

revista

f@ro

Vol. 1. N°23 (I Semestre 2016) – Faro Fractal

Págs. 327-355

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

## Lindando con la Gestión Patrimonial y la Innovación Cultural

*Bordering between Patrimonial Management  
and Cultural Innovation*

Samuel Hurtado<sup>1</sup>

Universidad Central de Venezuela

<mailto:samuelhusa@gmail.com>

Recibido: 9 de septiembre de 2015

Aceptado: 1 de mayo de 2016

**Resumen** • Con la gestión patrimonial se apunta a problematizar al sujeto-gestor, cuyo desempeño consiste en asumir las responsabilidades de las obras culturales y sus materiales. Como acción humana, la gestión se convierte en objeto teórico de la Antropología Aplicada, siendo la subjetividad del gestor el elemento constituyente, así como la innovación cultural su referente conceptual. Deriva así una estética asociada a una técnica de aplicación y a una ética que elevará la práctica gestonaria a la universalidad. La subjetividad gestonaria reviste una competencia, que alcanzará solidez precisa para solucionar problemas desde un posible cultural a partir de su acción social. Desde este instrumental teórico se evalúa la Fundación de Etnomusicología y Folklor (de Caracas, Venezuela) como problemática de una gestión desorientada técnicamente, aunque acomodada a los objetivos políticos gubernamentales. En esta institución se presenta, sin previa práctica etnográfica, una información caótica relativa al depósito de los objetos culturales recolectados. Los directivos o encargados ejercen de gestores, sin calificar para tal desempeño. No asignan trabajo a los empleados,

---

<sup>1</sup> Profesor Titular en Escuela de Antropología. Coordinador de la Línea de investigación: Antropología, Cultura y Sociedad, Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Central de Venezuela

*pero éstos siempre procuran ocuparse en algo. El empleado ingresa sin preparación técnica; la lealtad política es sólo la que cuenta como criterio de ingreso. La institución no cumple con sus metas sociales, sólo realiza actividades vicarias para acallar las ansiedades oficiales. Lugar de burócratas y no de gestores, la institución espera por una innovación cultural de antropología aplicada.*

**Palabras clave** • Gestión - patrimonio - innovación - estética-política burocrática.

**Abstract** • Patrimonial management problematizes the subject-manager, whose task is to assume those responsibilities related to cultural works and its materials. As a human action, management is a theoretic object of Applied Anthropology; being the subject's subjectivity is the constituent element, and the cultural innovation it's conceptual referent. Both bring about a certain aesthetic associated to a technique for application and an ethics which would elevate the managerial practice to a universality dimension. Managerial subjectivity involves a competence which must rich solid grounds (maturity) in order to be able to solve problems from a possible cultural through its social action. With these theoretical tools we will evaluate the Ethno musical and Folklore Foundation (from Caracas, Venezuela) as a problematic management which is technically disoriented, albeit fit in the government's political agenda. Nevertheless, without any ethnographic objectivity, chaotic information related to gathered cultural objects is presented in this institution. Those in charge act as managers without having the necessary qualification. No tasks are assigned to employees, however, they seem to be always busy. They assume the job without any technical qualifications, political loyalty is the sole requirement. The Institution does not accomplish its social goals, it only assumes vicarious activities to diminish official anxiety. A place of bureaucrats and not of managers, The Institution awaits for a cultural innovation through Applied Anthropology.

**Key Words** • Management - patrimonial - innovation - aesthetics - bureaucratic politics.

Esa cosa que llamamos **hombre** no está sola en el mundo. Multitud de otras cosas la rodean, la contemplan y están a la espera de su solicitud. Además, siempre demandando su *atención* como los animales de compañía (las mascotas) o de explotación económica. Especialmente acontece a las cosas que son obras del hombre y las dejaron en la

expectativa de ser útiles o para el intercambio. Estas *criaturas* hechas **a semejanza de los hombres**, y moldeadas para su disposición, cuentan con un hálito de vida incorporado como valor agregado por el espíritu humano. Son las obras culturales que ellas lo saben representar como un haber social o riqueza patrimonial de un colectivo humano (González, 2004).

### **Las obras y los días**

El atenido como primer filósofo griego, Hesíodo, desprende su idea sobre el mundo y sus cosas, de la medida en que los esfuerzos humanos, *los trabajos*, están articulados con las vivencias solares del tiempo, *los días*. Los trabajos radican en una inteligencia que reporta resultados; los días son los tiempos del trabajo como sus posibilidades de existir y de idearse. El tiempo hace madurar el trabajo y sus obras. El trabajo deja de ser una invención contemplativa; debe servir como herramienta de intervención de la realidad y se espera que ésta responda con *obras*. El mundo se hace humano y apunta a una apropiación de las cosas propulsada por el hombre, que, como un demiurgo, demuestra ahora su **semejanza con los dioses**.

Ya no se trata de relatos explicativos, los mitos, que amortigüen el pánico del hombre ante la terrible realidad no domeñada, sino de obras de creación que representan mundos nuevos en medio del resto de las cosas. El cosmos se convierte en una herencia o patrimonio humano. El mundo, en vez de ser un antro del miedo, podía llegar, y llegaba a ser, un lugar lúdico, y hasta el hombre podía organizar las celebraciones o *fiestas de la tradición* (Fundación de Etnomusicología y Folklor, 1998).

En medio de los espectáculos del sol (los días), los trabajos podrían también realizarse con todo el disfrute de *días de fiestas*. Son los trabajos de creación de obras, en los que el pensamiento humano logra su plenitud de ser. Allí la posibilidad de concebir y disfrutar los resultados del trabajo, como obras de creación, terminan en las verdaderas soluciones demandadas tanto por la presión imaginativa de la fantasía creativa, como por las necesidades materiales y su sensibilidad perceptiva. Se apunta así a la infraestructura de significación (la etnocultura) que

permite generar otros sentidos de la estructura humana como la estética y la pragmática, y sobre los que se edifican los patrimonios de las obras culturales. El mundo invisible del mito se encarna en lo visible del tiempo y de la historia, al mismo tiempo que orienta las acciones sociales y se innova a sí mismo. En medio de este escenario de las cosas, el hombre aparece como la obra cultural por excelencia, pues se revela como señor del ser y creador de obras para hacer mundos prometeicos.

Con *las obras y los días* se inaugura una idea de creación, que puede diseñarse desde un ser originario como la *invención de dioses* en cuanto obras de la fantasía experiencial del hombre, hasta la transformación de las cosas materiales en cuanto obras del gusto estético del ser simbólico que es también el *homo sapiens*. Este despegue de la experiencia como transcurso simbólico suele estar apegado a un *cuidado diligente* del hombre, es decir, a una gestión de las obras patrimoniales, fontanales de creatividad.

Se trata de una obra de gestión que, apoyándose en las obras dadas, trascienda éstas como nueva creación, entendida también como una actividad cultural. El ingeniero romano Julio Cayo Laser colocó en el puente de Alcántara de la ciudad de Toledo aquella hermosa inscripción: *Ars ubi materia vincitur ipsa sua*. Aquel arte a través del cual la materia se vence a sí misma. Tal es la potencia de la *etnocultura* (infraestructura generativa de sentido) en los puntos de encrucijada que representan las obras patrimoniales, es decir, éstas ofrecen una producción de sentidos estructurales de la sociedad, en cuya creación aparece *la etnocultura venciendo a sí misma*. La gestión patrimonial es un ejercicio que, hecho con competencia, demuestra cómo el espíritu o inteligencia humana opera la cultura en la acción social, de suerte que en ésta se desdibujan las fronteras entre lo natural y lo hecho con arte gestor. Son unas fronteras donde el sentido infraestructural se transforma en acción sociológica al prolongar aquella realidad de sentido en un quehacer de la sociedad sobre sí misma. Tal es lo conceptual creativo que se otorga a la acción de la gestión patrimonial en esta ocasión.

Una actividad de gestión de cosas objetivas ya indica que la realidad no es por sí misma interesante, o que contenga algún interés. Lo tiene en cuanto que yo se lo concedo, se lo doy, y, después, se lo extraigo. No se trata de conceder un subjetivismo a las obras patrimoniales, haciendo como una ficción de su objetividad. El asunto se desenvuelve a modo de laberinto, lo cual complica su consideración. Cuando decíamos que las cosas no sólo están a la espera de la solicitud del hombre, sino que también reclaman activamente su atención para demostrar que se desprenda de ellas un posible interés, encontramos una red de transacciones de sentido que se desarrolla en el trasfondo de la gestión patrimonial y que un hecho, como, en nuestro caso de estudio, *la curaduría*, lo coloca en el primer plano, el estético, y otro hecho como el cuidado organizativo de la Fundación de Etnomusicología y Folklor (FUNDEF)(ver Nota<sup>2</sup>), lo sitúa en el segundo plano, el social. Nuestro problema consiste en focalizar el objeto de observación en la gestión institucional como condición necesaria de la ética con relación a la demostración social a cumplir por las obras patrimoniales. Con este objeto motivacional se evalúa el concepto de *innovación cultural* sobre la operación gestinaria.

El interés en la gestión patrimonial apunta a entender el tráfico de los sentidos en la relación entre el hombre (gestor) y sus obras (culturales). Una *atención flotante* (Marina, 1995, pp. 109-112) a las obras se diseña del siguiente modo:

1.- Las cosas-objetos desprenden un atractivo que impresiona al gestor, de suerte que despiertan en él una primera averiguación, un cuidado fundamental, y una inicial afectividad. Constata la aparición de un contenido de valor, experimentado como los méritos materiales de los objetos patrimoniales. Así el control de la gestión lo detenta el objeto, el cual ejerce una llamada (lo **llamativo** de las obras) de atención,

---

<sup>2</sup> Esta *Fundación de Etnomusicología y Folklor* tiene en su sede en la ciudad de Caracas, y cumple una función de política cultural del estado venezolano. El gobierno actual denominado bolivariano, le ha cambiando su nombre por el de *Centro de la Diversidad Cultural* (consultar nota 10).

pudiéndose radicalizar como *fascinación*. Las cosas u obras prenden una luz en el *sujeto diligente* que permite desencadenar un tiempo para la condensación de un fondo de fuerzas imaginativas capaces de idear y posibilitar un plus-trabajo sobre las obras de carácter gestor.

2.- Encandilado el sujeto observador por el atractivo de las obras, reacciona sobre sí mismo, se sobrepone de tal *alucinación* objetual, y se pone al frente del **control de la operación estética**. Ahora el proceso de trabajo del gusto se encuentra en el sujeto observador. Se crea un campo semántico nuevo producido dentro (*in*) del sujeto gestor; éste se **in-nova**, se pone como nuevo en su interior psico-estético. Su mirada se aplica con un sentido re-novado: él mismo ya no está asombrado por las obras, sino que se asombra en su espíritu con (ocasión de) éstas que se quedan como agazapadas ante la nueva mirada del observador, mirada que comienza a idear o planear sobre las obras. El observador, ahora reactivo, dota a las obras de un sentido de realidad que las prolonga, como las sombras que el sol hace extraer a las cosas indicando la profundidad espacial de las mismas (ver Nota<sup>3</sup>).

3.- El *gestor diligente* termina por concentrarse en la(s) obra(s) que está admirando. Es decir, se acerca definitivamente a ponerse a las órdenes de las obras, que ha **seleccionado** para su quehacer y pretende seguir con disciplina las pautas que le proporciona la responsabilidad de su material. La obra y su material le indican que no se puede distraer y que su realización como gestor consiste en estar en lo que se está haciendo. La atención debe estar en lo que la obra ofrece, pero sin estar a merced de ella como en el momento inicial, es decir, la fascinación se concentra ahora en lo que el gestor ha seleccionado como punto de vista de su trabajo respecto de la obra. El marco de la atención es el patrimonio, pero el foco se refiere a una idea de creatividad del trabajo que pertenece a lo *posible cultural* inscrito en la pro-acción innovadora del gestor.

---

<sup>3</sup> Como consecuencia de este nivel metódico debe generarse un *hay lugar* (un problema) al desencadenamiento de una explicación conceptual como la propuesta formulada de *innovación cultural*. La gestión instituida tiene la

La gestión es uno de los muchos caminos que se transitan entre las obras cuyo destino es el patrimonial. La gestión debe atender al material y a las técnicas aplicadas. Se trata de un deber ético orientado por el criterio de revalorización de las obras patrimoniales, sean como objetos de testimonio documental, del conocimiento cultural, o de expresión inspiradora de un pensamiento sobre la sociedad. El ejercicio de gestión constituye el camino por el que nos vamos a internar en la montaña de las obras patrimoniales sea para disponerlas con el objeto de su investigación técnica o su exposición estética. La gestión patrimonial permite posibilidades de ordenar la realidad de las obras y constituir mundos con ellas, otros órdenes de significados. Los procesos que hemos diseñado en el juego de ida y vuelta entre el observador y las obras, configuran la *estructura básica de la gestión patrimonial*.

### **La innovación subjetiva del gestor**

Ante todo, la gestión patrimonial dispone de un sujeto con ideas e iniciativas, creatividad y objetivos de transformación de los mundos de la significación. Esta presunción muchas veces pasa por debajo de la mesa, y no permite percatarnos que la acción y sus obras engullen al actor con sus iniciativas e inspiraciones. El sujeto gestor es enmascarado, mientras el objeto-obra toma el protagonismo en la gestión. Pero sin sujeto que la porte no hay gestión. El sujeto-gestor tiene que navegar en un mar incierto. Se tiene que imaginar y construir su único horizonte para poder orientarse. Se encuentra en los dos sitios, en el real y en el ideal, aunque de un modo desigual. Debe proyectar sin poseer todavía el punto de referencia que le indique exactamente la senda, pero a su vez debe tener en mente dicho punto yendo en el camino de su búsqueda.

Hay que ensayar varios caminos porque no se sabe con certeza cual será el exacto. El gestor es un explorador de metas. No bastan los criterios de formalización, que sustentan la justificación de una solución correcta. Mientras tanto se cometen errores y equivocaciones. El camino

---

oportunidad de preguntarse sobre las diligencias que pueden hacerse para

hecho a tientas requiere de un sentido muy subjetivo que es catártico en el gestor y es el referido al gusto, a la sensibilidad estética, que tiene muchas veces la función de la intuición, como si fuera un sexto sentido. El gestor termina por parecerse a un artista creador: debe seleccionar las obras y dentro de ello precisar la selección de ciertos aspectos de interés relevante, mediante una evaluación subjetiva que suele operar a través de un juicio estético. El gestor de obras patrimoniales interviene órdenes y construye otros a través de la acción de su subjetividad, que sólo así puede volverse objetiva.

Al juzgar cada gestor según su criterio, aparecen órdenes de interés, de entretenimiento o de fascinación, diferentes, en un mundo de obras patrimoniales. Aquí comienza a operar el ingenio del gestor –sin llegar a decir que tiene que ser un genio- cuya función consiste en unificar las contradicciones y oblicuidades que se muestran en los elementos de la existencia de las obras. El ingenio tiene sus propias reglas que siempre son subjetivas con el ánimo de alcanzar una naturaleza objetiva, es decir, que su subjetividad llegue a la aprobación de la burocracia estatal, después al gusto de toda la audiencia, y al fin que adquiera una medida de universalidad. No es poco el carácter creador que debe llegar a lograr una gestión patrimonial, pues tiene que ir paralela y a la zaga de acompañante de las obras que ya tienen objetivada la subjetividad del artista (literato, poeta) o de un artesano cuya estética tiene el carácter de lo popular.

Si el gestor no tiene la preparación o la capacidad (subjetivas) de seguir la sensibilidad expresada objetivamente en las obras patrimoniales, su acción gestonaria siempre adolecerá de un faltante de organización imaginativa que marcará una relación de inarmonía con la *diligencia* que tiene entre manos. Sólo la propiedad real del sujeto permite a éste innovar, en el sentido de inventar, las posibilidades auténticas de una acción gestonaria. Ya no se trata de innovar cosas, conductas, operaciones, sino de levantar una infraestructura subjetiva anterior, consistente en activar una gestión que tiene que operar con el propósito

---

garantizar el cuidado de las obras.

de construir la subjetividad del gestor, es decir, de cómo debe ser el gestor mismo.

La subjetividad del gestor se fatiga, no es una máquina. Si ésta necesita reponer energía de modo fijo, aquella está sometida a continuas alteraciones, que deben aprenderse a administrar y controlar como energías inestables. Además se trata de generar una subjetividad gestionaaria, que, en su aprendizaje, supone un excesivo gasto de energía, ya que no puede tener existencia sino haciendo proyectos de gestión, autenticados en su libertad creadora y ética. La subjetividad gestionaaria no es una facultad arquetipal, como si fuera una sustancia separada, es instalada mediante aprendizaje de una sensibilidad, un interés y una cultura, que, unificados en la subjetividad, hacen que se realice ésta. Se obtiene así una *densidad diligente* para llevar a cabo una gestión responsable de los sentidos con relación a un continente de obras, en este caso, de un patrimonio de obras con carácter de interés colectivo. En la FUNDEF, esa responsabilidad recae en un equipo de empleados con su director. Las decisiones emanadas de la dirección representan el diseño de gestión, mientras que las actividades de los empleados expresan su ejecución. Como en toda gerencia, se necesita que los actores trabajen su propia subjetividad como autores de un trabajo, que en la FUNDEF, resulta específicamente estético. Son las condiciones de generar una posible inventiva innovadora en gestión cultural.

### **La innovación cultural en gestiones**

Un gran desafío se inscribe en la acción gestionaaria, referido al gestor de obras patrimoniales. El gestor se confronta consigo mismo desde el principio al fin de su gestión. Ésta será tanto como él la plasme según que una obra (gestión) opere sobre otras obras (patrimoniales). Entre el gestor y su obra de gestión tienen lugar las iniciativas, los proyectos, las posibilidades de ese mundo *en gestiones*, casi como decir *en gestación*.

La gestión tiene que ver con la realidad a organizar *diligentemente*; consecuentemente señala una acción social como producto de una obra de trabajo. Dicha organización pro-activa viene propulsada por la imaginación estética (creativa) del gestor mismo que pretende aplicar a

la realidad, con el objeto de darle una nueva solución mediante la elaboración de modelos conceptuales. Al tener la orientación de saber cómo acometer los problemas que socialmente los afectan, los actores se colocan en el camino de transformar la realidad, innovando el ser de ésta.

La innovación indica una nueva acción operada por dentro (*in*) de las cosas; se propone un *deber ser* (un in-novado sentido del ser) (Gondar, 2003, p. 16) que apunta a una cultura como su trasfondo de trabajo. Es una innovación cultural, que, trascendiendo el género de una acción *diligente*, se articula con la especie de una gestión de razón ética. En este camino trazado se consigue a la *innovación cultural* trabajando en las lindes de autenticar una gestión patrimonial, lindes que atraviesan (*diégesis*) las subjetividades, con todas sus circunstancias, del gestor.

Una gestión puede ser buena, la cual se funda en un humanismo de buenas intenciones (moralismo); pero cuando se habla de innovación como aplicación para obtener soluciones reales, se está invocando una argumentación ética, cuya objetividad es un proyecto de sociedad fundado en el derecho. Cuando la obra gestonaria llegue a la audiencia o público realizador de la misma, no podemos contentarnos en saber cómo ésta siente el cambio (la linde aquí son las buenas intenciones), sino si la linde se trasciende al responder a las demandas de los problemas reales. La audiencia como destinataria siempre genera nuevas preguntas y nuevas posturas en que, como el gran gestor social, comprueba y aprueba o no las orientaciones que para su vida les ofrece una innovación cultural inscrita en obras patrimoniales. Modelos inadecuados de entendimiento permitirán la crítica de la orientación cultural en gestión patrimonial.

Es una crítica normalmente desoída del gran gestor social de la FUNDEF: el público, cuya función está como ausente y enajenada. La gestión suele entender al público como una realidad marginal, que como audiencia no está preparada, pero no se atiende a la educación de su subjetividad para que desarrolle el juicio del gusto y adquiera información y disfrute estético. Si esto quiere decir que el patrimonio estético nacional

no tiene mayor relieve social, para qué invertir recursos inventando planes nuevos.

La comprobación no puede llevarse a cabo sino después de que su teoría ha sido expuesta, o por lo menos, entendida. Sin su entendimiento, la comprobación se quedaría en un moralismo de los impactos, que termina por dejar pasivos a los destinatarios. La comprobación tiene como fin un objetivo práctico, porque una gestión necesita ser aplicada. Para poder ser aplicada tiene que ir más allá de sí misma, y anclarse en lo real a ser transformado como solución humana. Los tentáculos de esta operación son una técnica de la aplicación y un resorte ético o proposicional. El otro ser humano, el otro sentimiento, el otro pensamiento, son los objetos posibles de la aplicación innovadora. Sin técnica no tenemos medio de trabajo para llegar a los otros; sin ética los otros no reaccionarán activamente ante las proposiciones que señalan las mejoras posibles a llevar a cabo.

Es necesario avanzar más allá de la *reconversión cultural* (Hurtado, 2008<sup>a</sup>). La reconversión como proposición del cambio denota una reconducción, un reforzamiento, una reafirmación (Hurtado, 2008<sup>a</sup>). No es *in-versión* en el sentido de regresión, sino para *re-novar* lo mismo con vistas a la progresión (progreso). Lo cual implica el desvío de la reconstrucción, en la que la realidad se congela para *negociar* su cambio con los otros (MacCanell, 1988) (ver Nota<sup>4</sup>). Hay una aplicación anclada todavía en el ser atrapado en el pasado, porque se inscribe en una *transvalorización*

---

<sup>4</sup> “La noción de etnicidad construida es un trampolín que nos permite acceder al análisis de un fenómeno más complejo. Al final del artículo intentaré demostrar que el moderno turismo de masas produce nuevas formas étnicas, de una manera más determinista que durante la fase colonial. Me ocupo aquí de ese tipo para el que las culturas exóticas son la principal atracción: los turistas van a ver las costumbres folkóricas que se utilizan en la vida cotidiana y a comprar los productos de artesanía tradicional en bazares auténticos; atienden a las particularidades de los autóctonos, a la forma de sus narices, de los labios y de los senos; acaban por aprender algunos comportamientos locales y quizá algunas palabras del idioma”...“La etnicidad reconstruida se basa por completo en las primeras fases de construcción de la etnicidad. Pero representa el final del diálogo, el momento en que la imaginaria étnica se congela artificialmente” (pp. 208 y 221).

(Todorov, 1988) (ver Nota<sup>5</sup>), cuyo etnologismo comporta una “crítica a la civilización como nostalgia de la barbarie” (Bueno, 1987, p. 141); aquí se detiene la evaluación del ser humano identificándolo gratuitamente con el pasado bárbaro o salvaje. Es una evaluación que se bloquea atendiendo a preferencias o motivos ya psicológicos, ya estéticos. Así continua el pasado en una lógica de la memoria donde el trabajo de una inteligencia gnóstica pretende reconstruir la vuelta por el otro como una crítica superflua al devenir del quehacer cultural.

En la *reconversión cultural* no está garantizada la comprobación de una gestión aplicada. Como transformación simple da cabida a todos los posibles desvíos que tienen que ver con lo contemplativo, lo pasivo, lo reconstruido como maquillaje, y con ello el desprecio o falta de aprecio del esfuerzo gestor. Como escenario incierto, la reconversión cultural puede caer fácilmente en una trampa antropológica, es decir, pegarse a la compulsión que privilegia el principio del arraigo sobre el del intercambio, conduciendo a integristas, fundamentalismos y pietismos del buen salvaje (Hurtado, 2006, p. 97).

La cultura puede también dirigir sus tornas e interesarse, no tanto en dirección a la transformación sino en la del movimiento: sustituir la meta compulsivamente adscriptiva por la asociativa. Pues la cultura mira tanto a la compulsión psíquica como a la acción social. Hay culturas cerradas, narcisistas, que no logran cultivar los canales que conducen a las soluciones reales, como ocurre con la cultura *matrisocial* venezolana (Hurtado, 2000). Esta cultura, basada en el complejo de profunda dependencia materno-filial, se reconduce pero mirando a un presente sin trayectorias de avance en redes asociativas, sin otear un horizonte de futuro (ver Nota<sup>6</sup>). Su desafío desde lo social consiste en despegarse de la

---

<sup>5</sup> “Siguiendo a Northrop Frye, se puede denominar *transvaloración* a esa vuelta sobre sí mismo de la mirada previamente informada por el contacto con otro, y decir que constituye en sí misma un valor, mientras lo contrario no lo es”... Así “el progreso cultural consiste en el ejercicio de la transvaloración” (p. 23).

<sup>6</sup> La matrisocialidad no sólo comporta un análisis de la estructura familiar, implica también, y con miras a ello, un análisis de las relaciones sociales. El *locus* del análisis de la familia comporta como realidad fuerte de la organización social venezolana, un punto de apoyo ponderado para obtener la elaboración del fenómeno de la cultura, una cultura que en términos psicoanalíticos, muestra una

compulsión y reconectarse con un proyecto de acción asociativa (ver Nota<sup>7</sup>). En breve, la reconversión es una metáfora de la transformación, la innovación una metáfora del movimiento, de las posibilidades resolutivas (ver Nota<sup>8</sup>).

En sentido afirmativo, la reconversión puede ser preparatoria de la innovación. Si aquella anuncia los *posibles culturales* (Gruson, 2005) (ver Nota<sup>9</sup>), la innovación propone llevarlos a cabo. La innovación cultural suena a pista sociológica porque mira a orientar el sentido de la acción práctica. La innovación supone que la cultura debe demostrarse en la estructura social; por tanto, debe salirse del *círculo vicioso* metodológico del relativismo cultural (Devereux, 1973, p. 91) y de sus multiculturalismos asociados. Éstos son siempre auto-referenciales: un rasgo cultural se comprueba con otro rasgo cultural, y viceversa: éste puede hacerlo con aquél. La innovación cultural invoca a una antropología aplicada

---

personalidad no fracturada, y que por lo tanto pasa directamente a informar normalmente el sentido de las relaciones sociales como realidad débil (Hurtado, 1999).

<sup>7</sup> “La participación constituye, pues, a sujetos sociales y políticos, individuales y asociativos. Ahora bien, si bien gusta vérselo como un actor autónomo, el sujeto también puede ser un vasallo o súbdito (son dos acepciones de la palabra sujeto), y la participación, a su vez, puede ser una vertiente o disfraz del privilegio... Hay ciertamente una participación asociativa, portadora de un proyecto compartido, protagonista por cuanto reivindica su autonomía y responsabilidad; es el lado proactivo que suele enaltecer en el tema del asociativismo y, en particular, de la cooperación, en el sentido de la autoayuda, de la autogestión y del principio de subsidiaridad” (Gruson, 2010, p. 49).

<sup>8</sup> “A la búsqueda de la identidad no le cabe otra alternativa que la de esfumarse ante el control del cambio; la reflexión ya no debe ocuparse de la esencia del hombre, sino de las formas de su acción”... “La conciencia de identidad nunca es conciencia del presente, sino invención de la historia, movilización de los recursos dados --o sea, movilización de lo que con excesiva frecuencia suele llamarse cultura tradicional— para recobrar el control del porvenir. Nada posee una mayor importancia que esta dialéctica del pasado y del porvenir, que este zigzag que une la tradición y la innovación por medio de la sublevación, el conflicto y la esperanza” (Touraine, 1978, pp. 244 y 249-250).

<sup>9</sup> “La interpretación de una cultura descansa en la elucidación de la manera cómo un grupo humano constituye su mundo propio, cómo sus obras cobran sentido; se trata de reconocer la forma cómo el grupo se reconoce a sí mismo en sus formas de sociabilidad y en sus obras (la intencionalidad, el *ethos* grupal). Es preciso enumerar rasgos y mostrar la configuración (*Gestalt, pattern*) que los hace distintivos de configuraciones ajenas; pero eso no es suficiente, es preciso derivarlos del modo propio del grupo de generar relaciones y obras que caracterizan el grupo, de tal forma que en adelante se podrán reconocer como típicas otras relaciones y otras obras que no habían considerado o que aún no se han producido (son los posibles culturales del grupo)” (Gruson, 2005, p. 85).

(Hurtado, 2008b), cuya teoría, más allá de sí misma, apunta a una mayéutica, con objeto de sacar las consecuencias para llevar a cabo una acción social cooperativa entre autores y actores sociales, (Desroche, 1993), donde los actores tengan también el papel de autoetnógrafos (Gruson, 2005, p. 84) (ver Nota<sup>10</sup>).

En la *innovación cultural*, lo sustantivo o motivo instrumental es la acción social que se construye teóricamente, en este caso, la gestión patrimonial, que representa el dato *a posteriori* para la comprobación. Por su parte, el señalamiento o sentido de la acción está encaminado a producir el *posible cultural*, en este caso, lo específico de lo *cultural innovado* que representa el dato *a priori* o motivo operatorio a comprobar. Esta especie de lo *cultural* otorga el cierre categorial al concepto de *innovación cultural*, que se convierte de este modo en una proposición explicativa, útil para una antropología aplicada. Esta perspectiva debe importar a la FUNDEF, pues se trata de obras estéticas de carácter etnográfico, a las que se pretende que la audiencia tenga no sólo acceso informativo sino también incorporación al gusto para su disfrute, y sentir con tino el proyecto político social que indican y expresan.

---

<sup>10</sup> Una teoría de la *innovación cultural* no es ajena a la variable de la *intervención*, más bien requiere de ésta para poder pensar las consecuencias de la acción. En sociología, Touraine afirma la *intervención* como poder de acción para definir la existencia de las relaciones sociales (1978, p. 45). Bastide (1972) coloca a la *intervención* como un resorte fundamental para propulsar el enfoque de la nueva antropología aplicada: "En la actualidad, al acelerarse el ritmo de los cambios sociales y culturales, no es posible esperar –para actuar– a que los acontecimientos se desencadenen: la intervención debe ser previa. La terapia, aunque siga siendo necesaria, sólo vendrá en segundo término. Como consecuencia natural de este trastocamiento de perspectivas –de la acción sobre el presente a la acción proyectada hacia el porvenir–, los antropólogos se sintieron impulsados a perfeccionar modelos de intervención que observaran las reglas metodológicas de la ciencia; son los mismos a que nos hemos referido líneas atrás al hacer mención de investigaciones operacionales e investigaciones orientadas" (p.180). La orientación se inscribe en las leyes de naturaleza social cuyo fin se refiere a un modo de producción de la acción. Por su parte Lefebvre (1972, p. 263) y Bourdieu (2008, p. 39) sostienen que toda verdadera empresa sociológica, es inseparable de un socioanálisis. Es decir, del intento de constituir a un sujeto activo a partir de hacerlo sentir comprometido con su práctica, y hacer a su vez que devenga en el instrumento del socioanálisis mismo: la operación de apropiarse de sí mediante una vuelta por la objetivación de su subjetividad para evitar su narcisismo.

El tema de la gestión patrimonial deja de ser un fenómeno simple al tematizarse como límite que hace de linde epistemológico entre lo cultural y lo social. Desemboca así en una problemática en la que se aúnan para su solución distintos problemas: lógica, criterios, propósitos, tipos de actores, etc. De modo que una transformación cultural crítica (no descriptiva) colinde con una innovación cultural acertada en la gestión patrimonial como resultado.

Para que las lindes se tornen problemáticas hemos de insertarnos bien en “la antropología aplicada como ciencia teórica de la acción humana” (Bastide, 1972, p. 204). Antes que otra realidad (práctica) objeto de la innovación cultural, se presenta a la cultura como realidad primera a innovar culturalmente y con ella a la antropología general. No hay derecho a emplear la innovación cultural si primero el antropólogo no la ha aplicado a sí mismo, y practicado en la misma antropología.

La *innovación cultural* se establece como una encrucijada de quehaceres: de ciencia y de ética. Como dimensión científica se ocupa de lo que existe, y busca como deber ético que se realice lo que todavía no existe (Marina, 2001, p. 99). De modo similar ocurre con la simbolización (la cultura) y las operaciones conceptuales. La *innovación cultural* propone que la simbolización no es una fase primigenia del conocimiento, como tampoco la práctica es sólo el contexto de la producción del conocimiento. Ambos (simbolización y práctica) constituyen principios del conocimiento: no se puede aislar el mundo de las representaciones, por una parte, y, por otra parte, es necesario llevar el análisis al mundo de las interacciones sociales (García, 1996, pp. 192-193). Las prácticas sociales se reducirían a discursos de informantes, terreno propicio para que crezca todo tipo de creencia e ideología.

Si antes hemos asociado al gestor de obras patrimoniales con un artista, ahora lo hacemos con un antropólogo. Lo simbólico y lo representativo resultan también campos de la “**práctica diligente**” (gestión) del gestor. Como otro investigador para demostrar posibles explicaciones, el gestor tiene que estudiar las obras para mostrar en su disposición, la explicación de la aplicación, pues las obras son ante todo símbolos y representaciones para el servicio de la acción social y la

transformación crítica de ésta. El sabe, debe saber, que las obras que lo contemplan y lo solicitan, y además le crean demandas como materiales, tienen su propia responsabilidad, poseen también alma (González, 2004). Si el gestor no sabe descifrar esa responsabilidad con sus múltiples lenguajes, no logrará atinar en hacer bien su propia etnografía (Bourdieu, 2008, p. 153), es decir, llevar a cabo una operación auténticamente interpretativa, como solución veraz, de los símbolos y representaciones de las obras, en su *práctica diligente*. La gestión patrimonial quedará en vilo. La innovación cultural estará por verse, si es que se la propuso, aunque sea como desafío en la FUNDEF.

### **Una gestión patrimonial en suspenso de innovación cultural**

El mito no consiste en decir. Se relata algo para hacer. Te digo todo esto para que hagas que se cumpla. El mito tiene que imantar también a la propia antropología con el fin de librarla de sus resistencias para la acción. Las múltiples ideologías que acechan a esta disciplina pueden afectar todas las operaciones encontradas en su órbita e inspirar sus propias resistencias antropologistas. Tal situación puede ocurrir también a la *práctica diligente* de la gestión patrimonial, y convertirla en un campo suspendido para la siembra de la innovación cultural. Precisamente cuando la lógica de la gestión demanda la operación estética cultural, articulada con una dinámica de la innovación.

Después de un proceso histórico, iniciado en 1946 con Juan Liscano, las diversas formas de organización de un centro de estudios para la cultura popular y tradicional en Venezuela, desembocan en la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF) en 1990 (ver Nota<sup>11</sup>). Entre los

---

<sup>11</sup> Como ha sido costumbre en el gobierno bolivariano de estos años del siglo XXI, todas las organizaciones e instituciones del gobierno han cambiado de nombre. FUNDEF inició su cambio de nombre por el Centro de la Diversidad Cultural en agosto de 2006 y sigue operando en la misma Quinta Micomicona (Los Rosales, Caracas). A las cosas de la cultura como los museos no las ha ido muy bien. Con motivo de "nuestros museos", la editorial del periódico El Nacional (2015, Mayo 31), lleva por título: Un patrimonio en abandono. Al lado se reproduce la caricatura que Pedro León Zapata, recién fallecido, hiciera en 2009, Diciembre 31. Es un diálogo entre dos (2) cruces implantadas en sendas cumbres de

problemas que se visualizan se halla la estrecha relación existente entre los conceptos formulados sobre el fenómeno de la cultura y las políticas culturales. Ello se percibe en el objeto de la Fundación, consistente en el estudio, preservación y difusión de la cultura popular y tradicional de Venezuela y también de otros países del continente americano, y recogido en el mandato que justifica su fundación originaria según el decreto presidencial N° 1113 del 13 septiembre de 1990, y de su adscripción al Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

La FUNDEF se perfila como un ente gubernamental para la implementación de las políticas culturales de carácter nacional, según lo cual es un instrumento con el que el Estado pretende proyectar una actitud ética y un consumo cultural en la población. En concreto, debe servir al Estado para hacer que la población comprenda las necesidades actuales y con ello promover un desarrollo social acorde. Como punto estratégico de dichas políticas nacionales, la sede de la FUNDEF se encuentra en la ciudad de Caracas, y su estructura organizativa se expresa en la acostumbrada Junta Directiva, una Presidencia, un área administrativa y un área operativa llamada Dirección de Colecciones.

La Dirección de Colecciones aparece como el área realmente interesante para mostrar el objetivo de la posible innovación cultural. La Dirección de Colecciones ha sido gestionada en su historia por seis (6) directores. Está compuesta por tres (3) departamentos que operan con los objetos, productos de la investigación, y refieren las actividades del destino de los objetos: la biblioteca especializada, el archivo audiovisual y la colección etnográfica. Como obras para el consumo de una audiencia o público, dentro de la convocatoria para un acto cultural, son los objetos de la colección etnográfica lo que nos mueve el interés para demostrar la posible gestión patrimonial con miras a la innovación cultural.

La descripción del depósito de las colecciones llama la atención de la recién empleada que siendo también etnógrafa, denota su extrañeza por el abandono de las obras.

---

montaña donde se reseña el siguiente contrapunteo: -ESTOY MÁS MUERTO QUE UN MAUSOLEO...-QUERRÁS DECIR QUE UN MUSEO.

A nuestra llegada, el depósito de colecciones, llamado incluso por un antiguo presidente como el 'cuarto de los cachivaches', aparecía como un lugar confuso, curioso e inaccesible. En el depósito permanecían los objetos de la colección, el material museográfico y de restauración usado en años anteriores cuando se exhibían las piezas. Además existía un gran número de bienes muebles deteriorados como escritorios, máquinas de escribir, ventiladores y estantes. Todo ello revuelto y colocado de forma desordenada sobre estantes, cajas de cartón y piso, haciendo casi imposible el reconocimiento de las piezas y el acceso al área (Aveledo, 2008, p. 160)

Aveledo (2008) observa con acucioso cuidado los objetos concretos: una petaca, un zurrón, un huso y un aripo eran objetos novedosos y desconocidos. No se sabían sus nombres, usos, ni procedencia, generándose una especie de deslumbramiento por el objeto en sí mismo. Las pasantías en conservación preventiva reforzaba así esta impresión; los objetos eran el centro y el pretexto de nuestra presencia allí. El programa tenía por finalidad afrontar y dar solución a la situación de falta de procesamiento y de políticas sistemáticas de conservación de los objetos, y luego promover la colección entre estudiantes e investigadores y más tarde a sectores más amplios de la población mediante exposiciones (Aveledo, p. 161)

Anota Aveledo (2008) poco después que este *deber ser* de una posible innovación cultural, poco a poco decayó transformándose el programa "en dejadez y malestar" (ver Nota<sup>12</sup>). La organización del trabajo se deterioró debido a la irresponsabilidad de los empleados asignados a la colección etnográfica. Superada la primera fascinación por los objetos etnográficos, los pasantes se encontraron sin orientación,

---

<sup>12</sup> El *deber ser* corresponde a la FUNDEF, organización del Estado venezolano, que debe cumplir con las políticas culturales, y que a su vez tienen que articularse con los tratados internacionales. "Un compromiso ético de la institución y su directiva...empieza por el respeto y la adecuación a las convenciones, tratados, acuerdos internacionales y leyes nacionales" (Gagliardi, 2005, p. 25). Este designio

reducidos a ser mano de obra barata en la limpieza del depósito: ello produjo un conflicto entre pasantes y el personal asignado a la gestión de la colección. Al observar esta experiencia, Aveledo dedujo una conclusión:

detrás de lo que en un principio parecía ser una serie de cosas arrimadas y descontextualizadas, existían no sólo objetos museables sino también una fuente de información primaria en la investigación sociocultural, que clamaban por un tratamiento especializado por parte de sus responsables" (pp.165-166)

En espera por ser descubierta, yace en silencio sepulcral una información patrimonial depositada en los "cachivaches" y que sin un gestor imaginado no logra transformarse en conocimiento cultural. Aparece como estética salvaje, fascinante, pero oculta en los objetos sin sentido de orientación, anhelantes de un orden etnográfico, e imploradores de empleados con vocación de gestores. El empleado ostenta una subjetividad de mero portador de la institución patrimonial, mientras el gestor muestra la de un sujeto que si bien puede ejecutar, empero no crea con la diligencia intelectual un mundo nuevo con los objetos que tiene entre manos y a su disposición, tal como lo expresa el modelo de curador de arte.

Yo estoy aquí y no tengo una idea clara de qué es la Fundación. Sé que se hace un concierto semanal, se monta una exposición, se ejecuta un presupuesto. Por el nombre me imagino que debería encargarse de investigar sobre folklore, etno-música, de recolectar y hacer etnografía, pero no, no pasa eso. No existe un trasfondo que la justifique, ni le interesa tener una idea que la justifique" (David, en Aveledo, p.164) (ver Nota<sup>13</sup>)

---

ético debería proteger a la FUNDEF de cualquier desvío y decaimiento sociales, pero al parecer esto no es señal de garantía suficiente.

<sup>13</sup> Los nombres de los informantes, Aveledo es uno de ellos, son tomados de Aveledo (2008), y las páginas corresponden al sitio de los textos de los informantes en Aveledo.

La falta de definición de los fines en la FUNDEF es considerada como un factor que atenta contra su buen funcionamiento, y aún, contra su misma existencia. Para los que trabajan en ella se origina una confusión tal que afecta su desempeño y cuestiona el valor de sus actividades. La gestión se encuentra ausente, y ello resiente la imaginación de los empleados mismos. “Yo como trabajador quisiera creer que mi trabajo tiene alguna repercusión, pero no es así” (Luis, en Aveledo, pp. 189-190).

Si el trabajo de uno se limita a acciones puntuales que no tienen mayores consecuencias, uno se desanima. Yo tengo muchos años acá y a pesar de trabajar y trabajar, siento como que no hubiera hecho nada, *¿Si se elimina la FUNDEF qué pasa? Absolutamente nada*” (Alba en Aveledo, p. 190)

Estos datos muestran la desorientación de la gestión en una institución encargada de obras patrimoniales, cuya función es claramente de investigación y de consumo cultural para la población, según unas políticas culturales. Mientras el universo de los empleados está identificado, el de la gestión se encuentra diluido. La acción clave de un gerente es saber decidir sobre lo que tiene entre manos, pero

la incapacidad de elegir y tomar decisiones nos revela la ausencia de lo *humano...* hacen lo que se espera de ellos para que las cosas sigan igual. Sin embargo, lejos de mantenerse como están o estaban, las cosas van paulatinamente empeorando” (Díaz, 2003, p. 198)

Por lo tanto, los empleados no tienen guía para orientar su ejecución y saber cuándo y cómo transformar los objetos materiales en objetos etnográficos, es decir, de cómo les otorga valor o les añaden valor por medio de su acción de ejecución creadora. Carecen por lo tanto de una subjetividad de experticia técnica y ética al mismo tiempo.

En este sentido, Rafael Strauss indica que los organismos de cultura dedicados al estudio del folklore en nuestro país no han logrado

sobrepasar los límites burocráticos, desenvolviéndose como estériles laboratorios [Strauss citado en Safar, 2005, p. 23], ya que el escaso conocimiento que han generado está lejos de permitirnos comprender el país (Aveledo, 2008, p. 180).

Ante la deficiencia gerencial, muchas veces los empleados se verán ante el desafío de tener que tomar ellos las decisiones (Díaz, 2003, pp.198-199). Una condición anti-ética del estado de la gerencia lo constituye la gran rotación de los cargos de la presidencia y de la dirección de colecciones. Al no existir una continuidad en las acciones que permita concluir los proyectos, éstos están siempre a la deriva y nunca terminan de elaborarse.

Las autoridades no tienen idea de lo que es la institución, y si la tienen, está completamente enloquecida o perdida. Creo que se han tomado decisiones caprichosas que responden a otros intereses no institucionales, porque el verdadero interés de esta institución es su patrimonio que no se valora de ninguna forma (Carmen, en Aveledo, pp. 188-189)

Los gerentes han sido principalmente burócratas de escritorio, su interés ha estado dirigido, en muchos casos, hacia la infraestructura de la casa-sede: reparar fachadas, jardines y lo públicamente visible, más que a los contenidos que definen la institución. Es una forma de generar impacto a través de la estructura física" (Luis, en Aveledo, p. 194)

La *innovación* permanece en una moralidad de las buenas intenciones. Se responsabiliza a la gerencia por no lograr que la FUNDEF ocupe un lugar de importancia en el estudio de las culturas populares y tradicionales del país. No sólo se desconocen los intereses institucionales, sino que la falta de continuidad termina porque el presidente que llega nuevo hace un corte como de una tijera haciendo que la institución casi desaparezca o fracase. Las políticas culturales se llevan a costa de lo cultural, de suerte que lo cultural parece que no es más que una ocasión o motivo de hacer política. Esta desviación conduce a implementar un

manejo ideológico de lo político, donde lo cultural es manipulado para los intereses de la clientela populista. El ingreso de empleados se lleva a cabo sin juicio sobre su preparación técnica y ética. Los empleados se inventan su propia ocupación porque no existe un gestor que los ordene, mande y oriente sobre su trabajo especializado, pues el criterio está referido más a un clientelismo político que a un trabajo técnico productivo.

Una estética del gusto, con proyección fascinante y afectiva, que debe revestir al autor gestor del sentido de las obras patrimoniales, se encuentra ausente. El politicismo trascendente a la institución cultural presiona para que lo organizativo institucional alimente lo improcedente del trabajo estético, por el que claman a voz en grito silencioso las obras patrimoniales. El escaso conocimiento de los empleados empuja a que la gestión quede en manos de burócratas, recurso que tiene la función de apagar las posibles ansiedades de la dirección gestiona. Otros sucedáneos que tienen este mismo fin apaciguador son las "actividades culturales" genéricas como los espectáculos sabatinos en el patio de la sede, esporádicas exposiciones de carácter culturalista, y la falta de atención a escuálidas visitas compensatorias de profesionales o académicos de la cultura.

La situación organizativa trata de lucir una presencia que aporta poco al conocimiento cultural, sin ofrecer un ambiente favorable a la posible investigación cultural, que no ayuda a que la FUNDEF se reinvente a sí misma. El papel de la política burocrática debe limitarse al marco de realización social del fenómeno de la gestión cultural y no jugar el papel de principio del concepto de innovación, ni del enfoque de lo cultural gestor. La inventiva de lo cultural es la que debe inspirar y ejecutar el sentido de la acción innovadora, es decir, que logre establecer en el interior de ésta el núcleo pro-activo de la *diligencia gestiona*, así como generar el entendimiento de un sujeto-gestor de obras patrimoniales, signos básicos de un auténtico orden sociocultural y soporte de un proyecto de sociedad imaginado. Esta propuesta innovadora es lo que no se detecta en la FUNDEF.

### **La pauta de Inercia e Innovación cultural en la FUNDEF**

El concepto de *innovación* también pasa por la ambigüedad de sentido (Köster, p. 7). Los usos del término (ver Nota<sup>14</sup>) complican su elaboración conceptual, especialmente si se le adjetiva distributivamente como tecnológico, social, económico, educativo. Nosotros lo cerramos sustantivamente como *cultural*, resultando el concepto de *innovación cultural*. Por *innovación* tropezamos con la moda, la novedad. Por *cultural*, con la creatividad referida al arte. Con la novedad podemos confundirnos con renovación, cambio, reforma, y con inercia si pensamos que las cosas cambian con el tiempo. Con el arte podemos desviarnos hacia las *industrias culturales*.

Para evitar tropiezos y desvíos en la evaluación de la gestión patrimonial, se impulsa el concepto de innovación hacia la idea de *invención*. El de cultura se inserta en la inteligencia social, que hace sustantiva la aplicación de *cultural* al concepto de innovación y sustanciar la subjetividad en el análisis de la gestión patrimonial. En la innovación opera un sujeto que con una herramienta incorporada a su subjetividad, diseña obras originales. Una herramienta prominente en una organización es la formación profesional del gestor. La herramienta potencia la subjetividad con consecuencias en el aumento del capital social referido al gestor y a su organización patrimonial. La limitación subjetiva se supera con la formación profesional, que otorgaría competencia al gestor para propulsar innovaciones compartidas con los empleados.

El análisis de la innovación cultural en la organización venezolana implica una *crítica inmanente* (Marina, 2011: 83) a la cultura (matrisocial) desde una inteligencia social. En la FUNDEF hemos observado una crítica desde los empleados, en forma de queja, por el abandono gerencial en su formación técnica; pero no tiene resultados de impugnación a la gestión. No apelan a la con-vención, ni a la in-ventiva para desarrollar

---

<sup>14</sup> Los usos del término se tornan dificultosos debido a que el concepto ha traspasado todos los umbrales de las disciplinas para ser el nuevo faro de la sociedad del conocimiento. En *Innovación en cultura* (s.f.). se pone en auto sobre

una inter-venición impugnadora de la gestión, ni siquiera de hacerla un llamado de atención. Los empleados no arriesgan su creatividad para imprimir valor agregado al patrimonio: sólo esperan inercialmente; tampoco llegan a la crítica de las políticas públicas, cuyo objetivo es la formación de ciudadanía (ver Nota<sup>15</sup>).

Desde distintos motivos, se proponen modelos para el análisis de gestiones sociales: innovación/imitación (Sennett, 2011, pp. 129-132), innovación/conformismo (Moscovici, 1996), innovación/limitación (Marina, 2011, pp. 24-25). Para evaluar FUNDEF formulamos el de innovación/resistencia (ver Nota<sup>16</sup>). Lo confinamos al supuesto de inercia (ver Nota<sup>17</sup>). Si se asume la inercia como resistencia primaria, una innovación intentada quedaría en vilo. Si opuesta a la resistencia resultar en la nada negativista. Como sea, implica que la FUNDEF no tiene interés alguno en su *capital social* (ver Nota<sup>18</sup>) consistente en la competencia

---

la manifestación de tal uso como si tratar con "industrias culturales" fuera sin más la entrada al éxito en la actividad emprendedora.

<sup>15</sup> La legitimidad de las políticas culturales tienen como objeto la ciudadanía. "Su valor es maximizar nuestro bienestar. Dicho valor no se deriva del mínimo del arte por el arte o del valor artístico de la obra creada, sino de la capacidad de creatividad, el arte y la cultura de afectarnos cognitivamente, estéticamente o espiritualmente y transformar nuestra dimensión social, ciudadana, económica o política, influyendo en nuestro sentido de identidad y pertenencia, construyendo nuestro capital social, alimentando el conocimiento que nos dota de autonomía, conformando nuestra sensibilidad y la capacidad de obtener utilidad de goce estético y amplificando nuestras capacidades expresivas y comunicativas. Es lo que Amartya Sen entiende por desarrollo: el proceso de mejoramiento" (Köster, s.f., p. 14).

<sup>16</sup> Se puede prologar la lista a partir de ideas con función de oposición como la de repetición, renovación, restauración, reconversión, transformación, adaptación, alteración... Con estos tipos de criterios, el resultado puede llegarse a la conclusión: nada se innova, todo se transforma, se renueva... a que conduce Vegas (2007, p. 150) con el criterio de restauración en arquitectura.

<sup>17</sup> Este marco teórico está inspirado en el concepto de *aculturación antagonista* (Devereux, 1976, pp. 204-206), donde se obtiene la oposición de resistencia/inercia. Aún en la idea de resistencia hay una actividad afirmativa, aunque a la defensiva; en la de inercia, la actividad es pasiva, donde la iniciativa (ofensiva) y cualquier propuesta (defensiva) se encuentran ausentes, su lugar está vacío. La lógica es la de dejar pasar las cosas para que el tiempo natural haga los cambios sociales, pero para que no se hagan nunca.

<sup>18</sup> El objetivo de inversión en capital social se ha convertido en la nueva brújula del concepto de innovación. Las empresas y organizaciones culturales de la Unión Europea se orientan por generar la inteligencia social como criterio cultural de la competitividad. (Köster, pp. 67 y 71). Los sistemas emergentes de inteligencia compartida se evalúan según el capital social en las unidades organizativas pasando por los equipos de trabajo. "Un nuevo aspecto de la

profesional de la gestión, tanto de la dirección como de la preparación técnica de los empleados. El *negativismo social*, proyectado desde la lógica inercial, característica de la cultura matrisocial, se muestra en la descripción de los empleados. En lo cultural innovador, se inscriben las competencias subjetivas como el capital social de la FUNDEF, mientras que en la categoría de patrimonio se expresa lo cultural objeto de la actividad gestionaia. Los empleados experimentan, en el objeto de la gestión, el desinterés subjetivo por la innovación en su preparación profesional. Por el lado que sea, FUNDEF se presenta deslucida de propuestas de innovación.

No hemos tratado de innovación tecnológica como cultura instrumental, ni de innovación social según condiciones de uso de la tecnología, ni de demandas de invención tecnológica como dominio social sobre la técnica. Nuestro tema ha sido la innovación cultural, como concepto evaluador del capital social de la gestión en la FUNDEF. Dicho capital se encuentra tan ensombrecido que desmerece del juicio de una propuesta afirmativa. No sorprende que la atención gestionaia desvíe su atención hacia el cultivo de las lealtades políticas populistas, y que carezca de estímulos para propuestas innovadoras. En la política cultural, relativa a la formación ciudadana y al desarrollo de la investigación, la actividad de FUNDEF es escasa y de imaginación roma. Sus exposiciones no logran, ni como imitación, el resultado de las industrias culturales que propulsa la valoración de ciudades y países foráneos. Desde su inercia, la gestión de FUNDEF contradice, como un obstáculo, las posibles propuestas de innovación, que constituirían un modelo para la organización patrimonial que constituye FUNDEF.

---

inteligencia compartida de la que emerge de la interacción, es que puede producir un resultado mayor o menor del que teóricamente sería predecible de la suma de sus componentes" (Marina, 2011, p. 45).

## Referencias Bibliográficas

Aveledo, A. F. (2008). *Ética de investigación en objetos etnográficos* (Tesis de Licenciatura sin publicar). Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Bastide, R. (1972). *Antropología aplicada* (1ª Edición). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico* (1ª Edición). Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Bueno, G. (1987). *Etnología y utopía* (1ª Edición). Madrid: Ediciones Júcar.

Desroche, H. (1993). Los autores y los actores: la investigación cooperativa como investigación-acción. *Socioscopio*, (1), 5-24.

Devereux, G. (1973). *Ensayos de etnopsiquiatría general* (1ª Edición). Barcelona: Barral Editores.

Devereux, G. (1976). Aculturación antagonista (pp. 204-235). En Devereux, G. (Ed.). *Etnopsicoanálisis complementarista* (1ª Edición). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Díaz, L. (2003). *El regreso de los lobos* (1ª Edición). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Editorial (2015, Mayo 31). Un patrimonio en abandono. *El Nacional*, p. 9.

Fundación de Etnomusicología y Folklor (1998). *La fiesta de la tradición. 1948. Cantos y danzas de Venezuela* (Edición conmemorativa). Caracas: FUNDEF.

Gagliardi, A. (2005). *Normativas técnicas para museos* (1ª Edición). Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

García, J. L. (1996). *Prácticas paternalistas* (1ª Edición), Barcelona: Editorial Ariel.

Gondar, M. (2003). La enfermedad como forma de cultura. En Gondar, M. y González, E. (Eds.). *Poseídos* (pp. 15-48) (1ª Edición). Santiago de Compostela: Ediciones Laiovento.

González, C. (2004). La materia y la culpa. La responsabilidad del material en la solución del proceso creativo. *Taula. Revista de Filosofía*, (38), pp. 123-131.

Gruson, A. (2005). Cultura e identidad. En Goethe Institut (Ed.), *Café con leche. Simposio sobre cultura, migración, identidad* (pp. 79-88) (1ª Edición). Caracas: Goethe Institut de Caracas.

Gruson, A. (2010). *El polo asociativo y la sociedad* (1ª Edición). Caracas: Centro de Investigación Social y Asociación Venezolana de Organizaciones de la Sociedad Civil.

Hurtado, S. (1999): *La sociedad tomada por la familia* (1ª Edición). Caracas: Ediciones La Biblioteca de la Universidad Central.

Hurtado, S. (2000). *Élite venezolana y proyecto de modernidad* (1ª Edición). Caracas: Ediciones del Rectorado, Universidad Central de Venezuela.

Hurtado, S. (2006). *Etnología para divagantes* (1ª Edición). Caracas: Ediciones de la Facultad de Economía y Ciencias Sociales.

Hurtado, S. (2008ª). Frontera turística y reconversión cultural. En Espina, A. (Ed.). *Turismo, cultura y desarrollo* (pp. 409-421) (1ª Edición). Salamanca: Universidad de Salamanca e Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León.

Hurtado, S. (2008b). El valor de la aplicación etnocultural. En Espina A. (Ed.), *Antropología Aplicada en Iberoamérica* (pp.153-169) (1ª Edición). Recife: Editora Massangana.

Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto (s.f.). En ed. *Traficantes de sueños*. Recuperado de [www.traficantes.net/sites/default/.../Innovacion%20en%20cultura-TdS.pd...](http://www.traficantes.net/sites/default/.../Innovacion%20en%20cultura-TdS.pd...)

Köster, P. R. (Ed.) (s.f.). *La cultura como factor de innovación económica y social*. Recuperado de [www.uv.es/soste/pdfs/Sostenuto](http://www.uv.es/soste/pdfs/Sostenuto) Volumen 1\_CAST.pdf

Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno* (1ª Edición). Madrid: Alianza Editorial.

MacCanell, D. (1988). Turismo e identidad cultural. En Todorov, Tz. (Ed.). *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (207-227) (1ª Edición). Madrid: Ediciones Júcar.

Marina, J. A. (1995). *Teoría de la inteligencia creadora* (7ª Edición). Barcelona: Editorial Anagrama.

Marina, J. A. (2001). *Ética para náufragos* (3ª Edición). Barcelona: Editorial Anagrama.

Marina, J. A. (2011). *Las culturas fracasadas* (1ª Edición). Barcelona: Editorial Anagrama.

Moscovici, S. (1996). *Psicología de las minorías activas* (2ª Edición). Madrid: Ediciones Morata.

Safar, M. (2005). Sinopsis de los informes de viajes 1947-1975. En FUNDEF *Documentos precursores de los estudios de la cultura popular tradicional en Venezuela*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

Sennett, R. (2010). *El artesano* (2ª Edición). Barcelona: Editorial Anagrama.

Todorov, Tz. (1988). El cruzamiento entre culturas. En Todorov, Tz. (Ed.). *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (pp. 9-31) (1ª Edición). Madrid: Ediciones Júcar.

Touraine, A. (1978). *Introducción a la sociología* (1ª Edición). Barcelona: Editorial Ariel.

Vegas, F. (2007). *La ciudad y el deseo* (1ª Edición). Caracas: Fundación Bigott.