



**Diplomacia cultural y neutralización simbólica: la programación del Centro
Colombo Americano Bogotá durante los años 70**

Autores

Maricela Vélez Salazar

Camilo Cáceres Castellanos

Director

Natalia Teresa Berti

Maestría en Gestión Cultural

Facultad de Ciencias Humanas

Programa Gestión Cultural

Universidad del Rosario

Bogotá - Colombia

2026

Contenido

Diplomacia cultural y neutralización simbólica: la programación del Centro Colombo Americano Bogotá durante los años 70	3
Resumen	3
Abstract	4
3. Introducción	5
4. Metodología	8
5. Resultados	10
Influencias culturales estadounidenses: la construcción de una imagen positiva a través del poder blando	11
Alta cultura y elitismo: la legitimación de jerarquías sociales	14
Temáticas locales legitimadas: la neutralización de la diferencia	17
6. Discusión	24
Poder blando y hegemonía cultural: entre Nye, Gramsci y Said	25
Alta cultura, distinción y reproducción de jerarquías	26
Lo indígena como patrimonio neutralizado: colonialidad y hibridación subordinada	26
Comparaciones regionales: un modelo hemisférico adaptado	27
Ambivalencias y posibilidades de agencia	28
Reflexiones metodológicas y proyección actual	29
Ambivalencias y márgenes de agencia	35
Espacios en tensión: hegemonía, mediaciones y contra - narrativas	35
Implicaciones teóricas y proyección actual	36
Bibliografía	38

Diplomacia cultural y neutralización simbólica: la programación del Centro Colombo Americano Bogotá durante los años 70

Maricela Vélez y Camilo Cáceres

Palabras clave: diplomacia cultural, poder blando, alta cultura, Guerra Fría, centros binacionales, Colombia, programación cultural, década de los 70.

Resumen

Este artículo analiza el papel del Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) como agente de diplomacia cultural durante los años setenta, en el contexto de la Guerra Fría y de una intensa conflictividad social en Colombia. En ese periodo, Estados Unidos desplegó estrategias de poder blando para contrarrestar la influencia comunista, mientras en Colombia surgían movimientos campesinos, sindicales y estudiantiles, en medio de la crisis del Frente Nacional y el ascenso de proyectos insurgentes.

A partir de una revisión de más de sesenta carpetas del archivo físico del CCAB, que incluyen agendas de la programación cultural, correspondencia y material gráfico, se evidenció que su programación no fue solo educativa. Operó como un dispositivo simbólico articulado a la proyección de estabilidad institucional y modernidad cultural, alineado tanto con los intereses estadounidenses como con los del Estado colombiano.

Mediante un enfoque cualitativo sustentado en el análisis crítico del discurso, el estudio identificó tres ejes en la programación: contenidos centrados en referentes culturales estadounidenses (35 %), una apuesta por la alta cultura dirigida a públicos con alto capital cultural (45 %), y representaciones locales legitimadas (20 %). Actividades como conciertos de jazz, exposiciones fotográficas, recitales líricos y ciclos de cine contribuyeron a reforzar jerarquías simbólicas, evitando referencias a los conflictos sociales contemporáneos.

El artículo reconoce que la diplomacia cultural del CCAB funcionó como un mecanismo ambivalente que, bajo la apariencia de pluralidad, género la reproducción de jerarquías culturales y la neutralización simbólica. Esta reflexión invita a repensar el papel de los centros binacionales en el presente, proponiendo su transformación en espacios donde se establezcan diálogos actuales, críticos y participativos con los contextos culturales y artísticos.

Abstract

This article examines the role of the Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) as an agent of cultural diplomacy during the 1970s, against the backdrop of the Cold War and intense social conflict in Colombia. During this period, the United States deployed soft power strategies to counter communist influence, while Colombia witnessed the rise of peasant, labor, and student movements amid the crisis of the Frente Nacional and the emergence of insurgent projects.

Drawing on a review of over sixty physical archival folders from the CCAB—including cultural programming agendas, correspondence, and graphic materials—the study reveals that its programming was not merely educational. Instead, it functioned as a symbolic apparatus aligned with both U.S. interests and the Colombian state, projecting institutional stability and cultural modernity.

Using a qualitative approach grounded in critical discourse analysis, the study identifies three key themes in the CCAB's programming: content centered on U.S. cultural referents (35%), a focus on high culture targeting audiences with high cultural capital (45%), and legitimized local representations (20%). Activities such as jazz concerts, photographic exhibitions, lyrical recitals, and film cycles reinforced symbolic hierarchies while deliberately avoiding references to contemporary social conflicts.

The article argues that the CCAB's cultural diplomacy operated as an ambivalent mechanism: under the guise of pluralism, it reproduced cultural hierarchies and symbolic neutralization. This analysis invites a rethinking of the role of binational centers today, proposing their transformation into spaces for critical, participatory dialogues with current cultural and artistic contexts.

3. Introducción

Este artículo examina el papel del Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) como un actor clave de la diplomacia cultural en América Latina durante la década de 1970, un periodo marcado por la Guerra Fría, donde los Estados Unidos desplegaron campañas globales de diplomacia pública para un doble propósito: desprestigiar a los competidores comunistas y persuadir a la opinión pública sobre las ventajas de su modo de vida (Pulido 2021), con fuertes demandas sociales, donde se presentaban invasiones de tierras lanzados por campesinos e indígenas agrupados por la Asociación Nacional de Campesinos ANUC, amenazas de paros nacionales por la centrales sindicales, gran movilización estudiantil en defensa de autonomía Universitaria, sumado a la crisis del frente Nacional en Colombia y quiebres de la democracia como el fraude electoral contra la Alianza Nacional Popular ANAPO en abril de 1970 (Archila 2019) presentado así un período marcado por la emergencia y consolidación de movimientos sociales e insurgentes.

Tras un análisis del archivo del CCAB, se concluye que la programación cultural del CCAB no constituyó un espacio neutral ni meramente educativo, sino que operó en la neutralización simbólica, articulando el poder blando estadounidense con las necesidades del gobierno colombiano de proyectar estabilidad institucional y modernidad cultural. Este estudio revela cómo, bajo la apariencia de pluralidad e intercambio artístico, el CCAB contribuyó a reforzar jerarquías culturales y a producir una narrativa armoniosa que desactivaba la potencial carga política de la diferencia cultural.

La investigación se sustenta en un enfoque cualitativo y exploratorio, propio de los estudios culturales y de comunicación política, basado en todas las carpetas disponibles de la década de los 70, la cual fue una revisión de más de sesenta carpetas del archivo físico del CCAB, que incluyen programas de mano, catálogos, correspondencia institucional, fotografías y material de prensa. Estos documentos, cuidadosamente clasificados según criterios de disponibilidad, densidad informativa y coherencia con los objetivos de investigación, fueron analizados a partir de temas emergentes que permitió construir un inventario detallado de eventos y clasificar la programación en tres tendencias principales: influencias culturales estadounidenses, alta cultura y temáticas locales legitimadas. Para el análisis se empleó la metodología del análisis crítico del discurso, contrastando los hallazgos con marcos teóricos de Joseph Nye sobre poder blando, de Pierre Bourdieu sobre reproducción de jerarquías simbólicas, de Néstor García Canclini sobre hibridación cultural subordinada y de Edward Said y Walter Mignolo sobre colonialidad y representación.

Los resultados muestran que el 35 % de los contenidos artísticos de la programación se orientó a las influencias culturales estadounidenses mediante actividades como conciertos de jazz del artista Elvin Jones, en el año 1973, ciclos de cine mudo de directores como Chaplin y Griffith y exposiciones fotográficas de Ansel Adams y Edward Miller, que vinculan el arte con valores de libertad, creatividad e innovación, omitiendo los conflictos sociales y políticos de Estados Unidos en la misma época. Un 45 % de los contenidos artísticos de la programación, correspondió a la consolidación de un canon de alta cultura con recitales de piano (Susan Starr, 1978), conciertos líricos (Carriña Gallo, 1978) y exposiciones de arte abstracto (Hans Hofmann, 1975), dirigidos a públicos con alto capital cultural y reforzando distinciones sociales en la línea de lo planteado por Bourdieu (1979). Finalmente, el 20 % de la programación restante abordó temáticas locales desde una perspectiva despolitizada y estetizante, con exposiciones de arte precolombino, ciclos de cine etnográfico y seminarios sobre mujer y ecología, que presentaban la diversidad cultural como un patrimonio estático del pasado, omitiendo las luchas contemporáneas de pueblos indígenas y movimientos sociales.

Este estudio aporta evidencia de que la diplomacia cultural no puede entenderse como un mero canal de intercambio artístico, sino como parte de un dispositivo complejo que opera a través de

la ambigüedad: al tiempo que promueve valores de apertura y pluralidad, reproduce jerarquías culturales y políticas. En el caso del CCAB, la llamada neutralidad cultural constituyó una estrategia de gobernabilidad simbólica funcional tanto a los intereses de Estados Unidos como a la narrativa del Estado colombiano, en un momento histórico de alta conflictividad. Reflexionar sobre estas dinámicas es clave para pensar los retos contemporáneos de los centros binacionales: cómo transformar estas instituciones en espacios plurales, donde la diversidad cultural no sea solo un recurso estético, sino una oportunidad para el diálogo reflexivo y el reconocimiento de los sujetos como interlocutores de lo público.

La diplomacia cultural se ha consolidado como una de las estrategias más eficaces de los Estados Unidos para ejercer influencia en América Latina desde mediados del siglo XX. Este uso de la cultura como herramienta geopolítica adquirió especial relevancia durante la Guerra Fría, cuando las tensiones ideológicas con la Unión Soviética impulsaron a Washington a desarrollar estrategias no militares capaces de contrarrestar el avance del comunismo en el hemisferio occidental. Entre estas estrategias, los centros binacionales ocuparon un lugar central, funcionando como plataformas de enseñanza del idioma inglés, espacios de promoción cultural y, de manera más sutil, dispositivos de poder blando orientados a moldear imaginarios colectivos, legitimar valores asociados a la democracia liberal y reforzar alianzas estratégicas con las élites locales (Tokatlian, 2000; Tickner, 2007; Pardo Rueda, 2004; Molano-Rojas, 2010).

Los centros binacionales, presentes en casi todos los países de América Latina, se anunciaban como espacios neutrales, dedicados al intercambio cultural y al fortalecimiento de la amistad entre pueblos. Sin embargo, detrás de esa imagen apolítica se infiere un diseño cuidadosamente estructurado. Estas instituciones estaban vinculadas a la Agencia para el Desarrollo Internacional (USAID), a la United States Information Agency (USIA) y, en algunos casos, a la misma Embajada de Estados Unidos, que incidían en los lineamientos de su programación. Su objetivo era múltiple: difundir el idioma inglés como lengua franca de la modernidad, legitimar el modelo económico y político estadounidense, y contrarrestar la influencia cultural y simbólica de la Unión Soviética en la región. De acuerdo con documentos desclasificados de la época, la idea era “ganar los corazones y las mentes” de los latinoamericanos no mediante la imposición directa, sino a través de la seducción cultural, mostrando a Estados Unidos como un país plural, innovador y respetuoso de la diversidad (*US Public Diplomacy Strategies in Latin America During the Sixties*, datos basados en documentos oficiales desclasificados)

En este entramado, el Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) se convirtió en un nodo privilegiado. Fundado en 1947, en los albores de la Guerra Fría, el CCAB fue uno de los primeros centros binacionales creados en América Latina. A través de sus salas de exposiciones, auditorios, bibliotecas y programas editoriales, el CCAB no solo enseñó inglés a miles de estudiantes bogotanos, sino que también se posicionó como un referente cultural para las élites urbanas. Su programación incluyó conciertos, exposiciones, ciclos de cine y conferencias que, aunque se presentaban como actividades artísticas, respondían a criterios de legitimidad internacional y reforzaban jerarquías culturales alineadas con los gustos de las clases altas y los valores promovidos por Estados Unidos.

El discurso oficial insistía en que estos centros eran espacios neutrales de intercambio cultural, alejados de cualquier agenda ideológica. Esta imagen de neutralidad fue, de hecho, uno de los factores que aseguró su éxito, pues les permitió insertarse sin resistencia en las redes intelectuales y artísticas locales. Sin embargo, como ha señalado Edward Said (1.993), la cultura rara vez es inocente. Said argumenta que las representaciones artísticas, especialmente en contextos coloniales y poscoloniales, funcionan como mecanismos de legitimación del poder. Lo que parece universal y desproblematicado suele estar atravesado por relaciones de dominación simbólica. En

palabras del propio Said, el imperialismo cultural opera bajo el disfraz de la universalidad, naturalizando jerarquías y presentando los valores del dominador como si fueran verdades incuestionables.

Stonor Saunders (1999) profundiza en esta idea al demostrar que la promoción artística durante la Guerra Fría fue utilizada deliberadamente como un instrumento político. La música, la literatura y las artes visuales fueron financiadas y promovidas no sólo por su valor estético, sino porque encarnaban valores que el bloque occidental quería asociar a su modelo político: libertad creativa, innovación y pluralismo. En este sentido, la diplomacia cultural estadounidense fue particularmente eficaz porque no se percibía como propaganda. Operaba en un terreno donde la influencia era internalizada de manera sutil, a través de la admiración por la cultura, el prestigio de los artistas y la legitimidad de las instituciones que los promovían.

El caso del CCAB se inscribe claramente en este entramado geopolítico. Su programación, aunque aparentemente diversa, respondía a una lógica de selección cuidadosamente alineada con los intereses estratégicos de Estados Unidos. Conciertos de jazz, retrospectivas de cine mudo, exposiciones fotográficas de paisajes estadounidenses y ciclos de conferencias sobre avances científicos proyectaban una imagen positiva del país del norte, asociándolo con la libertad, la modernidad y la creatividad. Al mismo tiempo, actividades vinculadas a las culturas locales eran presentadas de manera estetizante y despolitizada, lo que contribuía a reforzar una narrativa de armonía cultural funcional a la gobernabilidad colombiana.

El contexto sociopolítico de Colombia en la década de 1970 hace aún más significativo este análisis. El país vivía un periodo de alta conflictividad: la crisis del Frente Nacional, la consolidación de las FARC y el ELN y el surgimiento de nuevos grupos insurgentes como el M-19, la expansión de los movimientos campesinos e indígenas y el fortalecimiento de organizaciones sindicales y estudiantiles. Al mismo tiempo, el Estado buscaba proyectar una imagen de modernización y estabilidad institucional, combinando reformas económicas con estrategias de control político y represión. En este escenario, la cultura desempeñó un papel clave como herramienta de legitimación simbólica. Instituciones como el CCAB ofrecieron una narrativa de pluralidad armoniosa que contrastaba con la conflictividad social, ayudando a sostener la imagen de un país alineado con los valores democráticos occidentales (Saunders, 1999; Archila, 2019; Pulido, 2021).

Desde el punto de vista teórico, el estudio del CCAB permite articular distintas perspectivas sobre cultura y poder. La noción de poder blando de Joseph Nye (1990, 2004) ayuda a entender cómo Estados Unidos logró influir en los imaginarios colectivos latinoamericanos sin recurrir a la coerción, mientras que la teoría de Pierre Bourdieu (1979) sobre la reproducción de las jerarquías culturales explica cómo las actividades de alta cultura, como los recitales de piano o las exposiciones de arte abstracto, reforzaron distinciones de clase en el ámbito local. Por su parte, las reflexiones de Néstor García Canclini (1990) y Walter D. Mignolo (2003) sobre hibridación cultural y colonialidad del saber permiten problematizar la representación de lo indígena y lo precolombino en estos espacios, que fue celebrada como patrimonio universal, pero despojada de su dimensión política contemporánea.

Pese a la relevancia de estos procesos, los estudios sobre diplomacia cultural en Colombia aún son limitados. La mayoría de las investigaciones, como las de Juan Gabriel Tokatlian (2000), Rafael Pardo Rueda (2004), Andrés Molano-Rojas (2010) y Arlene B. Tickner (2007), se han centrado principalmente en las relaciones bilaterales entre Colombia y Estados Unidos o en el impacto macro de la política exterior, prestando menor atención a la dimensión simbólica y cotidiana de instituciones como los centros binacionales.

Este artículo busca llenar esa brecha, aportando un análisis de la programación cultural del CCAB durante la década de 1970. La pregunta central que guía este estudio es clara: ¿de qué manera influyó la diplomacia cultural estadounidense a la neutralización de los contenidos culturales del CCAB en un periodo de alta conflictividad política y social? La hipótesis que aquí se sostiene es que el CCAB operó como parte de un dispositivo simbólico, que controla la imagen de diversidad que proyecta a fin de apoyar tanto a los intereses geopolíticos de Estados Unidos como a la narrativa de estabilidad promovida por el Estado colombiano.

4. Metodología

El presente estudio se enmarca en un enfoque cualitativo y exploratorio, coherente con los objetivos de comprender procesos simbólicos y de interpretación cultural más que de medir relaciones causales o establecer generalizaciones estadísticas (Denzin & Lincoln, 2018; Flick, 2015; Creswell, 2013). La diplomacia cultural, entendida como un dispositivo de poder blando que opera en el terreno de la representación y de la producción de sentido, requiere aproximaciones metodológicas capaces de captar significados, omisiones y marcos discursivos. En consecuencia, se adoptó un diseño que privilegia la lectura crítica de los materiales, el análisis contextualizado de los eventos y la interpretación de las estrategias de legitimación implícitas en la programación cultural del Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) durante la década de 1970.

Desde un punto de vista disciplinar, esta investigación se sitúa en el campo de los estudios críticos de la cultura y dialogó con marcos teóricos del análisis crítico del discurso, la sociología de la cultura y la teoría poscolonial. Estos enfoques permiten interrogar los contenidos culturales no como simples expresiones artísticas, sino como prácticas atravesadas por relaciones de poder. El punto de partida metodológico es la afirmación de Edward Said (1978) según la cual las representaciones culturales son, en sí mismas, actos políticos que contribuyen a naturalizar jerarquías. Esta perspectiva se complementa con la noción de poder simbólico de Pierre Bourdieu (1984), que permite examinar cómo la legitimidad de determinadas expresiones artísticas refuerza distinciones de clase, y con las aportaciones de Walter D. Mignolo (2005) y Néstor García Canclini (1990), quienes advierten que la hibridación cultural en contextos poscoloniales muchas veces encubre dinámicas de colonialidad y subordinación epistémica.

El corpus documental seleccionado constituye el núcleo empírico de la investigación y está compuesto por más de 115 materiales del archivo físico del CCAB correspondientes a la década de 1970. Este periodo fue elegido a partir de tres criterios principales. El primero fue la disponibilidad: los años setenta son la etapa mejor documentada del archivo institucional, con más de sesenta carpetas organizadas y conservadas en buen estado, a diferencia de otras décadas donde los registros son fragmentarios o incompletos. El segundo criterio fue la densidad informativa: el conjunto documental incluye una amplia variedad de soportes —programas de mano, folletos, catálogos de exposiciones, correspondencia institucional, informes internos, notas de prensa y registros fotográficos— que ofrecen múltiples niveles de lectura. Finalmente, el tercer criterio fue la coherencia con los objetivos de investigación: la década de 1970 es particularmente relevante porque coincide con un contexto de alta conflictividad sociopolítica en Colombia y con una fuerte activación de la diplomacia cultural estadounidense, lo que permite analizar la relación entre programación cultural y estrategias de legitimación simbólica.

El proceso de trabajo con el archivo se desarrolló en tres fases principales. La primera fue una fase de sistematización, que consistió en la construcción de un inventario detallado de los eventos culturales organizados por el CCAB en la década estudiada. Cada evento fue clasificado según su área artística (música, artes visuales, cine, literatura, seminarios), el origen geográfico de los artistas o conferencistas, el público objetivo señalado por la institución y los discursos explícitos

contenidos en los materiales de difusión. Esta sistematización permitió identificar patrones recurrentes y facilitó la comparación entre distintas áreas de programación.

La segunda fase correspondió a la clasificación inductiva de los eventos, mediante la cual se identificaron tres grandes tendencias que estructuraron la programación: influencias culturales estadounidenses, la alta cultura y temáticas locales legitimadas. Esta clasificación no fue impuesta a priori, sino que surgió del análisis comparativo de los registros, al observar regularidades tanto en la frecuencia como en la manera en que se describían y enmarcaban las actividades. Por ejemplo, los ciclos de cine mudo norteamericano y las exposiciones fotográficas de artistas estadounidenses se acompañaban de discursos explícitos que destacaban la innovación y la libertad creativa, mientras que las actividades vinculadas a lo indígena se describían en términos de folclorización, evitando cualquier referencia a conflictos contemporáneos.

La tercera fase implicó la aplicación de algunas herramientas del análisis crítico del discurso. Esto permitió ir más allá de la descripción de los eventos para examinar los marcos de representación y las estrategias de legitimación presentes en los materiales. Se analizaron no solo los contenidos explícitos, sino también los silencios significativos, es decir, aquello que se omitía o se presentaba de forma despolitizada. Por ejemplo, en las exposiciones de arte precolombino, se observó un énfasis en la belleza formal de las piezas y en su valor como patrimonio universal, pero no se encuentra ninguna mención a las luchas territoriales de los pueblos indígenas en la época. Este tipo de análisis reveló cómo la diplomacia cultural operaba mediante la construcción de narrativas armoniosas que evitaban cuestionar las estructuras de poder.

El enfoque metodológico adoptado permitió también incorporar un análisis contextual que relacionó la programación del CCAB con el escenario sociopolítico de Colombia en los años setenta. Para ello, se revisaron fuentes secundarias, como estudios históricos y sociológicos sobre la crisis del Frente Nacional, el surgimiento de movimientos insurgentes y el papel de los movimientos sociales e indígenas (Archila 2005). Este cruce de fuentes permitió situar los eventos culturales en un marco más amplio, interpretando su función no solo como actividades artísticas, sino como intervenciones simbólicas que contribuyen a reforzar narrativas de estabilidad institucional.

Desde una perspectiva reflexiva, es necesario reconocer los límites del estudio. El análisis se basa fundamentalmente en materiales producidos por la institución, lo que implica que el acceso a la recepción pública o a las percepciones de los asistentes es limitado. No se cuenta con testimonios directos de los artistas ni del público, ni tampoco fue posible entrevistar a los directivos y gestores culturales de la época. Esto se debe a varias razones: algunos de ellos eran funcionarios diplomáticos estadounidenses que regresaron a su país tras finalizar sus misiones, otros se encuentran ya fallecidos o fuera del alcance para este tipo de entrevistas, y, en algunos casos, los registros de contacto son inexistentes debido a los vacíos en los archivos institucionales. Si bien este límite restringe la posibilidad de conocer de manera directa cómo fueron percibidas estas actividades por sus contemporáneos, no invalida el análisis, pues el objetivo principal es examinar los discursos institucionales y las decisiones curatoriales como expresiones de poder simbólico.

Por último, la elección de un enfoque cualitativo exploratorio se justifica no solo por la naturaleza del objeto de estudio, sino también porque permite abrir nuevas líneas de investigación. Los resultados de este análisis ofrecen pistas para futuros trabajos comparativos con otros centros binacionales en América Latina, así como para estudios que integren métodos etnográficos o entrevistas que den cuenta de la recepción de estas estrategias culturales.

En síntesis, la combinación de una exhaustiva revisión documental, la aplicación de herramientas del análisis crítico del discurso y la contextualización de los materiales permitió reconstruir no solo qué circuló en las salas y auditorios del CCAB, sino también cómo estos contenidos

funcionaron como instrumentos de diplomacia cultural. La metodología adoptada evidencia que el estudio de la cultura en contextos de Guerra Fría requiere aproximaciones rigurosas a la dimensión simbólica del poder, atendiendo a los detalles aparentemente triviales que, en realidad, constituyen la base de las narrativas hegemónicas.

5. Resultados

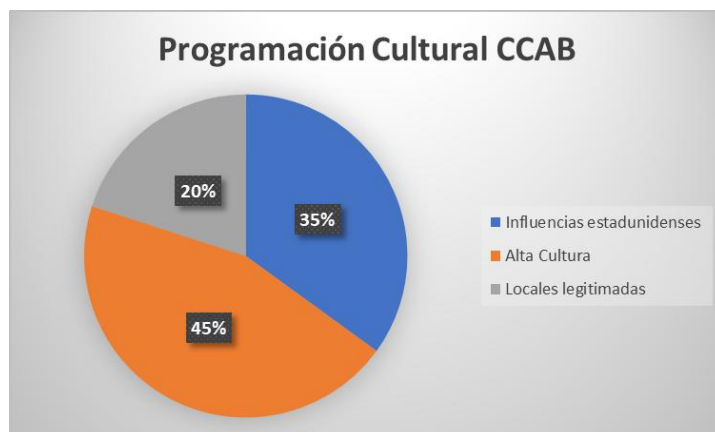
El análisis detallado de la programación cultural del Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) durante la década de 1970 permitió identificar tres tendencias principales que organizan su oferta: Referentes culturales estadounidense, alta cultura y temáticas locales legitimadas. Estas categorías no son excluyentes ni estáticas, sino patrones que emergen de las decisiones curatoriales, los discursos institucionales y la forma en que los eventos fueron presentados al público. La articulación de estas tendencias revela la manera en que el CCAB funcionó como un mediador simbólico en la intersección entre los intereses geopolíticos de Estados Unidos y las dinámicas sociales y políticas de Colombia.

Al entenderse como un ejercicio de gestión cultural de la época, se puede insistir en un análisis primario de la búsqueda en el marco de la articulación internacional, donde la gestión cultural y la representación de la cultura a partir de ejercicios de desarrollo creativo y artístico sirvieron como puente diplomático, y podemos suponer que el estudio del ejercicio estaba en pro del desarrollo de los artistas, de los espacios de contemplación, disfrute y bienestar y no en la búsqueda de la transformación, análisis y reflexión de los lenguajes en relación a elementos propios del estudio de la cultura en las comunidades y los territorios. Este, como principio crítico de las apuestas artísticas nos permite observar, en la organización del archivo documental, una gestión enrutada a la negociación y sostenibilidad de relaciones entre estados (Colombia - Estados Unidos, Estados Unidos Colombia) cuyos intereses, a través de la historia pueden abordarse beneficiosamente a través de los lenguajes del arte y las construcciones simbólicas de la gestión cultural.

Así las cosas, presentaremos a continuación un análisis situado de las tres tendencias que emergen del análisis del archivo cultural de CCAB, donde se estudiaron y caracterizaron 115 archivos, entre: programas de mano, artículos de prensa, cartas interinstitucionales, invitaciones, diplomáticas, programaciones, agendas culturales y reseñas artísticas de

exposiciones, galerías y conciertos. Al interior de este análisis decidimos abordar tres temáticas: Influencias estadounidenses , alta cultura y temáticas locales legitimadas, que se amplían a continuación.

Figura 1: Porcentajes de las tres categorías emergentes de la programación cultural de CCAB



Fuente: Elaboración propia, tendencias de la programación cultural del Centro Cultural Colombo Americano años 70

Influencias culturales estadounidenses: la construcción de una imagen positiva a través del poder blando

La primera tendencia, que representó aproximadamente el 35 % de la programación, se caracterizó por la fuerte presencia de contenidos vinculados directamente a Estados Unidos. Conciertos de jazz, ciclos de cine mudo, exposiciones fotográficas y conferencias de escritores norteamericanos fueron actividades recurrentes que proyectaban una imagen de apertura, modernidad y libertad creativa.

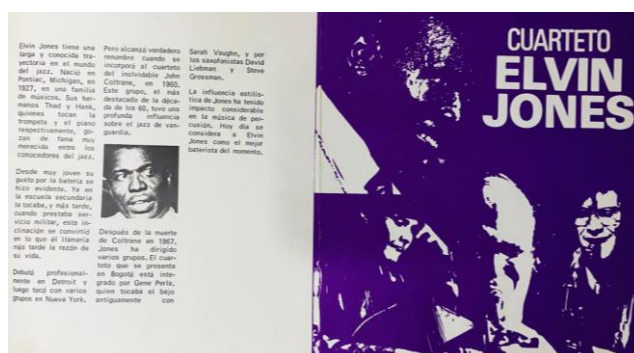
El jazz, en particular, desempeñó un papel central como símbolo de pluralidad cultural. Conciertos como el del baterista Elvin Jones en 1973 fueron ampliamente difundidos en los materiales promocionales del CCAB, donde se presentaba el género como la expresión más auténtica de la libertad individual.

Figura 2: reseña del concierto de Jones, diario el espectador, 26 de noviembre de 1973



Fuente: Archivo Centro Cultural Colombo Americano, diario el espectador, 26 de noviembre de 1973

Figura 3: programa de mano concierto cuarteto Elvin Jones



Fuente: archivo centro cultural colombo Americano, 1972

Este tipo de enunciados coincide con la lectura que Stonor Saunders (1999) hace de la diplomacia cultural: la música se convertía en un instrumento de persuasión ideológica precisamente porque era percibida como un arte espontáneo, democrático y sin restricciones. Lo que no se mencionaba en esos catálogos eran las tensiones raciales y políticas que atravesaban a los músicos afroamericanos en su país de origen, omisión que revela lo que Edward Said (1993) describe como el “silencio estructural” del imperialismo cultural: se seleccionan fragmentos de la realidad que son funcionales a la imagen deseada, mientras se ocultan aquellos que podrían desestabilizarla.

El cine fue otro de los ejes de esta tendencia. Los ciclos dedicados a clásicos del cine mudo, con figuras como Chaplin, Griffith y Keaton, eran descritos como “una invitación a conocer los orígenes del arte cinematográfico moderno”. Chaplin, en particular, era presentado en los folletos como un humanista que “desafió las injusticias con humor y sensibilidad”, omitiendo deliberadamente que en la misma época había sido perseguido en Estados Unidos por sus posiciones políticas. Esta construcción discursiva responde a lo que Joseph Nye define como el núcleo del poder blando: hacer que los valores que se quieren promover —en este caso, libertad, creatividad y humanidad— se perciban como inherentes al país que los proyecta.

Figura 4 - 5: reseña sobre el ciclo de clásicos del cine mudo, 1978

Nueva Serie sobre Clásicos del Cine Mudo

Otro ciclo de los clásicos del cine mudo se inicia mañana miércoles en el Centro Colombo Americano.

La quinta serie de este ciclo que viene presentando dicha institución en Bogotá, la constituye una película de Henry King, titulada "David el Tolerable", obra maestra en la historia del cine y la que data de 1921. Su exhibición tendrá lugar a las doce del día y a las seis de la tarde en la Sala Tayrona durante los días miércoles, jueves y viernes.

Como en todas las películas de Henry King, considerado uno de los artesanos más perfectos de Hollywood, en "David el Tolerable" hay una gran sensibilidad por los problemas humanos. En la historia ingenua y primitiva el personaje de David (Richard Barthelmess) es un predecesor de todas las adolescencias difíciles en el cine americano.

En 1921 la película fue un éxito descomunal, tanto de público como de crítica. Su realismo, la precisión del montaje, siguen siendo hoy dignos de admiración.

Las boletas para este filme se distribuirán gratuitamente en el kiosco Calima, primer piso del Centro Colombo Americano.

Arte y Parte

Por AMUC

CLÁSICOS DEL CINE MUDO. El Centro Colombo Americano ha programado una serie completa de ciclos de cine para 1978.

Dentro de esta serie se proyectará el primero de ellos a partir de hoy, con sesiones que van hasta el miércoles próximo de febrero.

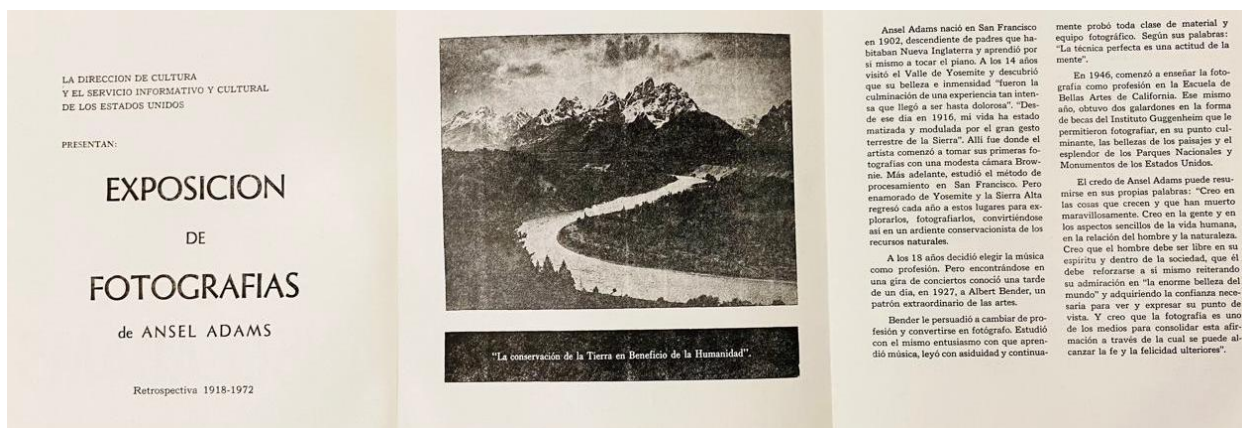
"Clásicos del cine mudo" presentará día de los más reconocidas películas protagonizadas por el recientemente fallecido, Charles Chaplin. En "La Serie Essanay" se aprecia un conjunto de 14 películas, en dos volúmenes, filmadas por la reconocida productora Essanay en 1915, época en la que Chaplin alcanzó la mayor gloria cinematográfica con caracterizaciones inolvidables y multifacéticas.

En "La Quimera del Oro" se ve a Chaplin en algunos de los momentos más remates de interpretación del vagabundo acusado por el hambre y transformado a los ojos de su rebaño compañero en un descomunal y vacuante poeta. En ella la fúnebre de lo trágico, y la poesía van marcando la tremenda soledad del hombre en busca de la felicidad.

Fuente: Archivo Centro Colombo Americano, 1978

Las exposiciones fotográficas reforzaron esta narrativa. La muestra de Ansel Adams en 1973, por ejemplo, presentaba imágenes de paisajes naturales estadounidenses acompañadas de textos que exaltaban la armonía entre el hombre y la naturaleza.

Figura 6: Programa de mano de la exposición fotográfica de Ansel Adams, 1973



Fuente: Archivo Centro Colombo Americano, 1973

Al igual que en otros contextos de la Guerra Fría, documentados por Saunders, la fotografía se utilizó para proyectar una imagen idílica del país, despolitizando el arte y naturalizando una visión de Estados Unidos como una nación próspera y equilibrada.

En este conjunto de actividades, la diplomacia cultural operaba mediante una aparente neutralidad: no había discursos explícitos contra el comunismo ni declaraciones políticas, pero la selección de artistas, géneros y narrativas construía una imagen inequívocamente positiva del modelo estadounidense. Como advierte Said, la hegemonía cultural no necesita ser coercitiva cuando logra instalarse como sentido común.

Alta cultura y elitismo: la legitimación de jerarquías sociales

La segunda tendencia, que constituyó cerca del 45 % de la programación, estuvo orientada a promover expresiones asociadas a la alta cultura occidental: recitales de piano, música de cámara, arte abstracto, grabados europeos y conciertos líricos. Estas actividades reforzaron la imagen del CCAB como un espacio de prestigio intelectual, pero también reprodujeron jerarquías sociales al privilegiar públicos con capital cultural elevado.

Los recitales de piano fueron la expresión más frecuente de esta línea programática. Artistas como Thomas McIntosh (1973) y Susan Starr (1978) se presentaron en auditorios cuidadosamente dispuestos para audiencias reducidas, en las que el consumo del arte era

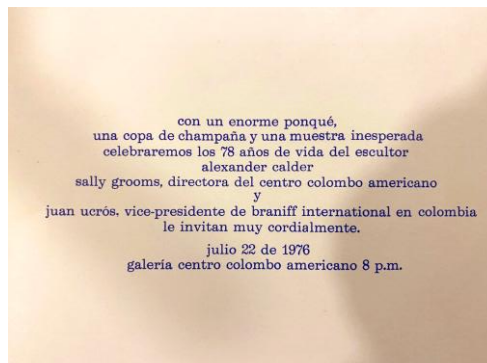
también un acto de distinción social. Pierre Bourdieu sostiene en *La Distinción* que el gusto legítimo no es un simple reflejo de preferencias individuales, sino un marcador de clase que funciona como capital simbólico. En este sentido, asistir a un recital en el CCAB no solo implicaba disfrutar de Chopin o Rachmaninoff, sino reafirmar una identidad cosmopolita y diferenciada del resto de la sociedad bogotana.

El arte visual cumplió un papel similar. La retrospectiva de Hans Hofmann (1975) y la exposición de grabados de Alexander Calder (1978) presentaban el expresionismo abstracto y las vanguardias como expresiones universales de libertad creativa. Sin embargo, como observa Saunders, la promoción de estas corrientes durante la Guerra Fría tenía también un objetivo geopolítico: el arte abstracto era funcional para contrastar con el realismo socialista promovido por la Unión Soviética, simbolizando la libertad individual frente a la rigidez ideológica comunista. Aunque los catálogos del CCAB no lo expresaban explícitamente, el simple hecho de privilegiar estas obras contribuía a proyectar ese contraste.

Entre los mecanismos más efectivos de proyección simbólica utilizados por el Centro Colombo Americano de Bogotá durante la década de 1970, se encuentran las exposiciones de artistas norteamericanos que consolidaban, bajo una estética de neutralidad, los valores culturales, filosóficos y políticos de Estados Unidos. La exposición de Alexander Calder, escultor y grabador de renombre internacional, quien presentó en 1978 una serie de 22 litografías en la galería del CCAB, según lo reseñó *El Tiempo* en abril de ese año.

La exposición no fue un acto aislado, sino un evento diplomático cuidadosamente diseñado. La invitación a la muestra —firmada por la directora del CCAB, Sally Grooms, y por el vicepresidente de la aerolínea estadounidense Braniff Internacional, Joan Ucross— convocaba a las élites políticas y culturales de Bogotá, e incorporaba símbolos de celebración como "un enorme ponqué y una copa de champán", conmemorando los 78 años del artista. Este gesto de hospitalidad, aparentemente trivial, encarna lo que Joseph Nye define como *soft power*: una forma de influencia que opera por atracción simbólica en lugar de presión directa.

Figura: invitación exposición Alexander Calder/julio 22 de 1976



Fuente: Archivo Centro Cultural Colombo Americano, 1976

El uso del arte de Calder como canal de influencia cultural no fue accidental. Su estética abstracta, moderna y no figurativa, inscrita en el expresionismo y la vanguardia, permitía proyectar una imagen de Estados Unidos como un país abierto, creativo y cosmopolita. En plena Guerra Fría, esta estrategia contrastaba con la rigidez ideológica atribuida al arte realista soviético, reforzando así la narrativa de libertad individual que buscaba difundir la política exterior estadounidense. Tal como lo analiza Frances Stonor Saunders, el expresionismo abstracto fue utilizado como una herramienta ideológica en el contexto del conflicto Este-Oeste, y su promoción fue respaldada incluso por agencias como la CIA bajo estructuras encubiertas de diplomacia cultural.

Este tipo de eventos no solo enaltecía el arte estadounidense, sino que convertía a los asistentes, las élites culturales y diplomáticas locales, en receptores y reproductores de esa narrativa. La galería del CCAB se transformaba así en un espacio de seducción simbólica, donde lo político se disfrazaba de celebración estética.

Al mismo tiempo, esta operación diplomática ignoraba deliberadamente las tensiones sociales y políticas que atravesaban a Colombia en los años 77-78: huelgas, represión sindical, auge de movimientos populares y una creciente inconformidad frente a las élites. La invitación a Calder y la exaltación de su obra no dialogaban con este contexto. Más

aún, lo evadían. Esta desconexión revela lo que Pierre Bourdieu conceptualiza como violencia simbólica: una forma de dominación que se naturaliza como prestigio cultural, invisibilizando otras narrativas, otras estéticas, y otras urgencias sociales.

El teatro y la ópera también formaron parte de esta tendencia. Conciertos líricos como el de Carmiña Gallo (1978) fueron acompañados de reseñas que destacaban la formación académica europea de los intérpretes, reforzando la idea de que el arte legítimo era aquel que seguía los cánones occidentales. Esta selección dejó fuera, casi por completo, expresiones locales populares como la música andina o el teatro callejero, relegadas a espacios marginales. Así, el CCAB funcionó como un dispositivo de legitimación cultural que, en palabras de Bourdieu, ayudaba a reproducir un orden simbólico en el que el gusto de las clases dominantes se imponía como el único válido.

Figura: fotografía y programa de mano concierto y ensambles de música clásica, ciclo Ars Nova.



Fuente: Archivo Centro Cultural Colombo Americano, programación cultural 1974

Temáticas locales legitimadas: la neutralización de la diferencia

La tercera tendencia, que representó alrededor del 20 % de la programación, se centró en contenidos locales, principalmente vinculados a lo indígena y lo precolombino. Sin embargo, estas actividades no ofrecían una mirada crítica ni daban voz a las comunidades contemporáneas. Por el contrario, presentaban la diferencia cultural como un patrimonio estetizante, ahistórico y despolitizado.

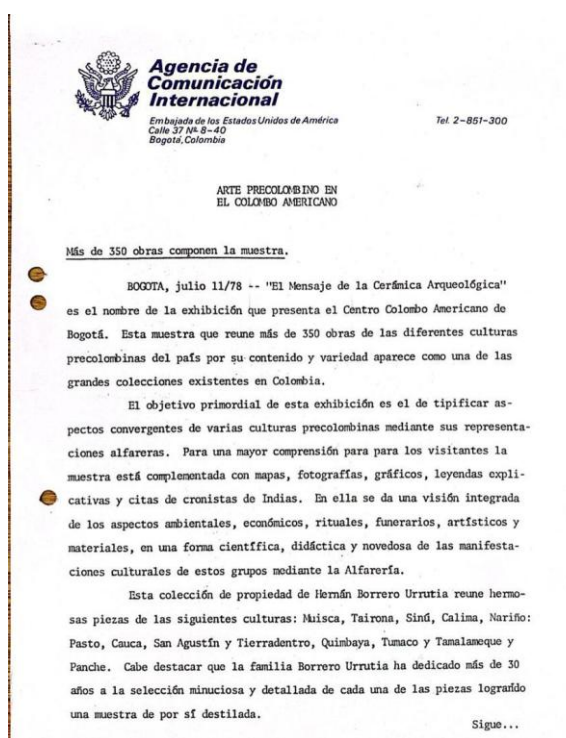
Exposiciones como las cerámicas de Jaime Mejía (1977) o los diseños prehispánicos recopilados por Antonio Grass (1973) exaltaban la belleza formal de los objetos, describiéndolos como “testimonios de la grandeza ancestral”. No había ninguna referencia a las luchas por tierra y autonomía que los pueblos indígenas libraban en la misma década. Este tipo de representación coincide con lo que Catherine Walsh denomina “inclusión subordinada”: la diferencia es celebrada, pero solo en la medida en que permanece contenida y no cuestiona el orden dominante.

Uno de los ejemplos más contundentes de la estrategia de neutralización de la diferencia dentro de la programación cultural del Centro Colombo Americano de Bogotá fue la presentación de exposiciones de cerámica precolombina entre 1977 y 1978. Estas muestras, como la organizada con la colección del abogado Jaime Mejía Marulanda, que incluía más de 254 piezas de diversas culturas indígenas, centenares de objetos que fueron presentados como expresiones de un pasado glorioso, pero esencialmente invisible.

Ambas exposiciones fueron promovidas como grandes aportes a la “comprensión del legado cultural colombiano”, destacando su carácter científico, didáctico y patrimonial, según los comunicados de prensa. Se enfatizaba que la muestra permitía “una visión integrada de los aspectos ambientales, económicos, rituales, funerarios, artísticos y materiales [...] mediante la alfarería” (Comunicado de prensa, Agenda de comunicación Internacional EEUA- Jul, 1978). Las piezas eran acompañadas por “mapas, fotografías, gráficos y leyendas explicativas”, muchas de ellas tomadas de crónicas de Indias, lo que reforzaba una narrativa histórica colonial, sin conexión con las comunidades vivas de donde provienen esos objetos.

Esta presentación, aparentemente neutral y educativa, evidencia lo que se denomina la colonialidad del saber: una forma de representación en la que los pueblos originarios son despojados de agencia contemporánea y transformados en objetos museográficos para el consumo estético de un público urbano, blanco y educado (Milongo, W. 2005) Como señala Mignolo, la “inclusión subordinada” se da cuando las culturas no hegemónicas son celebradas en la medida en que no cuestionan el orden dominante, en este caso silenciadas a través de la no contextualización de la exposición y sin la fuente rigurosa de la extracción de las piezas que hicieron parte de la exposición.

Figura: Carta Agencia de Comunicación Internacional, Embajada de los Estados Unidos de América



Fuente: *Agencia de Comunicación Internacional, Embajada de los Estados Unidos, julio de 1978*

Este tipo de prácticas generan una representación estética super puesta de la diversidad cultural, donde lo indígena es incorporado como “riqueza simbólica” nacional, sin que se habilite un espacio para el pensamiento crítico, la memoria histórica o la acción política, y adicionalmente sin la voz de las comunidades étnicas y sus cotidianidades representadas en las piezas de exposición. En el contexto de los años 70, una década marcada por la emergencia de movimientos indígenas en lucha de garantía y restitución de la tierra, la autonomía y el reconocimiento, el silencio en torno a esas luchas hoy se puede sentir ensordecedor.

A nivel simbólico, este tipo de exposiciones proyectaba una Colombia armónica y ancestral, donde la diferencia era celebrada, pero solo en la medida en que no se politizara. En palabras de Said, se trataba de una representación curada que seleccionaba lo mostrable y silenciaba aquello que desestabilizaba la narrativa del progreso y la modernidad occidental.

Los curadores y promotores de estas muestras, incluidos el embajador de Estados Unidos Philip Sánchez y el agregado cultural Samuel Dell, estuvieron presentes en la inauguración de la exposición de Mejía Marulanda (Nota de prensa, El Tiempo. 1977) funcionaban como mediadores de esta mirada diplomática, donde el arte indígena era una vitrina para proyectar pluralidad y civilidad, pero no funcionaban como un espacio para el diálogo con las comunidades indígenas presentes en los procesos de creación de las desde sus saberes en alfarería, ni como medio de representación y construcción de memoria.

En este sentido, la cerámica, despojada de su contexto ritual, espiritual y comunitario, se convertía en un objeto de contemplación apolítica, en el que, bajo la apariencia de una propuesta pedagógica y científica, se ocultaban las formas simbólicas de reproducción de un orden jerárquico que situaba al espectador como sujeto moderno, y al pueblo representado como un otro silenciado, fragmentado y estetizado.

Figura: Cerámica precolombina, artículo periódico el Tiempo 1977



Una de las más valiosas piezas de cerámica precolombina de la colección del abogado Jaime Mejía Marulanda, que será presentada al público en la galería del Centro Colombo-Americano de Bogotá, a partir del miércoles 3 de febrero, muestra los rasgos característicos de la cultura aborígen. La colección está compuesta por más de mil piezas de las culturas Tairona, Simó, Tolima, Quimbaya, Calima y Tunisco. (Foto de Hernán Díaz).

Cerámica precolombina

Por MARTHA JOSEFINA ALONSO

BOGOTÁ, febrero (USIS). Cuarenta años de trabajo, miles de kilómetros recorridos, la indoleancia de climas rigurosos, incontables horas de estudio, permanente dedicación, cientos de personas de diversas culturas, grandes y pequeñas inversiones y la incondicional ayuda de una mujer, han hecho posible la colección de cerámica precolombina asesorada por el abogado Jaime Mejía Marulanda, que se exhibirá en el Centro Colombo-Americano a partir del próximo miércoles 3 de febrero.

Todo se origina en una aldea —hoy ciudad— en la década de los 30 cuando un joven de la Finca para realizar estudios en Popayán. César La Paz Piedrahíta ejercía la enseñanza de la Universidad del Cauca para inspirar en el joven la afición por el arte precolombino en su máxima expresión: la cerámica.

En la tertulia de Uribe Piedrahíta fue desarrollándose el profundo sentido estético del aborígen en las expresiones Tairona, Simó, Quimbaya, Tolima, Calima y Tunisco y tantas otras que cubren la geografía montañosa del país.

El joven regresa al Viejo Caldas y en Armenia principia a trabajar. Allí conoce a los guaqueiros, compra las primeras piezas, concentra sus horas libres en el estudio de su esposa, al estudio, valoración de piezas relativamente abundantes en sus hogares, tarea realmente difícil por cuanto la oferta abundante de cerámicas daba campo a equivocaciones e inclusive a ser víctimas de falsificaciones.

MÁS DE MIL PIEZAS

Después de cuarenta años, hoy la colección de Jaime Mejía Marulanda, una de las más completas con que cuenta el país, está compuesta por más de mil piezas de las cuales 554 exhibe el Centro Colombo-Americano con un doble propósito: por una parte, que un amplio público tenga acceso y disfrute de las bellezas de una colección privada; por otra parte, al lado de la divulgación de la cultura precolombina, despertar el interés general por los trabajos de los guaqueiros, los objetos, a la vez han destruido preciosos campos de la investigación arqueológica.

12 AÑOS TRAS UNA FIGURA

El doctor Mejía Marulanda tiene una figura Quimbaya cuyo valor es especial y su historia es curiosa. Pedro Iza fue un varón muy famoso en Pereira, hizo dinero y, organizado su comercio, abrió oficinas de negocios. Le interesaban los guaqueiros por comprarles figurillas de oro. En una de estas compras también adquirió una cerámica Quimbaya que desde un principio fascina a Mejía Marulanda. Nunca la quiso vender años más tarde la recibió en herencia su sobrino que también se magó a venderla. Diez años más tarde se adquirió la ofrenda al doctor Mejía en vista de que encontró a sus hijos ensayando sus cachuchas, teniendo como blanco la insuperable figurilla.

TECNICA AL SERVICIO DEL ARTE

La colección presentada por el Centro Colombo-Americano según el doctor Luis Barriga Del Diestro, director del Museo de Oro puede ser una de las mejores con que cuenta el país especialmente en muestras Quimbayas, sin que se demeriten piezas especiales de las culturas restantes.

El público encontrará en esta exposición a más del diseño general de la exposición preparado por el arquitecto Efraim Welter, en video-tape a color realizado por Luis Fernando Barriga y Rosa Echeverri, un audiovisual con transparencias de Hernán Díaz que se proyectará en dos pantallas y diez monitores. También estará allí un estudio con las reproducciones fotográficas del libro de Luis de la Cruz, aperturas del libro de Luis de la Cruz, "Recuerdos de la Guaquejería en el Quindío" y como separata extractos de la obra de Fray Pedro Simón —escritor de la colonia— sobre la Leyenda de GORRADO.

El deseo del Centro Colombo-Americano con esta exposición es en último término la exaltación y defensa del patrimonio cultural de la Colombia Precolombina ya que no en vano la muestra se denomina: "Exposición Guaqueiros, Coleccionistas: Cerámica"

Fuente: Artículo de prensa El Tiempo febrero 1978

El cine etnográfico reforzó este patrón. Ciclos dedicados a documentales sobre cosmogonías andinas o amazónicas despertaban admiración estética, pero omitían cualquier referencia a la explotación de los territorios indígenas o a los conflictos sociales que afectaban a estas comunidades. Como advierte Mignolo, este tipo de hibridación cultural, aparentemente plural, reproduce una colonialidad del saber, en la que los pueblos originarios son representados como objetos de contemplación, no como sujetos políticos contemporáneos.

Seminarios como el “Año Internacional de la Mujer” (1973) o charlas sobre ecología siguieron un modelo similar: abordaban temas relevantes desde perspectivas técnicas o humanistas, evitando cualquier conexión con los movimientos feministas o ambientalistas críticos que emergen en la época. Así, el CCAB proyectaba una imagen progresista y plural, pero desactivaba el potencial político de estas discusiones.

Síntesis: la neutralidad como estrategia deliberada y el CCAB como mediador simbólico

El análisis de las tres tendencias identificadas en la programación del Centro Colombo Americano de Bogotá durante la década de 1970 revela con claridad que la supuesta neutralidad cultural proyectada por la institución no fue un efecto colateral de su gestión, sino una estrategia deliberada y coherente con los objetivos de la diplomacia cultural estadounidense. Esta neutralidad no debe interpretarse como ausencia de ideología, sino como lo que Pierre Bourdieu denomina una “forma sutil de violencia simbólica”, que opera precisamente cuando los valores dominantes se presentan como naturales, universales y legítimos. La selección de actividades artísticas y su presentación en clave armoniosa fueron mecanismos que, bajo la apariencia de pluralidad, contribuyeron a reforzar un orden cultural alineado con los intereses de Estados Unidos y funcional a las necesidades de gobernabilidad del Estado colombiano en un periodo de alta conflictividad.

El CCAB funcionó, en este sentido, como un **mediador simbólico** que articuló dos lógicas de poder distintas pero complementarias. Por un lado, se inscribió en la geopolítica de la Guerra Fría, contribuyendo a lo que Joseph Nye conceptualiza como poder blando: la capacidad de un Estado para influir en otros actores no a través de la coerción, sino mediante la atracción de sus valores y su modelo cultural. Por otro lado, la institución ayudó a sostener la narrativa de modernización y estabilidad proyectada por el gobierno colombiano, ofreciendo un espacio donde la diversidad cultural era celebrada, pero siempre en un marco que evitaba cualquier cuestionamiento estructural.

Este doble papel solo fue posible gracias a lo que Edward Said denomina el “imperialismo cultural” y su lógica de silencios estructurales. La programación del CCAB estaba llena de significados no dichos: exaltaba la libertad creativa de los músicos de jazz, pero callaba sobre la segregación racial en Estados Unidos; celebraba la grandeza estética del arte precolombino, pero ignoraba las luchas contemporáneas de los pueblos indígenas colombianos; presentaba seminarios sobre mujeres y ecología como gestos progresistas, pero evitaba vincularlos con los movimientos sociales emergentes. Esta selección de lo mostrable y lo decible es precisamente lo que da eficacia a la hegemonía cultural: como sostiene Said, lo hegemónico opera mejor cuando se presenta como sentido común, no como imposición.

La eficacia de esta estrategia también puede entenderse desde la perspectiva de Frances Stonor Saunders, quien en *The Cultural Cold War* demuestra que la cultura fue una herramienta cuidadosamente planificada por Estados Unidos para ganar “los corazones y las mentes” de las sociedades del Tercer Mundo. La autora documenta cómo instituciones aparentemente autónomas funcionaban como brazos culturales indirectos del gobierno norteamericano, generando consenso a través de actividades que exaltaban valores como la libertad y la innovación. El CCAB encaja de manera precisa en este modelo: al privilegiar el jazz, el expresionismo abstracto o el cine mudo, no solo difundía arte, sino que comunicaba una idea implícita de Estados Unidos como país plural y creativo, contrapuesto al realismo socialista promovido por la Unión Soviética.

La neutralidad también se revela como una estrategia eficaz cuando se la analiza en términos de Bourdieu. El CCAB actuó como un espacio de legitimación cultural donde las jerarquías sociales se reprodujeron bajo el disfraz de la excelencia artística. Los recitales de piano, las exposiciones de arte abstracto y los conciertos líricos, todos ellos enmarcados como expresiones universales de belleza, fueron en realidad mecanismos de distinción social. Bourdieu sostiene que el gusto legítimo es un arma simbólica de las clases dominantes, y en este caso, el consumo cultural en el CCAB permitió a las élites urbanas bogotanas reafirmar su capital cultural y su adhesión a los valores cosmopolitas que Estados Unidos buscaba proyectar. Así, la diplomacia cultural no solo operó en el plano internacional, sino también en el local, contribuyendo a reforzar las divisiones de clase y a consolidar a un público afín a los valores promovidos.

El tratamiento de las temáticas locales, especialmente de lo indígena y lo precolombino, añade una capa adicional a esta reflexión. La manera en que estas expresiones fueron incorporadas confirma lo que Néstor García Canclini denomina “hibridación subordinada”: las culturas locales son integradas al circuito global solo en la medida en que no cuestionan el orden dominante. Las exposiciones de cerámica precolombina o los ciclos de cine etnográfico en el CCAB mostraban lo indígena como una reliquia del pasado, un patrimonio estético desprovisto de agencia política. Walter Mignolo ha advertido que esta inclusión controlada es una forma de colonialidad del saber: al presentar las culturas originarias como objetos de contemplación, se las despoja de su capacidad de ser sujetos contemporáneos de conocimiento y acción política.

Catherine Walsh, en sintonía con Mignolo, señala que este tipo de representaciones conforman un régimen de “inclusión subordinada”, donde la diferencia cultural se celebra como parte de la diversidad, pero solo si se mantiene contenida y no amenaza la hegemonía. En el caso del CCAB, lo indígena fue convertido en un símbolo de autenticidad cultural que reforzaba la narrativa de pluralidad y tolerancia, pero sin dar lugar a voces indígenas que cuestionaran el modelo de desarrollo o las estructuras de poder que los excluían.

Este hallazgo encuentra eco en estudios comparativos sobre otros centros binacionales en América Latina. Investigaciones sobre el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) en Lima o el Instituto Chileno Norteamericano en Santiago han demostrado patrones similares: una programación que combina la exaltación de la cultura estadounidense, la promoción de la alta cultura occidental y una representación estetizante de las culturas locales. Estos casos confirman que no se trató de decisiones aisladas, sino de un modelo regional de diplomacia cultural coordinado que, aunque adaptado a los contextos nacionales, mantenía una lógica común de legitimación.

Finalmente, la neutralidad del CCAB debe entenderse también como una respuesta adaptativa al contexto colombiano. Durante los años setenta, el país enfrentaba una creciente movilización social y la consolidación de movimientos insurgentes que cuestionaban el modelo político del Frente Nacional. En este escenario, el CCAB ofrecía un espacio simbólicamente seguro, donde la diversidad cultural podía celebrarse sin entrar en conflicto con las narrativas oficiales de orden y progreso. Esta coincidencia de intereses entre la diplomacia cultural estadounidense y la élite política colombiana refuerza la idea de que la neutralidad no es ausencia de política, sino una forma estratégica de gobernabilidad cultural.

En suma, la síntesis de estos resultados muestra que el CCAB fue mucho más que un simple promotor de arte: fue un actor clave en la construcción de consensos simbólicos durante la Guerra Fría. Su programación funcionó como una vitrina cuidadosamente curada donde la diversidad se mostraba, pero siempre bajo condiciones que aseguraban la reproducción de jerarquías y la estabilidad del orden hegemónico. Como advierte Said, la hegemonía cultural es más eficaz cuando no se percibe como tal, y el CCAB constituye un ejemplo paradigmático de cómo esta operación puede desplegarse en el terreno aparentemente inocente de la cultura.

6. Discusión

El análisis de la programación cultural del Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) durante la década de 1970 no solo confirma los postulados centrales de la literatura sobre diplomacia cultural, sino que también aporta matices importantes para comprender cómo este dispositivo operó en un contexto local marcado por tensiones

sociales y políticas. A lo largo de esta discusión se argumenta que el CCAB actuó como un mediador simbólico cuya eficacia radicó en su capacidad para proyectar neutralidad y diversidad, mientras reproducía jerarquías culturales y articulaba intereses tanto geopolíticos como internos.

Poder blando y hegemonía cultural: entre Nye, Gramsci y Said

La primera conclusión que emerge es la confirmación del poder blando como estrategia central de Estados Unidos en América Latina. Joseph Nye definió el poder blando como la capacidad de influir en las preferencias de otros actores a través de la atracción, más que de la coerción. El CCAB fue un ejemplo paradigmático de esta lógica: su programación no contenía mensajes explícitos en defensa del modelo estadounidense, pero transmitía valores asociados a la democracia liberal mediante actividades artísticas que se presentaban como universales y apolíticas. El jazz, el expresionismo abstracto o los ciclos de cine mudo funcionaron como símbolos de creatividad, libertad y pluralismo, en contraste implícito con el realismo socialista promovido por la Unión Soviética.

Sin embargo, los resultados de esta investigación sugieren que la noción de Nye debe ser complementada con una lectura más crítica. Desde una perspectiva gramsciana, el poder blando no es simplemente un recurso técnico, sino una forma de hegemonía cultural, entendida como la capacidad de un grupo dominante para construir consenso presentando sus valores como sentido común. Antonio Gramsci señaló que la hegemonía se sostiene en instituciones culturales, educativas y religiosas que legitiman un orden social. En este sentido, el CCAB no solo promovió una imagen positiva de Estados Unidos, sino que contribuyó a reproducir, en el plano local, un orden simbólico alineado con las élites bogotanas.

Edward Said amplía esta perspectiva al subrayar el papel de los “silencios estructurales” en el imperialismo cultural. El CCAB exaltaba la libertad del jazz, pero omitía las tensiones raciales que vivían los músicos afroamericanos; celebraba la grandeza estética del arte precolombino, pero ignoraba las luchas indígenas contemporáneas. Estos silencios no son neutrales: constituyen, como diría Gramsci, un acto de hegemonía que

construye consenso al evitar confrontar los conflictos reales. Lo que se muestra y lo que se oculta son parte de una misma operación de legitimación.

Alta cultura, distinción y reproducción de jerarquías

Un segundo hallazgo clave es que el CCAB operó como un espacio de legitimación cultural que reforzó las jerarquías sociales locales. Pierre Bourdieu ofrece un marco analítico indispensable para entender este fenómeno. En *La Distinción*, el sociólogo francés argumenta que el gusto legítimo funciona como un capital simbólico que permite a las clases dominantes diferenciarse de las populares. Los recitales de piano, las exposiciones de arte abstracto y los conciertos líricos organizados por el CCAB no solo transmitían valores cosmopolitas funcionales al poder blando estadounidense, sino que también servían como marcadores de distinción para las élites bogotanas

Este punto es particularmente relevante porque muestra que la diplomacia cultural estadounidense no solo funcionó hacia afuera, proyectando una imagen positiva en el plano internacional, sino también hacia adentro, al interior de las sociedades donde actuaba, reforzando vínculos con públicos específicos que se convertían en aliados naturales. En el caso colombiano, las élites urbanas encontraban en estos eventos una oportunidad para reafirmar una identidad cosmopolita y alineada con valores occidentales, mientras que Estados Unidos consolidaba, a través de ellos, aliados simbólicos que legitimaban su presencia cultural. La hegemonía cultural, en este sentido, no se impone de manera unilateral; se construye en articulación con grupos locales que también se benefician de ella.

Lo indígena como patrimonio neutralizado: colonialidad y hibridación subordinada

La representación de lo indígena y lo precolombino constituye un tercer eje central en esta discusión. La investigación mostró que estas expresiones fueron presentadas como patrimonio universal, desligadas de su dimensión política contemporánea. Esta operación coincide con lo que Walter Mignolo denomina colonialidad del saber: el conocimiento occidental define qué aspectos de las culturas subalternas son dignos de ser representados y bajo qué condiciones. El CCAB celebraba la belleza formal de las cerámicas

precolombinas o las cosmogonías andinas, pero evitaba cualquier referencia a los conflictos territoriales y a las demandas de autonomía indígena en la misma década.

Néstor García Canclini ha explicado este fenómeno como una “hibridación subordinada”. Las culturas locales son integradas al circuito global solo si adoptan formas compatibles con el gusto hegemónico. En el CCAB, lo indígena era aceptado en la medida en que se convertía en objeto de contemplación estética, no de interlocución política. Catherine Walsh complementa esta visión al hablar de “inclusión subordinada”: la diferencia cultural es celebrada, pero solo dentro de un marco que no cuestiona las estructuras de poder.

Este hallazgo adquiere particular relevancia en el contexto colombiano de los años setenta. Mientras el CCAB mostraba un pasado indígena pacificado, movimientos como el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) comenzaban a exigir territorio, educación bilingüe y reconocimiento político. Ignorar deliberadamente estas luchas en un espacio cultural influyente fue una forma de neutralización simbólica funcional tanto a los intereses de la diplomacia cultural estadounidense como a los del Estado colombiano, que buscaba proyectar modernización sin visibilizar los conflictos sociales.

Comparaciones regionales: un modelo hemisférico adaptado

La evidencia del CCAB coincide con patrones identificados en otros centros binacionales de América Latina, lo que sugiere la existencia de un modelo regional de diplomacia cultural. Investigaciones sobre el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) en Lima, el Instituto Chileno Norteamericano en Santiago y el Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) en Río de Janeiro muestran tendencias similares: fuerte promoción de artistas estadounidenses, alta cultura occidental dirigida a élites locales y representación estetizante de lo local. Frances Stonor Saunders documentó que estas instituciones operaban en red, compartiendo estrategias curatoriales definidas en gran medida por la USIA.

Sin embargo, el caso colombiano introduce un matiz importante: la posible articulación entre diplomacia cultural y gobernabilidad interna. Mientras que en otros países de la región la diplomacia cultural se orientaba principalmente a contrarrestar la influencia soviética, en Colombia parece haber cumplido un doble papel: proyectar

internacionalmente la imagen de un país alineado con el conjunto de naciones que, bajo el liderazgo de Estados Unidos, promovían la democracia liberal y el capitalismo como referentes de modernidad y progreso (Gaddis, 2005; Westad, 2017); y, al mismo tiempo, contribuir a reforzar la narrativa de estabilidad en un contexto de crisis política y expansión insurgente. Esta dualidad sugiere que la diplomacia cultural no debe analizarse sólo como una herramienta de política exterior, sino también como un recurso simbólico funcional a la gobernabilidad interna (Nye, 2004; Stonor Saunders, 1999).

Ambivalencias y posibilidades de agencia

Aunque los resultados confirman que el CCAB funcionó principalmente como un dispositivo de legitimación simbólica, también es necesario reconocer las ambivalencias propias de todo proceso cultural. Néstor García Canclini (1990) y Jesús Martín-Barbero (1987) han señalado que incluso en espacios dominados por lógicas hegemónicas pueden abrirse pequeños espacios de oportunidad que algunos actores aprovechan. En el caso del CCAB, algunos artistas locales lograron legitimar su obra gracias a la visibilidad que les brindó la institución. Por ejemplo, el fotógrafo Nereo López expuso en 1974 una serie de imágenes sobre el río Magdalena, lo que contribuyó a posicionarlo en circuitos urbanos de arte donde antes tenía poca presencia, y el pintor Sergio Trujillo, cuya exposición de 1976 fue reseñada en periódicos nacionales como *El Tiempo*, encontró en el CCAB un espacio que le permitió asociar su trabajo con un circuito de arte internacional. Asimismo, ciertos públicos, principalmente estudiantes universitarios y jóvenes artistas, accedieron por primera vez a exposiciones internacionales de alto nivel, como la muestra de arte abstracto de Hans Hofmann (1975). Estas oportunidades, aunque limitadas en número y alcance, sugieren que la diplomacia cultural no puede entenderse como un mecanismo completamente homogéneo, pues también permitió ciertas posibilidades de circulación y reconocimiento para actores locales.

Sin embargo, estas posibilidades de agencia no alteraron la estructura general de la programación, que siguió privilegiando narrativas compatibles con los intereses hegemónicos. Como advierte Said, la hegemonía cultural es eficaz precisamente porque puede incorporar elementos de la diferencia sin poner en riesgo el orden central.

Reflexiones metodológicas y proyección actual

Desde un punto de vista metodológico, este estudio confirma la pertinencia de los enfoques cualitativos y del análisis crítico del discurso para investigar la diplomacia cultural. Examinar los materiales de archivo no solo permitió reconstruir la programación, sino también identificar los marcos narrativos y los silencios significativos que la estructuraron. Sin embargo, persisten limitaciones: la falta de fuentes sobre la recepción pública impide evaluar en qué medida los objetivos de la diplomacia cultural lograron efectivamente modelar las sensibilidades de los espectadores. Futuros estudios podrían combinar el análisis documental con entrevistas o metodologías etnográficas que exploren estas dimensiones.

Finalmente, los hallazgos tienen implicaciones para comprender el papel actual de los centros binacionales. Aunque el contexto geopolítico ha cambiado, muchos de estos espacios siguen reproduciendo lógicas similares, presentándose como vitrinas de diversidad mientras operan bajo marcos de legitimación occidental. Revisar críticamente su historia es, por tanto, un paso necesario para pensar en prácticas culturales realmente interculturales y no subordinadas.

Más allá de la diplomacia cultural: poder simbólico y privatización de la gestión cultural

Aunque el análisis se centra en el Centro Colombo Americano como un dispositivo diplomático-cultural binacional, es clave reconocer que otros agentes culturales privados y públicos también reproducen lógicas similares de representación, legitimación simbólica y administración de lo sensible. Fundaciones, museos corporativos, festivales patrocinados por grandes empresas o medios masivos de comunicación a menudo seleccionan, circulan y jerarquizan los contenidos culturales centrados en intereses que, aunque no explícitamente políticos, responden a valores de mercado, posicionamiento institucional o visiones de mundo alineadas con elites económicas. En palabras de Bourdieu, se trata de un campo en el que "la obra más conformista se hace pasar por revolucionaria, y la más crítica se neutraliza en su forma" (Bourdieu, 1979 pág 47.), revelando cómo el poder simbólico opera más allá de los mecanismos institucionales tradicionales.

En este sentido, el campo cultural en ciudades como Bogotá debe ser analizado más allá de una dicotomía público/privado o nacional/extranjero, pues los procesos de gestión cultural están atravesados por disputas de sentido que no siempre son visibles. El estudio del CCAB puede servir como lente para observar también cómo ciertas entidades culturales locales, aparentemente neutrales o comprometidas con la inclusión, reproducen relaciones de poder similares: exclusión de lo popular, estetización de lo étnico e instrumentalización de la diversidad. Tal como advierte Martín-Barbero (1991), retomando la noción de hegemonía de Gramsci (1971), “la hegemonía no se impone, se gana... a través de mediaciones culturales”, lo que exige prestar atención a los modos sutiles en que se administra la legitimidad cultural.

Además, comprender los mecanismos simbólicos que operan en lo cultural, como el gusto, la legitimación estética, la experticia o la idea de excelencia, ayuda a visibilizar cómo los intereses privados modelan los imaginarios colectivos a través de sus propuestas artísticas. Estos intereses no siempre son explícitos o malintencionados, pero sí configuran una agenda de lo visible y lo decible en el espacio cultural. En este sentido, como señala Gramsci (1971), el papel de la cultura en la construcción de consenso es tan importante como su uso coercitivo, ya que naturaliza ciertas visiones del mundo que favorecen a grupos dominantes sin necesidad de imponerlas abiertamente.

Finalmente, el estudio de casos como el CCAB no debe verse únicamente como una crítica a entidades específicas, sino como una herramienta estratégica para repensar la gestión cultural en las ciudades. Reconocer la dimensión política y simbólica de lo cultural permite a gestores, instituciones y públicos generar preguntas más profundas sobre a quién se representa, desde qué lugar, con qué objetivos y con qué efectos. En este sentido, el aporte de estos análisis no solo es académico, abre caminos para diseñar políticas y proyectos culturales que reconozcan las tensiones, diversidades y disputas que configuran el campo cultural contemporáneo.

7. Conclusiones

El análisis del Centro Colombo Americano de Bogotá (CCAB) durante la década de 1970 permite afirmar que esta institución operó como un dispositivo complejo de diplomacia cultural, articulando intereses geopolíticos globales con dinámicas locales de legitimación simbólica. Lejos de ser un simple espacio para la enseñanza del inglés o la difusión desinteresada de arte, el CCAB funcionó como un mediador cultural que desplegó lo que Antonio Gramsci denominaría una hegemonía sutil, sostenida no por la imposición directa, sino por la construcción de consenso a través de representaciones cuidadosamente seleccionadas.

Las conclusiones se articulan en torno a tres ejes principales: la eficacia de la diplomacia cultural como forma de poder blando, la reproducción de jerarquías sociales mediante el arte legitimado, y la representación neutralizada de lo indígena como patrimonio estetizado. Cada uno de estos ejes se conecta con debates teóricos fundamentales, y su articulación conjunta permite extraer implicaciones más amplias para el estudio de la diplomacia cultural en América Latina.

Diplomacia cultural y la sutileza del poder blando

El caso del CCAB confirma de manera contundente la eficacia del poder blando tal como lo conceptualizó Joseph Nye. Sin recurrir a discursos explícitos, la institución proyectó una imagen de Estados Unidos asociada a la libertad, la innovación y el pluralismo, a través de géneros artísticos que, aunque aparentemente apolíticos, estaban cargados de significados ideológicos. Los conciertos de jazz, las retrospectivas de cine mudo y las exposiciones fotográficas de paisajes estadounidenses fueron vehículos simbólicos de una narrativa que presentaba a Estados Unidos como una sociedad abierta y creativa, en contraste con el autoritarismo atribuido al bloque soviético.

No obstante, el caso estudiado también revela que el poder blando no debe ser analizado únicamente como un recurso de política exterior. Siguiendo a Gramsci, es necesario entenderlo como una forma de hegemonía cultural que opera simultáneamente en el plano internacional y en el local. En el CCAB, la diplomacia cultural estadounidense encontró en las élites bogotanas un aliado natural: al promover actividades que reforzaban su capital simbólico, fortalecía también su adhesión a los valores que Estados Unidos

buscaba legitimar. La hegemonía, en este sentido, no fue unilateral, sino el resultado de una articulación entre intereses externos e internos.

Edward Said aporta una clave adicional para comprender esta sutileza: el imperialismo cultural se sostiene en lo que él denomina “silencios estructurales”. La programación del CCAB no contenía mensajes abiertamente políticos, pero sí excluía sistemáticamente narrativas que pudieran cuestionar el modelo hegemónico. El jazz era celebrado como símbolo de libertad, pero se omitía el racismo estructural en Estados Unidos; lo indígena era mostrado como patrimonio universal, pero se invisibilizaban sus luchas contemporáneas en Colombia. Estos silencios, lejos de ser neutros, constituyen la base misma del consenso cultural, pues presentan como naturales valores que son, en realidad, producto de relaciones de poder.

Jerarquías sociales y legitimación del gusto

El segundo eje de las conclusiones se refiere a la dimensión interna de la diplomacia cultural: su papel en la reproducción de jerarquías sociales. El CCAB no solo fue un vehículo de proyección geopolítica, sino también un espacio donde se reforzaron distinciones de clase a través del consumo cultural. Pierre Bourdieu sostiene que el gusto legítimo funciona como un capital simbólico que permite a las clases dominantes diferenciarse de las populares. Los recitales de piano, los conciertos líricos y las exposiciones de arte abstracto organizados por el CCAB no solo respondían a la agenda de poder blando estadounidense, sino que también reforzaban un orden simbólico local donde las élites urbanas reafirmaban su identidad cosmopolita.

Esta articulación entre diplomacia cultural y jerarquías sociales plantea una reflexión crítica sobre el papel de las instituciones culturales en sociedades desiguales. Aunque la programación se presentaba como abierta a todos, en la práctica estaba dirigida a públicos con un alto nivel de capital cultural y económico. El CCAB, por tanto, no solo ayudó a construir consenso en torno al modelo político occidental, sino que también reforzó, mediante el arte, las estructuras sociales que lo sostenían.

Lo indígena como patrimonio neutralizado: colonialidad e hibridación subordinada

El tercer hallazgo central se refiere a la representación de lo indígena y lo precolombino. Las exposiciones, ciclos de cine etnográfico y conferencias sobre cosmogonías ancestrales exaltaron la belleza formal y la riqueza simbólica de estas culturas, pero las despojaron de su dimensión política contemporánea. Esta operación confirma lo que Walter Mignolo denomina colonialidad del saber: el conocimiento occidental define qué aspectos de las culturas subalternas son dignos de ser representados y bajo qué marcos de significación.

Néstor García Canclini denomina a este proceso una hibridación subordinada, en la que las culturas locales son aceptadas en el circuito global solo si adoptan formas compatibles con el gusto hegemónico. Catherine Walsh, por su parte, lo conceptualiza como una inclusión subordinada, donde la diferencia cultural es celebrada, pero solo en la medida en que no amenaza el orden dominante. El CCAB ejemplificó esta lógica: al mostrar lo indígena como un patrimonio estetizado, contribuía a proyectar una imagen de diversidad armoniosa funcional tanto a la diplomacia cultural estadounidense como al gobierno colombiano, que en esos años enfrentaba crecientes movilizaciones indígenas.

Este hallazgo adquiere mayor relevancia al situarlo en el contexto colombiano. Mientras el CCAB mostraba un pasado indígena pacificado, organizaciones como el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) comenzaban a articular demandas de autonomía, territorio y derechos. Ignorar estas luchas en un espacio cultural de alta visibilidad fue una forma de neutralización simbólica que, como diría Said, operaba con más eficacia precisamente porque se percibía como un gesto de respeto y admiración hacia lo indígena.

La neutralidad estética como dispositivo estratégico de hegemonía cultural

El análisis detallado de la programación del CCAB demuestra que la selección estética, compuesta en gran medida por conciertos de música académica, ciclos de cine mudo, exposiciones de arte moderno y conferencias sobre literatura o antropología, operó como un mecanismo de neutralización del conflicto. Bajo una apariencia de pluralismo y apertura, se evitó sistemáticamente cualquier manifestación artística vinculada con tensiones sociales o procesos políticos locales. Esta operación se alinea con lo que Edward Said denomina "silencios estructurales", ya que en el plano simbólico se proyectó una idea de cultura desligada de las contradicciones históricas de Colombia, consolidando

una forma de poder blando que, como advierte Gramsci, se construye mediante consenso, no imposición. De esta manera, la neutralidad estética del CCAB no fue accidental, sino funcional a una hegemonía cultural que requería mostrar una modernidad sin conflicto.

La programación como campo de disputa simbólica para la gestión cultural contemporánea

La sistematización de los eventos organizados por el CCAB en los años 70 no solo confirma el alineamiento con los postulados del poder blando, sino que permite extraer aprendizajes relevantes para la gestión cultural actual. En Bogotá, hoy coexisten múltiples agentes culturales, públicos, privados, corporativos y comunitarios, que, al igual que el CCAB, diseñan programaciones donde se disputa el sentido de lo cultural. Esta coexistencia evidencia tensiones entre lo público y lo privado: mientras algunas instituciones se orientan a garantizar el acceso democrático a la cultura, otras responden a intereses corporativos o de élites, reproduciendo jerarquías simbólicas. Este estudio sugiere que, así como la selección de contenidos en el CCAB fue una forma de reproducción simbólica de jerarquías sociales, las programaciones contemporáneas también deben ser leídas críticamente para identificar a qué intereses responden y qué narrativas privilegian o excluyen. Incorporar esta mirada crítica desde la gestión cultural permite no solo reconocer la persistencia de lógicas hegemónicas, sino también cuestionar cómo las dinámicas público-privadas condicionan la producción cultural y promover prácticas que reconozcan la diversidad cultural desde una perspectiva política, no meramente estética.

En este sentido, resulta fundamental reflexionar sobre la formación de los gestores culturales. Diseñar una programación implica mucho más que seleccionar contenidos atractivos: requiere pensamiento crítico, conocimiento de la historia cultural y conciencia sobre las implicaciones políticas y simbólicas de cada decisión. Como señala George Yúdice (2002), la gestión cultural no puede limitarse a una lógica de consumo o entretenimiento; debe asumir una responsabilidad ética y contextualizada que permita a los gestores comprender a quiénes representan sus decisiones, qué memorias activan y qué voces silencian. Una formación sólida en historia y teoría cultural contribuiría a que los gestores contemporáneos actúen no sólo como administradores de eventos, sino como mediadores capaces de promover debates inclusivos y reflexivos sobre la cultura.

Ambivalencias y márgenes de agencia

Pese a que el análisis confirma que el CCAB funcionó principalmente como un dispositivo de legitimación simbólica, es necesario reconocer las ambivalencias propias de todo espacio cultural. Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero han insistido en que incluso en contextos dominados por lógicas hegemónicas se abren intersticios de negociación y agencia. Algunos artistas locales lograron visibilidad gracias a la programación del CCAB, y ciertos públicos accedieron por primera vez a manifestaciones artísticas internacionales. Aunque estos espacios no desestabilizaron el orden dominante, muestran que la diplomacia cultural no es un mecanismo completamente monolítico.

Espacios en tensión: hegemonía, mediaciones y contra - narrativas

A lo largo de este artículo hemos planteado una lectura crítica de la influencia ejercida por el gobierno estadounidense sobre los contenidos y criterios curatoriales del Colombo Americano de Bogotá durante los años setenta, enmarcando este fenómeno dentro de las dinámicas de la diplomacia cultural y el poder blando (Nye, 2004). Esta estrategia, como ha mostrado Saunders (1999), no puede desligarse del contexto más amplio de la Guerra Fría y de los esfuerzos por moldear el imaginario cultural de América Latina mediante prácticas aparentemente neutrales como el arte, la literatura y la música. El Colombo Americano, como centro binacional, operó entonces como un dispositivo cultural que, al tiempo que promovía intercambios artísticos, reproducía una visión del mundo funcional a los intereses hegemónicos.

Sin embargo, siguiendo a Bourdieu (1979, 1991), es necesario reconocer que estos espacios, aunque inscritos en campos de poder, no operan de manera unívoca ni determinista. La programación ininterrumpida del Colombo, así como sus alianzas con instituciones como el Museo Nacional o el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, han contribuido a consolidar circuitos de circulación cultural en Bogotá que, si bien marcados por criterios de distinción y capital simbólico, han facilitado el acceso a lenguajes artísticos diversos y el fortalecimiento de públicos. En este sentido, se abren tensiones y contradicciones propias del campo cultural: el arte como vehículo de dominación, pero también como escenario de disputa y resignificación.

Desde la perspectiva de Martín-Barbero (1991), estos procesos no pueden analizarse solo desde la lógica de la imposición ideológica, sino también desde las mediaciones locales

que resignifican los contenidos y generan apropiaciones diferenciales. Así, la cultura importada no es consumida pasivamente: artistas y públicos locales han producido contra-narrativas y discursos propios que se inscriben en procesos de hibridez cultural (García Canclini, 1990), cuestionando la pretendida neutralidad de las instituciones culturales binacionales. Estas reacciones, que emergen desde el teatro, la música o las artes visuales, no solo tensionan el relato dominante, sino que dan cuenta de una producción simbólica situada que interpela el poder hegemónico desde lo local.

En ese sentido, lo que Said (1978) denominó como “orientalismo” puede pensarse aquí como una forma de representación exotizante o instrumental de lo latinoamericano desde un centro de poder que proyecta una imagen deseada del “otro”. Sin embargo, como sugiere Mignolo (2005) y retoma Walsh (2002), desde las grietas de esa colonialidad del saber emergen formas de resistencia epistémica que disputan sentidos y proponen otros modos de narrarse. Así, el Colombo Americano, más que un simple agente de dominación cultural, se revela como un escenario complejo donde coexisten –y a veces colisionan– las fuerzas de la hegemonía (Gramsci, 1971) y de la agencia local.

Finalmente, es importante comprender estos procesos dentro del contexto histórico de un país marcado por la tensión entre legitimidad y violencia (Palacios, 2006), donde los espacios culturales han servido tanto para reproducir imaginarios oficiales como para imaginar futuros alternativos. En esta dialéctica, el análisis de los centros binacionales como el Colombo Americano de Bogotá permite problematizar la diplomacia cultural no solo como estrategia de poder, sino como campo de disputa simbólica donde se negocian sentidos, se construyen identidades y se reescriben narrativas.

Implicaciones teóricas y proyección actual

Las conclusiones de este estudio aportan a la literatura sobre diplomacia cultural al mostrar que su eficacia no se limita al plano internacional, como sugirió inicialmente Nye, sino que también actúa como un recurso de gobernabilidad interna, articulando alianzas simbólicas con las élites locales. Asimismo, confirman que el poder blando no opera aislado, sino en diálogo con estructuras de clase y regímenes de representación que reproducen desigualdades.

En el plano teórico, el caso del CCAB demuestra la necesidad de integrar perspectivas como las de Gramsci, Said y Bourdieu para comprender cómo la diplomacia cultural

combina consenso, silencios estructurales y reproducción de jerarquías. También invita a profundizar en los aportes de Mignolo y Walsh para analizar cómo la diversidad cultural, presentada como un valor positivo, puede ser instrumentalizada como una forma de colonialidad simbólica.

Finalmente, estas conclusiones tienen implicaciones para el presente. Aunque el contexto geopolítico ha cambiado, muchos centros binacionales continúan reproduciendo lógicas similares, presentándose como vitrinas de diversidad mientras operan bajo marcos de legitimación occidental. Revisar críticamente esta historia no es solo un ejercicio académico, sino un paso necesario para repensar políticas culturales más equitativas e interculturales, donde las diferencias no sean solo celebradas como patrimonio, sino reconocidas como voces contemporáneas con agencia política.

Bibliografía

- Archila, María. (2005). *Cuando la copa se rebasa: Luchas sociales en Colombia, 1975-1990*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Bourdieu, Pierre. (1979). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, Pierre. (1991). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Escobar, Arturo. (1995). *Encountering development: The making and unmaking of the Third World*. Princeton University Press.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Gramsci, Antonio. (1971). *Selections from the prison notebooks*. International Publishers.
- Martín-Barbero, Jesús. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Mignolo, Walter. (2005). *The idea of Latin America*. Blackwell Publishing.
- Nye, Joseph S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. Public Affairs.
- Palacios, Marco. (2006). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Norma.
- Pulido Londoño, María Clara. (2021). *Diplomacia pública, Guerra Fría y relaciones Colombia-Estados Unidos: la exhibición Capitalismo Democrático en Bogotá (1956)*. Iberoamericana. América Latina-España-Portugal.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. Vintage Books.
- Saunders, Frances Stonor. (1999). *The cultural cold war: The CIA and the world of arts and letters*. The New Press.
- Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.
- Walsh, Catherine. (2002). *Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento crítico desde la diferencia colonial*. Abya-Yala.