones de pobreza y vulnerabilidad y habitan una de las comunas más violentas de Medellín; estos rasgos, sumados a situaciones que han tenido que enfrentar como el asesinato de uno de sus integrantes, los han visibilizado de manera especial en los últimos dos años. Se trata, en parte, de esa idea de la función legitimadora del orden social que tiene espectacularización de las historias de fracaso (o de la marginalidad), en relación con el éxito social (ZYGMENT, 1999). Y no pretendo decir con esto que sus logros son producto del espectáculo y la mediatización de sus problemas, pero reconozco que existe una lógica que pretende exaltar esos líderes que surgen en medio de las peores condiciones y que representan integralmente la resistencia. Lo interesante de esto es que los jóvenes lo saben, y le juegan a ese discurso, le sacan, como dice Herschman, provecho.

En este sentido, la emergencia de estos colectivos y sus prácticas culturales en medio de las zonas periféricas con mayores índices de pobreza y violencia es el resultado de un contexto sí, pero es también la manera de dialogar con el mismo, que es a la vez la sustentabilidad de su permanencia; las prácticas culturales son las formas de inventarse lo cotidiano en un escenario que si bien es difícil de cambiar en su compleja totalidad, es posible de habitar generando una realidad de hipertextos a través de los cuales pueden navegar y agenciar nodos de cambio. Para estos jóvenes, “la cultura” es una forma de vivir y de insertarse en un sistema, pero es también

una forma creativa de resistir desde la estética, de permanecer, de generar líneas de fuga, de subvertir, pero no de reemplazar el orden que imponen quienes tienen el poder: los grupos armados y el Estado. En medio de estos ordenes paralelos, transcurre la vida y allí también se negocia, de tal suerte que los agentes culturales no son precisamente los opositores de la violencia ni los reproductores de las formas de gobierno, ellos están ahí, actuando en ese escenario, por tanto, “negociando” también con la ilegalidad sus espacios. Y se negocia de muchas formas: sin meterse en el terreno del otro, sin ver, ni oír, ni decir; pero se negocia también diciendo “acá pueden estar sin armas”. A los agentes culturales parece no interesarles la oposición directa a otros actores, sino más bien, generar otros espacios de participación, acción y reconocimiento, en los que pueden transitar incluso los ilegales. No están allí para reemplazar o representar; están allí compartiendo terreno con los demás. Y esto sí que resulta complejo y derrumba esa idea de “buenísima de la cultura”; ese imaginario que sostiene el ideal de transformación, donde se cambian armas por instrumentos, donde la cultura viene a lavar las culpas de tantos fracasos y de la única promesa que se ha cumplido la modernidad: que nos iba a desencantar del mundo, que la razón iba a triunfar sobre la magia, sobre el misterio, sobre lo trascendente (BARBERO, 2000). Cuando un concierto *por la paz* es organizado por los agentes culturales de un barrio con el apoyo de algunas instituciones, como ocurrió en el 2010 en la cancha central de uno de los barrios más violentos de la ciudad, y en este participan como espectadores los jefes de las bandas delincuenciales del sector, ¿podemos decir entonces que la cultura es mala? ¿o que es buena y está “regenerando” a los delincuentes? Ni lo uno ni lo otro, el concierto es un dispositivo por el que pueden transitar todos sin efectos posteriores. ¿Debían los agentes dejar por fuera a

los bandidos? Nada de esto les interesa. Además, saben que eso es declarar la guerra y su objetivo es hacer el espectáculo, movilizar el barrio, generar otro espacio de encuentro y ser reconocidos a partir de esta acción. Sus búsquedas están más cercanas a la construcción de sentidos colectivos y a la conformación de nuevos campos identitarios, que a los antiguos conflictos políticos.

Ahora bien, en la ciudad de Medellín se evidencia una decisión política, consciente, elaborada y desarrollada, por parte de la institucionalidad por cambiar el imaginario de ciudad violenta que la caracteriza desde hace más de dos décadas y construir un imaginario de transformación social, de ciudad valiente capaz de resistir a los fenómenos violentos y salir de allí con una nueva cara definida por la cultura. La apuesta de Medellín es la de una ciudad diversa, intercultural, renovada; y en esta apuesta los jóvenes se convierten en protagonistas, pero no todos, solo aquellos capaces de hacerse ver y reconocer, aquellos que emergen como un sujeto colectivo, que además se destacan por ser diferentes, diversos y contestatarios. Es a esos a los que hay que escuchar y brindarles las posibilidades para que puedan hacer e ingresen a un orden social sin que se sientan obligados a hacerlo. Y en este sentido, me atrevería a decir que en el discurso de la “resistencia” desde la cultura, hay un enorme logro (no quiero decir que sea positivo o negativo), y es el de conseguir que todos los actores encajen en este y se sientan convencidos de ser *los resistentes*, los vencedores. Se trata de un tipo de discurso y unos juegos de verdad que han hecho posible que unas nuevas prácticas de gobierno gocen de aceptabilidad cognitiva. Dicho discurso se materializa a partir de algunas herramientas y políticas públicas de juventud y de cultura; estas permiten que cada uno de los actores ponga en marcha dispositivos para apropiárselo y “montarse” en él para llevar a cabo prácticas que comprendemos

como de agenciamiento cultural desde arriba, desde abajo, pero especialmente desde un espacio intermedio en la que se encuentran todos, entran en disputa, negocian y permanecen.

Estos jóvenes se autodefinen como una fuerza nueva “que está haciendo cosas para cambiar”, que está construyendo “territorios culturales” dentro de la gran Medellín, al lado de otras tantas subculturas urbanas; ellos mismos se reconocen como un grupo de jóvenes diferentes, visibles y con capacidad de incidencia. El gobierno municipal los ve como “la otra cara” de la violencia, los que le roban niños a la guerra por medio del arte y la cultura; los que están apoyando la construcción de una nueva ciudad integral: ellos representan el positivo en la relación dicotómica entre buenos y malos. Pero el hecho de tomar un grupo, por lo demás bastante definido, con una identidad reconocida en la ciudad, como los representantes de todos los cambios (políticos, sociales e incluso económicos), deviene en una sobrevaloración del grupo y una invisibilización de los demás jóvenes. Uno de los efectos más peligrosos de este discurso y de estas prácticas políticas que sobrevaloran a unos jóvenes en particular es la producción de unas subjetividades específicas y prototípicas, que responden y se acomodan a un modelo que podría comprenderse como la forma de agenciamiento cultural más esencializada y al servicio de los intereses de la clase dirigente: jóvenes / agentes culturales = buenos muchachos. Otra de sus consecuencias nefastas es que la aceptación del pasaporte identitario para negociar el respeto y los recursos es atrapada por los procesos de gubernamentalización, en el sentido foucaultiano de gerenciamiento o administración de poblaciones (YÚDICE, 2008, p.28). En otras palabras, es la institucionalización de los procesos y los sujetos.

Y esta esencialización del agente va muy de la mano con la de la condición juvenil y como ésta es representada. Es una



especie de activación del joven de estratos (clase) bajos como actor emergente que caracteriza la condición juvenil en nuestros días (VALENZUELA ARCE, 2002). Y esto no quiere decir que no existan otras expresiones juveniles, pero evidentemente este tipo de representación del joven es dominante, especialmente en lo que tiene que ver con lo público y las políticas. Esa idea dominante de los 80s de que en los barrios y las comunas de la periferia había bandidos y sicarios, pero no movimientos juveniles, se ha modificado hasta el extremo: es allí precisamente donde hoy en día se está generando un movimiento juvenil sociopolítico desde la cultura. Pero ¿cómo se construyó esta nueva representación dominante? ¿Cómo pasaron de ser las identidades proscritas a ser los grupos fomentados, casi sin pasar por ser grupos tolerados?<sup>28</sup> A partir de las interacciones sociales, de la autopercepción y de la construcción de espacios propios de identificación e impugnación de las visiones dominantes (VALENZUELA ARCE, 2002). Estos jóvenes tan lejanos del prototipo juvenil de hace un par de décadas buscaron nuevas formas de expresión en el campo cultural, asumiendo en un comienzo un discurso sin compromisos políticos, sin promesas utópicas. Sin embargo, sí con un discurso con una enorme capacidad y compromiso de tejer redes y una mayor capacidad de movilidad en una ciudad que comenzaba a generar lugares de encuentro (calles, medios de transporte público, parques, bibliotecas, metro etc.).

La emergencia de estos jóvenes está atada a las políticas multiculturalistas que en las últimas décadas comenzaron a imponerse

---

<sup>28</sup> José Manuel Valenzuela Arce, propone estos conceptos para referirse a: i) aquellas formas de identificación rechazadas por los sectores dominantes, objeto de caracterizaciones peyorativas y muchas veces persecutorias (proscritas); ii) aquellos grupos que no conllevan a una posición que implique una toma de posición de los sectores fundamentales; y iii) aquellas agrupaciones estimuladas y apoyadas por los grupos dominantes, en este caso, por las políticas públicas.

en el mundo académico y en algunas áreas de la gestión pública. Se trata de políticas del reconocimiento a grupos o colectividades subordinados o despreciados. La pretensión del multiculturalismo en algunas intervenciones era invertir o modificar la valoración habitual de estos grupos y reivindicar, entre sus derechos civiles, el derecho a la diferencia. La paradoja que encierra esta pretensión es una extensión de la lógica de la discriminación. En el caso de Medellín, la representación dominante extiende, en algunos casos, dicha lógica, porque produce y reproduce identidades cristalizadas, totalitarias, herméticas y opuestas que separan a unos grupos de otros: buenos/malos, artistas/bandidos, amigos/enemigos; construye prototipos de agentes y de lo joven: son los jóvenes de la periferia que hacen *hip hop*, preferiblemente de estratos bajos y que viven en condiciones de violencia, los que concentran la mayor parte de la atención, mucho más si hacen parte de una minoría étnica, mientras que la mayoría de los jóvenes de la ciudad se quedan por fuera de las agendas. Y estas *representaciones-tipo*, esta imaginaria social, son la base sobre la cual se diseñan las políticas públicas (PEREZ ISLAS, 2002). Se trata de un fenómeno muy similar al que experimenta Brasil, donde hay una presencia y una preocupación muy fuerte acerca de los jóvenes (...) el joven negro de la periferia de los grandes centros urbanos está muy, muy atendido (MARTA PORTO apud GARCIA CANCLINI, 2010, p. 159). La capacidad de incidencia de este tipo de discursos como el de la resistencia y de las prácticas que promueve, se ve entonces reflejada en una muy riesgosa reubicación social de los actores de una comunidad, en la medida en que asigna roles (heroicos) a los agentes culturales, y a los jóvenes que hacen parte de los procesos de la cultura, de alguna manera les confiere responsabilidades que son del gobierno. “La cultura pasó a ser el terreno donde se forjaron las nuevas narrativas

de legitimación con el objeto de naturalizar el desiderátum neoliberal de expurgar al gobierno de lo social” (YÚDICE, 2002, p.20). Por otra parte, estas representaciones – tipo también pueden conducir a que quienes cumplen con las condiciones de forma, pasen por “agentes culturales” y tomen esto como caballito de batalla para desarrollar otros procesos, movilizar recursos e intereses políticos. Hoy en día, muchos creen tener algo de agente cultural; es una categoría tan en construcción, que corre el riesgo de que cualquiera se pueda meter en ella. En este sentido, vale la pena preguntarse si parte de estos agenciamientos culturales basados en el discurso de la resistencia y la diferencia cultural no podrán convertirse en una nueva forma de clientelismo basada en el reconocimiento mutuo y en una forma de naturalizar el valor ético político de dicha diferencia ¿cómo hacer para evitarlo?

## **DEL POTENCIAL HEURÍSTICO CONLLEVALAADOPCIÓN DEL TÉRMINO ‘AGENTE CULTURAL’**

*El umbral de modernidad de una sociedad se alcanza cuando la vida de la especie apuesta sus propias estrategias políticas.*

**Michel Foucault**

En medio de las largas y estrechas escaleras de la comuna 13 de Medellín, hay una construcción colorida con un letrero que dice “Corporación Cultural Afrocolombiana Son Batá, Mi Palenque”. Es ese centro cultural en el que dan clases de danza y música tradicional del pacífico y se realizan encuentros de jóvenes y actividades culturales para el barrio; es casi un lugar sagrado, un “ambiente antidisciplina” (CERTAU, 1996). No obstante, al frente de Son Batá han asesinado personas que no son del grupo, y en el

año 2010 en el marco del cierre del Congreso Iberoamericano de Cultura, asesinaron a uno de sus integrantes. Ninguno de estos hechos tiene relación directa con las prácticas culturales; los jóvenes de los colectivos conocen las razones que motivan cada acción delictiva y las explican simplemente como “cosas que tiene que ver con la vida de cada uno, porque el colectivo no es una burbuja y sus integrantes tienen familia, amigos, enemigos, empleo”. La realidad del barrio no respeta límites simbólicos y si el problema ocurre frente a ese “santuario cultural”, allí mismo tiene que resolverse. Sin embargo, estos hechos violentos han potenciado la visibilización de los procesos culturales, han fortalecido el discurso de la resistencia y han legitimado aún más, entre los diferentes actores, la necesidad de mantener y multiplicar espacios como este. En el último año han asesinado a seis raperos, pero también han asesinado a otros cientos de jóvenes. No obstante, la pregunta que persiste no es por qué están matando jóvenes, sino ¿por qué están matando a los raperos en Medellín?; frente a esto, cualquier respuesta que se dé no tiene sentido porque no están matando a “los raperos”, están matando jóvenes que además de un sinnúmero de cosas, entre esas vincularse con las mafias locales, hacen *rap*. Pero cada vez que esto ocurre, el discurso de la resistencia y del arte como transformación social se reactiva: “No podemos permitir que esto vuelva a ocurrir” y entonces se generan una serie de acciones que se concentran y exaltan el valor individual de los agentes, más que en la agencia, es decir, en los sujetos más que en las prácticas, y que terminan por agotarse.

Lo problemático de estas situaciones es el agente se sobreponer a la agencia y es en unos cuantos individuos, en quienes recae el potencial que pueden tener las prácticas. En este sentido, considero que más que el término “agente cultural”, para llenarlo de contenido teórico y comprender las prácticas, valdría la pena adoptar

el término “agencia cultural”, entendiéndolo como una práctica, pues es allí donde reside el mayor potencial heurístico de estas nuevas categorías. Es decir, pasar de los sujetos a las prácticas, de los medios a las mediaciones. Se trata de comprender, a partir de las prácticas culturales, la relación entre los agentes y las instituciones; entender si es posible para *otros* (la juventud subalterna) poner en marcha dispositivos que permitan gestar políticas desde lugares diferentes a la institucionalidad, y lograr a través de esas prácticas incidir en las políticas, determinando a su vez los dispositivos a través de los cuales esto se hace posible. En últimas, se trata de establecer la capacidad de incidencia de los agentes en el ámbito político, a través del ejercicio de las prácticas culturales.

Una de las grandes apuestas de la agencia cultural está, entonces, en la capacidad para descentrar el poder y el saber, su producción y su transmisión. En la posibilidad de articular el saber con las nuevas formas de narrar, sin oponerlos; de permitir que los saberes puedan ser ejercidos ciudadanamente (BARBERO, 2009), circular y reinventarse a través de múltiples canales. Es algo mucho más ambicioso que descentralizar, es ser capaz de generar demandas diversas, desde diferentes lugares, y que sean escuchadas. Dicho de otro modo, se trata de desarrollar la capacidad para generar ecosistemas culturales, donde sea posible gestar otras formas de ciudadanía, producir otros conocimientos y ponerlos a circular por la multiplicidad de redes que existen hoy en día. Ampliar los espacios donde sea posible identificar, identificarse y postular la diversidad de modos no sedimentados por el lenguaje y el poder (GRIMSON, 2011).

Al mismo tiempo, la agencia cultural tendría la opción de resignificar el mercado cultural, en la medida en que esas industrias culturales que descubrieron en las problemáticas juveniles un mercado potencial, al que atendieron con películas, discos, posters,

ropa etc., están siendo también descentradas por los agentes gracias a su condición de *prosumers* (consumidores – productores); a su capacidad de hacer *mushups* de la realidad cultural a cada instante. Los agentes culturales están creando universos simbólicos, haciendo producciones propias y generando “tráficos” culturales para circularlas y permitir que otros agentes las reinventen. En este sentido, entendemos que los productos no son solamente vehículos para la expresión de las identidades juveniles, sino dimensión constitutiva de ellas. La ropa, por ejemplo, cumple un papel central para reconocer a los iguales y distanciarse de los otros (REGUILLO, 2002). Así mismo, los discos, los grafitis, las puestas en escena de estos colectivos hacen parte de su autoconstrucción.

El otro gran reto que se le podría plantear a la agencia cultural es su capacidad para articular de una nueva forma la relación entre institucionalidad y juventud que ha sufrido un proceso paulatino y constante de distanciamiento entre lo uno y lo otro. Las instituciones sociales cada vez le dicen menos a los jóvenes; los mecanismos tradicionales de incorporación a la vida adulta han dejado de funcionar: la escuela ya no garantiza la incorporación al mercado de trabajo en condiciones óptimas para su desarrollo. Así, el empleo, cuando se obtiene, no facilita la autonomización de la casa paterna (debido a los bajos ingresos) y, por lo tanto, la constitución de un nuevo núcleo familiar; en este sentido, si no se logra la separación de la autoridad paterna se permanece en una situación de dependencia o semidependencia (ser y no ser a la vez), lo cual se puede repetir al infinito para cada uno de los contextos institucionales donde el joven actúe (escuela, partido político, Estado) convirtiéndose la contradicción en el centro de la condición juvenil (PEREZ ISLAS, 2002). En este sentido, siguen siendo subordinados, sujetos sujetados, con capacidad de consumir pero no de producir. La agencia cultural

podría constituirse en una de las alternativas para desujetarse, a partir de la autonomía de los sujetos y la capacidad de producir significados propios.

Ahora bien, volviendo al asunto de la resistencia, nos queda allí otro campo para explorar desde la agencia cultural. Asumamos la resistencia en el sentido foucaultiano del término, es decir, como aquellos puntos que desempeñan “el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión”; por lo que “no existe, pues, *un* lugar del gran rechazo, sino que hay *varias* resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales; por definición, no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder”. Si planteamos la agencia cultural como puntos de resistencia frente al poder, entendiendo esta no como sencillas “fallas de los ejercicios de dominación”, sino como transformaciones de las formas de dominación y de las estrategias, que surgen también en la creatividad cotidiana; que; elusiva, dispersa, fugitiva, hasta silenciosa, fragmentaria, y artesanal construye “maneras de hacer”: maneras de circular, habitar, leer, caminar o cocinar etc. (CERTAU, 1996). Ya no se trata (sólo) de pensar en la productividad del poder, del ejercicio del poder, sino en la productividad de las micro-resistencias movilizadas a partir de las prácticas cotidianas; en aquellos movimientos siempre parcialmente inasibles, inaccesibles e incapturables que desafían los dispositivos de poder. En este sentido, las resistencias no serían simplemente la oposición al poder y a la disciplina, las resistencias serían además ejercicios con una capacidad disruptiva, afirmativa, creativa y fundante. A partir de lo anterior, podríamos decir, entonces, que la agencia cultural planteada como ejercicios de resistencias tendría el

potencial de delimitar el ejercicio del poder hasta conducir a una transformación en las formas de dominio. Es decir, no se trata de tener capacidad para anular a la oposición o terminar los conflictos, sino de instituir el lenguaje en el cual el conflicto (inevitable) deberá desarrollarse (GRIMSON, 2011).

Para concluir, si consideramos que la política se caracteriza por la performatividad, porque a menudo se hace de forma involuntaria y “sobre la marcha” en respuesta a presiones imprevisibles (MILLER, 2004), y que en este sentido, la política cultural puede concebirse como una esfera transformadora, la agencia cultural hallaría aquí un gran potencial para generar transformaciones sociales. En la medida en que el agenciamiento cultural le permita a este sujeto político (la juventud), conocer e intervenir en la política cultural, la resistencia podrá afianzarse institucionalmente y llegar más lejos, y esto no quiere decir institucionalizarse; se trata como en el caso de las mujeres y de las comunidades afro por ejemplo, de vincular el trabajo de las culturas juveniles con las críticas a las políticas y programas estatales de acuerdo con propuestas que puedan ser puestas en práctica. Más que ejercer la oposición por la oposición, como forma para desujetarse, se trata de entender, cuestionar y articularse con las formas de gobierno sin perder la autonomía.

## REFERENCIAS

ALVARADO, S. &.. *Jóvenes, cultura y política en América Latina. Algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas*. Rosario: Homo Sapiens – CLACSO, 2010.

BARBERO, J. M. . Cambios culturales, desafíos y juventud. En C. Región, *Umbrales: cambios culturales, desafíos nacionales y juventud*. (p. 21-50). Medellín: Corporación Región, 2000.



BARBERO, J. M. Una agenda de país en comunicación . En J. M. (coordinador), *Entre saberes desechables y saberes indispensables*. Bogotá: Centro de competencia en comunicación para América Latina, 2009.

BECK, U. *Los hijos de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económico.

BORRELLI, S. (2011). Teorías/metodologías: trajetos de investigación con colectivos juvenis em Sao Paulo/Brasil. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* , 1 (9), 161-172, 1999.

CASTELLS, M. *La ciudad y las masas, sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid: Alianza, 1983.

CASTRO, S. *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2010.

CERTEAU, M. d. *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer* (Primera ed., Vol. 1). México: Universidad Iberoamericana, 1996.

DA SOUSA SANTOS, B. (s.f.). *Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos*. Recuperado el 2012, de Ilsa org: <http://ilsa.org.co:81/biblioteca/dwnlds/od/elotrdr028/elotrdr028-03.pdf>

FEIXA, C. *Movimientos juveniles en América Latina*. . Barcelona,: Ariel, 2002.

FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo*. Barcelona,: Paidós, 1996.

FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1998.

CANCLINI, N. Garcia. Políticas culturales y crisis de desarrollo. En N. G. Canclini, *Políticas culturales en América Latina*. México, 1987.

CANCLINI, N. García. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Buenos Aires: Gedisa, 2004.

CANCLINI, N. Garcia. *Las huellas de las hormigas*. México: EL Colegio de la Frontera - Convenio Andrés Bello, 2010.

GRIMSON, A. *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.

GRIMSON, A. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2011.

HALL, S. ¿Quién necesita una identidad? En S. H. (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. (p. 19-39). Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

HERSCHMAN, M. (2009). Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas (el Hip Hop en Brasil). En J. M. Barbero, *Entre saberes desechables y saberes indispensables*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES.

MAFFESSOLI, M. *El tiempo de las tribus: el oxaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI, 2004.

MAFFESSOLI, M. (enero-julio de 2004b). Juventud el tiempo de las tribus y el sentido nómada de la existencia. *Revista de estudios sobre juventud*, , 28-41.

MARTINELL, A. Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural. *Revista Latinoamericana de Educación* (20), 1999.

MILLER, T. y. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

MORFIN, C. Jóvenes en acciones colectivas y movimientos sociales para redefinir los espacios públicos y las prácticas ciudadanas. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1 (9), 61-79, 2011.

OCHOA, A. M. (2002). Desencuentros entre los medios y las mediaciones: Estado, diversidad y políticas del reconocimiento en Colombia. En *La (indi)gestión cultural: una cartografía de procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus-La Crujía.

PEREZ Islas, J. A. Integrados, movilizados, excluidos. Políticas de juventud en América Latina. En C. Feixa, *Movimientos juveniles en América Latina*. Barcelona: Ariel, 2002.

REGUILLO, R. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias de desencanto*. Bogotá: Norma, 2000.

REGUILLO, R. (2002). Cuerpos Juveniles. Políticas de identidad. En C. Feixa, *Movimientos juveniles en América Latina*. Barcelona,: Ariel.

ROSALDO, R. Reimaginando las comunidades nacionales. En J. M. Valenzuela, *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Tijuana: El Colegio de la Frontera, 1992.

SOMMER, D. *Cultural Agency in the Americas*. Duke University Press, 2006.

VALENZUELA ARCE, J. M. De los pachucos a los cholos. Movimientos juveniles en la frontera México - Estados Unidos. En C. Feixa. Barcelona: Ariel, 2002.

VIGNOLO, P. *Ciudadánías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 2009.

YÚDICE, G. *El recurso de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

ZYGMUNT, B. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa, 1999.

## **SITIOS WEB CONSULTADOS**

<http://www.rieoei.org/rie20a09.htm> (consultado por última vez en marzo 25 de 2012)

<http://blogs.ssrc.org/tif/2009/07/08/humanists-as-cultural-agents/?disp=print> (consultado por última vez en marzo 25 de 2012)

[http://agenciaorg.blogspot.com/2010/11/agentes-culturales-doris-sommer\\_17.html](http://agenciaorg.blogspot.com/2010/11/agentes-culturales-doris-sommer_17.html) (consultado por última vez en marzo 25 de 2012)

<http://www.consultoresculturales.com/documentos01.pdf> (consultado por última vez en marzo 25 de 2012)

[http://www.wikanda.es/wiki/Agente\\_cultural](http://www.wikanda.es/wiki/Agente_cultural) (consultado por última vez en marzo 25 de 2012)

## **RESUMEN**

Este ensayo argumenta que en el escenario actual, donde la cultura se considera un recurso en el sentido amplio del término (Yúdice 2008), y al mismo tiempo como el campo de luchas, y el eje de las políticas sociales, la agencia cultural/el agenciamiento cultural, entendido como un proceso no lineal, fragmentado, conflictivo, de disputa y negociación, puede convertirse en una práctica que le permita a la juventud emerger como un nuevo sujeto político colectivo, con capacidad de incidencia; una práctica capaz de descentrar el poder, la producción y la transmisión del saber, de entender que ahora hay otras formas de narrar ese saber. Una práctica capaz de resignificar el consumo cultural, al convertir a los consumidores en productores. Pero que, del mismo modo, puede convertirse en una nueva forma de sujeción, al escencializar el sujeto agente y romantizar la idea de la cultura como el único recurso que le queda al capitalismo tardío<sup>29</sup> para salvar al mundo.

**PALABRAS CLAVES:** Juventud urbana. Prácticas culturales. Incidencia política. Transformación social. Agencia cultural.

---

<sup>29</sup> El recurso al capital cultural es parte de la historia del reconocimiento de los fallos en la inversión destinada al capital físico en la década de 1960, al capital humano en la década de 1980 y al capital social en la de 1990. Cada nuevo concepto de capital se concibió como una manera de mejorar algunos de los fracasos del desarrollo según el marco anterior (YÚDICE 2002, p. 28).

## **RESUMO**

Este ensaio argumenta que no atual cenário, em que a cultura é considerada um recurso em sentido amplo (YÚDICE, 2008), e ao mesmo tempo, como as lutas de campo, e o eixo das políticas sociais, a agência cultural, entendida como um processo fragmentado, não-linear, pode se tornar uma prática que permite aos jovens emergir como um novo grupo político, capaz de incidência. A Agência Cultural pode ser uma prática capaz de descentralizar o poder, produção e transmissão do conhecimento, entendendo que agora existem outras formas de narrar esse conhecimento. Uma prática que pode dar um novo significado ao consumo cultural, transformando os consumidores em produtores. Mas, da mesma forma, pode se tornar uma nova forma de subjetação, e romantizar a ideia de cultura como o único recurso deixado pelo capitalismo tardio para salvar o mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Juventude urbana. Práticas culturais. Advocacia. Transformação social. Agência cultural.