

Los procesos de modernización y la creación del Instituto
Popular de Cultura (IPC): Una aproximación a la formación
artístico – cultural en Cali, 1947 – 1971.



Lizeth Natalia Sinisterra Ossa

Jhon Freddy Barbosa Rojas

LOS PROCESOS DE MODERNIZACIÓN Y LA CREACIÓN DEL INSTITUTO POPULAR
DE CULTURA (IPC): UNA APROXIMACIÓN A LA FORMACIÓN ARTÍSTICO –
CULTURAL EN CALI, 1947 – 1971.

LIZETH NATALIA SINISTERRA OSSA

JHON FREDDY BARBOSA ROJAS



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
PROGRAMA ACADÉMICO LICENCIATURA EN HISTORIA
SANTIAGO DE CALI

2015

LOS PROCESOS DE MODERNIZACIÓN Y LA CREACIÓN DEL INSTITUTO POPULAR
DE CULTURA (IPC): UNA APROXIMACIÓN A LA FORMACIÓN ARTÍSTICO –
CULTURAL EN CALI, 1947 – 1971.

LIZETH NATALIA SINISTERRA OSSA

JHON FREDDY BARBOSA ROJAS

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciados en Historia

Director: Mauro Vega Bendezú



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
PROGRAMA ACADÉMICO LICENCIATURA EN HISTORIA
SANTIAGO DE CALI

2015

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA**

Santiago de Cali, 27 de mayo de 2015

Profesora
ISABEL CRISTINA BERMUDEZ
Directora
Programas Académicos de Pregrado



Apreciada profesora:

Por la presente me permito informarle que el trabajo de grado: *Los procesos de modernización y la creación del Instituto Popular de Cultura (IPC): Una aproximación a la formación artístico-cultural de Cali 1947-1971*, escrito por los estudiantes Lizeth Natalia Sinisterra Ossa y Jhon Freddy Barbosa Rojas, cumple con los requisitos para ser evaluado.

En esta investigación se estudia la creación del Instituto Popular de Cultura (IPC) en un contexto de modernización. Según los autores su fundación fue el resultado de cambios sociales, económicos y culturales experimentados intensamente en Cali durante la segunda mitad del siglo XX. En este contexto de acelerada modernización (industrialización, urbanización, proletarización, etc.), las élites se esforzaron por modificar e higienizar los hábitos y las costumbres de los sectores populares que estaban siendo rápidamente integrados a las dinámicas urbanas y capitalistas. Para la nueva burguesía local la cultura de estos sectores populares representaba un obstáculo para sus proyectos modernizadores, es decir, sus actitudes, comportamientos y hábitos eran una expresión de un proceso degenerativo. Por consiguiente, la élite local emprendió diferentes iniciativas y estrategias para expurgar, limpiar, eliminar, corregir y modificar esas costumbres degeneradas, contaminantes, sucias, atávicas y bárbaras, y así poder construir un ciudadano caracterizados por nuevas virtudes laborales, culturales y morales. Esta reorientación hacia formas de mayor control social, emocional y simbólico sólo podía materializarse a través de una institución que tuviera la capacidad de normalizar y domesticar las costumbres primitivas convirtiéndolas en "folklore" y en "cultura popular".

Así, la modernización económica de Cali vino aparejada de un proyecto cultural orientado a civilizar las costumbres populares. En sentido, en la primera etapa de su formación el IPC desplegó su derrotero académico a partir del paradigma de la “higiene”, sin embargo hacia los años 60s se dio un giro hacia un lenguaje menos normativo (imponer conductas controladas), apostando por la noción de “cultura popular”. Estos serán sus mejores años por la intensa actividad académica desarrollada y la difusión cultural. De este modo, se superó una metáfora biológica y se asumió una concepción antropológica, posibilitando así un cambio de percepción sobre la experiencia popular, ello se tradujo también en un desplazamiento en la noción del sujeto popular “indecente” y “primitivo”, a un sujeto que contribuía a la construcción de una identidad local, regional y nacional.

Otro aspecto que hay que resaltar de esta investigación es el balance y la reflexión teórica e historiográfica sobre los conceptos de “cultura popular” y “hegemonía” desarrollados especialmente en el campo de los estudios culturales. Gramsci, Bajtin, Williams y Hall son los autores que más han contribuido al debate académico, los autores ha usado efectivamente muchas de estas herramientas conceptuales y metodológicas, lo cual les ha permitido hacer descripciones, observaciones agudas y pertinentes a lo largo de su investigación. En este sentido, la línea argumental es consistente, coherente y equilibrada entre el nivel teórico, reflexivo y empírico. Por otra parte, la escritura es clara con un uso léxico adecuado y un apropiado uso semántico. Asimismo, el esquema está adecuadamente distribuida en campos y temas que proporcionan una estructura coherente y argumentativa acorde con los propósitos de la investigación.

Apreciada profesora, por todas estas observaciones considero que este trabajo de grado cumple con los requisitos académicos para ser evaluado.

Atentamente,



Mauro Vega Bendezú
Director
Profesor
Departamento de Historia

Concepto del trabajo de grado titulado: *Los procesos de modernización y la creación del Instituto Popular de Cultura. Una aproximación a la formación artístico popular en Cali, 1947-1971*, presentado por los estudiantes Lizeth Natalia Sinisterra y Jhon Freddy Barbosa de la Licenciatura en Historia; bajo la dirección del profesor Mauro Vega Bendezú.

He leído un trabajo de 147 páginas, incluyendo bibliografía, organizado en tres capítulos, con introducción, conclusiones y algunas ilustraciones pertinentes. El trabajo se ha propuesto, como indica la introducción, determinar cuál fue “el proyecto cultural que se quiso instaurar y el tipo de identidad que se quería formar” con la creación del Instituto Popular de Cultura (IPC). La introducción no explica la elección del periodo que seguramente obedece a la existencia de la institución que se ha pretendido examinar, en todo caso es una carencia inmediata que puede ser resuelta fácilmente y que suele ser uno de los asuntos básicos que los historiadores tenemos que resolver y anunciar al presentar el objeto de estudio.

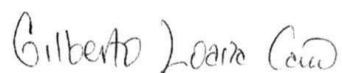
El primer capítulo está consagrado a las premisas conceptuales que han escogido los autores; definir qué es la “cultura popular” es el nudo de esta parte del trabajo. En términos generales, los estudiantes han acudido a un conjunto de obras y autores que les permite elaborar juicios solventes. En su recorrido bibliográfico, y como aporte indudable en lo que los autores ponen en discusión, hizo falta acudir a la obra de Pierre Bourdieu, nociones tales como *distinción* y *reproducción* pudieron haber nutrido el análisis. En el capítulo siguiente los estudiantes han intentado explicar el proceso histórico en que estuvo inscrita la fundación del IPC; el vínculo con el proyectismo cultural del liberalismo colombiano me parece una interpretación correcta de su origen. En este capítulo hay una parte que comienza con el subtítulo “a. Los primeros años del Instituto Municipal de Cultura Popular” (desde p. 76 hasta p. 87); en mi opinión, se trata de un fragmento del trabajo que bien podría situarse en el último capítulo. Precisamente, el capítulo final está concentrado en la caracterización del proyecto cultural del IPC. Aquí resalta el vínculo de ciertos intelectuales y artistas; hubiese sido interesante un examen más detenido de la compleja relación que pudo establecerse entre la enseñanza de artes plásticas y música con la supuesta difusión de unos valores identitarios; además de la también compleja relación entre una clase media urbana culta, a la que pertenecieron muchos de los profesores de esa institución, y los sectores populares que pudieron tener algún vínculo formal con la institución.

Este trabajo de grado es un aporte al conocimiento histórico acerca de lo que ha sido la institucionalidad cultural en una ciudad en parte del siglo veinte. Sin embargo, sigue faltando una mejor caracterización de las condiciones de esa ciudad, en este caso Santiago de Cali, y de cómo emergió y se situó una élite artístico-intelectual que fue el agente central de la difusión de una pretendida cultura oficial por medio de una institución que, al parecer,

dejó una huella ostensible. Hace falta, por ejemplo, un ejercicio prosopográfico más enjundioso para entender a ese grupo de artistas y profesores comprometidos con aquel proyecto que tuvo nicho institucional en el IPC; precisamente, el último capítulo pudo haber contenido unas significativas microbiografías de los artistas Tejada, de los hermanos Zapata Olivella, entre otros. Hay que tener en cuenta que estos intelectuales tuvieron trascendencia más allá de las instituciones y tuvieron fuerte responsabilidad en ciertos rasgos modernos de la ciudad.

Por todo lo anterior, considero que luego de unas correcciones puntuales en la introducción y en la distribución del texto (lo ya señalado en el capítulo segundo), el trabajo puede aprobarse.

Cordialmente,

A handwritten signature in dark ink, reading "Gilberto Loaiza Cano". The signature is written in a cursive, flowing style.

GILBERTO LOAIZA CANO

Profesor titular del departamento de Historia

Universidad del Valle

Cali, agosto 12 de 2015

Santiago de Cali, agosto 11 de 2015

Profesora
ISABEL CRISTINA BERMUDEZ
Directora Programa Licenciatura en Historia
Universidad del Valle



Asunto: Evaluación trabajo de grado

En relación al asunto referenciado remito las observaciones del trabajo de grado de los estudiantes Lizeth Natalia Sinisterra Ossa y Jhon Freddy Barbosa Rojas, titulado *Los procesos de modernización y la creación del Instituto Popular de Cultura (IPC): una aproximación a la formación artístico-cultural en Cali, 1947-1971*. El trabajo tiene como propósito analizar el proceso de creación y consolidación del Instituto Popular de Cultura como centro de formación artístico-cultural establecido a mitad del siglo XX en Cali, indagando su transición entre 1947, periodo de constitución, y 1971, momento de transformación del mismo. En tal sentido, el trabajo explora los móviles sociopolíticos que permitieron la creación de una institución orientada a la formación artística de los sectores populares en una de las fases de modernización de la ciudad.

En su estructura el trabajo está organizado en tres capítulos. El primero presenta un cuidadoso balance conceptual en torno a la noción de cultura popular desde autores como Peter Burke, Ana María Zubiera, Mijail Bajtin y Nestor García Canelini, entre otros. Estableciendo un diálogo importante con el filósofo italiano Antonio Gramsci y su análisis sobre la cultura en una perspectiva de clases, que permite comprender la división establecida entre alta y baja cultura, y las relaciones de dominación vehiculizadas a través de distintos dispositivos institucionales y simbólicos. En la perspectiva adoptada por los autores, resulta reveladora la noción de hegemonía que enmarca la reflexión sobre otras categorías igualmente importantes para el análisis: subalternidad, masas, mediación, etnicidad, hibridación, biculturalidad, raza, transculturación.

El segundo capítulo hace una presentación del marco histórico en el que surgió IMCP como parte del proceso de modernización cultural acuñado por los gobiernos liberales a partir de la década del treinta en el país. Y que movilizó un sofisticado proyecto cultural orientado a la intervención de amplios sectores sociales: campesinos, indígenas, grupos afro y obreros, con propósitos homogenizadores. Proceso articulado, a su vez, con la dinámica modernizadora que experimentaba la ciudad de Cali a mitad de siglo, para lo que resultaba especialmente funcional el trabajo educativo de higienización y aculturación, promovido por instituciones como el IMCP.

De igual modo, el tercer capítulo, se ocupa de estudiar las transiciones en el proyecto educativo del IPC en la segunda mitad de siglo, para lo cual analiza su organización, discursos y prácticas en torno a lo popular y la cultura popular. Haciendo especial énfasis en el papel de esta institución en la producción de un discurso sobre el folclore que contribuyó a la configuración de las identidades regionales; así como a la renovación del campo cultural de la ciudad.

El trabajo presenta varios aciertos: en primer lugar cuenta con una base conceptual sólida que permite una adecuada interpretación de la información. En segundo lugar, hace una problematización solvente sobre el objeto de estudio. En tercer lugar, presenta una contextualización amplia sobre el periodo que posibilita interrelacionar el problema de la modernidad cultural a nivel nacional y su correlato a nivel local, mostrando sus múltiples matices. En cuarto lugar, tiene coherencia metodológica y una escritura muy limpia. En general, es un trabajo serio y riguroso que cumple con los objetivos propuestos, por estas razones lo considero **aprobado**.



LILIANA ARIAS ORTIZ
Profesora
Instituto de Educación y Pedagogía

AGRADECIMIENTOS

Primeramente a mi MADRE, el ser más importante de mi vida; agradezco todo su amor, apoyo e incondicionalidad. Madre gracias por siempre creer en mí, por ser una luchadora inalcanzable, por ser el bastón de mi existencia; sin ti no hubiese sido posible llegar hasta donde llegue, y no hubiese podido cumplir uno de mis sueños que es haber terminado mi carrera.

Quiero expresar mi infinita gratitud al Profesor Mauro Vega, por todo su respaldo durante este proceso; por compartir su sabiduría y por enseñarnos la historia desde otra perspectiva, sin su acompañamiento y apoyo esta entrega no hubiese sido posible. Gracias también, a todos los docentes del Departamento de Historia, especialmente, a Isabel Cristina Bermúdez, Benito Garzón y Lorena Rojas, por haberme brindado sus conocimientos, experiencias y pensamientos que hicieron eco a nivel personal y profesional.

Igualmente, al Profesor Carlos Osorio por su apoyo y estar pendiente de mi situación académica. A la Directora María del Pilar Meza Díaz, al Profesor Diego Colonia, a María del Carmen Muñoz, a Luz Amparo Ramírez y demás personal del Instituto Popular de Cultura (IPC), por la buena disposición que tuvieron y por abrirnos las puertas de la Institución y dejarnos acceder a la información que necesitábamos; son unos luchadores inalcanzables por la Cultura Popular de nuestro país.

Y finalmente a la Universidad del Valle por haberse convertido en mi segundo hogar, y por haberme enriquecido tanto personalmente como académicamente; y en general, a todos mis compañeros y amigos con quienes compartí conocimientos y momentos gratos e hicieron mi paso por la Universidad más agradable.

¡Gracias totales!

Lizeth Natalia Sinisterra Ossa.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por acompañarme y apoyarme durante este proceso y ciclo académico. Igualmente, a mis compañeros por sus aportes en esas tardes de tertulia donde nos pusimos al tanto de nuestros trabajos de grado.

Gracias también, al Profesor Mauro Vega por su tiempo, ayuda y colaboración en la construcción de este trabajo. Finalmente a la Profesora Isabel Cristina por su apoyo, y a la Universidad del Valle por enriquecer mi vida personal, social y académica durante estos años, y brindarme experiencias y momentos que hicieron parte de mi formación profesional como Licenciado en Historia.

Jhon Freddy Barbosa Rojas

CONTENIDO
TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	13
 CAPÍTULO I	
Aproximaciones teóricas sobre la cultura popular.....	20
1. La cultura popular: enfoques y problemáticas.....	21
2. Culturas populares y hegemonía.....	31
a. Etnicidad, “raza” e identidad.....	36
b. Los sectores sociales y los intelectuales.....	39
 CAPÍTULO II	
El Instituto Municipal de Cultura Popular y sus circunstancias históricas.....	46
1. Los procesos de modernización cultural en Colombia (1930-1946).....	47
2. Cali y su contexto de modernización (1940-1950).....	73
 CAPÍTULO III	
El IPC y su Proyecto Cultural.....	85
1. Los primeros años del Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP).....	86
2. El IPC en los años 60.....	98
3. Encuentros y desencuentros: Lo folclórico y lo popular en el IPC	123
a. El IPC y su Revista “Páginas de Cultura”.....	136
 CONCLUSIONES.....	 142
 BILIOGRAFÍA.....	 147

INTRODUCCIÓN

Es ya casi una certeza aquella afirmación del historiador inglés Asa Briggs de que es más fácil participar, disfrutar, o explorar la cultura popular que definirla¹. Una definición de la cultura popular es difícil, porque la expresión contiene dos profundas ambigüedades: tanto “cultura” como “popular” son términos problemáticos.

La cultura popular es una categoría académica que a lo largo de la historia ha tenido una gran variedad de significados, por esta razón, es redefinida dependiendo el contexto histórico de donde se enuncia. El estudio de la cultura popular ha pasado a ser un tema de máximo interés por parte de un grupo de investigadores sociales, entre todos ellos se ha venido produciendo un sorprendente conjunto de trabajos, cada uno partiendo desde una posición y/o perspectiva teórica. De esta manera, el tema de la cultura popular ha sido objeto de múltiples debates en el campo académico y no existe un consenso ni una definición clara frente a esta categoría; la cultura popular se ha abordado tanto teórica como metodológicamente de muchas formas, pero siempre se ha ubicado en un tiempo y espacio en particular, debido a que la cultura no es estática, sino dinámica y se encuentra en constante transformación.

Ahora bien, la cultura popular ha sido estudiada por un grupo de investigadores sociales en Colombia desde hace poco más de veinte años, es un campo de estudio complejo por las disertaciones sobre su definición y por los problemas teóricos y prácticos que plantea. Algunos investigadores sociales se pensaron las culturas populares como objeto de “veneración” y “conservación”, porque en ellas se encontraría, según esta perspectiva, o bien las raíces de la identidad nacional perdida, o bien los puntos de resistencia frente a los intentos invasores de las culturas transnacionales del mundo. Además, se deducía que los portadores o representantes de la cultura y tradiciones populares eran los sectores populares, que en este caso, serían las personas que no contaban con un buen nivel socioeconómico en el país².

¹ BRIGGS, Asa. “¿Qué es la historia de la cultura popular?”, En: *Historia Social*, No. 10, primavera-verano 1991, p. 151.

² SILVA, Renán. Informe Final: “Las culturas populares en Colombia durante la primera mitad del Siglo XX”. Versión en línea: <http://sociohistoria.univalle.edu.co/infinal_cultura.pdf>

En efecto, como lo expresaría el filósofo alemán e integrante de la Escuela de Frankfurt Leo Löwenthal, la noción de cultura popular es una creación intelectual³, que en Colombia tuvo un significado particular, permeado por un contexto político, social, cultural y económico; es cierto lo que nos planteó el historiador inglés Eric Hobsbawm de que el siglo XIX no se termina en 1900, sino que en muchos sentidos permanece hasta bien entrado el siglo XX⁴; el paso de un siglo a otro en nuestro país, no significó el cambio de mirada que tenían los grupos hegemónicos sobre los sectores populares, en este sentido, durante la década de los 30, 40 y 50 se elaboraron discursos de alteridad que fueron el principal núcleo de los proyectos modernizadores y de la construcción de las hegemonías nacionales y regionales, por lo tanto, los esfuerzos de las elites se orientaban a fijar de alguna manera los efectos producidos por los procesos que se estaban dando de modernización, industrialización y urbanización.

De esta manera, en los discursos circulantes de ese período, se apelaba constantemente a la formación de “sujetos modernos” demandado por el proceso capitalista e industrial, se necesitaba que los sectores populares se adaptaran a los nuevos ritmos de la vida urbana, y para esto fue necesario desplegar todo un conjunto de dispositivos para reformar o modificar las condiciones higiénicas, alimenticias, laborales, etc. de la clase trabajadora, y en general, de los sectores populares para integrarlos al incipiente mercado interno y al Estado-nación.

Pues bien, Cali no estuvo ajena a estos acontecimientos, con su proceso de transformación de aldea a ciudad, poco a poco se fue convirtiendo en la futura capital industrial y polo de desarrollo del suroccidente colombiano, al mismo tiempo fueron apareciendo nuevos actores sociales en la escena y con ellos, nuevas tensiones. La ciudad estaba compuesta por una diversidad de grupos sociales de la época, como: empresarios, miembros de la Iglesia, migrantes, artesanos, pobres, entre otros. Nuestra hipótesis es que el Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP), que después pasaría a denominarse Instituto Popular de Cultura (IPC), surgió dentro de esas preocupaciones que tenían los grupos hegemónicos por modernizar la ciudad no solo en términos físicos, sino también en términos morales y culturales, en este sentido, la higienización fue el bastión del progreso, fue un propósito nacional; debían de convertirlos en seres humanos “cultos” y “civilizados”, por esta razón, se necesitaba de una higienización física, moral y sobre todo una

³ LÖWENTHAL, Leo. “Perspectivas históricas de la cultura popular”. Versión en línea: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/10144/2/margen1-3.pdf>

⁴ HOBBSAWM, Eric. *Historia del Siglo XX*, Editorial Crítica, 1998.

higienización cultural; se requería “limpiar” los cuerpos, las mentes, los hábitos, etc. todo aquello que atentara contra el orden social moderno. De ahí, la importancia de estas instituciones, como fue el caso del IMCP, para que los sectores populares recibieran la instrucción necesaria y de esta manera formar a esos “sujetos modernos” deseados.

Es así como el presente trabajo de grado surge de un interés por conocer la historia que hay detrás de la creación y, posteriormente, consolidación del Instituto Popular de Cultura como un centro para la formación artístico – cultural en Cali, entre 1947 – 1971. Durante este periodo surgieron cambios en los ámbitos económico, político, social y cultural a nivel nacional, regional y local que conllevaron a la creación y afianzamiento de esta Institución en la ciudad, por lo tanto, se indagará en este trabajo su transición entre 1947, periodo de constitución, hasta 1971, momento de transformación institucional y pedagógica del mismo; y a su vez, se pretenderá determinar el proyecto cultural que se quiso instaurar y el tipo de identidad que se quería formar. En este sentido, surgen varios interrogantes a la hora de abordar este trabajo: ¿por qué se creó el IPC?, ¿quién o quienes crearon el IPC?, ¿por qué incluyeron el término popular y cultura popular al nombrar dicho instituto?, ¿qué tipo de población debía ingresar al IPC?, ¿cuál fue el proyecto cultural que instauró el IPC?, ¿cómo concibieron la cultura popular?, ¿qué cambios o transformaciones podemos observar en el IPC durante el periodo de 1947 a 1971?, ¿qué tipo de enseñanza artística ofrecía esta institución?. Estas son preguntas que deben tener una respuesta pertinente y coherente, y que se tratará de ir desarrollando de una manera minuciosa en el transcurso del trabajo.

Para dar respuesta a los interrogantes anteriormente expuestos, se partirá del hecho de analizar en primera instancia, los procesos de modernidad, modernización y capitalismo que se dio en el ámbito nacional, regional y local, con base en los planteamientos de Santiago Castro-Gómez, que sirven para reflexionar sobre el lugar de los sectores populares en unos contextos culturales que se encontraban en medio de una relación de cambios y permanencias. En un libro que consideramos fundamental para esta investigación como es *Tejidos Oníricos, Movilidad, Capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)*, Castro- Gómez realiza un estudio sobre cómo se constituyeron unas subjetividades en la ciudad de Bogotá, a partir de discursos que elaboraron los grupos hegemónicos sobre la modernización y el capitalismo, que hicieron posible su instalación en el resto del país.

Durante las primeras décadas del siglo XX asistimos, pues, a una experiencia del capitalismo que desterritorializó las herencias coloniales sin aniquilarlas, pero si resemantizándolas y proalimentándose de éstas. Este es el punto de partida del libro del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez.

Al autor no le interesa la visión economicista del capitalismo, sino las prácticas a partir de las cuales puede decirse que este sistema económico echó raíces en Colombia. Se trata de prácticas que no pasan necesariamente por la constitución de empresas, flujos de capital o instituciones financieras, sino por ámbitos más “moleculares”. En este sentido, para el autor, el capitalismo no debe ser analizado únicamente desde el punto de vista de la producción de mercancías, sino también, y sobre todo, desde la perspectiva de la producción de subjetividades que hacen posible su experiencia, propone, así, una genealogía de las prácticas y dispositivos que contribuyeron a la producción de subjetividades acordes con los ideales capitalistas, en los cuales el país pretendía incursionar⁵.

Por otro lado, cabe señalar que no hay muchas investigaciones sobre el IPC, en algunos trabajos de grado y artículos es referenciado, pero de una manera muy somera; ya desde la institucionalidad, el IPC cuenta con dos publicaciones que exponen su historia: la primera, se publicó en 1984, *Pasado, Presente y Futuro del IPC*⁶, este libro contextualiza las diferentes etapas por las que ha pasado el Instituto, mostrando los acuerdos y decretos que dieron lugar a su origen y procesos de reestructuración. La segunda, fue publicada en 1997, *50 años. Instituto Popular de Cultura. Cali – Colombia*⁷, en esta parte se presenta la imagen de un Instituto dinámico, que incluye balance de sus logros y proyección al futuro. En ambos escritos se rescata el papel reivindicativo que tuvo el IPC en cuanto a la formación artístico-cultural de los sectores populares de la ciudad de Cali, aquí exponen que era un arte y una cultura echa “por el pueblo y para el pueblo”; ambos libros fueron útiles en la medida en que nos ayudó a adéntranos un poco en los planteamientos y discursos que desde la institucionalidad se elaboraron en torno a lo folclórico, lo popular y la cultura popular.

⁵ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Tejidos Oníricos: Movilidad, Capitalismo y Biopolítica en Bogotá 1910 – 1930*, Pensar, Universidad Javeriana, 2009.

⁶ CHAVEZ, Marco Fidel. *Pasado, Presente y Futuro del Instituto Popular de Cultura*, Impresora Feriva Ltda, Colombia, 1984.

⁷ ALCÁNTARA Herrán, Pedro. et., al, *Instituto Popular de Cultura: 50 años*, Ediciones I.P.C, 1997.

Ahora bien, una de las preguntas centrales en este trabajo de investigación es, ¿qué es la cultura popular?, no puede identificarse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales. Ante la caducidad de las concepciones esencialistas de la cultura popular, el enfoque gramsciano nos parece que ofrece una alternativa interesante para el desarrollo de este trabajo de investigación: lo popular no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por una posición, que construye frente a lo hegemónico.

El término de cultura popular y la relación entre cultura y poder, serán abordados en este proyecto de investigación a partir del concepto de *hegemonía*, definido por el filósofo y, teórico marxista italiano Antonio Gramsci, quien reflexionó en términos de *dominación*, haciendo una división entre alta cultura y baja cultura o clase dominante y clases subalternas⁸. Gramsci trabajó, de manera amplia, dentro de la línea marxista, pero ha revisado, renovado, apropiado, contextualizado y sofisticado muchos de sus aspectos para hacerlo más importante y pertinente a las relaciones sociales contemporáneas en el Siglo XX. Es considerado uno de los principales teóricos marxistas originales debido a sus análisis y contribución en temas relacionados con la cultura, lo nacional – popular, el Estado y el rol de la sociedad civil.

Uno de sus aportes más importantes fue la forma en cómo vio a la sociedad y lo popular de manera múltiple y heterogénea. Para entender el concepto de hegemonía él hizo una división entre la alta cultura que es representada por el grupo hegemónico, y tiene una concepción del mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada que de cierta forma se impone al resto de la sociedad; en contraste con la baja cultura representada por las clases subalternas, que tienen una concepción del mundo no elaborada y asistemática, que pueden dividirse a su vez en conservadores y reaccionarios, y creadores y progresistas, los cuales muchas veces se encuentran en contradicción y/o en relación diversa con los estratos dirigentes, es decir, con el grupo hegemónico⁹.

El tema de los sectores populares y con ellos la cultura popular, es un tema que debe ser investigado y trabajado de manera amplia y permanente en una ciudad tan cambiante como Cali,

⁸ ZUBIETA, Ana María. *Cultura popular y cultura de masas, conceptos, recorridos y polémicas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 37.

⁹ *Ibíd.*

es por eso que de una u otra forma buscamos contribuir con este tipo de investigaciones, al estudiar instituciones como el IPC.

Ahora bien, el presente trabajo de investigación está organizado en tres capítulos: en el primer capítulo, *Aproximaciones teóricas de la cultura popular*, se describe el lente teórico con el cual se analiza el tema de la cultura popular, abordando en primera instancia, algunas discusiones que han surgido desde diferentes posturas teóricas y metodológicas, sobre la cultura popular. En segundo lugar, se desarrollará la perspectiva gramsciana para entender la relación que se da entre la cultura y el poder y sobre todo las culturas populares a través del concepto de hegemonía; este concepto ayudará a explicar la relación que se da entre la cultura y la sociedad, a su vez, los conflictos relacionados con la etnicidad, la raza, el género, la sexualidad, la clase, etc.

En el segundo capítulo, denominado *El Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP) y sus circunstancias históricas*, se busca identificar los antecedentes nacionales y locales donde surgió el IMCP, en este sentido, se mostrará aquellos proyectos políticos y culturales que instauraron los liberales, entre 1930 – 1946, y la manera en que pensaron la modernidad en términos de la industrialización y de la modernización del Estado. Para ello, se trató de establecer una relación entre los mandatos de la higiene y la modernización del Estado y de la economía, ya que había la necesidad de vincular a los sectores populares, principalmente, en el sistema de producción capitalista. Durante el periodo de la “Republica liberal”, se abordará también aquellos aspectos centrales para comprender la manera en que se entendió la cultura, lo popular y la cultura popular para relacionarlos, en segundo lugar, con los procesos históricos de Cali y la posterior creación del IMCP en la ciudad, para ello, se expondrá el contexto local desde los procesos políticos, económicos, sociales y culturales desde la década de los 40 hasta el año de 1971; y también se referenciarán algunos de los proyectos, personajes e instituciones que marcaron y afianzaron un modelo de cultura en la ciudad.

Por último, en el tercer capítulo titulado *El IPC y su Proyecto Cultural*, se analizará y reflexionará en torno a los primeros años de creación del Instituto y a su consolidación en los años 60, y de manera particular en su proyecto artístico - cultural dirigido hacia los sectores populares de la ciudad de Cali. En un primer momento, se mostrará el proceso histórico en el que surgió el IMCP como parte de la dinámica modernizadora que experimentaba la ciudad de Cali a mitad de siglo. En un segundo momento, se expondrá la conformación de las diferentes escuelas

artísticas, la manera en que han definido y trabajado “lo popular” y la cultura popular, además, se expondrán algunos de los personajes relevantes que pasaron por dicha institución y que desempeñaron un papel clave en los temas artísticos y culturales no sólo en la ciudad, sino también en el país. En tercer lugar, se expondrá el papel que desempeñaron el Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF) y la Revista “Páginas de Cultura”, en la elaboración de un discurso alrededor de lo folclórico y lo popular por parte de un grupo de artistas e intelectuales que hicieron parte del IPC.

Finalmente, para el análisis y desarrollo de estos problemas, se acudió a un cuerpo amplio de fuentes documentales que están conformadas por fuentes primarias y secundarias. Dentro de las fuentes primarias encontramos: Revista institucional del IPC “Páginas de Cultura”, el Fondo Consejo del Archivo Histórico de Cali, Archivo del Centro de Investigaciones del IPC, en este lugar, consultamos tanto documentos como fotografías; cabe señalar que el archivo de esta institución no está organizado con base a los criterios estipulados por el Archivo General de la Nación, sí hay una pequeña identificación y clasificación de los documentos y fotografías, pero con criterios internos. En las fuentes secundarias, se hizo una revisión bibliográfica extensa para articular y darle sustento a las fuentes primarias, se hizo alusión a autores como: Antonio Gramsci, Santiago Castro-Gómez, Peter Burke, Raymond Williams, Stuart Hall, Nestor García Canclini, Martín Barbero, Mijail Bajtin, Ana Maria Zubieta, entre otros, los cuales fueron analizados y puestos en debate dentro de esta investigación.

CAPÍTULO I

Aproximaciones teóricas sobre la cultura popular

El estudio de la cultura popular ha pasado a ser un tema de máximo interés por parte de historiadores, sociólogos, antropólogos, comunicólogos, y por estudiosos del folclor y la literatura. Entre todos ellos se ha venido produciendo un sorprendente conjunto de trabajos, cada uno partiendo desde una posición o perspectiva teórica. Por esta razón, el tema de la cultura popular ha sido objeto de múltiples debates en el campo académico; algunos investigadores la consideran como una categoría vacía, compleja, imprecisa y contradictoria, por lo tanto, no hay un consenso ni una definición clara frente a esta categoría; la cultura popular se ha abordado tanto teórica como metodológicamente de muchas formas, pero siempre se ha ubicado en un tiempo y espacio en particular, debido a que la cultura no es estática, sino dinámica y se encuentra en constante transformación.

Ahora bien, exponer todos los trabajos y debates que han surgido en los diferentes círculos académicos sobre la cultura popular, es una tarea dispendiosa y ardua que rebasa los límites de esta investigación. Sin embargo, se considera de vital importancia el dar cuenta de algunos de esos trabajos y perspectivas que han surgido frente al tema de la cultura, lo popular y la cultura popular. En este sentido, este primer capítulo estará dividido en dos partes: en primer lugar, se abordaran algunos enfoques y problemáticas que han surgido al estudiar la cultura popular y en segundo lugar, se tendrá en cuenta la perspectiva gramsciana y su concepto de hegemonía para comprenderla; este concepto ayuda a entender la relación que surge entre la cultura y el poder, y a su vez, los conflictos relacionados con la identidad, la etnicidad, la raza, el género, la sexualidad, la clase, etc.

1. La cultura popular: enfoques y problemáticas.

Si todos los miembros de una sociedad dada tuviesen la misma cultura, no sería necesario utilizar el término cultura popular.

Peter Burke¹⁰

Para Peter Burke, historiador inglés y especialista en historia cultural, el debate sobre la cultura popular se ha concentrado en dos problemas o interrogantes: el primero ¿qué es lo popular?, y el segundo ¿qué es la cultura?¹¹, pero hay un tercero que para nosotros es aún más problemático y es ¿qué es la cultura popular?; en estos tiempos de crisis de las ciencias sociales se ha venido cuestionando el concepto mismo de “lo popular” y la contraposición que suele darse en relación a la cultura popular y la cultura dominante o hegemónica. Estos cuestionamientos nos permiten hablar en forma crítica y reflexiva sobre la cultura popular y tratar de destacar algunas de las líneas generales del debate que ha generado su estudio. Para poder definir la cultura popular, en primer lugar debemos definir el término cultura, término que además es impreciso y que tiene muchas definiciones contradictorias; hay que partir que la cultura debe ser ubicada en un contexto que presenta particularidades sociales, políticas, económicas, etc. es decir, la cultura no es estática, está en constante transformación.

El fundador de los estudios culturales británicos, Raymond Williams, sugiere que la cultura es la suma de experiencias sociales, es más bien algo arraigado a lo cotidiano, para él, la cultura es un marco de organización de la experiencia. En su texto *Historia y Cultura Común*¹², Williams propuso que la cultura es algo ordinario, es decir, como culturalmente una comunidad o sociedad se forja a partir del conjunto de significados y propósitos compartidos que emergen de sus prácticas cotidianas, relaciones sociales, hábitos y costumbres, tipos de trabajo y entretenimiento compartidos; para él “todas las sociedades poseen sus propios significados. Todas las sociedades los expresan en las instituciones, en las artes y en el saber. Construir una sociedad – expone el autor – significa descubrir significados y orientaciones comunes, y dicha construcción comporta

¹⁰ BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Editorial, S.A, Madrid, 2001, p. 61.

¹¹ *Ibíd.*, p. 19

¹² WILLIAMS, Raymond y GARCÍA Ruíz, Alicia (Editora). *Historia y Cultura Común*, Edición Los Libros de la Catarata, España, 2008.

un debate y una mejora continuo bajo las presiones ejercidas por la experiencia, el contacto y los descubrimientos, los cuales van escribiéndose en el territorio”¹³.

Burke al igual que Williams define la cultura como “un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, y de formas simbólicas (espectáculos y objetos) a través de los cuales se expresa o se encarna”¹⁴, Burke al estudiar la cultura popular en la Europa moderna, nos deja entrever que la cultura es una construcción social resultado de un proceso histórico cambiante, determinado por la interpretación que los sujetos hacen del sistema de significados, actitudes y valores. De esta manera, se asumirá para el presente trabajo la definición e interpretación que hacen Williams y Burke sobre la cultura, en sentido amplio, la cultura va a estar asociada a lo cotidiano, y engloba un conjunto de actitudes, mentalidades y valores, que se expresan o adquieren un significado simbólico cuando se encarnan en artefactos, prácticas y representaciones.

Ahora bien, ¿qué es la cultura popular?, compartimos la definición que le da el historiador cultural francés Roger Chartier, es una categoría académica, es un “concepto que se propone delimitar, caracterizar, nombrar prácticas que sus autores nunca designan como pertenecientes a la cultura popular”¹⁵, por lo tanto, la cultura popular es una categoría que se utiliza para clasificar y diferenciar a un determinado grupo de otro, en este caso, sería una “alta cultura” representada por el grupo hegemónico en oposición a una cultura popular, constituida en este caso a los sectores populares de la sociedad. Siguiendo el planteamiento de Chartier, aunque como él lo dice es arriesgado, se puede reunir las múltiples, y a su vez, contradictorias definiciones sobre la cultura popular en dos modelos de descripción e interpretación. El primero, consiste en concebir la cultura popular como un sistema coherente y autónomo fuera de la lógica del grupo hegemónico y el segundo, tiene en cuenta las relaciones de dominación que organizan el mundo social, y perciben la cultura popular en sus dependencias y faltas con relación a la cultura dominante¹⁶. Entonces por un lado, tenemos a una cultura autónoma e independiente y, por otro lado, tenemos a una cultura dependiente que funciona gracias a la lógica del grupo dominante.

¹³ Ibíd., p. 39.

¹⁴ BURKE, Peter. Op cit., p.25

¹⁵ CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”, En: *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, Instituto Mora, México, 1995, p. 121.

¹⁶ Ibíd.

Cabe señalar que la cultura popular ha sido objeto de múltiples debates y contribuciones por parte de diferentes teóricos, como se anotará más adelante; algunos teóricos como Peter Burke, Néstor García Canclini, Edward Said y Jesús Martín-Barbero exponen que la cultura popular no es homogénea, que debemos pensar la cultura popular en plural, ya que existe una gran heterogeneidad entre los sujetos que la conforman, donde se encuentran diferencias urbanas, rurales, étnicas, regionales, sexuales, religiosas, etc.

Para Ana María Zubieta, el problema de la cultura popular se basa en la dicotomía entre alta / baja cultura, en este sentido, se hace uso de categorías que implica diferentes posiciones teóricas: cultura de elite, cultura oficial, clase hegemónica, en contraposición a la cultura popular, cultura no oficial, clase subalterna, dentro de estas posiciones también se ven las distintas relaciones entre los dos elementos: dominación, resistencia, circulación, interacción, etc.¹⁷. Esta apreciación la podemos observar en el texto de Peter Burke, quien resalta que en la Europa moderna existieron diferentes tradiciones culturales, la más representativas fueron la gran tradición representada por el grupo hegemónico (nobles, burgueses, jerarquía eclesiástica, “intelectuales”, etc.) que se caracterizaban por la práctica de la lectura y la escritura; esta cultura se conservaba y transmitía por medio de la escuela y las universidades. Por otro lado, se encontraba la pequeña tradición, representada por el grupo subalterno, que sería el de las clases populares (campesinos, molineros, artesanos, etc.), esta era una cultura oral, que se transmitía dentro de la cotidianidad, a través de fiestas, espectáculos, carnavales, etc. era una cultura diversa y heterogénea, y que, dependiendo de su ámbito de actuación, a su vez, podía dar lugar a una cultura popular urbana o rural.

Para Burke, la cultura popular estaba conformada por subculturas, es un aporte importante que nos hace este autor, puesto que nos hace pensar en las culturas populares como múltiples y heterogéneas. A su vez, señala que las elites eran biculturales, participaban de la cultura popular pero mantenían su propia cultura, caso contrario, a las clases populares que no podían acceder a la “gran tradición”. En ese sentido, ambas tradiciones culturales interactuaban. La interacción entre ellas se suscitaba en ambos sentidos, debido a la existencia de una tercera tradición intermedia, estos intermediarios o grupos mediadores entre la cultura de elite y la popular, eran los que permitían que hubiese la interacción entre ambas, como hemos visto la pequeña y gran

¹⁷ ZUBIETA, Ana María. Op cit., p.19

tradición coexistían. Ahora bien, el historiador italiano y propulsor de la microhistoria Carlo Ginzburg, en su libro *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del Siglo XVI*¹⁸, nos habla de una “circulación cultural”, de esta manera, comprendió la relación entre la cultura popular y la cultura de elite en términos de circularidad, esto es, de interacción y reciprocidad.

Al igual que Burke, el crítico literario ruso Mijail Bajtin expone en su libro *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*¹⁹, la dualidad entre la cultura no oficial o cultura popular y la cultura oficial de la época medieval. Bajtin resalta que al estudiar la cultura cómica popular, uno de los elementos claves fue la risa, opuesta a la cultura oficial, de tono serio, religioso, feudal, etc. Las manifestaciones de la risa eran muy diversas: fiestas públicas carnavalescas, ritos, cultos cómicos, bufones, gigantes, monstruos, etc. Constituían las zonas únicas de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca²⁰.

En la plaza pública, especialmente durante el carnaval, el pueblo ridiculizaba y negaba todas las manifestaciones de la sociedad feudal oficial. Los festejos carnavalescos ocupaban un lugar importante en la vida cotidiana del hombre medieval; estas fiestas se desarrollaban dentro de la comicidad, es decir, estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, se diferenciaban con las formas de culto y ceremonias oficiales serias de la Iglesia y el Estado feudal. Estos ritos y espectáculos de la cultura popular “ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo”²¹.

Estas fiestas carnavalescas eran muy diferentes a las fiestas oficiales, no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida como lo hacía el carnaval; tanto el Estado como la Iglesia seguían optando por mantener el orden vigente, sin ir a alterar el statu quo, “en la práctica la fiesta oficial solo miraba hacia el pasado, del que servía para consagrar el

¹⁸ GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del Siglo XVI*, Ediciones Península, España, 2001.

¹⁹ BAJTIN, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*, Versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, 1987.

²⁰ *Ibíd.*, p. 10

²¹ *Ibíd.*, p. 11

orden social presente. Tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad, era la consagración de la desigualdad y la perennidad de las reglas que regían el mundo”²². Es por ello, que el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, es decir, el pueblo se salía de lo establecido, de la concepción dominante, eran quienes querían ser, sin órdenes, sin desigualdad, sin jerarquías, sin normas, se sentían igual entre sus semejantes, tenían un contacto libre y familiar. Esta segunda vida, este segundo mundo de la cultura popular, se construyó en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés. Para Bajtin, “la risa carnalesca es patrimonio del pueblo, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”²³, esta risa popular ambivalente expresaba una opinión sobre el mundo, en el que están incluidos los que ríen, acá el pueblo no se excluye; lo carnalesco es sinónimo de liberación e igualdad.

Burke y Bajtin presentan la cultura popular como la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la elite, en últimas instancias, quienes conformaban la cultura popular eran las clases subordinadas tal como lo expresaría Gramsci. Como hemos observado, ambos autores focalizan la cultura popular o la cultura no oficial, en contraposición a la cultura oficial; ambas culturas conformaban una dualidad: la cultura popular como una cultura milenaria, la cultura de la plaza pública, del humor, en oposición a una cultura oficial de tono serio, religioso y feudal. Para Burke, uno de los grandes problemas de la cultura popular son las fuentes, lo que sabemos de la cultura de ese período ha sido a través de agentes externos, puesto que eran los que tenían la capacidad de escribir²⁴, esta apreciación la podemos observar en las obras del literato francés Francois Rabelais, para Bajtin este escritor “ha recogido directamente la sabiduría de la corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles de la boca de la gente común y los bufones”²⁵, por tanto, su obra es clave para comprender, conocer, y adentrarse a la cultura cómica popular. Podríamos decir entonces desde nuestra posición y perspectiva que quienes construyen la cultura popular son los “otros”, que la interpretan a su modo, son unos “otros” hablando por otros.

Ahora bien, Jonh Storey, profesor de Estudios Culturales y director del Centre for Research in Media and Cultural Studies (Universidad de Sunderland) propone 6 definiciones que han surgido

²² *Ibíd.*, p. 15

²³ *Ibíd.*, p. 17

²⁴ BURKE, Peter. *OP cit.*, p.129

²⁵ BAJTIN, Mijail. *Op cit.*, p. 7

sobre la cultura popular: en primer instancia, intenta definir la cultura popular como la cultura que gusta a muchas personas; en segundo lugar, ve la cultura popular como una categoría residual, es decir, que existe para adaptar los textos y las prácticas culturales que no cumplen con los requisitos necesarios para ser calificados como “alta cultura”. En tercer lugar, se entiende la cultura popular como una cultura de masas, es decir, aquella producida o reproducida por medios técnicos (medios de comunicación), pensada para ser dirigida a un público considerable en cantidad, por lo tanto, desde esta perspectiva la cultura popular es una cultura comercial, que se produce en masa para el consumo en masa.

En cuarto lugar, se sostiene que la cultura popular es la cultura que tiene origen en la gente, es una cultura de la gente para la gente, pero nos surge un interrogante y es ¿quién puede incluirse en la categoría “gente”? En quinto lugar, Storey parte del análisis gramsciano, a partir del concepto de hegemonía, para el autor Gramsci “utiliza el termino hegemonía para referirse al modo como los grupos dominantes de la sociedad, a través de un proceso de “liderazgo intelectual y moral”, intenta ganarse el consentimiento de los grupos subordinados de la sociedad”²⁶. Diversos teóricos utilizan el término de hegemonía para pensarse la cultura popular, en ese sentido, la cultura popular va a ser un lugar de lucha entre la “resistencia” de los grupos subalternos de la sociedad y las fuerzas de “incorporación” que operan en interés de los grupos hegemónicos; desde esta perspectiva la cultura popular se convierte en un lugar de intercambio y negociación entre ambos grupos, donde va a estar en constante movimiento, entre la resistencia y la incorporación. Para Storey “aquellos que consideran la cultura popular desde una perspectiva neogramsciana, tienden a verla como un terreno de lucha ideológica entre clases dominantes y subordinadas, entre culturas dominantes y culturas subordinadas”²⁷. Este concepto de hegemonía ayuda a explicar la relación que se da entre la cultura y la sociedad, a su vez, los conflictos relacionados con la etnicidad, la raza, el género, la sexualidad, la clase, etc.

Por último, nos encontramos con la definición que da el pensamiento postmodernista sobre la cultura popular; desde este enfoque la cultura popular va a estar asociada al comercio y al

²⁶ STOREY, John. *Teoría cultural y cultura popular*, Ediciones OCTAEDRO-EUB, Barcelona, 2002, p.27

²⁷ *Ibíd.*, p. 28

consumo masivo, de esta manera, no se reconocerá la distinción entre alta cultura y cultura popular²⁸.

Como vemos, la cultura popular ha sido entendida de diferentes formas, según el contexto en que se ubique, como se decía en un inicio, con la crisis de las ciencias sociales se ha ido repensando la cultura, lo popular y sobre todo la cultura popular de otra manera, una manera más amplia, ya no tan reducida como antes. Para el caso de América Latina, se ha generado nuevas perspectivas de cómo entender lo popular y la cultura popular, por ende, se han acuñado diferentes categorías en contraste para explicar los fenómenos culturales que han suscitado en esta parte del mundo, por ejemplo, hibridación, transculturación, heterogeneidad, etc. estos teóricos que se irán presentando interpretaron la cultura como un complejo entramado de negociaciones.

Algunos teóricos han tomado su posición a partir de los estudios culturales, un claro ejemplo lo podemos encontrar en un texto muy particular de Néstor García Canclini denominado *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*²⁹, este texto nos abre a una nueva perspectiva de cómo entender la cultura y lo popular en relación con la modernidad-modernización y los procesos de hibridación. Este autor, entiende el significado de hibridación como los "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas"³⁰. Para este y otros teóricos, la cultura popular y lo popular no es puro, ni fijo, es más bien algo dinámico, que se mezcla, y se transforma con otros procesos socioculturales. Apreciación que también considera Edward Said, para él "todas las culturas están interrelacionadas, ninguna es única, ninguna mantiene su pureza originaria, todas son híbridas, heterogéneas"³¹. Ese hibridismo cultural como lo denomina Peter Burke, sugiere que todas las culturas están en contacto, que todas las culturas interactúan entre sí, todos a la final acabarán siendo "biculturales" o "híbridas", este planteamiento intenta superar la dicotomía entre alta y baja cultura.

Por otro lado, Canclini sugiere que los procesos constitutivos de la modernidad se piensan como cadenas de oposiciones enfrentadas entre sí: moderno-tradición, culto-popular, hegemónico-

²⁸ Ibid., pp. 20-30

²⁹ CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial GRIJALBO, México, 2005.

³⁰ Ibid., p. III

³¹ BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*, Ediciones Akal, S.A, 2010, p. 102

subalterno³²; pero aclara que la modernidad implica tanto procesos de segregación como de hibridación, es decir, la modernidad separa pero a la vez une, integra y la vez desintegra.

En este texto, Canclini también aborda el tema de las industrias culturales, al decir que el cosmopolitismo se democratiza. Considera que en una cultura industrializada, que necesita expandir constantemente el consumo, es menor la posibilidad de reservar repertorios exclusivos para minorías. Cabe señalar que con algunos estudios de la Escuela de Frankfurt sobre la cultura popular, sobre todo con los escritos de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, entre otros, se creó el termino de industria cultural para designar a los productos y procesos de la cultura de masas, en ese sentido, la cultura popular ya no se pensaría como una práctica cultural de una clase en particular, en este caso, de un sector o grupo subalterno, sino que la van a asociar al consumo, se va a tener ya una lógica de mercado, de comercio, por tanto, de masificarlo todo.

Algo importante que nos plantea el autor, es que para los medios masivos de comunicación, lo popular no es el resultado de tradiciones, ni de la personalidad colectiva, ni se define por su carácter manual, artesanal, oral, en suma, premoderno; los comunicólogos van a ver la cultura popular contemporánea constituida a partir de los medios electrónicos, no como resultado de diferencias locales, sino de la acción difusora e integradora de la industria cultural. La noción de lo popular construida por los medios sigue la lógica del mercado, lo popular es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes³³; en cambio, desde una perspectiva gramsciana lo popular va a estar ligado a la subalternidad.

Por otra parte, Jesús Martín - Barbero en su texto *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*³⁴, trata de ubicar los procesos comunicacionales dentro de la cultura y propone investigarlos desde las mediaciones y desde la recepción, es decir, desde los usos que la gente hace de lo que recibe de los medios, pero también desde sus modos y formas de comunicación. En ese sentido, el autor expone que:

La denominación de lo popular quedó atribuida a la cultura de masa operando como un dispositivo de mistificación histórica, pero también planteado por primera vez la posibilidad de

³² CANCLINI, Néstor. Op cit., p. 192

³³ Ibíd., p. 241

³⁴ MARTÍN – BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Editorial Anthropos , España, 2010.

pensar en positivo lo que les pasa culturalmente a las masas y esto constituye un reto lanzado a los críticos en dos direcciones: la necesidad de incluir en el estudio de lo popular no solo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimentan y la de pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado-y un pasado rural- sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje, y la complejidad de lo urbano³⁵.

Para este caso, lo popular va a ser un lugar de mestizajes y reappropriaciones, la cultura de masas va a ser un nuevo modo de existencia de lo popular y por consiguiente,

Este proceso de enculturación de las clases populares al capitalismo sufre desde mediados del siglo XIV una ruptura mediante la cual logra su continuidad: el desplazamiento de la legitimidad burguesa desde arriba hacia adentro, esto es, el paso de los dispositivos de sumisión a los del consenso, lo que genera la disolución del sistema tradicional de diferencias sociales, la constitución de las masas en clase y el surgimiento de una nueva cultura, de masa (...) una cultura que en vez de ser el lugar donde se marcan las diferencias sociales pasa a ser el lugar donde esas diferencias se encubren, son negadas, como elemento constitutivo del nuevo modo de funcionamiento de la hegemonía burguesa, como parte integral de la ideología dominante y de la conciencia popular.³⁶

Es decir, la hegemonía hace de la cultura un espacio estratégico en la reconciliación de las clases y reabsorción de las diferencias sociales.

Pero en sí ¿qué es la masa?, ¿Quiénes conforman las masas?, para Raymond Williams no existen las masas, solo hay formas de ver a las personas como tales, las "masas" se convirtió en un nuevo término para referirse a la "chusma": "los demás, los desconocidos, el populacho, la multitud diferente de uno mismo"³⁷. Para este autor hubo tres tendencias sociales que ayudaron a conformar el significado de masas: primero, debido a la concentración demográfica en las grandes ciudades que se llevó a cabo en el siglo XIX, segundo, por la concentración de los trabajadores en las fábricas y tercero, por el desarrollo correspondiente de una clase obrera organizada.³⁸ Con este calificativo, se impuso prácticamente una nueva estructura de clases.

³⁵ Ibíd., p. 41

³⁶ Ibíd., pp. 37-38

³⁷ WILLIAMS, Raymond y GARCÍA RUÍZ, Alicia (Editora). Op cit., p. 51

³⁸ WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad 1780-1950: de Coleridge a Orwell*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2001, p. 247

Pero también se han asumido otros conceptos dentro del contexto latinoamericano para pensarse y analizar las culturas populares, como son los términos de transculturación y de heterogeneidad cultural. El término de la transculturación proviene del antropólogo cubano Fernando Ortiz, quien lo trabajó en su libro *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar* en 1940. Ortiz distinguía claramente entre la “aculturación” y la “transculturación”. En su texto, trato de reemplazar la expresión de “aculturación” por el neologismo de transculturación, ya que lo consideraba un término más apropiado para explicar los diversos fenómenos sociales que acontecieron en Cuba por las complejas transmutaciones culturales que se presentaron. Ortiz comprendía que la aculturación es un proceso por el cual una cultura dominada recibe ciertos elementos de otra cultura (en este caso sería el de una cultura dominante), ocasionando una “deculturación”. En cambio, la transculturación:

Expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura procedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*³⁹.

Un claro ejemplo de transculturación nos lo presenta Ortiz cuando expone como los blancos occidentales adoptaron el tabaco en su vida diaria, planta que provenía de la cultura de los “indios antillanos” y que tenía múltiples usos y significados; para Ortiz el paso del tabaco de las Indias a Europa fue un fenómeno claro de transculturación. En ese sentido, y como también lo plantea el literato Uruguayo Ángel Rama⁴⁰, quien también adoptó dicho término pero desde la narrativa; el proceso de transculturación consiste entonces cuando una cultura entra en contacto con otra, donde podemos observar relaciones de desigualdad respecto de su poder de dominio y de su grado de desarrollo, ocasionando un proceso de cambio en el que se incorporan elementos de la otra cultura, pero también se preservan, aunque modificados, importantes elementos de la propia tradición. Como vemos la transculturación se convirtió es un concepto importante en los estudios culturales.

³⁹ ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, p. 90

⁴⁰ RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1985, (2da edición).

Por otro lado, para Estella Tarica, el término de heterogeneidad del crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar, “empezó como un intento de entender el papel de la literatura en el funcionamiento de los sistemas de diferenciación, de raigambre colonial, que impedían la formación de naciones “orgánicas” latinoamericanas, termina aproximándose más a una simple apreciación y reconocimiento de la diferencia, la pluralidad, la contradicción y la inestabilidad que marcan toda identidad, tanto individual como colectiva”⁴¹.

En ese sentido, Cornejo expone y resalta la pluralidad en las culturas latinoamericanas, a su vez, observa como ese cruce de culturas acarrea conflicto y contradicción, el modelo de los discursos heterogéneos de Cornejo supone la existencia de un sujeto bicultural o multicultural que está en capacidad de entender, usar, y reproducir los signos de otra cultura, a las vez los signos propios, por ejemplo, el caso de la literatura indigenista, que a la final quien la produce no son los mismos indígenas sino unos “otros” que tratan de representarlos, pero que está escrita desde una perspectiva ajena y dominante con respecto al mundo indígena.

Como hemos visto, la cultura popular ha sido sujeta de múltiples interpretaciones por parte de diferentes autores y perspectivas teóricas (Escuela de Frankfurt, historia cultural, estudios culturales, etc.); debemos ubicar la cultura popular en un determinado espacio y tiempo, como se ha dicho anteriormente, los sujetos al igual que la cultura están en constante transformación. En este breve recorrido, observamos cómo se ha entendido la cultura popular, y como la entendemos nosotros, ahora bien, debemos aterrizar esta categoría a partir de nuestro contexto en particular; por ahora, seguiremos en este debate y pasaremos al siguiente apartado donde se tomará el concepto de hegemonía para entender las culturas populares.

2. Culturas populares y hegemonía

La idea de culturas populares – siguiendo a Peter Burke - surgió en el mismo tiempo y lugar que la Historia Cultural: en la Alemania de finales del siglo XVIII, donde los intelectuales de clase media de esta época descubrieron las canciones y los cuentos populares, los bailes, los rituales, las artes y los oficios. Sin embargo, el estudio de la cultura popular quedó en manos de

⁴¹ SZURMUK, Mónica y MCKEE Irwin, Robert (cords). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, México, 2009, p. 132

anticuarios, folcloristas y antropólogos; solo a partir de la década de 1960 tomaría fuerza el estudio de la cultura popular con un grupo de historiadores académicos⁴². Como se ha dicho, la cultura popular es definida como la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no forman parte de la élite, es decir, de las clases subordinadas.

El término de cultura popular y la relación entre cultura y poder va a ser pensado en este proyecto de investigación en y a través del concepto de *hegemonía* definido por el filósofo y teórico marxista italiano Antonio Gramsci quien reflexiona en términos de *dominación*, haciendo una división entre alta cultura y baja cultura o clase dominante y clases subalternas. Como se expuso anteriormente, Gramsci trabajó, de manera amplia, dentro de la línea marxista brindando toda una serie de elementos que acompañan y complejizan el análisis de la sociedad. No contraponiéndola sino complementándola, ofreciendo nuevas categorías que si bien fueron escritas hace más de setenta años, conservan total y completa vigencia, es decir, ha sofisticado muchos de los aspectos del marxismo para hacerlo más pertinente al estudio de las relaciones sociales contemporáneas en el siglo XX.

Gramsci es considerado uno de los primeros teóricos marxistas originales que analizó las condiciones históricas que llegaron a dominar la segunda mitad del siglo anterior desde sus aspectos económicos, sociales, políticos, jurídicos y culturales, contribuyendo así directamente en temas relacionados con la cultura, lo nacional – popular, el Estado y el rol de la sociedad civil. La circulación de los planteamientos de Gramsci, gracias a la resonancia que tuvieron algunas de sus publicaciones en especial *Los Cuadernos de la Cárcel*, hizo que se convirtiera en una de las figuras más destacadas de la “cultura marxista internacional”, pero es importante aclarar y reafirmar su reordenamiento de ideas y contextualización que hizo al marxismo. En prisión fue donde comenzó a plasmar sus pensamientos en los Cuadernos en torno a: los intelectuales, la cultura y la ideología, la crítica del marxismo economicista y la ortodoxia determinista, la historia de Italia, el papel de Benedetto Croce, y como eje de la mayoría de sus escritos, la hegemonía. Sus Cuadernos tienen un carácter esencialmente fragmentario y disperso, eso explica las razones de complejidad de su lectura, aun así en muchos apartados hace alusión a categorías

⁴² BURKE, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?*, Editorial Paidós, España, 2006, p. 32

relacionándolas directamente con su entorno y contexto histórico-social, como lo podemos observar en el siguiente apartado:

La explicación dada por Antonio Labriola sobre la permanencia en el poder en Alemania de los Junker y el kaiserismo no obstante el gran desarrollo capitalista bosqueja la explicación correcta: la relación de clase creada por el desarrollo industrial con el alcance del límite de la hegemonía burguesa y el vuelco de las situaciones de clases progresistas, induce a la burguesía a no luchar a fondo contra el viejo mundo, sino a partir de subsistir de él aquella parte de fachada que sirve para velar su dominio⁴³.

Uno de los aportes más importantes de Gramsci es la forma en cómo ve a la sociedad y lo popular de manera múltiple y heterogénea. Para entender el concepto de hegemonía él hace una división entre la alta cultura que es representada por la clase dominante la cual tiene una concepción del mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada que de cierta forma se impone al resto de la sociedad; en contraste a la baja cultura compuesta por las clases subalternas, que pueden dividirse a su vez en conservadores y reaccionarios, y creadores y progresistas, los cuales muchas veces se encuentran en contradicción y/o en relación diversa con los estratos dirigentes, es decir, con la clase dominante.

Para pensar este proceso de “dominación social”, Gramsci utiliza el concepto de hegemonía como un proceso en el que una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por las clases subalternas, incluso y sobre todo si van en contra de los propios intereses⁴⁴. La hegemonía se sostiene no sólo por medio de la instrumentalidad impuesta del Estado, sino que también se basa en las relaciones e instituciones de la sociedad civil (la escolarización, la familia, las iglesias y la vida religiosa, las organizaciones culturales, las así llamadas relaciones privadas, las identidades de género, sexuales y étnicas, etc.) se vuelven, de hecho, “para el arte de la política”⁴⁵.

⁴³ GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la Cárcel*, Tomo I, Einaudi, Roma, 1975, p. 119

⁴⁴ ZUBIETA, Ana María. Op cit., p. 37

⁴⁵ HALL, Stuart. *Sin Garantías trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Envión Editores, 2010, p. 273

En este sentido, y parafraseando a Gramsci, la hegemonía es la capacidad de un sector o grupo de sectores de una clase social determinada de generar consensos favorables para sus intereses y hacerlos equivalentes como intereses generales; se puede decir que lo que se busca es la homogeneidad, crear un conformismo social que sea útil a la línea del desarrollo del grupo dirigente, incluso y especialmente, en aquellas zonas que en derecho se llaman de “indiferencia jurídica”, es decir, la moralidad, las buenas costumbres, etc.⁴⁶ Las culturas populares desde la hegemonía, se definen como un sistema de relaciones entre clases sociales que constituyen uno de los sitios para la producción del consenso, pero también de resistencia al consenso, de relaciones de poder y de lucha de clases.

Siguiendo al autor Carlos Arturo Castillo⁴⁷, ¿esa relación de la cultura y el poder, cómo se expresa en el plano de las relaciones sociales?, ¿acaso la clase dirigente con toda su ostentación se impone de manera avasallante a las “clases inferiores”? Canclini, siguiendo a Gramsci y las relaciones de hegemonía, plantea que:

Entendemos por hegemonía - a diferencia de la dominación que se ejerce sobre adversarios y mediante la violencia - un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan practicas independientes no siempre ‘funcionales’ para la reproducción del sistema⁴⁸.

La hegemonía es dominante pero jamás lo es de un modo total o exclusivo. Formas alternativas u opuestas siempre existen en el seno de las prácticas culturales, poder y resistencia, relaciones de poder y zonas de resistencia. La función hegemónica es controlar, neutralizar, transformar e incluso incorporar las formas de oposición. La hegemonía es vista así como un proceso activo no como una dominación inmodificable, debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada porque es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que no le son propias⁴⁹, teniendo en cuenta que la hegemonía no se ejerce solamente sobre los campos

⁴⁶ GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la Cárcel*, Tomo 4, Ediciones Era, México, 1986, p. 203

⁴⁷ CASTILLO, Cesar Arturo. *El arte y la sociedad en la historia de Cali*, Editor Gerencia para el Desarrollo Cultural, Cali, 1994, p. 64.

⁴⁸ CANCLINI, Néstor. “Cultura Transnacional y Culturas Populares”. Centro de Estudios sobre Cultura Transnacional. Sin Publicar. Citado En: Castillo, Cesar Arturo. Óp. cit., p. 64

⁴⁹ ZUBIETA, Ana María. Op cit., p. 40

económicos y administrativos, sino que abarca, además, los dominios críticos del liderazgo cultural, moral, ético e intelectual.

Por otro lado, para Lawrence Grossberg, teórico norteamericano de los estudios culturales y la cultura popular, la política moderna no es siempre una lucha por el consenso ideológico sino que también involucra una lucha por la hegemonía. En este sentido, este teórico plantea tres diferencias que debemos tener en cuenta que se dan entre las luchas por el consenso ideológico y las luchas por la hegemonía. Primero, debemos comprender que la hegemonía no se refiere necesariamente a la construcción de consenso, sino más bien de un consentimiento, “no busca tanto el acuerdo sobre una visión del mundo, sino más bien estar de acuerdo en que un grupo en particular debe liderar la nación”⁵⁰. Segundo, la hegemonía no debe ser entendida como una lucha entre dos bandos opuestos y homogéneos; para este autor las sociedades modernas no se pueden dividir en dos grupos, debido a las múltiples diferencias sociales, políticas, culturales, sexuales, raciales, etc. que se yuxtaponen entre sí, por lo tanto, “a diferencia del consenso la hegemonía no trata de eliminar este complejo contexto de diferencias sino de reorganizarlo en una nueva unidad diferenciada”⁵¹, y por último, el grupo que obtiene la posición de liderazgo incluye algunas fracciones de otros sectores sociales, “parte del trabajo de la hegemonía es colocar y mantener este grupo junto de forma tal que aunque las fracciones puedan trabajar juntas, no todas son iguales. Algunas fracciones están más en el «núcleo» que otras y, como resultado, algunas pueden ser incluidas sólo en momentos y lugares particulares”⁵².

En otras palabras, y parafraseando a Grossberg, debemos comprender que la hegemonía es el resultado y se mantiene a través de una constante negociación entre diferentes intereses políticos, económicos y culturales que compiten entre sí y entre diversos grupos o sectores sociales, siempre bajo el liderazgo de un interés particular del grupo hegemónico, los cuales deben reconstruir constantemente su unidad y liderazgo.

⁵⁰ GROSSBERG, Lawrence. “Entre consenso y hegemonía: notas sobre la forma hegemónica de la política moderna”, En: *Tabula Rasa*, Bogotá, No. 2, enero-diciembre 2004, p. 52

⁵¹ *Ibíd.*, p. 53

⁵² *Ibíd.*, p. 56

a. Etnicidad, “raza” e identidad

Ahora bien, como ya se ha expresado anteriormente, este concepto de hegemonía ayuda a explicar la relación que se da entre la cultura y la sociedad, a su vez, los conflictos relacionados con la etnicidad, la raza, el género, la sexualidad, la clase, etc.

En este sentido, el término de etnicidad al igual que el de “raza” no tienen referentes fijos nos dice el antropólogo social británico Peter Wade, quien ha dedicado la mayor parte de su vida a explorar las relaciones étnicas y las ideas de raza que existen en América Latina, con particular referencia a las poblaciones negras. A lo largo de su trayectoria académica ha estudiado los procesos de discriminación racial, identidad negra, y movimiento social negro, incorporando también la sexualidad a sus temas centrales de investigación. En su texto *Raza y Etnicidad en América Latina*⁵³, nos expresa que tanto la “raza” como la etnicidad están entremezclados en discursos académicos, populares y políticos que constituyen ellos mismos parte de las relaciones académicas, populares y políticas, y de las prácticas⁵⁴.

La etnicidad reconoce el lugar que juega la historia, el lenguaje y la cultura en la construcción de las subjetividades y de las identidades, al igual que el hecho de que todo discurso está localizado, posicionado, situado, y de que todo conocimiento es contextual. La representación es posible sólo porque la enunciación siempre está producida dentro de códigos que tienen una historia, una posición dentro de las formaciones discursivas de un espacio y tiempo particular. El reconocimiento de que todos hablamos desde un lugar particular, desde una historia particular, desde una experiencia particular, una cultura particular, esto quiere decir que todos estamos en ese sentido, *étnicamente* localizados y nuestras identidades étnicas son cruciales para nuestro sentido subjetivo de lo que somos⁵⁵.

Para el sociólogo y teórico político peruano Aníbal Quijano, la “raza” es una de las principales categorías de la modernidad, pues fue uno de los ejes de la expansión del capitalismo colonial / moderno. La clasificación social de la población mundial se hizo sobre la idea de “raza”, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde

⁵³ WADE, Peter. *Raza y Etnicidad en Latinoamérica*, Ediciones ABYA-YALA, Ecuador, 2000.

⁵⁴ Ibid., p. 11

⁵⁵ HALL, Stuart. Op cit, pp. 310 – 311

entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica: el eurocentrismo⁵⁶. Por su parte, para el historiador y actualmente profesor de la Universidad del Valle Mauro Vega, los términos “raza” y “etnicidad” son:

Coextensivos con el despliegue del mundo moderno y de la modernidad, pues guardan estrecha relación con la tensión entre el pensamiento liberal y la práctica colonial, ya que mientras se promocionaban los valores universales (libertad, dignidad, justicia, igualdad y bienestar), al mismo tiempo se defendía la legitimidad del colonialismo, argumentando que era necesario “civilizar” – transitoriamente- a los pueblos no europeos para garantizarles su progreso material y espiritual⁵⁷.

¿Podemos decir, entonces, que “raza” y etnicidad son construcciones sociales? Peter Wade propone que tanto raza como etnicidad son construcciones sociales para las identificaciones de la diferencia y la igualdad, pero lo mismo podría decirse del género y la clase ¿qué entendemos por etnicidad y por “raza”? El consenso general hace referencia a la etnicidad como las diferencias culturales que para el autor tiende a utilizar un lenguaje de lugar, de espacio geográfico debido al hecho de que las relaciones sociales se vuelven concretas mediante una forma especializada, en este caso de localización que es lo que marca la diferencia cultural; mientras que la “raza” se refiere más que todo a las diferencias fenotípicas⁵⁸.

Desde la colonia, la población de todo el mundo fue clasificada, ante todo - nos dice A. Quijano - en identidades raciales y étnicas, divididas entre los dominantes / superiores “europeos” y los dominados / inferiores “no europeos”⁵⁹. Ahora bien, en las ciudades, las clases dominantes desarrollaron un modelo urbano que continuó las líneas del autoritarismo colonial, que para el autor fue uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del

⁵⁶ VEGA BENDEZÚ, Mauro. *Discursos sobre “raza” y nación en Colombia. 1880 – 1930*, Universidad del Valle, Departamento de Historia, Colombia, 2013, p. 41.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 145

⁵⁸ WADE, Peter. *Op. cit.* pp. 22- 23

⁵⁹ QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”, En: Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia, Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 120

mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social⁶⁰.

Para Mauro Vega, las múltiples, fragmentadas, heterogéneas y conflictivas experiencias sociales se transforman rápidamente en signos de una cultura nacional coherente, lineal y holista. En cierta operación se hicieron equivalentes el devenir histórico con el tiempo nacional, y el espacio nacional con la identidad nacional⁶¹. En el caso colombiano, en las década de los sesentas y setentas, lo étnico estaba siendo reemplazado por las identidades, relaciones e instituciones de la sociedad moderna.

Ahora bien, ¿bajo qué se crea las identidades?, ¿quién necesita o debe estar relacionado con una identidad específica? Preguntas que se realiza el teórico cultural y sociólogo jamaquino Stuart Hall, quien plantea que “las *identidades* nunca se unifican, y en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos [...]”⁶². Las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, se construyen a través de la diferencia y son el resultado de una articulación exitosa del sujeto con el flujo del discurso el cual está relacionado con una significación política. Las identidades al igual que el concepto de clase, pese a las posibles discrepancias sobre su definición, se conciben cada vez más en la actualidad como un constructo cultural, histórico o discursivo, y a su vez conlleva a una cultura nacional.

Por lo tanto, ¿qué es una cultura nacional?; para Hall, una cultura nacional es un discurso, una manera de construir significados que influencia y organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos. Las culturas nacionales construyen identidades a través de producir significados sobre “la nación” que podemos identificar; éstos están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su presente con su pasado, y las imágenes que de ella se construyen. La formación de una cultura nacional ayudó a crear estándares de alfabetismo universal, generalizó una lengua vernácula única como el medio de comunicación dominante a lo largo de toda la nación, creó una cultura homogénea y mantuvo

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 93

⁶¹ VEGA BENDEZÚ, Mauro, *Op. cit.*, p. 26

⁶² HALL, Stuart y DU GAY, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 1996, p. 17

instituciones culturales nacionales, tales como un sistema de educación nacional. De estas y de otras maneras, la cultura nacional se convirtió en una pieza clave de la industrialización y en un motor de la modernidad⁶³.

Para el antropólogo francés Jean – Loup Amselle, quien se especializa en estudiar la cultura africana, expone que no existen fronteras culturales rígidas entre los diferentes grupos étnicos, sino que son parte de un sistema de transformaciones. Su tesis es que no existen fronteras culturales y rígidas entre estos grupos en tanto que los individuos poseen identidades fluidas o múltiples, distinguiéndose de diferentes, de los “otros” según las circunstancias. En ese sentido, la identidad no cesa de reconstruirse o negociarse⁶⁴.

Aquí es importante resaltar uno de los temas que Gramsci tomó con gran importancia en las notas de los *Cuadernos de la Cárcel* y es el relacionado con el folklore. El folklore para él ha sido estudiado como un elemento “pintoresco” y no como una “concepción del mundo” de determinados estratos de la sociedad; concepción del mundo que no es elaborada ni sistematizada, porque el pueblo por definición no puede hacer tal cosa, sino que es múltiple en el sentido que es una yuxtaposición mecánica de diversas concepciones y fragmentos del mismo y de la vida que han sucedido en la historia. El folklore solo puede ser comprendido como reflejo de las condiciones de vida del pueblo que debe ser concebido de manera seria para poder desaparecer la división entre cultura moderna y cultura popular⁶⁵. Este tema será tomado con detenimiento más adelante ya que fue uno de los pilares del IPC durante la década de los 60s.

b. Los sectores sociales y los intelectuales

Lo que Gramsci denominó “clases subalternas” (para el caso latinoamericano) incluyó no solo a los trabajadores industriales, sino también a un conjunto más amplio, cambiante y fluido que se podría denominar genéricamente “sectores populares urbanos”⁶⁶.

Partiendo de la idea de E. P Thompson de que los sujetos sociales se constituyen a partir de un conflicto social que les es previo, se considera la tradición como un campo de conflicto cultural.

⁶³ Ibid., p. 381

⁶⁴ BURKE, Peter, Op. cit., p. 122

⁶⁵ GRAMSCI, Antonio (1981). Op cit., pp. 151 – 152

⁶⁶ ZUBIETA, Ana María. Op cit., p. 41

En torno a la constitución de esa tradición (la determinación de lo que debe ser recordado y/o recuperado) actúan las mismas fuerzas que en los conflictos sociales, y por lo tanto es necesario estudiar la acción de los agentes sociales que colaboran en la destrucción o constitución de identidades.

De esta manera, en la configuración de lo popular interviene lo étnico, lo sexual, el consumo, la lucha de clases, lo racial, los diferentes conflictos, etc. Por lo tanto, la noción de lo popular puede servir para identificar la diversidad de relaciones sociales y culturales de los sectores subalternos, y recién allí, dentro de esta noción amplia, las determinaciones de clase se vuelven indispensables para evitar la disolución culturalista de lo popular. Las culturas populares indican que el objeto de estudio en cuestión no es homogéneo, y por lo tanto tampoco la cultura popular es unívoca, sino que por el contrario, se trata de un fenómeno plural y heterogéneo⁶⁷. Para Ana María Zubieta, el único elemento constante en la cultura de los sectores populares es el trabajo que ellas producen en sus fases de opresión y de liberación.

Por lo tanto, el autor Quijano nos ofrece una propuesta basada en lo que él llama *clasificación social*, la cual se refiere a los procesos en los cuales las gentes disputan por el control de los ámbitos básicos de existencia social, y de cuyos resultados se configura un patrón de distribución del poder, centrado en relaciones de explotación, dominación, conflicto entre la población de una sociedad y en una historia determinadas. La clasificación social se refiere a los lugares y a los roles de los individuos en el control del trabajo, sus recursos (incluidos los de la “naturaleza”) y sus productos, del sexo y sus productos, de la subjetividad y sus productos, y de la autoridad, sus recursos y sus productos⁶⁸.

Siguiendo el planteamiento de este autor, es importante tener en cuenta que la hegemonía es entendida también como el consentimiento de las grandes masas de la población a la dirección impresa a la vida social por el grupo dominante, consentimiento que proviene del consenso logrado por la clase dominante a través del prestigio obtenido por su posición y función en el mundo de la producción. Es decir, el mercado y la producción están relacionados con ese “nuevo

⁶⁷ Ibid., p. 238

⁶⁸ QUIJANO, Aníba. Op, cit., p. 114

sujeto” que quiere formar la clase dominante en los sectores subordinados captando sus intereses por una “movilidad social”, como lo expone Stuart Hall:

Quienes ‘lideran’ durante un periodo de hegemonía ya no pueden ser descritos en el lenguaje tradicional como una ‘clase dirigente’, sino como un bloque histórico. Esto hace una referencia crítica a la ‘clase’ como un nivel determinante de análisis; pero no pone clases completas directamente sobre el escenario político-ideológico como actores históricos unificados. Los ‘elementos que lideran’ en un bloque histórico pueden ser sólo una fracción de la clase económica dominante —por ejemplo, del capital financiero y no el industrial, del nacional y no del internacional. Asociados a él, dentro del ‘bloque’, habrá un estrato de las clases subalternas y dominadas que se han incorporado a causa de concesiones y compromisos específicos y que forman parte de esta constelación social aun cuando asuman un rol subordinado. ‘Ganarse’ a estos sectores es resultado de la creación de ‘alianzas expansivas, universalizadoras’ que cohesionan al bloque histórico bajo un liderazgo particular. Cada formación hegemónica tendrá entonces una configuración y composición social específica⁶⁹.

Ahora bien, ya para el contexto colombiano, el filósofo y teórico Santiago Castro- Gómez, nos plantea que “el dispositivo de movilidad para referirse al conjunto heterogéneo de discursos, tecnología y prácticas que desde el siglo XIX inscribieron el movimiento de la población en unos juegos de verdad a partir de los cuales ese movimiento quedó investido con determinadas propiedades y cualidades”. La hipótesis de Castro-Gómez es que la industrialización en Colombia demandaba una nueva relación de las personas con el movimiento, unas subjetividades cinéticas capaces de hacer realidad el orden social imaginado por las élites liberales desde el siglo XIX. Para que el país pudiera ingresar con éxito a la dinámica industrial del capitalismo, los cuerpos debían adquirir una nueva velocidad. Había que producir un nuevo tipo de sujeto desligado de su “tradicional fijación” a prácticas o hábitos mentales preindustriales, pues ahora todo debía moverse, circular y desplazarse⁷⁰.

En efecto, para la antropóloga Zandra Pedraza Gómez, esta distinción de clases sociales o clasificación social como lo llama Quijano, o Bloques Históricos como lo denomina Stuart Hall, se puede notar con claridad desde la urbanidad. La urbanidad distingue las virtudes individuales,

⁶⁹ HALL, Stuart. Op. cit, p. 270

⁷⁰ CASTRO-GÓMEZ., Santiago. Op. cit., p. 61

los sexos, las cualidades de cada una de las clases sociales y las características nacionales. En las ciudades “se encaminó un proyecto desde la tradición hispánica vinculada al progreso, ya que las clases bajas estaban atrasadas en materia de cultura, debido a su asado indio y negro. De allí que fuese imperioso educarlos en los principios de la tradición hispánica y civilizarlos”⁷¹.

De esta manera, la distinción de las clases sociales se basan de acuerdo a su riqueza, su “raza”, su capital cultural (como lo denominaría Bourdieu), etc. Unas clases subordinadas integradas por “Indios”, “negros”, campesinos, obreros, entre otros, con cualidades particulares y determinadas por lo que siempre debemos referirnos en plural y no como una clase homogénea; y una élite integrada en su mayoría por la clase dirigente, empresarios e intelectuales.

Pero, ¿qué papel juegan los intelectuales en la construcción de hegemonía y de las culturas populares? Para el autor John Storey, la hegemonía es organizada por aquellos a quienes Gramsci llama los “intelectuales orgánicos”⁷², y expresa que:

Para Gramsci, los intelectuales se distinguen por su función social. Es decir, todos los hombres y mujeres tienen la capacidad de hacer esfuerzo intelectuales, pero solo determinados hombres y mujeres tienen la función de intelectuales en la sociedad; cada clase crea orgánicamente a sus intelectuales (...) Los intelectuales orgánicos funcionan como organizadores de clase. Es su tarea el determinar y organizar la reforma de la vida moral e intelectual. En otro texto ha argumentado que Matthew Arnold se comprende mejor si se le considera un intelectual orgánico, lo que Gramsci identifica como uno de una élite de hombres de cultura, que tienen la función de proveer un liderazgo de naturaleza cultural e ideológica⁷³.

Según Gramsci, los intelectuales se pueden clasificar de muchas maneras: intelectuales urbanos, rurales, orgánicos, no orgánicos, eclesiástico, tradicionales, etc.⁷⁴ El tipo de intelectual al cual se hace referencia aquí, es al “intelectual orgánico” que al margen de su profesión, contribuye a

⁷¹ PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad: Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*, 2da edición, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2011, pp. 52 – 55

⁷² Para Gramsci “Todo grupo social que surge sobre la base original de una función esencial en el mundo de la producción económica, establece junto a él, orgánicamente, uno o más tipos de intelectuales que le dan homogeneidad no solo en el campo económico, sino también en lo social y en lo político”, En: GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Ediciones Nueva Visión, 2000, (6ta edición), p. 9

⁷³ STOREY, John. Op. cit., p.168

⁷⁴ GRAMSCI, Antonio. *La Formación de los Intelectuales*, Editorial Grijalbo, 1967, México, p. 56

sostener o a modificar una concepción del mundo, a suscitar nuevos modos de pensamiento, mediadores entre el partido (lo político) y la sociedad civil, que contribuyen con el cambio y creación de mecanismos que generen un cambio social desde la élite consensuado con los sectores sociales, en este caso los sectores populares.

En las notas que encontramos en los *Cuadernos*, Gramsci expone que por intelectuales hay que entender no solo a aquellas capas designadas comúnmente con esta denominación, sino en general toda la masa social que ejerce funciones organizativas en sentido lato, tanto en el campo de la producción, como en el de la cultura, al igual que en el campo administrativo – político. Para analizar las funciones sociales de los intelectuales hay que investigar y examinar su actitud psicológica respecto a las grandes clases que ellos ponen en contacto en los diversos campos. Gramsci se plantea aquí las siguientes preguntas en relación con los intelectuales: ¿tienen una actitud paternalista hacia las clases instrumentales?, ¿creen ser una expresión orgánica de aquellas?, ¿tienen una actitud servil hacia las clases dirigentes o creen ser ellos mismos dirigentes o parte integrante de esta clase?⁷⁵

En ese sentido, Storey nos expresa que:

La cultura popular ya no es una cultura impuesta de manipulación política, ni tampoco es el signo del declive social y la decadencia, tampoco es algo que emerge espontáneamente desde abajo, tampoco es una máquina de significados que impone subjetividades a sujetos pasivos. En vez de estos y otros enfoques, la teoría de la hegemonía nos permite pensar en la cultura popular como una mezcla de intenciones y contraintenciones negociadas; algo que viene de arriba y de abajo, algo comercial y autentico, un equilibrio de fuerzas en movimiento entre resistencia e incorporación. Esto puede ser analizado en muchas configuraciones distintas: clase, género, generación, etnicidad, raza, región, religión, sexualidad, etc. Desde esta perspectiva, la cultura popular es una mezcla contradictoria de intereses y valores en competencia: ni clase media ni clase trabajadora, ni racista ni no racista, ni sexista ni no sexista, ni homofóbico ni homofílico... pero siempre un equilibrio en movimiento entre dos (lo que Gramsci denomina un 'equilibrio de consenso')⁷⁶.

⁷⁵ GRAMSCI, Antonio. (1975). Op cit., p. 103

⁷⁶ Ibíd., p. 170

La cultura popular ya no se piensa como un objeto a preservar o a emancipar de los diferentes discursos de las clases poderosas y dirigentes, ahora se concibe como construcciones históricas y a veces contradictorias capaces de modificar, a partir de sus propias experiencias, los discursos sociales que pretenden representarlas. Canclini determina que las culturas populares no son un efecto pasivo o mecánico de la reproducción controlada por los dominadores, también se constituyen retomando sus tradiciones y experiencias propias en el conflicto con quienes ejercen más que la dominación: la hegemonía⁷⁷. Es decir, con la clase que si bien dirige política e ideológicamente la reproducción, deba consentir espacios donde los grupos subalternos desarrollan practicas independientes y no siempre funcionales para el sistema y para la élite.

La categoría de la hegemonía fue tomada y con posterioridad, sobre todo por líneas del pensamiento marxista. Para Raymond Williams, por ejemplo, la hegemonía está constituida por relaciones de dominación y subordinación que dan la impresión de ser presiones y límites de la simple experiencia y el sentido común, es por lo tanto, un cuerpo de prácticas culturales⁷⁸. Para entender este concepto desde Gramsci, hay que tener en cuenta que el pensador marxista reconoce dos grandes planos superestructurales: 1) la sociedad civil, como el conjunto de organismos llamados privados; y 2) la sociedad política o el Estado. El Estado posee dos brazos por los cuales ejerce dos funciones: 1) la hegemonía ejercida por el grupo dominante en toda la sociedad (civil y política); y 2) el dominio, que se expresa en el gobierno jurídico y el aparato represivo⁷⁹.

Hall afirma que la “hegemonía” es un “momento” muy particular, históricamente específico y temporal en la vida de una sociedad. Rara vez se logra este grado de unidad, que permite que una sociedad se plantee a sí misma una agenda histórica bastante nueva bajo el liderazgo de una formación o constelación específica de fuerzas sociales. Es poco probable que tales períodos de “estabilización” persistan para siempre. No tienen nada de automático. Se deben construir positivamente y requieren un mantenimiento constante mediante actividades. Las crisis señalan el comienzo de su desintegración. Segundo, debemos tomar nota del carácter multidimensional y multiescenario de la hegemonía. No puede construirse o sostenerse sobre un frente único —por ejemplo, el económico—. Representa un grado de dominio simultáneo sobre toda una serie de

⁷⁷ ZUBIETA, Ana María. Op. cit., p. 242

⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*, Ediciones Las Cuarenta, Argentina, 2009, p. 120

⁷⁹ ZUBIETA, Ana María. Op. cit., pp. 38 – 39

distintas “posiciones”. Este dominio no es impuesto, simplemente, o tiene un carácter de dominación. Es resultado de ganar una buena proporción del consentimiento popular⁸⁰.

Para Ángel Rama, se puede decir que no solo el equipo intelectual, sino las enteras regiones internas son sacudidas por procesos modernizadores, y son ellos la base que desarrollan su propio discurso defensivo que puede llevar a un fortalecimiento de las culturas inferiores, no en la medida en que se atrincheran a sus tradiciones, sino en la medida en que se transculturán sin renunciar al alma – como lo había dicho Arguedas – robusteciendo la cultura nacional o las culturas nacionales⁸¹. De ser así, ¿estamos hablando entonces de una dualidad entre modernidad y tradición en los sectores populares y hegemónicos? Esta es una de las tantas preguntas que realizamos en el desarrollo de este trabajo que tiene como foco de estudio e investigación al Instituto Popular de Cultura (IPC) desde el momento de su creación en 1947 hasta el año de 1971. ¿Fue el Instituto Popular de Cultura (IPC) un proyecto hegemónico?, ¿Qué sectores o grupos intervinieron en su creación?

⁸⁰ HALL, Stuart. Op. cit., pp. 268 - 270

⁸¹ RAMA, Ángel. Op, cit., p. 69

CAPÍTULO II

El Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP) y sus circunstancias históricas

(...) Sólo aquellos comprometidos con el progreso o los que por lo menos lo aceptaban podrían ser considerados como los verdaderos miembros de la nación.

Mauro Vega Bendezú⁸²

Desde el Siglo XIX y hasta mediados del XX, en Colombia, los discursos de alteridad fueron el principal núcleo de los proyectos modernizadores y de la construcción de las hegemonías nacionales y regionales. Los sectores populares fueron considerados como una “amenaza” para el sistema capitalista e industrial, en este sentido, el Estado, los partidos políticos, la Iglesia, los investigadores sociales y las universidades “contribuyeron en diferentes grados a la implementación de políticas que solucionaran tanto la “cuestión indígena” como la degeneración racial y moral del país”⁸³, de esta manera, el grupo hegemónico necesitaba reformar o modificar las condiciones higiénicas, alimenticias, laborales, etc. de la clase trabajadora y en general de los sectores populares para integrarlos al mercado interno y al Estado-nación.

En este orden de ideas, el objetivo de este segundo capítulo es dar cuenta de los discursos que determinados grupos sociales construyeron sobre los sectores populares, y a su vez, sobre la cultura popular, partiendo de la categoría de análisis de hegemonía, para comprender esa relación que se dio entre la cultura y el poder. De esta manera, se hablará en primer lugar de los antecedentes nacionales donde surgió el Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP) en Cali, y se tomará el periodo de lo que los historiadores han denominado “Republica Liberal”, para designar el periodo que va desde 1930 a 1946 y que se caracterizó por sucesivos gobiernos liberales. De la Republica Liberal solo se abordará aquellos aspectos centrales para comprender la manera en que se entendió la cultura, lo popular y la cultura popular para relacionarlos en segundo lugar, con los procesos históricos de Cali y la posterior creación y consolidación del IMCP en la ciudad. Para ello, se desarrollará el contexto local y regional desde los procesos políticos, económicos, culturales y sociales desde la década de los 40 hasta el año de 1971; y por

⁸² VEGA BENDEZÚ, Mauro. Op cit., p.17

⁸³ Ibíd., p.12

otro lado, se abordará algunos de los proyectos, personajes e instituciones que marcaron y afianzaron una modelo de cultura en la ciudad, algunos desde muy temprano de inicios del siglo XX como fue el caso de creación de: la Biblioteca El Centenario (1910), el Teatro Municipal Enrique Buenaventura (1927), el Instituto Departamental de Bellas Artes (1932), y entre otros, El Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP) que fue creado en 1947, y va a estar dirigido a los sectores populares de la ciudad. De este modo, en este capítulo se tratará de responder los siguientes interrogantes: ¿Qué tipo de ciudadanos y por ende que tipo de país y de ciudad se quería formar?, ¿Quién o quiénes pensaban las políticas culturales dirigidas a los sectores populares?, esto con el fin de comprender la manera en que el IPC, como institución y como discurso, se pensó lo popular y la cultura popular durante este periodo.

1. Los procesos de modernización cultural en Colombia (1930- 1946)

No creo, y perdonen los lectores demasiado optimistas esta afirmación, que repartiendo bibliotecas por los pueblos y las veredas, y discotecas escogidas, y dinero a conferencias ambulantes, se logre jamás que el pueblo sea culto. Entre otras razones porque la cultura no es patrimonio de las mayorías, sino una esquivia flor de invernadero que sólo nace en espíritus muy abonados por las disciplinas intelectuales. La cultura se ofrece al hombre que desee alcanzarla, y sólo a éste, en la Universidad, en el estudio, en el libro de lectura difícil, en el concierto de interpretación que escapa al ordinario auditor de porros y bambucos, en el teatro. Todo eso, el arte, la poesía, la gran música, nace de la entraña popular ciertamente, pero la cultura es su elaboración por los espíritus cultos, y éstos son aquellos capaces de transformar esa materia bruta en obra de arte, o los capaces de entenderla.

Eduardo Caballero Calderón ⁸⁴

El 18 de diciembre de 1947, el Consejo Municipal de Cali por medio del Acuerdo No. 450, creó el Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP), con el fin de ofrecer a los sectores populares el acceso a programas educativos y artísticos – culturales. Antes de crearse este Instituto, en Colombia en la década de los 30 y 40 (período donde se fortaleció el capitalismo industrial), el grupo hegemónico se planteó la necesidad de reformar o modificar las prácticas culturales de la clase trabajadora, y en general, de los sectores populares, para integrarlos al incipiente mercado interno y al Estado-nación. Para Santiago Castro-Gómez “[...] el capitalismo no se reproduce únicamente gracias a un imperativo de orden geopolítico, sino que además de ello –y como su

⁸⁴ CABALLERO CALDERÓN, Eduardo. “La cultura y la cultura popular”, En: *Semanario Sábado*, Núm. 10, Bogotá, 18 de Septiembre de 1943 , p. 2

condición de posibilidad- requiere el concurso de una serie de dispositivos y ensamblajes que recorren todo el cuerpo social y que coadyuvan a la producción de unas *subjetividades* [...]»⁸⁵, es decir, no solo debemos entender el capitalismo como un modo de producción de objetos y mercancías, sino también como un productor de subjetividades.

Entre 1930 a 1946 llegaron al poder los gobiernos liberales de Enrique Olaya Herrera (1930-1934), Alfonso López Pumarejo (quien gobernó por dos veces: 1934-1938 y 1942-1945), Eduardo Santos (1938-1942) y Alberto Lleras Camargo (1945-1946), iniciando de esta manera la "República Liberal", que terminó con 45 años de gobiernos conservadores. Uno de los gobiernos más representativos fue el del presidente Alfonso López Pumarejo, su primera administración fue denominada la "Revolución en Marcha", la cual, y siguiendo al historiador James D. Henderson, "era abiertamente reformista, y estaba dirigida a acelerar la modernización del país a través de la vigorosa acción de un Estado intervencionista, que tenía como fin fomentar el desarrollo"⁸⁶. López Pumarejo trató de establecer una serie de reformas dirigidas principalmente al sector legislativo, agrario, educativo, laboral, etc. que reflejaran su compromiso con el bienestar social. Sin embargo, estas reformas no fueron totalmente radicales, no alteraron el sistema vigente; algunos historiadores como Mauricio Archila⁸⁷ y Miguel Ángel Urrego⁸⁸, plantearon que las reformas lopistas fueron más bien moderadas, no tenían la intención de cambiar el statu quo, es decir, no hubo una ruptura como tal del modelo cultural conservador con el ascenso de los liberales.

Igualmente, debemos tener presente que estas reformas se enmarcaron dentro de un contexto latinoamericano, marcado en ese momento por el ascenso de movimientos populistas y nacionalistas en países como Argentina, México, Chile, Brasil, etc. Y donde se produjo la emergencia de diferentes movimientos sociales. Por consiguiente, durante este periodo se produjo una serie de cambios en el aspecto político, económico, social y cultural del país, que fueron producto de un proceso de modernización que se estaba llevando a cabo en América Latina.

⁸⁵ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Op cit., p. 11

⁸⁶ HENDERSON, James D. *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889 – 1965*, Editorial Universidad de Antioquia, 2006, p. 308

⁸⁷ ARCHILA N. Mauricio. *Cultura e Identidad obrera: Colombia 1910-1945*, Editorial Cinep, 1991.

⁸⁸ URREGO, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Díaz a la Constitución de 1991*, Siglo de Hombres Editores, 2002.

De esta manera, los países latinoamericanos y Colombia no iba hacer la excepción, optaron por implementar un Estado intervencionista y proteccionista en la economía (política que estaba en auge en los Estados Unidos), como una estrategia para enfrentar la crisis internacional (Crack del 29, Segunda Guerra Mundial etc.) y tratar de defender la economía nacional, lo que ayudaría a un proceso de ampliación del mercado interno. El país experimentó un importante crecimiento económico, gracias a la industria, al apoyo norteamericano y a las medidas proteccionistas dirigidas a favorecer y fortalecer la industria interna a través de la sustitución de importaciones, como resultado de la Segunda Guerra Mundial y por el desarrollismo de los dirigentes políticos. En ese sentido, la producción industrial se duplicó, los sectores industriales lograron expandir su producción aceleradamente, como fueron los de consumo corriente (alimentos, bebidas, tabaco, textiles, etc.) y se logró avances importantes en la ampliación de su base productiva (aunque con poca diversificación), lo que permitió abastecer de bienes a la población colombiana que antes solo se satisfacía con las importaciones⁸⁹.

Este crecimiento económico en Colombia, estuvo acompañado por diversos procesos de modernización que produjeron diferentes cambios sociales: primero, se dio un proceso de urbanización propiciado por la industrialización que correspondió a múltiples factores, principalmente al incremento demográfico producto de las altas tasas de fecundidad y el descenso de la mortalidad. Segundo, por las migraciones rurales hacia las grandes ciudades debido al desempleo generado por la modernización y mecanización en las haciendas de mayor desarrollo capitalista, y tercero, por la violencia política que se acentuó con el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Según Archila, en 1938, el 29% de la población colombiana vivía en la zona urbana, mientras que en 1951, era el 40% y en 1964 era el 52%⁹⁰, estas cifras indican que este proceso de urbanización fue transformando poco a poco el país de rural a urbano, lo que conllevó también a que las ciudades crecieran.

Durante este periodo, el país se conectó con la economía mundial capitalista, por lo tanto, la industrialización requería del despliegue estatal de una serie de políticas que ayudaran a formar una clase obrera sana y en disposición de trabajar. En efecto, el Estado concentró sus esfuerzos

⁸⁹ BEJARANO, Jesús Antonio. “La economía colombiana entre 1930 y 1945”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo V, Editorial Planeta Colombiana, 1989, p. 124

⁹⁰ ARCHILA N. Mauricio. Op. cit., p. 56

en modernizar e industrializar el campo, con el fin que produjera la materia prima necesaria para alimentar a la industria de sustitución de importación, esto provocó una serie de cambios en la vida cotidiana de los campesinos que tuvieron que ir a las grandes ciudades con la esperanza de encontrar un buen empleo, mejoras salariales y por el deseo de obtener mejores y mayores bienes y servicios que brindaban los centros urbanos, para así tratar de mejorar su calidad de vida. Esta “masa” como la denominó Jesús Martín-Barbero afectó “al conjunto de la sociedad urbana, a sus formas de vida y pensamiento, y pronto incluso a la fisionomía de la ciudad misma... la masa quería acceder a los bienes que representaba la ciudad, querían trabajo, salud, educación y diversión, pero no podía reivindicar su derecho a esos bienes sin masificarlo todo⁹¹”. Sin embargo, las ciudades no absorbieron completamente la mano de obra campesina, lo que generó que se aumentará el desempleo, como lo plantea Martha De Alzate, “el sector urbano no logra absorber e integrar a él los nuevos grupos emergentes, ya que no puede ofrecerle satisfactoriamente ocupación, medios de consumo, vivienda, educación, salud, etc.⁹²”

Este proceso de modernización en el país tuvo un impacto en la forma de ver y pensar el territorio y la población. La discusión sobre las nuevas necesidades de una sociedad que empezaba a dejar su carácter rural y se hacía cada vez más urbana, con las problemáticas que dichos cambios generaron, llevó al Estado a re-imaginar la nación, es decir, a establecer que sectores sociales harían parte de ella y quienes no, enfocándose principalmente en qué personas serían idóneas para impulsar el progreso y el desarrollo del país, como lo expone Álvaro Villegas Vélez:

La pregunta por la capacidad de progreso de la población colombiana rondaba permanentemente, y daba lugar a un doble movimiento: el salto a la modernidad representado por la urbanización, la industrialización y el cese de las guerras civiles; y la preocupación por la defectuosa constitución psíquica, moral y física de los colombianos como causa de los males sociales, intelectuales, económicos y políticos de la República⁹³.

Por lo tanto, el Estado, un sector de la élite y un grupo de intelectuales trataron de formar una nación moderna, culta y civilizada a través de programas educativos y culturales dirigidos a

⁹¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. Op cit., p. 183

⁹² DE ALZATE, Martha. “Hacia una “Modernización” en Colombia: análisis crítico”. En: L.A Costa Pinto (Ed). *Transición Social en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, s.f. p. 79

⁹³ VILLEGAS Vélez, Álvaro Andrés. “Raza y nación en el pensamiento de Luis López de Mesa: Colombia, 1920-1940”. En: *Estudios Políticos*, No. 26, enero-junio 2005, p. 211.

reformular a aquellos sectores sociales que representaban un obstáculo para ese ideal, en este caso a los sectores populares, como lo plantea Castro-Gómez “para que Colombia pudiera ingresar con éxito a la dinámica industrial del capitalismo, los cuerpos debían adquirir una nueva velocidad. Había que producir un nuevo tipo de sujeto desligado de su tradicional “fijación” a prácticas o hábitos mentales preindustriales, pues ahora todo debía moverse, circular y desplazarse”⁹⁴. De ahí que, el grupo hegemónico necesitaba formar sujetos o cuerpos capaces de asegurar la hegemonía del sistema capitalista, en este caso, de la “sociedad del trabajo” – como lo denominó Castro-Gómez-, y a su vez, la existencia del Estado- nación moderno.

Con su llegada al poder, los liberales se encontraron con una población colombiana mayoritariamente católica, dispersa, ubicada principalmente en la zona rural, con bajos índices de escolaridad y en su gran mayoría analfabeta, además, viviendo en condiciones precarias, y siendo explotadas por parte de los grandes terratenientes⁹⁵. Es por ello que los liberales - Según Diana Carolina Zapata - trataron de replantear las relaciones que existían entre el grupo hegemónico y los sectores populares, pues se consideraban actores políticamente activos y determinantes dentro del sistema político colombiano, por lo tanto, el objetivo fue tratar de mitigar y contrarrestar esas problemáticas, tratando de responder a las demandas de los sectores sociales más desfavorecidos del país⁹⁶. En este sentido, algo interesante que nos expone Stuart Hall y que lo podemos observar para este contexto colombiano, es que durante el periodo hegemónico, los que “lideran” no pueden considerarse como una “clase dirigente”, sino como un bloque histórico, debido a que:

Los “elementos que lideran” en un bloque histórico pueden ser sólo una fracción de la clase económica dominante —por ejemplo, del capital financiero y no el industrial, del nacional y no del internacional—. Asociados a él, dentro del “bloque”, habrá un estrato de las clases subalternas y dominadas que se han incorporado a causa de concesiones y compromisos específicos y que forman parte de esta constelación social aun cuando asuman un rol subordinado⁹⁷.

⁹⁴ CASTRO-GOMEZ. Santiago Op cit., p. 64

⁹⁵ MENESES ALARCÓN, Luis. “Educar campesinos y formas ciudadanos en Colombia durante la República Liberal (1930-1946)” En: *investigación y Desarrollo*, vol. 18, n° 2 (2010) p. 298.

⁹⁶ ZAPATA CORTES, Diana Carolina. “Mestizaje Nacional: una historia negra por contar”, En: *Revista Memoria y Sociedad* 14, No. 29, 2010, p. 93

⁹⁷ HALL, Stuart. Op cit., p.270

En efecto, lo que hicieron los liberales e intelectuales en este periodo de hegemonía, fue capturar las reivindicaciones de los sectores populares, apropiándose ideológicamente de la “cuestión social”, neutralizando de este modo posibles levantamientos. Para Miguel Ángel Cabrera “[...] la situación vital de las personas dejó de ser concebida en términos de responsabilidad individual y pasó a verse como un efecto de la organización social. En particular, las situaciones de necesidad, indigencia, desamparo o desigualdad pasaron a ser objetivadas como una “cuestión social”, convirtiéndolas, de ese modo, en situación sobre las que era preciso actuar de manera colectiva y planificada”⁹⁸. Debemos entender que los grupos hegemónicos no solo dominan (valga la redundancia) mediante la fuerza y la amenaza, sino también porque sus ideas han sido aceptadas por los sectores populares, de esta manera, va a surgir un alto grado de consenso y de “negociación” entre ambos grupos.

Por otro lado, la tasa de analfabetismo en la población en edad escolar en Colombia era del 63%, esta cifra nos permite apreciar la desigualdad y el grado educativo crítico en que se encontraba la población en ese momento, donde solo una minoría era alfabetizada y podía acceder a la educación. Por lo tanto, la alfabetización, el “zapato escolar”, los programas sanitarios y demás, fueron una de las prioridades de la política educativa de los gobiernos liberales; el país empezó a desarrollarse, industrializarse y a tecnificarse, por esta razón, se necesitaba formar personas capacitadas en estas materias para poder llevar a Colombia al progreso. Muchas de estas iniciativas y proyectos quedaron en vilo, tuvieron un desarrollo parcial y limitado debido a las dificultades económicas que presentaba el Estado colombiano, por la oposición de intereses particulares relacionados en gran parte por el sector privado que se fortaleció durante este período⁹⁹, y por parte de conservadores y de la Iglesia, quienes la veían como un peligro al status quo, y del control que ejercían en amplios sectores de la población, especialmente la población campesina¹⁰⁰.

El proyecto educativo y cultural que intentó instaurar la “Republica Liberal” tuvo en cuenta la creación de programas educativos e instituciones culturales que incluían el libro, las campañas de higiene, las campañas de “desanalfabetización”, las escuelas nocturnas para trabajadores, las

⁹⁸ CABRERA Miguel Ángel, “De la historia social a la historia de lo social”, En: *Ayer*, Asociación de Historia Contemporánea, España, No. 62, Vol. 2, 2006, p. 182

⁹⁹ URIBE JARAMILLO, Jaime. “La educación durante los gobiernos liberales. 1930-1946”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo IV, Editorial Planeta Colombiana, 1989, pp. 87-110

¹⁰⁰ MENESES ALARCÓN, Luis. Op. cit., p. 300

Bibliotecas Aldeanas, las Escuelas Ambulantes; a la par se hizo uso de importantes medios de comunicación, principalmente la radio y el cine que tendieron a homogenizar la cultura en Colombia. De tal forma, este proyecto tuvo varios propósitos, como fue: difundir y “democratizar” la cultura a la población (una cultura con ciertas especificidades, como se ha dicho anteriormente); conocer e investigar sobre las culturas populares de las diferentes regiones del país; y educar para la sensibilidad de las diferentes expresiones artísticas del momento. Por esta razón, durante este contexto en particular, le asignaron a la cultura un carácter social y sobre todo educativo.

Es importante resaltar, que este proyecto contó con la participación de un importante grupo de intelectuales que en su gran mayoría se encontraban vinculados al Ministerio de Educación Nacional y a algunas de sus dependencias particulares, como fueron: Darío Achury Valenzuela, Jorge Zalamea, Luis López de Mesa, Germán Arciniegas, entre otros. Para Renán Silva, estos intelectuales “forjaron un conjunto de temas ideológicos, elaboraron un programa de trabajo, crearon un entable institucional y difundieron a través de los medios de comunicación una serie de propuestas que desembocaron en la designación de una configuración cultural determinada como cultura popular”¹⁰¹, y que tuvo como matriz principal el folclor.

Por consiguiente, la cultura popular fue entendida desde los términos de los intelectuales, de la élite y del Estado, como lo expone Urrego, “los intelectuales colombianos dieron una mirada a lo popular, cuya función fue institucionalizar o consagrar las representaciones de la elite sobre lo popular”¹⁰². De esta manera, y siguiendo el planteamiento de John Storey, dentro del proceso hegemónico, la cultura popular va a ser un terreno de lucha ideológica entre los grupos hegemónicos y los sectores populares, por lo tanto, la cultura popular es un lugar de lucha entre la “resistencia” de los grupos populares y las fuerzas de “incorporación” que operan en interés de los grupos hegemónicos; es un terreno de intercambio y negociación entre ambos¹⁰³.

En efecto, los gobiernos liberales tenían sus propios “intelectuales orgánicos”, cuya función fue modificar ciertas prácticas culturales de los sectores populares para integrarlos al mercado y a la

¹⁰¹ SILVA, Renán. *Republica Liberal, intelectuales y cultura popular*, La Carretera Editores, 2005, p. 6

¹⁰² URREGO, Miguel Ángel. Op. cit., p. 58

¹⁰³ STOREY, John. Op. cit., p.27

nación, en este sentido, la higienización fue el bastión del progreso, fue un propósito nacional; debían de convertirlos en seres humanos cultos y civilizados, ya que para ser parte de la nación había que primero contar con las bases mínimas de cultura intelectual y de civilización material; el pueblo debía de ser educado y guiado, en otras palabras, se pretendió transformar la vida cotidiana de una mayoría considerada “inculta”. Igualmente, se les debía inculcar cierta sensibilidad y aprecio en algunas expresiones artísticas, para lo cual solo se podría hacer mediante la música, la danza, el teatro, los aires folclóricos, etc.

En términos generales, la política cultural de la Republica Liberal abarcó dos fases: la primera va desde 1930 a 1940, y tuvo como propósito la “difusión de ciertas formas de la cultura intelectual y de un sistema variado de preceptos y de normas educativas y sanitarias que se consideraba esencial en el proceso de civilización de las masas”¹⁰⁴. Por esta razón, se crearon programas educativos y culturales dirigidos en su mayoría a la población rural, donde se trataba de impulsar nuevas prácticas agrícolas, generar nuevos hábitos sociales y culturales que les permitiera salir de su “atraso”.

Igualmente, estos programas se implementaron en la zona urbana, principalmente a los trabajadores; para Archila, un sector de la élite, dirigió diversas campañas para erradicar el ocio en los obreros y demás sectores populares urbanos, quienes tenían ciertos comportamientos inadecuados que iban en contra del modelo de ciudad y ciudadano que se quería instaurar. Por ejemplo, en su tiempo libre, los trabajadores tenían la costumbre de consumir bebidas alcohólicas, principalmente la chicha, que en 1946 se declaró ilegal, ya que representaba una amenaza para los intereses hegemónicos del progreso nacional, como lo expresa Zandra Pedraza Gómez, “la exposición de motivos condenaba la chicha por ser el factor que más contribuía a la criminalidad, y porque sus sustancias tóxicas tenían como efecto social más palpable la disminución de la capacidad de trabajo, con repercusiones nefastas en la economía nacional, el nivel de vida del pueblo y el proceso degenerativo de la raza”¹⁰⁵.

Además, la chicha representaba al mundo indígena y mestizo del período colonial, por lo tanto, este consumo no era bien visto ni por el Estado, ni por la élite, ni por los intelectuales, de esta

¹⁰⁴ SILVA, Renán. Op. cit., p. 12

¹⁰⁵ PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. Op. cit., p. 150

manera, se dio una lucha anti-alcohólica, y se empezó a crear y consolidar pasatiempos considerados sanos para los obreros, como por ejemplo, se difundió el cine, el deporte, principalmente se incentivó el gusto por el fútbol, y se empezaron a construir estadios en la mayoría de ciudades del país, igualmente se construyeron canchas deportivas en los denominados “barrios obreros” y las grandes empresas también se sumaron a esta iniciativa, construyendo canchas dentro de las fábricas, ya que este pasatiempo no atentaba con las jornadas laborales, y evitaba que los obreros cayeran en la indisciplina. En ese sentido, las fábricas se convirtieron en productoras de sujetos modernos, por lo tanto, se debía de moldear las prácticas culturales de los obreros, higienizándolos, y domesticando sus costumbres primitivas.

También, se realizaron programas de alfabetización y se crearon escuelas nocturnas de artes y oficios para los trabajadores¹⁰⁶, como fue el caso del Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP) en la ciudad de Cali, que sirvió como un centro de alfabetización y propendió al desarrollo de una cultura artística para los obreros de ambos sexos, y demás sectores populares. Cabe señalar, que el sector privado, los departamentos y los municipios eran los encargados de la alfabetización, la cual era considerada - en ciertos círculos - como una obra caritativa de las clases superiores en favor de los desposeídos, es decir, de los pobres¹⁰⁷.

Por otro lado, uno de los grandes programas liberales fue el proyecto de Cultura Aldeana, abanderado por Luis López de Mesa, cuando era Ministro de Educación. Este proyecto estaba dirigido a la población rural, donde se intentó crear las condiciones necesarias para la debida transformación cultural del campesinado colombiano. Para Luis Meneses Alarcón “este proyecto tuvo un carácter fundamentalmente cultural y asistencialista, ya que con él se pretendió influir y generar un cambio de mentalidad en el campesinado, a la par que se intentó brindar las condiciones para eliminar el aislamiento en el que se encontraba la mayor parte de la sociedad campesina colombiana¹⁰⁸”.

Esta campaña con una visión inspirada en pensamientos eugenésicos e higienistas, optaba por que los sectores populares se apropiaran de los valores básicos para su buen desempeño en la

¹⁰⁶ ARCHILA N. Mauricio. Op. cit., pp. 165-208

¹⁰⁷ HELG, Aline. “La educación en Colombia (1946-1957)”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo V, Editorial Planeta Colombia, 1989, pp. 111-134

¹⁰⁸ MENESES ALARCÓN. Op. cit., p. 302

sociedad y para evitar que su raza continuara degenerándose. En este sentido, las élites modernizadoras y los intelectuales que apoyaron la industrialización durante ese periodo, reprodujeron el imaginario colonial de la “limpieza de sangre” formado durante los siglos XVI y XVII; los intelectuales se preguntaban y cuestionaban si la sociedad colombiana tenía la capacidad biológica y social de formar la clase trabajadora que requería la industrialización¹⁰⁹.

Para este grupo de intelectuales, la degeneración racial de los colombianos se debía a problemas relacionados con aspectos físicos, a sus malos hábitos alimenticios, a sus limitaciones cognitivas, a la falta de higiene que acarreaban ciertas enfermedades, etc. por esta razón, se debía de familiarizar a la población con las rutinas higiénicas de las ciudades modernas, por lo tanto, la élite desplegó una serie de campañas en favor del uso diario de jabón, de calzado, de ropa “limpia” etc. Todo en pro de civilizar a las incultas masas¹¹⁰. De esta manera, se plantearon algunas soluciones para frenar esta problemática, como fueron: expandir la educación en la zona rural, implementar políticas higienistas, combatir el alcoholismo, incrementar las migraciones de poblaciones europeas, etc. Se debía de lograr un estándar de progreso en el país, por lo tanto, se debía transformar y mejorar a la “raza colombiana”, puesto que ponían en constante peligro ese ideal. De esta manera, se necesitaba formar al ciudadano ideal para habitar en la ciudad moderna, como lo expone Castro-Gómez, “ser “ciudadano”, habitante de la urbe, significaba entonces dejar atrás comportamientos propios del campesino; conllevaba la introyección de unos hábitos modernos de limpieza y desinfección [...]”¹¹¹.

Para el intelectual López de Mesa “la mezcla de sangres empobrecidas y de culturas inferiores determina productos inadaptables, perturbados, nerviosos, débiles mentales, viciados de locura, epilepsia, de delito, que llenan los asilos y las cárceles cuando se ponen en contacto con la civilización¹¹²”, por consiguiente, se debía de traer europeos al país para que ayudaran a transmitir cualidades y a revertir el proceso de degeneración racial. Idea que también seguía el caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, quien en 1937 expuso lo siguiente:

¹⁰⁹ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. “Razas que decaen, cuerpos que producen. Una lectura del campo intelectual colombiano (1904-1934)”, En: Sánchez, Rubén A. *Biopolítica y formas de vida*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007, p.116

¹¹⁰ ARIAS TRUJILLO, Ricardo. *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*, Ediciones Uniandes, 2011, p. 99

¹¹¹ CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2009). Op cit., p. 183

¹¹² VILLEGAS VÉLEZ, Álvaro Andrés. Op. cit., p. 226

No habrá agricultura, no habrá industria prospera si persistimos en tener la raza débil que hoy tenemos; una raza tarda y lenta para el trabajo, que se fatiga a muy leve andar y que presenta los defectos psíquicos que todos conocemos, los que no son otra cosa que una consecuencia de los elementos biológicos y fisiológicos que le son característicos. Buscar gente inteligente y capaz; gente honrada y sociable en organismos débiles y enfermos, atacados de todas las tareas atávicas herenciales y circunstanciales, es un imposible metafísico¹¹³.

En efecto, tanto intelectuales como políticos consolidaron imaginarios hegemónicos y estigmatizadores sobre los sectores populares, especialmente sobre la población indígena, afrodescendiente, campesina y obrera, cuya presencia fue considerada un peligro para el desarrollo del país. Por esta razón, se implementaron estos programas y proyectos en pro de formar al ciudadano correcto que necesitaba la sociedad de trabajo y el país; como lo expresa Pedraza Gómez, “paulatinamente el cuerpo resultó una entidad definitiva en la formación de la subjetividad individual, de la identidad ciudadana y del carácter nacional, y un principio estructurador del orden social del Estado-nación moderno”¹¹⁴. De esta manera, no sólo se necesitaba de una higienización física o moral, sino también de una higienización cultural; se requería “limpiar” los cuerpos, las mentes, los hábitos, etc. todo aquello que limitará los proyectos modernizadores.

Como hemos visto, la educación fue una herramienta clave que tuvo el grupo hegemónico, para transformar las costumbres populares; por esta razón, la difusión de la cultura y el acceso a la educación a los sectores populares, permitía que salieran de su “atraso”, por lo tanto, se asociaba la educación con el progreso en tanto productora de una mentalidad moderna, que permitiría erradicar la barbarie. A la escuela no solo debían ir los maestros, sino también otros actores sociales importantes para la transformación, como por ejemplo, curas, alcaldes y médicos para hacer que de allí surgiera la nueva cultura y el nuevo ciudadano deseado por la modernidad¹¹⁵. De esta manera, la educación y la cultura se convirtieron en un mecanismo para la trasmisión de saberes y valores que se quería instaurar a esta población, para lo cual Carlos Andrés Charry expone que “las elites latinoamericanas, que nutrían sus postulados políticos en los preceptos del

¹¹³ ARIAS TRUJILLO, Ricardo. Op. cit., p. 100

¹¹⁴ PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. Op cit., p. 120

¹¹⁵ MENESES Alarcón. Op. cit., p. 303

liberalismo europeo, consideraron que sería de la mano de las instituciones legalmente constituidas y de la educación como se lograría poner en marcha los preceptos de la modernidad, moldeando a través de estas instituciones la figura del nuevo ciudadano”¹¹⁶.

A través de estos proyectos se intentaba cambiar y/o modificar las costumbres populares del país, era una vía para transformar su propia situación social y política, como lo expresa Villegas Vélez, “en medio de una acelerada modernización, numerosos intelectuales de elite intensificaron su desconfianza hacia las razas colombianas y le demandaron al Estado que fundara, instituyera, unificara y controlara racionalmente la sociedad nacional al tiempo que se construía a sí mismo en ese proceso, en medio de la permanente preocupación por el mejoramiento del acervo racial de la población colombiana”¹¹⁷.

Otro de los grandes proyectos liberales fue el de las Bibliotecas Aldeanas, cuyo objetivo fue difundir la lectura y el gusto por los libros a los sectores subalternos del país, estas bibliotecas contaban con una serie de cartillas técnicas para el aprendizaje de oficios prácticos tanto nacionales como extranjeros, libros de ciencia, historia, literatura, filosofía, textos para la enseñanza primaria; era una biblioteca supuestamente pensada para los campesinos que en su gran mayoría eran analfabetos, como lo plantea Meneses:

Mediante la “Biblioteca aldeana de Colombia” se buscó difundir nuevos cánones de comportamiento, de sociabilidad, de comercio, (...) en resumidas cuentas, de conocimientos para que, mediante la lectura, fuese difundido el ideal de la sociedad que era deseado. Con esta estrategia se quiso subsanar uno de los inconvenientes que afrontaban las élites, en un período de transición política y económica por el que atravesaba Colombia, como lo es el de conformar y consolidar una nueva mentalidad colectiva con los ideales y planteamientos de la modernidad: centralidad política y control social, democracias y desarrollo económico¹¹⁸.

Las ferias del libro también fueron otro mecanismo para difundir e impulsar la lectura a los sectores populares urbanos, haciendo que esta se convirtiera en una costumbre y se acrecentara el

¹¹⁶ CHARRY, Carlos Andrés. “Los intelectuales colombianos y el dilema de la construcción de la identidad nacional (1850-1930)”. En: *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 90, April 2011, p. 56

¹¹⁷ VILLEGAS VÉLEZ. Op. cit., p. 230

¹¹⁸ MENESES ALARCÓN. Op. cit., p. 306

nivel cultural de la sociedad. Es decir, a través de las ferias del libro se procuraba incentivar el interés por la lectura y a su vez lograr que personas de diferente condición social y cultural adquirieran libros a bajo costo, con el objetivo de fomentar el hábito de la compra y lectura de libros en la urbe¹¹⁹. En este sentido, el libro era visto como una fuente de cultura y, por consiguiente, se debía de democratizar la lectura y el libro en toda la población, ya que se pensaba a un pueblo culto e ilustrado.

Ahora bien, la segunda fase de este proyecto liberal va desde 1940 a 1948, y se intentó unificar la difusión cultural con el conocimiento de las culturas populares del país, a partir de un trabajo de campo que buscaba recolectar información de manera sistemática sobre la población campesina y demás sectores populares urbanos¹²⁰. Por esta razón, la División de Extensión Cultural y la Selección de Cultura Popular del Ministerio de Educación Nacional, realizó en Colombia la Encuesta Folclórica Nacional entre mediados de 1942 y finales de 1943.

Este cuestionario era enviado a los maestros y directores de las escuelas para recolectar información sobre el folclor y la población, indagando sobre el lugar geográfico: tipo de población, medio físico, adaptación y transformación etc., por la cultura material como: vivienda, adquisición y consumo de alimentos, vías de transporte, vestidos y adornos, instrumentos musicales, objetos domésticos, técnicas del trabajo campesinado, instrucción o educación de la región etc., y por la cultura espiritual: música, danza, poesía, tradiciones, religión, medicina practicada en el lugar, fiestas populares, vocabulario de la localidad etc. Estas personas también tomaban un registro gráfico, como mapas, dibujos, fotografías, etc. también debían de mostraban gráficamente las casas, el vestuario, los objetos domésticos de la localidad. Cabe resaltar, que el Instituto Municipal de Cultura Popular (que para 1961, pasó a denominarse Instituto Popular de Cultura - IPC), a través de su Departamento de Investigación Folclórica (fundado en 1961 - DIF), trató de realizar diferentes trabajos etnográficos, indagando sobre las diferentes manifestaciones artísticas, folclóricas y populares del país, como lo podemos observar en el siguiente parágrafo que hace parte de una carta que Leonor Salazar de Quintero, Directora del IPC, envió a la profesora Inés Rojas,

¹¹⁹ ÁLVAREZ HOYOS, María Teresa. “Educación y Cultura en Pasto en el periodo de la República Liberal: 1930-1946”, En: *Rhec*, 2010, Vol. 13, No. 13, p. 197.

¹²⁰ SILVA, Renán. Op. cit., p. 12

Muy distinguida profesora y amiga :

La Dirección del Instituto Popular de Cultura de Cali y el Departamento de Investigaciones Folclóricas de dicha Entidad han tomado la determinación de realizar una excursión de estudio a la ciudad de Armero, con el objeto de conocer a fondo la cultura autóctona en materia de danzas, música y folclore oral de esa importante región - del Tolima.

Carta de Leonor Salazar de Quintero, Directora del IPC, a la profesora Inés Rojas, agosto 18 de 1970, Cali.
Fuente: Archivo del Centro de Investigaciones del IPC

Esa comisión estaría integrada por una o dos coreógrafas, un camarógrafo, un jefe de grabación, uno o dos profesores de música, una secretaria y un coordinador general, quienes serán los encargados de realizar una investigación en torno a las más importantes expresiones culturales de esa región.

Por otro lado, la realización de la encuesta nacional contó también con la participación de un grupo de investigadores sociales que durante este periodo fijaron su mirada a los sectores sociales más desfavorecidos del país (campesinos, indígenas, afrodescendientes, etc.), surgiendo de esta manera posturas “indigenistas” (especialmente desde una perspectiva antropológica) y folclóricas que buscaron construir una identidad colectiva, presentando principalmente las tradiciones culturales indígenas como herencia para los colombianos. Pero algo importante que nos plantea el historiador Mauro Vega es que “en Colombia, a diferencia de otros países andinos, nunca se desarrolló un indigenismo importante, por no decir que casi nunca nos encontramos con alguien que se atreviera a buscar las raíces de la identidad colombiana en su pasado prehispánico [...]”¹²¹. Esas posturas indigenistas hacían parte de un discurso hegemónico para integrar a estas poblaciones dentro de una lógica modernizante que se estaba llevando a cabo. Además, Colombia se ha caracterizado por tener una población heterogénea, por lo tanto, no se podía construir una identidad colectiva a partir de un grupo social específico, optando por una homogenización cultural.

¹²¹ VEGA BENDEZÚ, Mauro. Op cit., p.170

Desde 1936 la Escuela Normal Superior (ENS) fue clave para la formación del personal docente y directivo de las instituciones educativas de todo el país, sin embargo, se convirtió en un importante centro para la institucionalización de las ciencias sociales, y contribuyó a la profesionalización de diferentes disciplinas como la historia, la antropología, la geografía, la etnología, la arqueología, etc. un grupo de sus egresados fueron los pioneros en la creación del Instituto Etnológico Nacional (IEN) en 1941, como fueron: Luis Duque Gómez, Blanca Ochoa Sierra, Edith Jiménez Arbeláez, Alicia Dussán, Eliécer Silva Celis, Virginia Gutiérrez, Milciades Chaves, Roberto Pineda Giraldo, entre otros, integraron la primera generación de investigadores formada por el etnólogo francés Paul Rivet, el historiador alemán Gerhard Masur, por el arqueólogo y etnólogo colombiano Gregorio Hernández de Alba¹²².

Debido a los prejuicios y problemáticas raciales que presentaba la población indígena en los años 40, se desarrolló en América Latina la doctrina del indigenismo, que promovió a los gobiernos a crear institutos indigenistas nacionales con el fin de contrarrestar la teoría de la decadencia racial e implementar un proyecto de aculturación dirigido a modernizar a los pueblos indígenas para integrarlos a la nación¹²³. En este sentido, correspondió a los investigadores del IEN la creación del Instituto Indigenista de Colombia.

Los investigadores del Instituto Indigenista mostraron al país los problemas por los que estaba atravesando la población indígena, describiendo las precarias condiciones de vida en las que se encontraba, como salida a ello, pensaron que era necesario consolidar una política gubernamental que los incluyera e integrara a la nación. En este sentido, los indigenistas consideraron que era clave incorporar a aquellos sectores que estaban marginados y relegados de la modernidad y del progreso, argumentando que “la nacionalidad debería descansar en la participación social, económica y política de los indígenas, el campesinado, los afrodescendientes y sectores pobres de las ciudades, cuyos problemas deberían ser resueltos por el gobierno garantizando la construcción de una nación más justa y democrática”¹²⁴.

¹²² ARIAS TRUJILLO. Op. cit., pp.66-67

¹²³ RUBIO CORREA, François. “La modernidad del pensamiento indigenista y el Instituto Nacional de Colombia”. En: *Maguaré*, 200, No. 21, p. 20

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 55

Igualmente, para el caso afrocolombiano, en 1943, se fundó el Club Negro de Colombia, cuya junta directiva estuvo conformada por: Marino A. Viveros (presidente), Helcias Martán Góngora (vicepresidente), Manuel Zapata Olivella (secretario general), Victor M. Viveros (tesorero) y Natanael Díaz (secretario de propaganda). Algunos de los objetivos de este movimiento fue la creación de una biblioteca para recolectar diferentes obras literarias y científicas sobre la población negra, la constitución en Bogotá de un hogar para los negros y a su vez, la creación de un barrio negro en Bogotá al estilo Harlem en New York, etc.¹²⁵

Sumado a lo anterior, en 1947 Manuel Zapata Olivella fundó el Centro de Estudios Afrocolombianos al interior del Instituto Etnológico, para Pietro Pisano “este nuevo grupo se proponía el desarrollo de estudios históricos, etnológicos, lingüísticos y sobre las influencias culturales de los grupos raciales en Colombia”¹²⁶; varios de sus fundadores habían estado dentro del Club Negro, como Zapata, Viveros y Díaz, además se sumaron políticos como Diego Luis Córdoba y Arquímedes Viveros. Uno de los grandes objetivos del centro, estuvo dedicado a los estudios etnográficos, que seguía la misma línea de investigación de la Encuesta Nacional Folclórica, por lo tanto, se debía indagar por el lugar geográfico, vida material y espiritual de la población negra.

Según Pisano, tanto el Club Negro como el centro de estudios representaron dos intentos por salir de la condición de “invisibilidad” en que se encontraba la población negra. Estos dos movimientos trataron de lograr un reconocimiento a la diversidad cultural, y mostrar la contribución de los grupos étnicos, especialmente de los negros, en la cultura del país y optaban por desarraigar el sentimiento de inferioridad que afectaba la posibilidad de participar en la vida nacional¹²⁷. Manuel Zapata Olivella, fue un humanista, intelectual y pensador de la sociedad colombiana, es decir, se cuestionaba sobre la libertad del hombre, los problemas del mestizaje, la cuestión ecológica, las injusticias sociales, la naturaleza del poder político y la distribución desigual de las riquezas entre ricos y pobres, etc. Es importante, resaltar que los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella se comprometieron con la divulgación e investigación del folclor, de dar a conocer y recopilar las expresiones artísticas de aquellos sectores sociales marginados y relegados de la historia nacional. Además, que tuvieron una importante participación dentro del

¹²⁵ PISANO, Pietro. *Liderazgo político “negro” en Colombia 1943- 1964*, Universidad Nacional, Colombia, 2012, pp. 67-68

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 104

¹²⁷ *Ibíd.*, p.106

IPC, principalmente Delia Zapata Olivella quien fue profesora por un tiempo de Danzas. Pero, una pregunta que nos surge y que dejamos abierta, es si realmente para este contexto, ¿existieron contra-imaginarios que combatieron el discurso hegemónico que se tenían sobre los grupos étnicos en el país?

Por otro lado, en el aspecto artístico encontramos que en los años 30 y 40, la pintura y la escultura en el país, “fluctuaban entre la adopción de vanguardias artísticas provenientes de Europa y Norteamérica, y la búsqueda de una temática relacionada con la tendencia del americanismo en Suramérica, haciendo referencia a la exaltación de temas relacionados con lo indígena, lo agrícola y la cotidianidad marginal de lo rural”¹²⁸. En este sentido, un grupo de artistas trató de idear un arte cargado de un elemento nacional, popular, autóctono y de contenido social y político, ya que trataba de plasmar en sus obras parte de la realidad natural y social del país, mostrando lo que consideraban era Colombia, a través de la representación de lo propio, lo cotidiano, la población, las costumbres, las vestimentas, los paisajes, la flora, la fauna etc. entre los artistas más destacados de esta tendencia encontramos a Pedro Nel Gómez, Rómulo Rozo, Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, Gonzalo Arias, Ignacio Gómez Jaramillo, José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín, Alipio Jaramillo, Débora Arango, entre otros. Este grupo concibió el arte de una manera diferente, tratando de acentuar lo propio, representando en sus obras a labriegos, indígenas, obreros, mendigos, guerrilleros, comuneros, mujeres mestizas, campesinos, etc. estos artistas no querían imitar lo proveniente de afuera, sino por el contrario, querían buscar un modelo artístico que los distinguiera de los otros.

Esta tendencia generó posiciones a favor y en contra, que se manifestaron en grupos artísticos como los Bachué, la Boina Vasca y los Albatros. En el caso de los Bachué y los Albatros, exaltaban y adoptaban en sus obras temas relacionados con un pasado indígena¹²⁹. A través de sus obras los Bachué trataron de crear un arte que involucrara a los más desfavorecidos de la sociedad (campesinos, indígenas, obreros, etc.) en otras palabras, querían mostrar un arte independiente, autóctono y propio, para Santiago Londoño Vélez, los Bachué establecieron sus pensamientos en un manifiesto denominado “Cuadernos del Bachué”, firmado por un escultor,

¹²⁸ DUQUE LÓPEZ, Pedro José, et al. *Cartel ilustrado en Colombia, década 1930-1940*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2009, p. 93

¹²⁹ *Ibíd.*

cinco escritores e intelectuales que aspiraban a un nacionalismo y a “colombianizar a los colombianos”¹³⁰.

Este tipo de arte estuvo influenciada por lo que estaba pasando en México con los artistas nacionales, con el movimiento muralista que trataron de reivindicar y resaltar a los grupos subalternos mexicanos a través de la pintura, este va ser un legado fuerte que va a retumbar a los artistas latinoamericanos. Los muralistas más destacados fueron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, apelaron en su creación artística al tema indígena, campesinos, obreros usando como elemento referencial, como reivindicación, buscando la manera de exponer a esos "otros".



[Imagen 01] De izquierda a derecha: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco (1949).
Fuente:<http://www.mexicanisimo.com.mx/david-alfaro-siqueiros/#articulo>

¹³⁰ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Breve historia de la pintura en Colombia*, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 106.



[Imagen 02] Diego Rivera, *Caña de Azúcar* (1931).

Fuente: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/mural/sugar-cane/detail.php>

La obra que se convirtió en insignia de los Bachué fue realizada por el escultor y pintor Rómulo Rozo, quien la tituló *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* (1925). Esta obra “se trata de una suerte de columna que alude simbólicamente al mestizaje cultural al integrar una serpiente a un cuerpo femenino que culmina con una cabeza prehispánica dotada de una elaborada máscara y tocado”¹³¹. Rozo es considerado uno de los principales artistas indigenistas del país, generó un proceso de renovación en la escultura colombiana, caracterizado por el neo clasismo y el academicismo, retomó y representó a través de la escultura y la pintura, las tradiciones mitológicas prehispánicas.



[Imagen 03] Diego Rivera, *El Levantamiento* (1931).

Fuente: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/mural/uprising/detail.php>

¹³¹ Ibíd.



[Imagen 04] David Alfaro Siqueiros, *Madre Proletaria* (1929).
Fuente: <http://www.artepinturaygenios.com/2011/01/david-alfaro-siqueiros-la-politica.html>



[Imagen 05] Rómulo Rozo tallando su obra *Bachué, madre generatriz de los indios chibchas* (1925).
Fuente: <http://www.colarte.com>

Este artista vivió gran parte de su vida en el exterior, y desde allí influenció e inspiró a este grupo de escultores, intelectuales, escritores colombianos en la formación de un movimiento en pro de

consolidar un arte propio. Su amigo y colega Luis Alberto Acuña también desarrolló una obra artística indigenista, representando personajes de distintos dioses prehispánicos¹³². Según Vélez,

Lo que parecía ser un movimiento novedoso de raigambre nacionalista, interesado en exaltar las raíces patrias, pronto terminó convertido en una parodia estilística con leyes académicas propias, aplicadas tanto a la ilustración de mitologías prehispánicas modernizadas al gusto urbano, como a la vana “indigenización” del arte occidental y las escenas típicas populares¹³³.

Este grupo de artistas trató de plasmar en sus obras lo que ellos consideraban era la población y el mundo indígena, campesino, obrero etc. Con base en estereotipos y prototipos, estos artistas que no pertenecían a ese mundo de índole “popular” o subalterno, trataron de imaginarlo y representarlo a su modo, como lo plantea Mirko Lauer para el caso peruano:

El indigenismo-2 es un fenómeno de reversión cultural, donde un conjunto de miembros del sector más moderno de la cultura peruana reacciona ante la llegada de la modernización transnacional trasladando su interés a la parte más tradicional de esa cultura. En ese sentido, se trata de un intento de replantear la identidad del sector moderno de la cultura peruana, haciendo hincapié en su condición no-hispana, mestiza y provinciana¹³⁴.

Por otra parte, apareció otro grupo de artistas que estuvieron influenciados por las vanguardias europeas del momento, como fueron: Sergio Trujillo Magnenat, Humberto Chávez José Posada y Santiago Martínez Delgado, etc. Algunos de ellos, se agruparon bajo el nombre de La Boina Vasca, que se identificó con otra temática y rechazaban el indigenismo como única posibilidad de generar un arte nacional, para Duque López “el rechazo al indigenismo estaba justificado en la medida en que no se contaba con la materia prima desde lo conceptual que si era factible en países como México, Perú y Bolivia, pues en estos era un asunto con mucho arraigo y raíces, mientras en Colombia no dejaría de ser un bello motivo romántico¹³⁵”. Este grupo se caracterizaba por la forma en que trabajaban la figura humana, despojada de toda referencia folclorizante o costumbrista del momento, más bien estuvo enmarcado dentro del Art Déco, como se puede apreciar en obras de Trujillo Magnenat o Martínez Delgado.

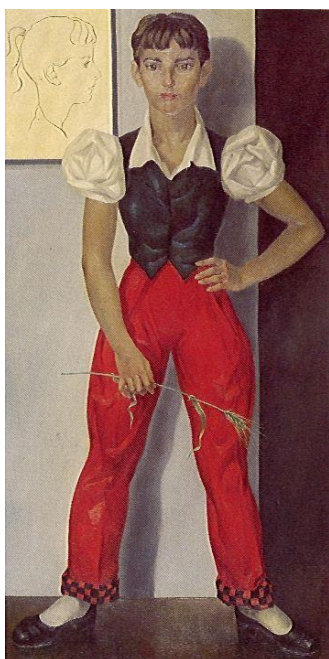
¹³² GARCÍA PINEDA, María Melba. “Rómulo Roza, la Diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950)”. En: *Baukara*, mayo 2013, 195, pp. 41-56.

¹³³ LONDOÑO Vélez, Santiago (2005). Op., cit., p 107

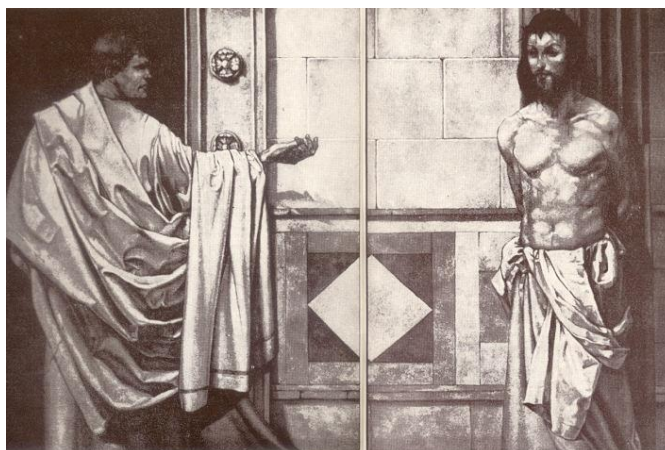
¹³⁴ LAUER, Mirko. *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2*, Editorial Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997, p. 109

¹³⁵ DUQUE LÓPEZ, Pedro José, et al. Op. cit., p. 95

Ahora bien, en los años 30 y 40, los Bachue y los Pedronelistas encabezaron la vanguardia del arte colombiano. Para Londoño, los pedronelistas, como se denominó a los seguidores de Pedro Nel Gómez, “estaban más cerca de la monumentalidad del muralismo clásico italiano y de las preocupaciones sociales de la pintura mexicana de la Revolución¹³⁶”, estos artistas pensaban que el arte debía ponerse al servicio de la expresión del pueblo, sus luchas y conflictos, este arte tuvo un componente mucho más social y político.



[Imagen 06] Sergio Trujillo Magnenat *Retrato de Carolina* (1951).
Fuente:<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1110&tipo=1>



[Imagen 07] Santiago Martínez Delgado, *Dialogo de Pilatos con El Nazareno*, (1954).
Fuente:<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=514&tipo=1>

El artista antioqueño Pedro Nel Gómez, es considerado uno de los grandes muralistas colombianos, que junto a sus estudiantes y seguidores firmaron el manifiesto de los Artistas Independientes publicado en 1944, este documento constaba de 13 puntos donde los artistas

¹³⁶ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Arte colombiano. 3500 años de historia*, Villegas Editores, 2011, p. 236

expresaron sus principios rectores; uno de los puntos de dicho manifiesto expone que “los artistas colombianos independientes, queremos sentir, ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del continente, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos”¹³⁷; además, manifestaron su independencia artística con respecto a la tradición europea y norteamericana, pues consideraban que era un arte que no les pertenecía.

Entre 1935 y 1937, Pedro Nel firmó un contrato con el Municipio de Medellín para las decoraciones del Palacio Municipal (actualmente Museo de Antioquia), donde realizó 11 grandes murales que estuvo cargado de un componente social y político, ya que trató de expresar en sus lienzos su percepción sobre los antioqueños, los desposeídos, los trabajadores, las mujeres, los mineros, etc.¹³⁸

Sus estudiantes más destacados fueron Débora Arango y Carlos Correa, sus obras estuvieron enfocadas a la problemática social, a tratar de interpretar los hechos violentos y los aspectos políticos que estaban aconteciendo en el país. Además, ambos artistas rompieron paradigmas y esquemas, hicieron una ruptura con el canon académico vigente, trataron de representar el cuerpo femenino de una manera diferente, a través de sus obras de desnudo, como podemos ver en la obra de Correa “La anunciación” (1941) y en Arango “Montañas” (1940). Estos artistas tenían una concepción muy diferente a la que establecía la academia, fueron artistas independientes, alejados de todo dictado estatal y eclesiástico, quienes consideraban que sus obras eran obscenas, por tanto, fueron censuradas y vetadas, como lo expone Jaramillo Jiménez “este es, sin duda, el momento del siglo donde se percibe con mayor fuerza el poder del concordato y de la concomitante mentalidad católico-conservadora, sobre el arte local”¹³⁹.

De esta manera, tanto los Bachue como los pedronelistas trataron de hacer una exploración artística de lo que ellos pensaban era lo nacional, por su parte, los Bachue trataron de representar en sus obras los mitos precolombinos y el hombre colombiano del común, en cambio, los pedronelistas resaltaron en los conflictos tanto sociales, económicos, como políticos.

¹³⁷ JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. En: *Artes la Revista*, No. 7, Vol. 4, enero-junio, 2004, p.20

¹³⁸ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago (2005). Op. cit., p 108

¹³⁹ JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. Op. cit., p. 21

Por otro lado, un grupo de artistas no estuvieron de acuerdo ni con los postulados de los Bachue, ni de los pedronelistas, por tanto, decidieron retomar temas como el retrato, el paisaje, el bodegón y las escenas de las costumbres, adecuando sus obras al gusto de los sectores más conservadores del momento, por ejemplo, obras como la del santandereano Domingo Moreno Otero y el bogotano Miguel Díaz Vargas, quienes trabajaron sobre las costumbres, enfocándose en las escenas cotidianas de los campesinos.

[Imagen 08] Carlos Correa, *La Anunciación* (1941). Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=504&tipo=1>



[Imagen 09] Débora Arango, *Montañas* (1940). Fuente: [http://www.elmamm.org/debora-arango-2/#prettyPhoto\[wp_gal\]/2/](http://www.elmamm.org/debora-arango-2/#prettyPhoto[wp_gal]/2/)

En los años 40, se inauguraron los salones de artistas nacionales, donde se hicieron las primeras exposiciones sistemáticas de arte colombiano. Igualmente se fundaron una serie de revistas, museos de arte y cultura que contribuyeron a que las diferentes expresiones artísticas cobraran mayor fuerza e importancia en el país. Y posteriormente, en la década de los 50, se produce una transición en el campo artístico colombiano, el arte se abre a una serie de tendencias cuyas más notorias características son su ímpetu moderno, con los movimientos vanguardistas del momento

(expresionismo, abstraccionismo, realismo, figurativo, etc.), artistas como Eduardo Ramírez Villamizar, Armando Villegas, Judith Marques, Omar Rayo, Guillermo Silva Santamaría, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Pedro Alcántara, etc., estuvieron influenciados por algunas de estas vanguardias, ya que se encontraban insatisfechos con la tendencia indigenista que manejaban el grupo de los bachue y con el neocostumbrismo académico.



[Imagen 10] Miguel Díaz Vargas, *En el mercado* (1940). Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=493&tipo=1>



[Imagen 11] Domingo Moreno Otero, *Frutos de mi tierra* (1940). Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=491&tipo=1>

Varios autores plantean que la primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de estar una temporada principalmente en Europa. Los artistas colombianos no fueron la excepción, en su gran mayoría fueron a estudiar al exterior para luego regresar a su país y tratar de articular lo que aprendieron y conocieron a su realidad y/o contexto nacional. Artistas como por ejemplo, Pedro Nel, quien regresó de Italia en los años 30 y se comprometió a hacer en el Palacio Municipal de Medellín (actualmente museo de Antioquia) una docena de frescos, igualmente Acuña, quien regreso de España a Colombia, y pintó leyendas y mitos indígenas de los chibchas, y Gómez Jaramillo y Correo que regresaron al país, y en sus obras trataron de representar a arrieros, mineros, obreros etc.

Para Eduardo Serrano, la predilección por lo local y el espíritu nacionalista caracterizó y definió el arte colombiano de las décadas del 30 y 40.

En las obras de la mayoría de los artistas que surgen en los años treinta y cuarenta, en conclusión, es notoria una fuerte ascendencia teórica, por ejemplo, en su rechazo- más preconizado que real- a las influencias foráneas, y en su ambición de conciliar el trabajo artístico con temas políticos y sociales, posiciones heredadas del movimiento muralista mexicano. Son obras en las que resulta cristalina la búsqueda consiente de raíces y particularidades culturales, y en las que es claramente perceptible ese ánimo nacionalista que vislumbró por primera vez en este siglo a través del paisajismo, que reforzaron algunos cuadros costumbristas y que, como se ha visto, cobró realmente fuerza y coherencia teórica durante las décadas en consideración¹⁴⁰.

Tanto el arte colombiano, como el teatro, la música, el cine entre otras expresiones artísticas presentaron profundos cambios durante el transcurrir del tiempo, hubo una convergencia entre tradición-modernidad que va a estar atravesada por influencias foráneas y/o un vanguardismo foráneo y por tratar de reivindicar lo propio, lo considerado de índole nacional, por *la necesidad de expresar su propia realidad como arraigo en busca de la autodefinición o autoidentificación*¹⁴¹. Este nacionalismo va a estar ligado a lo popular, lo local, lo folclórico, donde muchos artistas trataron de reflejar a través de sus obras una realidad nacional, y asumir a su vez, un tipo de manifestación nueva, venida del exterior. Como lo expresa Canclini “...no fue

¹⁴⁰ SERRANO, Eduardo. “Cien años de arte en Colombia”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo VI, Editorial Planeta Colombiana, 1989, p. 160.

¹⁴¹ GALLO, Lilya. “Modernidad y Arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX”. En: *Ensayos, historia y teoría del arte*, 1997, No. 4, p. 21.

tanto la influencia directa, trasplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo”¹⁴².

2. Cali y su contexto de modernización (1940 – 1950)

*Existe un descuido angustioso,
Imperdonable, y una indiferencia hacia el
Pasado artístico vallecaucano que desconcierta.*
Oscar Betancourth ¹⁴³

Siguiendo los planteamientos de autores como Edgar Vásquez y Liliana Arias podemos hablar de tres momentos o periodos cruciales en la historia de Cali durante el siglo XX: en primera instancia, Vásquez considera como la base de “despegue” a la modernidad el periodo transcurrido entre 1910 a 1915 en razón de los cambios en la estructura urbana, el despegue económico y la conformación de la base político – administrativa, que habían incidido en la formación de nuevos hábitos y sensorios¹⁴⁴.

Un segundo momento lo expone Arias (siguiendo el planteamiento del autor Harold Martínez) que va de 1915 a 1945, periodo que está relacionado con los procesos de renovación urbana relativos a la ampliación del área central de la ciudad, la construcción de nuevos símbolos urbanos y la densificación del espacio habitado¹⁴⁵. Y por último, un tercer momento que va de 1945 hasta 1970, temporalidad que coincide con el periodo conocido por la historiografía colombiana como “*la violencia*” que azotó al país, y que a su modo de ver, estuvo relacionado con dos hechos económicos y políticos determinantes: la división del trabajo y el conflicto interno caracterizado por la lucha alrededor de la tierra (bandos políticos, grupos armados –

¹⁴² CANCLINI, Néstor. Op cit., p.75

¹⁴³ BETANCOURTH, Oscar. “Dominical de El país”. Cali, 17 de marzo de 1985.

¹⁴⁴ VÁSQUEZ, Edgar. *Historia de Cali en el Siglo XX: Sociedad, Economía y Cultura*, 2001, p. 159

¹⁴⁵ ARIAS O., Liliana. *Cultura y Modernidad en Cali: Transiciones culturales durante la segunda mitad del siglo XX*, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, Tesis, 2013, p. 6

guerrilla, migraciones, invasiones etc.)¹⁴⁶. Además, durante este periodo en Cali hubo un gran auge industrial, especialmente entre 1945 a 1955, donde la ciudad se convirtió en un atractivo para extranjeros, inversionistas nacionales, campesinos y desplazados por la violencia, que vieron en este territorio la oportunidad de mejorar sus condiciones de vida.

En efecto, uno de los resultados de este periodo fue la producción de un imaginario social “modernizante” que generó signos de progreso en diferentes regiones del país, lo que conllevó a que la sociedad caleña sufriera una serie de cambios que se podrían registrar a partir de un estudio minucioso de las actuaciones de sus habitantes y de las maneras como las vivieron, las asumieron, las recrearon y las simbolizaron hasta convertirlas en sus imaginarios, como lo plantea César Augusto Ayala:

Cali fue durante el siglo XX la ciudad referente del suroccidente colombiano. Tuvo las características de una ciudad oligárquica, aristocrática y blanca; pero también las de una ciudad mestiza y popular. Su pujante configuración capitalista sin la participación popular en la política hubiera sido imposible. Al lado de los grandes empresarios crecieron las pequeñas economías. Junto a los partidos tradicionales se congregaron sensibilidades políticas menores. Fue una urbe apetecida para todo el conjunto de las ideologías políticas. Tenía todas las atracciones que exige la política moderna. En eso se parecía a Barranquilla, a Medellín, a Bucaramanga, y a la misma Bogotá, crecía entre el orden y el desorden. Era epicentro de grandes inmigraciones, era la democracia en plena construcción¹⁴⁷.

Sumado a lo anterior, la ciudad afrontó un proceso de explosión urbana, incrementando mucho más del doble la población, la ciudad pasó de tener una población de 241.357 habitantes en 1951, a tener 991.549 en 1973, lo que haría que las hectáreas incrementaran también aceleradamente¹⁴⁸.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 7

¹⁴⁷ AYALA D. César Augusto. Política y Dinamita. “La presencia de Cali en la Historia colombiana del siglo XX”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.] *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo II, Política, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012, p. 25.

¹⁴⁸ Dentro de los estudios realizados por la Oficina de Planeación, en 1970, se concluía que el aumento de la población de Cali y su área metropolitana, había sido sumamente acelerado en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Había alcanzado una de las tasas de crecimiento anual más altas del país y de otras ciudades del continente. De acuerdo con el informe, la ciudad, que se había tomado cuatrocientos años desde su fundación para llegar a 25.000 habitantes, a principios del siglo XX, en el censo de 1964 mostraba un incremento de más de 24 veces, alcanzando una cifra de 876.790 habitantes en el mes de julio de 1970. ARIAS O, Liliana. Op cit., p. 28

Cuadro #1: Población del área urbana de Cali 1905-1964

Año del censo Población	
Año	Habitantes
1905	25.258
1912	27.747
1918	45.525
1938	101.883
1951	241.357
1964	638.211

Fuente: *Plan General de Desarrollo de Cali y su área metropolitana 1970-1985-2000*.(1971).
Cali: Oficina de Planeación Municipal. P, 59.

Este fenómeno es descrito por José Luis Romero de la siguiente forma: “en todos los casos el polo urbano funcionó como una opción frente a la crisis de las áreas rurales y en cada caso, provocó las migraciones, las concentraciones de población y la explosión urbana”¹⁴⁹, planteamiento que también sigue el autor Cesar Augusto Castillo, quien expone que,

En la primera mitad del siglo XX el poblado que fundará don Sebastián de Belalcázar se transformó en una ciudad dinámica, gracias al empuje económico de una región que buscaba su conexión con el mundo y sus mercados, estimulada por la apertura del Canal de Panamá. Compañías internacionales y nacionales darán forma y espíritu a un nuevo estilo de vida marcado por el desarrollo capitalista. Será entonces la base sobre la cual operaron nuevas transformaciones ciudadanas tanto desde el punto de vista económico, social como cultural¹⁵⁰.

Debido a estas migraciones, la ciudad comenzó a tener un vertiginoso crecimiento lo que llevó a intensificar los conflictos alrededor de la tierra, por lo tanto, se fueron conformando un sinnúmero de invasiones y barrios “piratas” e informales, haciendo del escenario urbano un espacio de pugnas permanentes, acompañado del periodo de “la violencia” que dejó su fuerte impacto en las condiciones sociales con la agudización de las migraciones que fueron no estrictamente campesinas y no solo en la capital sino también en el resto del departamento¹⁵¹. Con el crecimiento poblacional, los contrastes clasistas fueron más evidentes, una gran masa de recién llegados luchando por salir de la miseria con pocas oportunidades de disfrute de la vida

¹⁴⁹ ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI Editores, 1999, p. 399

¹⁵⁰ CASTILLO, Cesar Arturo. Op cit., pp. 26-27.

¹⁵¹ ARIAS O., Liliana. Op. cit., p. 27

apareció compartiendo el mismo medio con la burguesía que vivía la prosperidad creciente con sus regímenes políticos que le facilitaban la concentración de la riqueza¹⁵². Este gran crecimiento, sus causas y consecuencias, lo plantea Vásquez de la siguiente manera:

En este periodo de rápida industrialización (1944-1955) se produjeron varios fenómenos importantes: cambios en la estructura industrial, cambios tecnológicos intensivos en capital que elevaron la productividad del trabajo, aceleración de la inmigración, nueva localización industrial, cambios en la cultura y la mentalidad de la población, intensificación de la invasión de tierras para uso residencial y expansión de la ciudad hacia el oriente. Mientras las inmigraciones regulaban los salarios, la tecnología elevaba la productividad del trabajo. Así, pues, se amplió la tasa de ganancias y se aceleró el ritmo de la acumulación¹⁵³.

En consecuencia, se consideró importante obtener un mayor progreso educativo y cultural, mejorar y ampliar la infraestructura vial, al igual que el acueducto y la energía, y las condiciones de salubridad y salud. Este periodo de industrialización y de explosión urbana, generó un registro de obras importantes que mejoraron la vida comunitaria, tales como la construcción del Hospital Departamental, la ampliación de vías, la terminal ferroviaria, la primera etapa de la Hidroeléctrica de Anchicayá y las demás obras destinadas para la realización de los VII Juegos Nacionales en 1953, evento que entre otras cosas comenzó a darle el nombre de la “ciudad deportiva de Colombia”. Igualmente, se fueron creando algunas instituciones educativas como el Instituto Técnico Industrial Antonio José Camacho creado en 1933 y posteriormente, la Universidad Industrial del Valle que se creó en el año de 1945, respondiendo a una de las más importantes necesidades de las políticas del momento: tener mano de obra capacitada. También se fueron creando una gran cantidad de empresas, entre las cuales comenzaron a funcionar empresas de capital local y nacional como fueron: JGB, Frutera Colombiana (Fruco), Maderas Compresadas S.A, Industrias del Valle, etc. de esta manera,

Cali se prepara para ser en Colombia la primera ciudad de un millón de habitantes y con esta finalidad su gobierno municipal desarrolla planes de expansión y modernización de sus servicios de teléfonos, vivienda popular, acueducto, asistencia social. Por ello, y por su singular posición geográfica y por la concentración de riqueza y de trabajo de que es objeto. Es Cali el

¹⁵² *Ibíd.*, p. 29.

¹⁵³ VÁSQUEZ, Édgar. *Historia de Cali en el siglo 20*, Cali. 2001, p. 191.

mejor campo para la nueva industria colombiana y para la vinculación económica de inversionistas nacionales y extranjeros¹⁵⁴.

El desarrollo industrial dio mayores posibilidades de empleo, lo que implicó un crecimiento notable del sector obrero que en su mayoría eran personas de escasos recursos económicos y bajo nivel educativo. Siguiendo a Liliana Arias, mientras la industrialización que desde los años veinte había arraigado a los antiguos terratenientes en la nueva burguesía local, las migraciones iniciales de los años cuarenta y cincuenta había asentado a colonos y campesinos que fueron los que conformaron los primeros barrios populares en la ciudad; por su parte, la migración de los desplazados de la violencia en los años sesenta, fortalecieron el paisaje poblacional urbano con una importante matriz popular formada, en su mayoría, por población migrante, pobre y de bajos niveles educativos¹⁵⁵, esto resultaría determinante en la configuración sociocultural de la ciudad en las décadas posteriores. Con la industrialización vino otro ritmo de vida, lo cual necesitaba la acción de nuevos sujetos capaces de integrarse y moverse en las lógicas del mercado¹⁵⁶.

En este sentido, todo este proceso de migración influenciado por diversos factores, trajo consigo algunas transformaciones no solo paisajísticas, sino también en la manera como fue visto por las políticas de la ciudad. En los años cincuenta se creó el Instituto de Crédito Territorial (ICT) por medio del cual se construyeron barrios como Salomia I, II, III y IV, Las Delicias, Boyacá y Santa Mónica Popular en los años cincuenta; la Nueva Floresta, El Troncal, El Paso del Comercio, Salomia V y El Bosque, entre otros, en los años setenta¹⁵⁷. El proyecto Aguablanca, por su parte, se diseñó a partir de 1956 como una solución de vivienda para los sectores más pobres en el extremo oriente de la ciudad que, en efecto, pasó a configurarse como una de las zonas más marginales. Nacen barrios piratas de invasión en terrenos ejidos, tales como: Ignacio Rengifo (1948), Olaya Herrera (1948), Popular (1948), Guillermo Valencia (1949) y Bolivariano (1949)¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Revista Cali. No. 25. 1954.

¹⁵⁵ ARIAS O., Liliana. Op. cit., p. 45

¹⁵⁶ CASTRO- GÓMEZ., Santiago, Op. cit., p. 61

¹⁵⁷ VÁSQUEZ, Edgar. Op. cit., p. 268

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 215

En términos generales, podemos decir que la conformación de lo popular, estuvo asociada a los procesos de transformación urbana de mitad de siglo, directamente relacionadas con las dinámicas migratorias que por su parte, produjeron una ciudad con una diversidad étnica, social y cultural¹⁵⁹, la aparición de “nuevos” sectores sociales que de cierta manera fueron movilizand la conformación de “barrios piratas” anteriormente mencionados, y que en todo caso, reconfiguraron la estructura sociocultural de la ciudad de Cali. Se puede afirmar entonces que la configuración de lo popular no constituyó un modelo homogéneo, debido a la diversidad de los actores sociales que conformaron esta categoría; en ella podrían incluirse desde los grupos étnicos, obreros, hasta los artesanos, los trabajadores informales, pequeños comerciantes y empleados, posicionados todos de distinta manera, incluso dentro de su misma diferenciación social. Es preciso reconocer también que en las prácticas emergentes en los procesos de socialización barrial se crearon dinámicas culturales que permitieron caracterizar, en alguna medida, lo popular – urbano, como centro identitario de un amplio sector en la ciudad.

En Cali fueron más claros los procesos de cambio, que fueron notorios entre 1950 y 1964, momento en el cual la población se duplicó y por ende su espacio (uno de los mayores crecimientos en Latinoamérica después de Sao Paulo)¹⁶⁰. A esta explosión demográfica se le contribuyó además de ese espejismo y anhelo de obtener en la ciudad el progreso, la salud, la educación, la salubridad, y por supuesto una estabilidad económica, el hecho de que la burguesía estaba interesada en mostrar una ciudad prospera y apta para la recepción de los inversionistas extranjeros¹⁶¹. Para Santiago Castro-Gómez, desde finales del siglo XIX, la visión de las elites modernizadoras era que las ciudades debían cambiar radicalmente toda su estructura (económica, política, social y cultural) con el propósito general de vincular al país a la visión permanente del mundo moderno¹⁶².

La ciudad, históricamente, se concentró en una pequeña zona de lo que hoy se conoce como el centro, esta tendencia se rompió con el desarrollo de ciertos espacios que se encontraban desconectados del casco urbano, tales como: los talleres del Ferrocarril en Chipchape (al norte de la ciudad) que además era el camino al eje industrial que se estaba consolidando entre Cali y

¹⁵⁹ ARIAS O., Liliana. Op. cit., p. 47.

¹⁶⁰ ESCOBAR NAVIA, Rodrigo. Revista Diners. No. 170. 1984.

¹⁶¹ ARIAS O., Liliana. Op. cit., p. 28

¹⁶² CASTRO- GÓMEZ, Santiago. Op. cit., p. 106

Yumbo; al oriente el campo de aviación El Guabito que se ubicaba en el camino a Juanchito; hacía el sur encontramos el desarrollo del barrio San Fernando y con él, las instalaciones deportivas, estadio e hipódromo; y al occidente estaba la vía que conduce al mar, uno de los principales elementos para el desarrollo de la ciudad¹⁶³, además del crecimiento de los barrios “piratas”, como lo expresa Castillo:

Esta situación derivó en un desordenado crecimiento de la ciudad, debido a la acelerada proliferación de este tipo de barrios, además de la poca planificación que tenían las autoridades locales al respecto de los barrios populares, la adjudicación de tierras surgía de la desordenada acción popular, o de los intereses clientelistas de los políticos locales. Pero eran una muestra de que la movilización política en la ciudad, a pesar de las circunstancias, continuó ejerciéndose¹⁶⁴.

Siguiendo a Arias, la mayor parte de la población de la ciudad era de origen migrante. El censo de 1969 indicaba un porcentaje de población nativa de Cali del 47.6%, mientras el 52.4% restante había nacido fuera de la ciudad; de igual forma, el nivel sociocultural de la población seguía siendo bastante bajo. Aunque el índice de analfabetismo había logrado disminuirse, las tasas sobre el nivel educativo señalaban que el nivel superior alcanzado por los pobladores era el de la escuela primaria; es decir, que la mayoría de los habitantes contaba tan sólo con un dominio de conocimientos elementales¹⁶⁵.

Por su parte, la élite política de la ciudad priorizó y tomó decisiones en el ejercicio del poder y de la dominación; para José Darío Sáenz¹⁶⁶, el ejercicio de la dominación se diversificó en formas como las políticas públicas, en tanto que buscó legitimidad por eficacia política, discursivamente y en su impacto social, generando mitos y representaciones que forjaron formas de identidad y pertenencia, como la construcción del civismo en Cali, con el discurso de la caleñidad y vallecaucanidad ligado al buen comportamiento y buen ciudadano. De la misma manera, con prácticas y discursos sobre la participación comunitaria, extendida en su momento por toda

¹⁶³ Planeación Municipal, 1977. En: MORERA APARICIO, Esteban. “Vida Pública antes y después del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.], *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo II: Política, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012, p. 193.

¹⁶⁴ CASTILLO, Cesar Arturo. Op. cit., p. 215

¹⁶⁵ ARIAS O., Liliana. Op. cit., pp. 44 – 45

¹⁶⁶ SÁENZ, José Darío. “La elite política y sus decisiones sobre la espacialidad en Cali de 1958 a 1998”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo II: Política, Programa Editorial de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012, pp. 298 – 299

Latinoamérica; o por medio de las prácticas de grupos de la sociedad civil que desplegaron actividades de “filantropía” social para con los grupos más pobres y desprotegidos socialmente, todas estas formas del ejercicio de dominación desde los grupos de élite de poder o élite política de la ciudad. Para Sáenz, “no se concibe a una élite, y en consecuencia a sus miembros, solo por el hecho de ocupar un cierto número de posiciones en un determinado tiempo, por más substanciales que estas sean; se requiere establecer un proyecto de sociedad en general que le respalde y le movilice”¹⁶⁷, es decir, la elite necesitó de lo popular para legitimar su proyecto hegemónico. Como nuevo imaginario de ciudad, se comenzó a promover ideas e interés por el deporte, el civismo y una cultura con matices identitarios y un poco homogéneos como atributos modélicos del ciudadano caleño de ese entonces, que hacía parte de una urbe que quería ser moderna a toda prisa.

Parafraseando a Castro-Gómez, con el creciente sector obrero, este “nuevo actor social” debía ser también un “buen católico” y para ello tenía que estar en orden aquella esfera primaria de socialización considerada como la familia. Mientras se tuviese control sobre la familia (sobre los niños a través de las escuelas, sobre las madres a través de los talleres de instrucción sanitaria y pedagógica, sobre los jóvenes mediante las asociaciones culturales y deportivas, sobre los padres en los barrios, talleres y fabricas), entonces se podría conjurar el peligro de que las asociaciones obreras se volvieran sindicatos socialistas¹⁶⁸.

Ahora bien, Cali como ciudad, también ocupó su lugar en el mundo, percibiendo las influencias externas y las imposiciones de la burguesía en los diversos campos de la cultura y el arte. Cada día esas influencias se sintieron más y a su vez nuevos procesos se dieron. Pero, ¿cómo pudo gestarse en 1947 un proyecto destinado para los sectores populares como lo fue el IMCP?, ¿por qué ese interés de un sector de la elite, de un grupo de intelectuales y políticos de la época hacía los sectores populares?, algo al respecto que nos plantea Castillo es que,

Desde hace ya largo tiempo, la burguesía ha venido fomentando esa visión de la cultura elitista que presume como culto al ser que sabe apreciar y cultivar las bellas artes. El concepto de arte que se ha manejado tradicionalmente ha sido solo asignado a la Pintura, la Literatura, la

¹⁶⁷ SÁENZ, José Darío. *Élite política y construcciones de ciudad. Cali 1958 – 1998*. Colección “Exploraciones” Universidad Icesi, Cali, 2010, pp. 46 - 49

¹⁶⁸ CASTRO- GÓMEZ, Santiago. Op., cit., p. 97

Escultura, la Música, la Arquitectura, mientras que otras manifestaciones no tienen cabida en ese marco estrecho de las bellas artes. Resultaría tonto pensar en desconocer la tradición existente e imponer la idea de que lo que hay que rescatar es el ‘arte popular’ pensando éste como lo folclórico, lo ‘artesanal’ por su valor de preservar la tradición ‘verdadera’, lo ancestral de nuestros campesinos. La idea es por el contrario aceptar dentro del concepto de arte, además de las Bellas Artes, las manifestaciones de carácter estético que nos rodean, provengan estas desde la elite, del proceso industrial, o por supuesto de los sectores populares¹⁶⁹.

Desde los años cincuenta se fue marcando el ambiente cultural de la ciudad con otras posibilidades, con otras expresiones que fueron transformando estos diferentes espacios en Cali. Igualmente, confluyeron varios elementos que crearon tensiones en distintos aspectos, en cuanto al arte, este se estaba direccionando hacia nuevas sensibilidades, lo cual generaba algunas tensiones con las practicas anteriores. Se ve en estos procesos culturales una especie de “conflicto”, una tensión y una lucha por el poder¹⁷⁰, pero también de secuencias y prácticas que seguían siendo inmóviles.

En esta década, existían algunos personajes que impulsaban la cultura y el arte en la ciudad, entre ellos: Clara Inés Suarez Zawadzsky en el ámbito departamental de la Extensión Cultural y Bellas Artes; y el señor Manrique Silva que desde sus trincheras culturales y “democráticas” del IMCP defendía e impulsaba diferentes proyectos referentes al arte y la cultura¹⁷¹. Otros artistas y maestros fueron recobrando nombre en la ciudad, en el país y en otras partes del mundo (algunos de ellos se convirtieron en los primeros profesores del IMCP), como fueron: Luis Aragón Varela (pintor) fue el primer profesor de dibujo y pintura en el IPC; Mario Ledesma (Tenor) primer director de música del Instituto; José María Álvarez Donserville, Sergio Rivas, Max Rey, Arnoldo Palacios, Octavio Marulanda, Antonio María Valencia, los hermanos Hernando y Lucy Tejada (pintores); Delia Zapata Olivella (Danzas), entre otros.

Por otro lado, desde mediados de siglo comenzaron a proliferar en la ciudad discotecas y bares, y con ellos los prostíbulos y zonas de tolerancia. En medio de este auge industrial, la violencia partidista y las inmigraciones permitieron una recepción de la música antillana y los ritmos

¹⁶⁹ CASTILLO, Cesar Arturo. Op. cit., p. 91

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁷¹ CHAVEZ, Marco Fidel. Op cit, p. 34

caribeños más que todo en los sectores populares de la ciudad, pues la pasión por esta música generaba el goce y la libertad del cuerpo por medio del baile. También el cine y los cantautores mexicanos llamaron la atención de estos sectores puesto que se sentían identificados con algunas situaciones que expresaban: los conflictos con sus jefes, los desplantes, el rechazo, etc.¹⁷²

Para los dirigentes y para la élite estas prácticas eran consideradas despreciables, de mal gusto y hasta peligroso para la juventud. Es así como lo popular fue convirtiéndose en un problema para los dirigentes y la elite de la ciudad; los diferentes procesos de migración trajeron consigo más pobreza, problemas de violencia, prostitución e informalidad en el espacio urbano, lo cual tenía que ser controlado casi de manera inmediata. Es así como se comenzaron a crear y conformar diferentes programas, espacios e instituciones que incentivaban la alfabetización, la higiene y otras labores dirigidas a ellos, y tenían como fin culturizar a este sector popular, que parecía que se iba saliendo de las manos de la clase dirigente.

Es así como la higiene pasó a convertirse en un propósito nacional de la élite y de la clase dirigente, se pusieron en marcha proyectos educativos y de salubridad que se extendieron rápidamente entre la población por medio de campañas, obras civiles, vacunación, etc. Para la autora Pedraza Gómez, a mediados del siglo XX la higiene estuvo ligada principalmente a la salud y a la educación debido a que garantizaría la productividad de la nación, es decir, la higiene fue vista como un vehículo al progreso¹⁷³. Desde la Conferencia Panamericana de Higiene reunida en Washington en 1926, se declaró la higiene como aspecto prioritario de la enseñanza y se propuso que cada país (sobre todo en Suramérica) tomara cartas en el asunto.

Por esta razón, en Colombia desde los años 30 pulularon las cartillas y manuales de higiene promovidos por médicos e ingenieros que eran vistos como promotores del progreso nacional y estaban encargados de hacer un tipo de colombiano ideal, cuya realización asumió el Estado. Sumado a lo anterior, podemos plantear como hipótesis que hubo una higienización física y otra moral, pero también, una higienización cultural promovida por algunas instituciones educativas y culturales entre ellas el IMCP y se puede corroborar con los párrafos u objetivos plasmados en el documento de creación que se exponen más adelante. Higienizar las formas populares de

¹⁷² VÁSQUEZ, Edgar. Op. cit., pp. 251 – 255

¹⁷³ PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. Op cit., pp. 138 – 141

habitar la ciudad conllevaría a una movilidad social acorde a las dinámicas materiales y simbólicas.

En términos generales, podemos ver que en Cali a mediados del siglo XX, el tema del sector popular fue adquiriendo un matiz particular debido a los problemas urbanísticos que se fueron presentando, convirtiéndose en objeto de especial importancia y atención por parte de las autoridades políticas municipales¹⁷⁴. La ciudad se estaba llenando de “vagos”, de invasiones, de prostitutas y demás informalidades generadas por esa ola migratoria; es por esto que la clase dirigente comenzó a hacer, crear y fomentar proyectos dirigidos a esta clase con el fin de ir a la par con los procesos de modernidad y modernización que se estaban desarrollando en otras partes del país y del mundo. No podían dejar que el sector popular (campesinos, indígenas, afrodescendientes y obreros en su mayoría) se convirtiese en un problema y en un rumbo hacia el atraso.

Siguiendo a Castro- Gómez, con ese proceso de industrialización por el que estaba pasando la ciudad y el resto del país era necesario crear unos nuevos sujetos capaces de integrarse al mercado. Pensando en el urbanismo y con el incremento de la clase obrera, la élite se preguntó: “¿qué hacer con la creciente visibilidad y movilidad de estos sectores populares?, ¿en qué punto de la ciudad debían estar ubicados?, ¿cuál debía ser su participación en la nueva infraestructura de bienes y servicios?, ¿Cómo generar dispositivos capaces de movilizar sus cuerpos y sus mentes?, ¿Cómo crear mecanismos de seguridad capaces de contener los vicios, enfermedades y desviaciones que trae consigo esta población indisciplinada?”¹⁷⁵.

Ser “ciudadano” habitante de la urbe significó dejar atrás comportamientos propios del campesino, de “indio” o de “negro”, conllevando a una introyección de unos hábitos modernos de limpieza y “desinfección”¹⁷⁶. No se trataba solo de construir edificios, avenidas, etc., se trataba también de construir al ciudadano y de producirlo en tanto que habitante de la “urbe moderna” mejorando la calidad de vida de estos sujetos: campesinos, obreros, “negros” e “indios”, y por ende vincularlos a unas lógicas de producción básica e indispensables para la

¹⁷⁴ ARIAS O., Liliana. Op. cit., p. 13

¹⁷⁵ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Op. cit., pp.114 - 115

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 183

ciudad en ese momento. En ese sentido, la hipótesis de Castro-Gómez es que la industrialización del país demandaba una nueva relación de las personas con el movimiento, unas subjetividades cinéticas capaces de hacer realidad el orden social imaginado por las elites liberales desde el siglo XIX. Para que Colombia pudiera ingresar con éxito a la dinámica industrial del capitalismo, los cuerpos (actores sociales o sectores sociales) debían adquirir una nueva velocidad, un nuevo tipo de sujeto desligado de su “tradicional fijación” a prácticas o hábitos mentales preindustriales, puesto que en ese momento ya todo debía moverse, circular y desplazarse¹⁷⁷.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 61

CAPÍTULO III

El IPC y su Proyecto Cultural

El Instituto Popular de Cultura (IPC) concibió y trabajó “lo popular” y la cultura popular de una manera particular en su proyecto artístico - cultural, como bien ya se ha expuesto, esa cultura popular que trato de institucionalizarse en el IPC, estuvo pensada en un inicio por la élite, intelectuales, dirigentes políticos y artistas que estaba dirigida hacia los sectores populares, principalmente a los obreros y población trabajadora en general. Ahora bien, ¿cuál fue el proyecto cultural que instauró?, ¿cómo concibieron lo popular y la cultura popular?, ¿qué cambios o transformaciones podemos observar en el IPC durante el periodo de 1947 a 1971?, esta y otras preguntas se irán desarrollando más adelante.

En este capítulo, se analizará y reflexionará en torno a los primeros años de creación del Instituto y a su consolidación en los años 60, además de su participación en la enseñanza artístico-cultural en la ciudad de Cali, y de esta manera determinar el proyecto cultural que quiso instaurar. Igualmente, se expondrán algunos aspectos importantes sobre el folclor y su relación con los sectores populares, a través de la creación del Departamento de Investigación Folclórica (DIF) perteneciente a la Institución y la posterior creación de la Revista “Páginas de Cultura”, en esta parte se tratarán de exponer los trabajos de campo, etnografías y trabajos con la comunidad realizados por el IPC con apoyo del DIF.

1. Los primeros años del Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP)

Con todo ese proceso de modernización que se estaba llevando a cabo en el país y en la ciudad, como se ha mencionado anteriormente, se fueron gestando y construyendo diferentes proyectos relacionados con la salud, la educación y la cultura, por lo que se pusieron en pie diferentes hospitales, proyectos educativos, artísticos y culturales como el motor del progreso nacional y vehículos hacia la modernidad. El mayor número de Instituciones y programas que ofrecieron este tipo de formación, se crearon en el transcurso del siglo XX en la ciudad de Cali¹⁷⁸, ejemplo de ello la Biblioteca El Centenario (1910), el Teatro Municipal Enrique Buenaventura (1917), El Instituto Departamental de Bellas Artes (1932) con el nombre de Conservatorio Municipal de Música, como iniciativa del músico vallecaucano Antonio María Valencia, quien con otros compañeros y amigos como Otto de Greiff, Susana López, Elvira Restrepo y Rosalía Cruz, lograron tal misión, a partir de un memorial apoyado por firmas recogidas en la ciudad, solicitando la creación de una escuela de música con un aporte inicial de 150 pesos.

El proyecto del Conservatorio tenía varios puntos a su favor, en primer lugar la ciudad contaba con los teatros Municipal y Jorge Isaacs, pero no existían museos, escuelas de arte (música y plástica) y orquesta sinfónica, que crearan una mayor conciencia cultural y artística que apoyara el proyecto de creación y estructuración de Cali como ciudad. Por otro lado, encontramos a la Universidad del Valle que nació en 1945 como Universidad Industrial del Valle del Cauca; y entre otros, el Instituto Popular de Cultura (IPC) fundado en 1947 bajo el nombre de Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP), como institución de carácter oficial dirigida especialmente a los sectores populares.

El siguiente cuadro nos muestra las instituciones que se fueron gestando con distintos fines, pero que en sí tenían uno en común: su interés por la cultura.

¹⁷⁸ MUÑOZ, Carmen Cecilia. "Institucionalización de la Formación Artística en el Siglo XX". En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo III: Cultura, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012, p. 213

Cuadro # 2:

Instituciones culturales en Cali creadas desde comienzo de siglo XX hasta la década de 1970

Gobierno Departamental	Gobierno Municipal	Entidades independientes (y con apoyo del sector público)
Museo Departamental de Historia Natural	Instituto Popular de Cultura (IPC)	Centro Regional de Investigación Arqueológica
Biblioteca Departamental	Teatro Municipal	Teatro Experimental de Cali (TEC)
Instituto de Bellas Artes	Teatro al Aire Libre Los Cristales	La Tertulia
	Instituto de Cultura Hogareña	Museo de San Francisco
	Biblioteca Municipal	Zoológico Municipal
	Archivo Histórico	Biblioteca de la Universidad del Valle

Fuente: *Plan General de Desarrollo de Cali y su área metropolitana 1970-1985-2000*. (1971). Cali: Oficina de Planeación Municipal. P. 154

En este ambiente de crecimiento industrial, de expansión urbana (sobre todo con una gran población de desplazados del campo) y la marcada presencia de un proletariado, un grupo de empresarios e intelectuales caleños idearon la creación del Instituto Municipal de Cultura Popular, entre los que estaban Álvaro Valencia, fundador de la Sociedad MARCALI (Maquinaria, automotores y repuesto Cali); Jorge E. Quesada, químico farmacéutico, fundador del Laboratorio Neo Ltda., dirigente político y presidente de las Asociación de Pequeños Industriales de Occidente; Pablo José Pérez Orejuela, abogado, quien además desempeñó varios cargos públicos: Personero Municipal, Secretario de Hacienda y de Gobierno, Alcalde encargado de la ciudad, Concejal, Senador de la República, etc.¹⁷⁹

Este grupo presentó el proyecto de creación del IMCP al Consejo Municipal, que fue aprobado y sancionado por el entonces alcalde de Cali Álvaro Lloreda Caicedo, quien estuvo dirigiendo la ciudad entre 1946 a 1948; Lloreda Caicedo perteneció a una de las familias más prestigiosas y distinguidas de la elite caleña, fue el fundador del periódico EL PAÍS, y un militante del Partido Conservador. Aunque el IMCP surgió dentro de un periodo conservador, se puede inscribir dentro de los proyectos liberales que se orientaron en la década de los 30 y 40 hacia la cultura

¹⁷⁹ Ibíd., p. 218

popular, representada en ese entonces por los sectores más desfavorecidos de la sociedad, es decir, los sectores populares.

Por consiguiente, el 18 de diciembre de 1947, el Concejo Municipal de Santiago de Cali creó el Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP)¹⁸⁰, conforme al Acuerdo No. 450 del mismo año; fue una institución de carácter oficial, adscrita a la Secretaría de Educación Municipal. Los primeros años del IMCP propició el desarrollo de programas educativos y culturales prácticos, optando primero, por una educación cívica, ofreciendo clases de historia, geografía, urbanidad e higiene con especialidad para obreros de ambos sexos. Y segundo, propiciaba el desarrollo de una enseñanza artística para los sectores populares.

Este Instituto se creó bajo varios párrafos y objetivos que vale la pena puntualizar, algunos fueron¹⁸¹:

1. Crease el Instituto Municipal de Cultura Popular, destinado al desarrollo de programas educativos y culturales enfatizados en educación cívica, historia patria, geografía, urbanidad, higiene para obreros de ambos sexos.
2. Además de estas materias, el IMCP propenderá al desarrollo de la cultura artística para las clases populares.
3. Incorporarse al IMCP las escuelas nocturnas creadas por el Concejo, la Escuela de Comercio y Biblioteca de barrio Obrero, la Escuela de Comercio de la Sociedad de Empleados y la Escuela Nocturna para obreros de la Federación del Trabajo.
4. El IMCP organizará en diferentes sectores de la ciudad, centros nocturnos de alfabetización dirigidos por maestros.
5. Los obreros al servicio del municipio, en cualquier de sus dependencias que no sepan leer y escribir, quedan obligados a recibir la enseñanza del Instituto, requisito sin el cual no podrán ser admitidos, dándoles un plazo de tres años a partir de la representante de la Federación del Trabajo.

Cabe resaltar, que este Acuerdo estipulaba la creación de un Consejo Directivo, integrado por el Personero Municipal, dos representantes del Consejo, un representante de la Sociedad de Empleados del Valle y un representante de la Federación del Trabajo. Estas personas serían las

¹⁸⁰ Chávez en su libro expone que debido al ascenso de los movimientos populistas en América Latina, se denominó Instituto Municipal de Cultura Popular con el fin de llevarles la cultura artística a los sectores populares; para que los obreros especialmente, tuviesen cultura.

¹⁸¹ Archivo Histórico de Cali, Fondo Concejo, Tomo 4, Acuerdo N° 450 de 1947 “por el cual se crea el Instituto Municipal de Cultura Popular, se crea un Consejo Directivo y se dictan otras disposiciones”.

encargadas de organizar los servicios del Instituto, como fue: elaborar los programas educativos y culturales, designar el rector, los profesores y personal administrativo; distribuir y ejecutar el presupuesto, fijar sueldos, etc.

En efecto, la idea de creación del instituto tuvo como propósito “cultivar el espíritu y el intelecto de las clases obreras”¹⁸²; esta iniciativa estuvo enmarcada dentro de un proyecto modernizador que deseaba modificar o reformar las costumbres y prácticas culturales de los sectores populares, para ir a la par con el proceso de industrialización que se estaba presentando en el país y que conllevó a una serie de cambios en la estructura social. Esta situación llevó a que a nivel nacional y local se implementaran una serie de campañas de higienización tanto física, como moral y sobre todo cultural en los sectores populares, debido a que eran considerados un obstáculo para el progreso; de esta manera, el IMCP nace dentro de esta lógica de transformación, se necesitaba elevar el nivel cultural de este sector social considerado “inculto”.

Ahora bien, ¿por qué incluyeron el término popular y cultura popular al nombrar dicho instituto?, dos de las posibles hipótesis que surge, es que: primero, fue una estrategia que tuvo el grupo hegemónico de la ciudad para que los sectores populares se sintieran representados, es decir, la élite, los dirigentes políticos y los intelectuales utilizaron lo popular y la cultura popular para que estos sectores se sintieran identificados y pudieran hacer uso de este espacio sin problema alguno, de esta manera, elaboraron un discurso “incluyente” de lo popular en los temas educativos, culturales y artísticos de la ciudad. En este sentido, fue un mecanismo que tuvo el grupo hegemónico para que los sectores populares recibieran la instrucción necesaria y así formar a esos “sujetos modernos” deseados.

Y segundo, al nombrar de esta manera al instituto, la elite lograba diferenciarse de los sectores populares, en otras palabras, se creó el IMCP para un grupo social en particular que no contaban con un capital social, económico y cultural para ingresar a los espacios constituidos por y para la élite, se pone este planteamiento a consideración, debido a que en Cali ya existía un lugar para la enseñanza artístico – cultural, como fue el caso del Instituto Departamental de Bellas Artes, la pregunta que surge es ¿por qué la élite no integró a los sectores populares a este espacio?, ¿para qué tomarse la tarea de crear el IMCP?, como hemos anotado, y partiendo de nuestras hipótesis,

¹⁸² BURBANO MUÑOZ, Carmen. Op cit., p. 219

el grupo hegemónico creó el IMCP para diferenciar y para clasificar a los “otros”; en este caso a los sectores populares, les crearon un lugar que estuviera acorde con su condición y posición que tenían en la sociedad, de esta manera se “institucionalizó” lo popular y la cultura popular, por lo tanto, la élite les hizo entender a los sectores populares que ellos también podían tener sus propios espacios y que no había porque integrarse y compartir los mismos lugares, como lo plantea el sociólogo francés Pierre Bourdieu

La cultura dominante contribuye a la integración real de la clase dominante (asegurando una comunicación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de las otras clases); a la integración ficticia de la sociedad en su conjunto, y por tanto, a la desmovilización (falsa conciencia) de las clases dominadas; a la legitimación del orden establecido mediante el establecimiento de distinciones (jerarquías) y la legitimación de esas distinciones. Este efecto ideológico lo produce la cultura dominante disimulando la función de comunicación: la cultura que une (medio de comunicación) es también la cultura que separa (instrumento de distinción) y que legitima las distinciones obligando a todas las culturas (denominadas como subculturas) a definirse por su distancia respecto a la cultura dominante¹⁸³.

Como ya se ha anotado, eran los sectores populares de la ciudad, especialmente obreros y trabajadores en general quienes ingresaban al IMCP, pero, ¿qué es lo popular?, ¿qué son los sectores populares?, ¿quiénes conformaban los sectores populares?, para la historiadora argentina María Paula Parolo, la noción “sectores populares” no ha sido definida de manera unívoca en la historiografía, el uso de esta categoría ha sido objeto de múltiples críticas y objeciones en torno a su uso y aplicación en los estudios históricos; además, el concepto “popular” se debe reacomodar y redefinir según distintas épocas y lugares¹⁸⁴, en este sentido, el uso de la categoría requiere una previa investigación para determinar quiénes conformaban los sectores populares teniendo en cuenta cada sociedad, momento y lugar determinado. Para la autora, el estudio de aquellos sectores sociales excluidos del campo social, político, y económico, debe hacerse a través de la categoría sectores populares, debido a que es la que mejor los identifica, “[...] se trata de un variado universo poblacional que se caracteriza por ser ajeno al mundo del privilegio y del ejercicio del poder. De allí que, por exclusión, podría

¹⁸³ BOURDIEU, Pierre. “Sobre el poder simbólico” En: *Poder, derecho y clases sociales* Editorial DESCLÉE DE BROUWER, S.A. 2001, (2da edición), p. 93

¹⁸⁴ PAROLO, María Paula, “Ocupaciones y oficios. Los sectores populares en la ciudad de Tucumán, 1800-1870”, En: *Asociación Argentina de especialistas en estudios del trabajo*, aset, 2001, p. 2. Versión en línea: <http://www.aset.org.ar/congresos/5/aset/PDF/PAROLO.PDF>

definírsele como un amplio sector de la sociedad que no disfruta de posiciones dominantes en lo económico, lo político y lo social”¹⁸⁵.

Cabe señalar, que también los grupos hegemónicos han formado una imagen de los sectores populares que contribuyen a definirlos, a identificarlos y por consiguiente, a ubicarlos en el sistema social, como lo plantea el historiador argentino Luis Alberto Romero, “esa mirada surge, como todas, de una específica confluencia de experiencias y prejuicios. Parte de una imagen global de la sociedad y de los lugares asignados a unos y otros, e incluye un conjunto de rasgos, comportamientos e ideas atribuidos al otro”¹⁸⁶, pero realmente ¿los sectores populares tienen una identidad propia?, para el autor sí tienen una identidad, que a propósito no es fija, sino que es dinámica y está en constante transformación, como lo plantea a continuación:

[...] la identidad popular, antes que un núcleo cerrado, compacto y estable —como el que nos proponen muchas visiones *populistas* — debe ser vista como un cambiante polo de identidades, diferentes pero semejantes. Abierta y resistente a la vez, la identidad popular es ella misma un campo de conflictos, cruzado por resistencias, presiones, imágenes propias y ajenas, que se superponen, integran o rechazan. Allí compiten los distintos discursos educadores —del Estado o de los intelectuales contestatarios— que procuran moldear el sentido común popular [...]¹⁸⁷

En otras palabras, los sectores populares no son homogéneos, sino heterogéneos, su identidad es conflictiva y tienen sus propias particularidades. Pero, ¿por qué articular el término popular a un grupo social en específico?, algo muy importante que nos plantea Stuart Hall es que se debe deconstruir lo popular, este término ocasiona muchas dificultades a la hora de su estudio, tiene varios significados y diferentes usos: primero, hay quienes asocian lo popular con lo masivo, hace alusión a lo que las masas de personas escuchan, consumen, compran etc., está es una definición de mercado o comercio del término, en este sentido, se trata de una cultura mercantilizada.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Ibíd.

¹⁸⁶ ROMERO, Luis Alberto, “La identidad de los sectores populares en el Buenos Aires de la entreguerra (1920-1945)”, En: *Última Década*, Centro de Estudios Sociales, Chile, No. 5, 1996, pp. 1-2

¹⁸⁷ Ibíd., p. 3

¹⁸⁸ HALL, Stuart, “notas sobre la deconstrucción de lo «popular»”, En: Samuel, Ralph (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 4. Versión en línea:
http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/hall_stuart._notas_sobre_la_deconstruccion_de_lo_popular.pdf

La segunda definición de cultura popular examinada por Hall es más antropológica y remite al “estilo de vida” del pueblo, en este caso, “la cultura popular son todas aquellas cosas que el pueblo hace o ha hecho”¹⁸⁹.

Sin embargo, Hall ofrece una tercera definición de lo popular enfatizando su naturaleza dinámica y la relación cambiante y conflictiva que mantiene con la cultura del grupo hegemónico, “[...] lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural [...]”¹⁹⁰

De esta manera, el autor plantea que no se puede asociar lo “popular” a un sector social determinado, puesto que la lucha por la hegemonía cultural se da entre bloques de poder, no entre una clase y otra. En este sentido, lo “popular” no remite al “pueblo” sino a la cultura de aquellos sectores oprimidos y excluidos, es una alianza de diversas fuerzas en lucha constante contra la cultura del bloque de poder,

Los términos de «clase» y «popular» están profundamente relacionados, pero no son absolutamente intercambiables. La razón de ello es obvia. No hay «culturas» totalmente separadas que, en una relación de fijeza histórica, estén paradigmáticamente unidas a clases «enteras» específicas, aunque hay formaciones clasistas-culturales claramente definidas y variables. Las culturas de clase tienden a cruzarse y coincidir en el mismo campo de lucha. El término «popular» indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases. Más exactamente, alude a esa alianza de clases y fuerzas que constituyen las «clases populares». La cultura de los oprimidos, las clases excluidas: este es el campo a que nos remite el término «popular». Y el lado opuesto a éste —el lado que dispone del poder cultural para decidir lo que corresponde y lo que no corresponde— es, por definición, no otra clase «entera», sino esa otra alianza de clases, estratos y fuerzas sociales que constituye lo que no es «el pueblo» y tampoco las «clases populares»: la cultura del bloque de poder¹⁹¹.

¹⁸⁹ Ibid., p. 6

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid., p. 9

Hall al igual que Romero, expone que la identidad de los sectores populares es un campo de conflictos, es una de las manifestaciones del conflicto sobre el que se compone la sociedad, y que se debe concebir los sectores populares por oposición a los grupos hegemónicos.

Por otro lado, el primer rector y organizador del Instituto fue Don Gabriel Concha Manrique (1901 – 1984), graduado en la normal de Popayán. Al inaugurarse el IMCP en 1947, el señor Manrique pronunció el siguiente discurso, el cual es de gran importancia y muy diciente en lo que tiene que ver como la misión de su creación:

La institución oficial educativa que el Concejo Municipal de Santiago de Cali ha creado, será morada vital del arte, la amiga fraternal de nuestra ciudad, un lugar de meditación en la música y en la plástica, en donde el espíritu del pueblo se levantará y cantará con la voz y las cuerdas y con sus manos vibrantes en la sucesión infinita del saber y en el cultivo del amor por nuestra historia y nuestro folclor. Mucha gente se acercará a este recinto a recibir sus conocimientos, a perfeccionar la expresión de lo bello, a dar a todos, sin prejuicios ni angustias, sabias enseñanzas. [...] venerables maestros traerán a este recinto su simiente y multiplicarán con eficacia y entusiasmo el afecto por los valores históricos de nuestra patria, poniendo en movimiento el conocimiento artístico entre las clases sociales menos pudientes, entre jóvenes y adultos, trabajadores y obreros, artesanos y artistas. Esperemos que a esta institución se le dé el apoyo necesario para que exista en el tiempo ilímite de nuestra conciencia, para que nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos la compartan infatigables, con abnegación y solidaridad [...] En nuestra institución y en las personas que la regirán encontrarán todos la fuerza representativa, constante y armoniosa, que le dará impulso interior y forma exterior al ideal que nuestra sociedad ha querido plasmar, para que sea perdurable y esencial al interés general¹⁹².

Con esto podemos ver la concepción estética de Manrique, su apelación al conocimiento artístico, el llamamiento que hace a los sectores asalariados, la anotación que hace a los maestros de enseñar valores históricos de nuestra patria. En ese ambiente sociopolítico que se estaba dando en la ciudad se creó el instituto, en un ambiente caracterizado por las letras, el arte, la cultura, pero también por las nuevas prácticas políticas, las ideas del progreso, las nuevas dinámicas del mercado, el capitalismo, la industrialización, la negación y a su vez integración del otro, dentro de un proceso de hegemonía.

¹⁹² CHAVEZ, Marco Fidel. Op. cit., p. 13

Cali se había convertido en estación transitoria desde mediados de la década de los 40, de escritores, poetas y artistas que dejaban huellas profundas en la juventud y en todos los sectores intelectuales y democráticos de una ciudad que parecía frívola y mercantilista, pero que en el fondo tenía intereses por las grandes manifestaciones del espíritu¹⁹³.

Además de Concha Manrique como primer rector, lo fueron como primeros profesores: Mario Ledesma que enseñó música; Luis Aragón Varela quien enseñó clases de dibujo y pintura; Mardoqueo Montaña como profesor de escultura; Luis Álvarez como profesor de guitarra, entre otros. Ya para el año de 1948, Luis E. Manrique Silva, quien acababa de dejar el cargo de Secretario de Gobierno Municipal de Cali, cumplió una importante labor administrativa, de la cual se dice una de las más extraordinarias de la que se tenga noticia en la historia vallecaucana. Manrique se encargó de la rectoría del instituto, y como lo describe Chaves, “con el dinamismo de su personalidad segura y cordial se fue metiendo en el alma de la vida espiritual del instituto”¹⁹⁴, y logró bajo su dirección orientarlo hacia los fines por el cual fue creado, cumpliendo una óptima labor en beneficio de la cultura vallecaucana y especialmente de los sectores populares que no tenían acceso a otros centros culturales.

Al comienzo de la década de los 50, Manrique logró sobrellevar la crisis presupuestal que venía desde 1948. En 1952 se tomó a Cali un contingente de intelectuales de la Revolución Nacional que decidieron apoyar el IMCP. Siguiendo la información que se encuentra en la página institucional¹⁹⁵, el Instituto inició ofreciendo clases de música y artes plásticas que tuvo como profesor al artista Luis Aragon Varela, influenciado por las pinturas del “realismo socialista” procedente del muralismo mexicano, lo que conllevó a que esa tendencia fuera la directriz de las otras expresiones artísticas y estéticas de esta escuela. Algunos de los artistas que se formaron en la escuela y que han sido relevantes en el campo artístico de la ciudad son: Mario Gordillo, Jorge Montealegre, Walter Tello, Homero Aguilar, Gustavo Londoño, María Ximena Patiño, Oscar Patiño Falla, Humberto Valencia, Albeiro Sarria, José Mina, Jairo Rosas, Luz Elena Villegas, Edison Táquez, Gustavo Hernández, Pablo Andrés Vásquez, Luz Elena Guerra, Jorge Morales

¹⁹³ *Ibíd.*, pp. 18-19

¹⁹⁴ ALCÁNTARA HERRÁN, Pedro. et., al, *Op. cit.*, p. 21

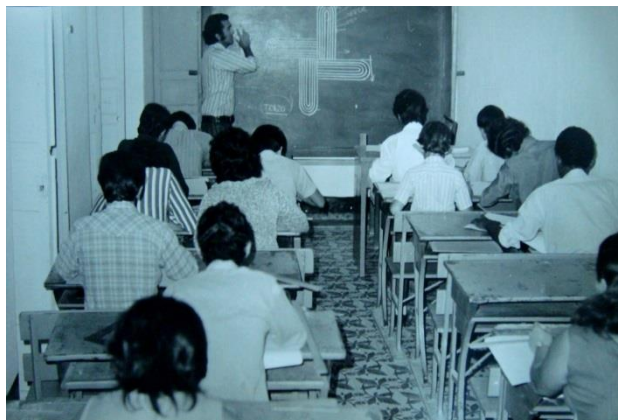
¹⁹⁵ Programas Académicos. Instituto Popular de Cultura. Versión en línea: <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/programas.html>

Montealegre, Phanor León, Cesar Santafé, entre otros. Después se consolidaron la escuela de danzas y la escuela de teatro.

Desde la creación del Instituto se iniciaron actividades musicales, siendo la más importante la creación del “Orfeón Obrero”, Chaves considera que este grupo fue la base fundamental para la posterior formación de la escuela de música. Los primeros estudiantes de la escuela fueron los mismos integrantes del Orfeón, a quienes se les daban clases de historia, gramática musical, solfeo y formación instrumental, especialmente se les enseñaba instrumentos de origen popular como guitarra, triple y bandola. Por esta escuela han pasado un innumerable grupo de docentes como fueron: Álvaro Romero, Alfonso Valdiri, Alfonso Castillo, Hernando Restrepo (ya fallecidos). De quienes aún viven se destacan: Diego Estrada, Antonio Henao, César Iván Potes, Carlos Montoya, Gustavo Sierra, Rafael Navarro, Hernando Duque, Luis Calixto Ninco, Juan Tamayo, entre otros.

Desde los años 50 el IPC comenzó a impartir clases de bailes típicos liderados por ese entonces la maestra Delia Zapata Olivella, igualmente, han sido profesores de esta escuela: Octavio Marulanda, Yolanda Azuero de Bolívar, Lorenzo Miranda, entre otros. Después esas clases aisladas se convirtieron en el programa de escuela de danzas.





[Imagen 12] Estudiantes de la Escuela de Artes plásticas
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

En 1953 se formó el grupo de teatro “Los Artistas del Pueblo”, dirigido por el maestro y primer director de la escuela Octavio Marulanda. Posteriormente la escuela estuvo dirigida por el argentino Boris Rhoth, quien ayudó a que se iniciara un proceso formativo académicamente con clases de teatro; foniatría, canto, esgrima, expresión corporal, actuación e interpretación, constituyendo de esta manera la primer escuela de arte dramático dentro de la Institución. En el año de 1956 la escuela obtiene el premio Presidencia de la República en el Festival Nacional de Teatro con la obra “A la diestra de dios padre” cuento de Tomas Carrasquilla bajo la dirección del maestro Enrique Buenaventura. En 1958 repite el premio Nacional Agudelo, con dirección de Rhoth. De la escuela han egresado actores y actrices destacados en el movimiento teatral colombiano, como Juan Carlos, Diego Ramírez, Pablo Angarita, Ofir León, entre otros.



[Imagen 13] Conjunto Andino y Conjunto Instrumental
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC



[Imagen 14] Danzas Baile San Juanito
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC



[Imagen 15] Traje Bullerengue (posando Delia Zapata)
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

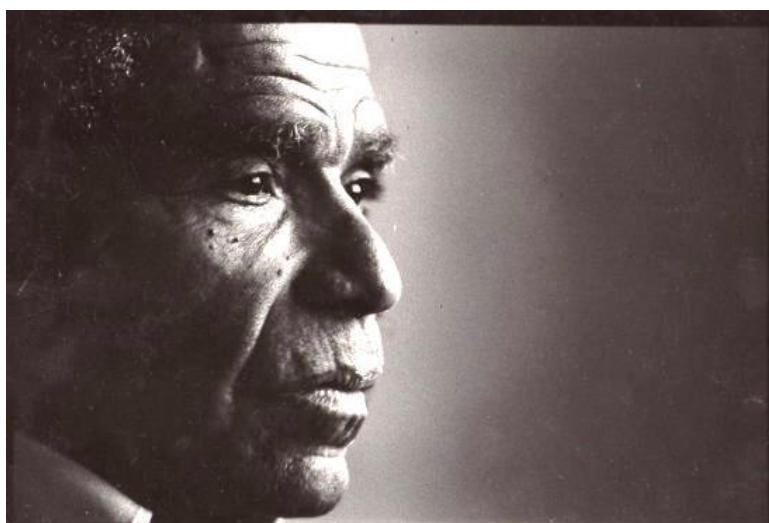
2. El IPC en los años 60's

La naturaleza de la cultura tradicional popular (folclor) es por sí misma dinámica y recreadora. Esta característica ya nos orienta en la consideración de cualquier actividad relacionada con su estudio y proyección.

Sin embargo, este espíritu cambiante y permanentemente enriquecedor de la tradición, choca contra las improvisaciones caprichosas de quienes consideran que tienen la libertad de cambiar tal o cual aspecto de la cultura ancestral, validos de su imaginación y creatividad. En este punto la transformación debe estar regida por un estudio, respeto y dominio de las expresiones acumuladas por el pueblo en muchos siglos de experiencias y sabiduría.

Precisamente este es el valor del Instituto Popular de Cultura de Cali: un laboratorio donde se rastrean las más profundas raíces de la cultura tradicional para impedir que los improvisados asalten el acervo de nuestro folclor¹⁹⁶.

El párrafo que acabamos de citar hace parte de una carta que Manuel Zapata Olivella envió a Doña Margarita Trejos de Meza, Directora del IPC en el año de 1987. Allí, el autor expresa la importancia que tiene el IPC en estudiar, enseñar, rescatar y preservar la tradición y el folclor del país, y sobre todo, la cultura popular. Recordemos que Zapata Olivella fue uno de los autores e intelectuales afrocolombianos más importantes del siglo XX, quien como observamos tuvo una profunda admiración y estrecha relación con el IPC, igual que su hermana Delia Zapata Olivella, quien en 1963 fue nombrada coreógrafa titular y Directora del cuerpo de Danza de dicha Institución.



[Imagen 16] Manuel Zapata Olivella

Fuente: <http://manuelzapataolivella.co/fotos/manuel/>

¹⁹⁶ Carta de Manuel Zapata Olivella a Margarita Trejos de Meza, Directora del IPC, Noviembre 5 de 1987, Bogotá, Centro de Investigaciones del IPC, Cali.



[Imagen 17] Delia Zapata Olivella
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

Hay que partir diciendo que el proyecto cultural del Instituto estuvo asociado a la cultura popular, una cultura popular que en un inicio estuvo pensada por el grupo hegemónico hacia los sectores populares; el proyecto inicial del Instituto, como se dijo anteriormente, estaba permeado por un contexto de modernización que pretendía reformar las prácticas culturales de los sectores populares y que propugnaba por una higienización cultural, sin embargo, en los años 60's prevaleció un discurso cultural que estuvo desarticulado con la propuesta inicial de higiene que se estaba llevando a cabo en los primeros años de formación del IMCP; en este momento la cultura cumplió un papel importante, era la encargada de contribuir a la formación de una identidad regional y local.

El IPC en un inicio funcionaba en un local que estaba ubicado en el Parque del Barrio Obrero en Cali, y su propuesta inicial sólo comprendía materias prácticas (artesanías, manuales, oficios, etc.) y se disponían a enseñar educación cívica e higiene, pero “[...] más tarde el complejo crecimiento de las exigencias educativas determinó en el Instituto modificaciones más acordes con la realidad y entonces se le dio el carácter de centro de formación artística, para hacer

asequible a las clases menos pudientes un tipo de enseñanza que sólo era posible obtener en Institutos académicos de alto nivel”¹⁹⁷.

De esta manera, el 2 de enero de 1961, mediante el Acuerdo No. 005, El Instituto Municipal de Cultura Popular pasó a denominarse Instituto Popular de Cultura, cuyo fin era “[...] el desarrollo de la educación artística de tipo extensivo, especialmente para las clases populares y con especialidad en artes plásticas (pintura, escultura, cerámica, dibujo comercial), teatro, música, danzas y cantos folklóricos”¹⁹⁸. Según Liliana Arias, este cambio se debió a que los programas de tipo escolar que se estaban impartiendo, fueron menos atractivos que los servicios de educación artística, de esta manera, esta transformación puede interpretarse como un cambio en su concepción pedagógica, “[...]de la idea de *culturizar* a los sectores populares (hacer entrar-llevar a – imponer desde afuera), esta institución pasó a considerarse como una instancia de *formación* artística de sectores sociales que no podían acceder a este tipo de educación”¹⁹⁹.

Como se puede observar a continuación en algunos puntos que se establecieron en Acuerdo 005, expedido por el Concejo Municipal, “por el cual se reglamentan las funciones del Instituto Municipal de Cultura Popular, y se dictan otras disposiciones”²⁰⁰,

1. El desenvolvimiento del IMCP, lo ha apartado en la práctica de los programas de tipo escolar y lo ha convertido en un centro de enseñanza artística para obreros, empleados y trabajadores en general, en forma que contribuye a resolver el problema de la formación artística en aquellos sectores de la población que no están en condiciones de acudir a establecimientos especializados en la materia para fines profesionales, y que ha demostrado ser un importante núcleo de extensión cultural.
2. Cambiarle al instituto la denominación con la que fue creado en virtud del Acuerdo 450 de 1947 por la de “Instituto Popular de Cultura” (IPC), para el desarrollo de la educación artística de tipo extensivo, especialmente para las clases populares y con especialidad en Artes Plásticas (pintura, escultura, cerámica, dibujo comercial), teatro, música, danzas y cantos folclóricos.

¹⁹⁷ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 1, Mayo de 1964, p.6

¹⁹⁸ Archivo Histórico de Cali, Fondo Consejo, Gaceta Municipal No. 746, año L-2ª Época, Acuerdo No. 005 de 1961 (enero 2).

¹⁹⁹ ARIAS O., Liliana (2012). Op cit., p. 426

²⁰⁰ Archivo Histórico de Cali, Fondo Consejo, Gaceta Municipal No. 746, año L-2ª Época, Acuerdo No. 005 de 1961 (enero 2).

3. “La extensión cultural del instituto se cumplirá especialmente, a través de las juntas de acción comunal de los barrios de la ciudad, de los sindicatos obreros y en general en el Teatro al Aire Libre, en las fábricas y en las plazas públicas”.
4. “Crease el Departamento de Investigación Folclórica, dependiente del IPC”. Han sido directores del departamento de Investigación Folclórica (DIF) el maestro Luis Carlos Espinosa (1964); Octavio Marulanda (1974); Roció Cárdenas (1976), entre otros. El DIF se planteó con el fin de realizar los siguientes aspectos: Investigación folclórica y artística, clasificación y recopilación de bienes culturales, divulgación y publicación, incorporación e integración al Instituto de programas docentes y culturales, formación de investigadores y especialistas.
5. “La Junta Directiva del Instituto quedará integrada por los siguientes miembros: el secretario de educación, quien la precederá, el Director del instituto, el Director de Bellas Artes y Extensión Cultural, un representante de la Curia, dos concejales de diferente filiación política, un representante del concejo académico elegido por el profesorado y un representante del alumnado”.

A partir de ese momento, el IPC en compañía del DIF contribuyeron a la formación de una identidad regional y local que se estaba configurando en el país, y cuyo elemento principal fue lo folclórico y lo popular. El DIF inició un proceso de recopilación y divulgación de las diferentes expresiones y tradiciones culturales de algunas regiones del país, a través de varias expediciones que realizaron; el DIF junto con el IPC tenían la intención de crear un Museo Floklórico en Cali, donde se expondría las diferentes muestras de cerámicas, cestería, herramientas de trabajo, instrumentos musicales, trajes, etc. de diferentes poblaciones consideradas autóctonas del país, igualmente, querían crear una fonoteca con base a los materiales musicales y lingüísticos que tenían en su archivo de grabaciones, paralelamente a las propuestas anteriores, realizaron documentales cinematográficos y monografías con base a la información de las etnografías²⁰¹.

Algunas de estas propuestas no se pudieron llevar a cabo, debido a las problemáticas que desde un inicio presentaba el Instituto, por la carencia de recursos económicos y por la falta de un espacio o infraestructura inadecuada, como se puede notar en la siguiente imagen, tomada de un documento del Archivo del Centro de Investigaciones del IPC,

²⁰¹ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 1, Mayo de 1964, p.6

Como se ve, la obra del INSTITUTO es extraordinaria y alentadora. Pero no satisfactoria y no lo es, porque -a pesar de todo lo que ha hecho- es mucho lo que falta. Pero mucho. Cada día se presentan más necesidades, se reciben nuevas solicitudes de ingreso, el local se torna insuficiente, etc., etc.

Pero a pesar de estas adversidades, el IPC también realizó un programa de extensión cultural en los diferentes “barrios populares” de la ciudad, su proyección era el de incrementar el nivel cultural en la población obrera y sectores populares, para ello, destinaron un día a la semana para que junto con los profesores y estudiantes “[...] lleven sus conocimientos adquiridos - gratuitamente - a las gentes menos pudientes. En forma rotativa - unas veces teatro, otras música o plásticas - las distintas secciones del Instituto actuarán públicamente constituyendo, a la vez que una educación, un estímulo asimilares agrupaciones”²⁰². El IPC hace un llamamiento a Bellas Artes y a la Extensión Cultural Departamental para que colaboren y se unan a llevar una educación estética a aquellos sectores sociales que no cuentan con el capital económico para recibir enseñanza artística²⁰³, como se expone a continuación:

“La unión hace la fuerza”, afirmamos siempre pero en más de una ocasión obramos en contra de este elemental principio. Unámonos desinteresadamente. Alejemos cierto egoísmo y prurito de ser los únicos y trabajemos por una educación estética de nuestro pueblo y una mejor organización de todo lo que es nuestro, de todo lo que nos pertenece.

²⁰² *Incremento Cultural Nacional*, tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 15, enero-febrero de 1967, p. 8

²⁰³ *Ibíd.*

Ahora bien, ¿qué tipo de enseñanza artística ofrecía esta institución a los sectores populares?, para comprender el tipo de enseñanza artística que recibían los sectores populares, primero, se debe exponer el pensum y la planta docente con el que contaba el IPC. De esta manera, tenemos que para el año de 1964 a 1967 aproximadamente, el pensum y la planta docente estaban conformados de la siguiente manera:

Cabe señalar que en 1950 se creó el primer pensum en Artes Plásticas, especialmente en dibujo y pintura, bajo la dirección de Luis Aragón Varela; de la planta docente de esta primera etapa se destacaron, Lucy Tejada y Hernando Tejada, en Pintura Mural y Composición; Adriano Moreno y Yesyd Montaña, en Pintura Superior; Robert Bolduc, en Escultura y Cerámica, Armando Brainors, en Anatomía, el Padre Tessari, en Historia del arte; Daniel Romero en pintura²⁰⁴. En 1964, ingresaron nuevos docentes a la escuela como fueron, Pablo Gálvez, Stella Solarte, Gonzalo Lozano Henao y Jesús Niño Peña, igualmente, en el pensum se incluyeron los cursos de Colorido y Dibujo Comercial. También se daban clases sobre diferentes técnicas de pintura, screen, bastidores, marcos y telas; la carrera tenía una duración de tres años, y una vez terminada, el estudiante podía escoger su especialización y continuar con sus estudios. En 1967, la Escuela de Artes Plásticas contaba con 128 estudiantes matriculados²⁰⁵



²⁰⁴ BURBANO Muñoz, Carmen Cecilia. Op, cit., p. 219

²⁰⁵ *Instituto Popular de Cultura: 20 años de labores*, documento tomado del Archivo del Centro de Investigación del IPC.



[Imagen 18] Estudiantes de Artes Plásticas
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

En la Sección de Música se daban clases de solfeo, gramática musical, bandola, triple, guitarra, percusión, coros, estudiantina e historia de la música; y su planta docente estaba conformada por Rafael Arboleda, Gilberto Escobar, Susana López, Hernán Moncada, Carlos Ospina, Luis Ramírez, Gustavo Sierra y Mario Ledesma. Esta carrera tenía una duración de cuatro años; en 1967, se empezó a dictar el curso de Pedagogía Musical a los estudiantes que han cursado el tercer año, por el momento, contaban con 123 estudiantes matriculados y 8 profesores en la escuela²⁰⁶.

En la Escuela de Teatro se ofrecían cursos de interpretación, lectura dramatizada, expresión corporal, fonética y dicción, esgrima, historia del teatro, y Grupo escénico, sus docentes eran el argentino Boris Roth, Octavio Marulanda, Mario Ledesma, José Kaucaly, Marino Vidal, Isabel Markus y Medardo Giraldo. También tenía una duración de cuatro años, y esta sección estaba conformada por 26 estudiantes y 6 profesores.

²⁰⁶ Ibíd.

[Imagen 19] Conjunto Instrumental (1947)
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC



Y por último, en Danzas se daban clases de gimnasia, solfeo rítmico, historia de la danza, danzas folklóricas y conjunto de danzas, entre sus docentes se encontraba Delia Zapata, Yesid Azuero, Lorenzo Miranda, José Kaucaly, Susana López²⁰⁷. El tiempo de estudio era de cuatro años y el número de estudiantes era de 62 y de profesores 5.

²⁰⁷ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 1, Mayo de 1964, p.6

[Imagen 20] Estudiantes de la Escuela de Teatro
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC



[Imagen 21] Bailes, Escuela de Danzas
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC



Como ya se ha anotado, en el IPC participaron una gran cantidad de artistas e intelectuales representativos de la época que tenían relación directa con la vida cultural a nivel local, nacional e internacional, como fue el caso de los hermanos Hernando y Lucy Tejada, Enrique

Buenaventura, Octavio Marulanda, Marco Fidel Chávez, Delia Zapata, entre otros, pero ¿qué relación tenían estos artistas e intelectuales con la cultura popular?, ¿cómo asumieron desde su campo artístico lo popular?, ¿por qué el pensum estaba compuesto de esa manera?, para responder a este último interrogante, se debe exponer que el IPC tenía una estrecha relación con Bellas Artes, en el Decreto No. 547 del 12 de Septiembre de 1957, se estableció la creación de un Consejo Directivo para el funcionamiento del Instituto Municipal de Cultura Popular, por lo tanto, quedaría integrado por el Secretario de Educación Municipal, el Director de Bellas Artes, un representante de la Curia Diocesana y dos miembros elegidos por el alcalde de Cali²⁰⁸, el señor Carlos Garcés Córdoba, quien dirigió la ciudad entre 1957- 1959, pertenecía a una de las familias más acaudalas y prestantes del Valle del Cauca; Garcés Córdoba en 1916 perteneció a la primer Junta Directiva de la Cámara de Comercio de la ciudad, fue fundador y propietario de 100 acciones del Banco Hipotecario del Pacífico en 1919, a su vez, contribuyó a la construcción del acueducto moderno de Cali²⁰⁹.

Como se anotó, Bellas Artes hacía parte de la Junta Directiva del IPC, ambas instituciones trabajaron por mucho tiempo de manera mancomunada; el periodo de la Junta Directiva solo sería por un año, y tendrían bajo su responsabilidad la organización general del Instituto en lo técnico y administrativo, así como el estudio y la aprobación de pensums y programas de estudio²¹⁰.

Ahora bien, se podría decir que también los cursos que se dictaban tenían cierta relación con los directores y docentes del instituto, iban a la par con su corriente artística y pensamientos intelectuales, como fue el caso de Maruja Rengifo Salcedo, pianista, estudiante del célebre músico y compositor vallecaucano Antonio María Valencia, fue profesora y directora de dicho Conservatorio, y también fue Secretaria de Educación Municipal de Cali y directora del IPC entre 1963-1965²¹¹.

²⁰⁸ Archivo Histórico de Cali, Fondo Consejo, Decreto No. 547 del 12 de Septiembre de 1957, “por el cual se hace una reforma al Acuerdo No. 450 de 1947”.

²⁰⁹ ARROYO REINA, Jairo Henry. “Hermann Sartore Bohmer. 1858-1948” En: *Historia de las prácticas empresariales en el valle del cauca. Cali 1900- 1940*, Universidad del Valle, 2006, p. 206

²¹⁰ Archivo Histórico de Cali, Fondo Consejo, Gaceta Municipal No. 746, año L-2ª Época, Acuerdo No. 005 de 1961 (enero 2).

²¹¹ Información tomada de El Centro Virtual de Noticias, CVN, del Ministerio de Educación Nacional, 2011. Versión en línea <http://www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/w3-article-272139.html>



[Imagen 22] En la parte derecha se encuentra Maruja Rengifo Salcedo
Fuente: I.P.C Personal, C. 27, No. 5, Febrero 25 de 1966, Archivo Fotográfico del IPC.

Igualmente, Francisco Vergara Sardi, fue director del IPC entre 1966-1967, y fue primo segundo de Antonio María Valencia; Sardi estudió música en el Conservatorio ‘Antonio María Valencia’, y dio clases de músicas en dos de los colegios más distinguidos y prestigiosos de la ciudad, como son los colegios Berchmans y La Cordaire. En 1965 recibió una beca del Ministerio de Educación de Austria para estudiar durante dos años en la Academia Superior de Música y Arte Dramático en Viena, se graduó en el año de 1970 e inició su carrera como solista de la Opera de Colonia Alemania, donde desarrolló una importante trayectoria siendo durante 10 años Presidente de la Agremiación de Artistas de los Teatros Alemanes²¹².

²¹² Información tomada de la Revista Semana, 2002, versión en línea <http://www.semana.com/perfil/articulo/voz-figura/54446-3>



[Imagen 23] Francisco Vergara Sardi

Fuente:http://bibliotecadigital.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/61340

Por otro lado, en la planta docente nos encontramos a los hermanos Tejada, dos de los artistas más influyentes en el ámbito vallecaucano del siglo XX. Hernando Tejada estuvo vinculado al IPC, durante un corto periodo, fue un pintor y escultor, es recordado principalmente por su obra emblemática *El Gato del Río* en la ciudad de Cali, que contó con la cooperación de la Secretaría de Cultura, y fue inaugurada el 3 de julio de 1996²¹³.

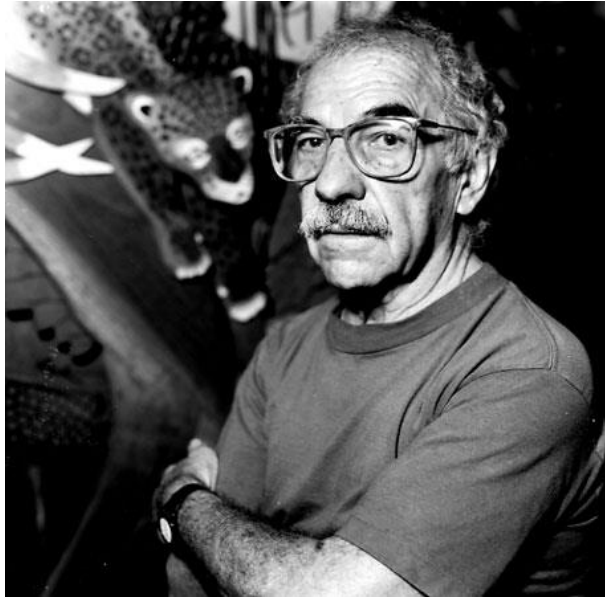
Al igual que su hermano, Lucy fue pintora y profesora del IPC; estudió en Bellas Artes del Conservatorio Antonio María Valencia en Cali y posteriormente, en Bogotá, en la Pontificia Universidad Javeriana, donde se inscribió a la carrera de Arte y Decoración; entre sus profesores se encontraban Sergio Trujillo Magnenat y Santiago Martínez Delgada (artistas que se mencionaron en el anterior capítulo).

Para Nicolás Gómez Echeverri, Lucy Tejada era

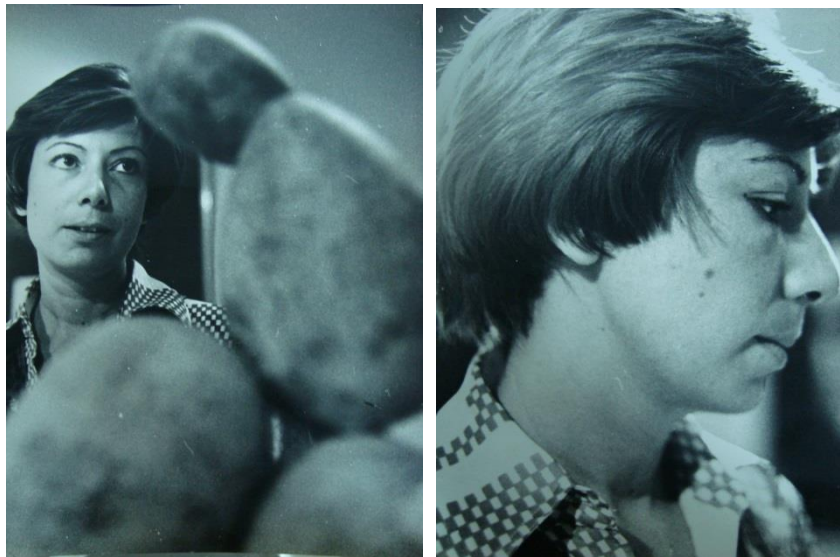
una artista plenamente figurativa, cuya obra se mantuvo en un punto intermedio entre su interés por la representación de tipo locales y regionales, heredado de las generaciones mayores

²¹³ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, No. 8, Diciembre de 2013, p.86

de artistas americanistas, y un interés pictórico que da cuenta de inquietudes que explotaría la producción de la generación de artistas emergentes en torno a cuestiones propias del ejercicio pictórico o gráfico, como sería la composición, la construcción y relación de las formas, la utilización del color y las dinámicas de la línea como significantes dentro de unas pretensiones comunicativas ²¹⁴.



[Imagen 24] Hernando Tejada
Fuente: <http://www.hernandotejada.com/vida/>



[Imagen 25] Lucy Tejada
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

²¹⁴ GÓMEZ ECHEVERRI, Nicolás. “Lucy Tejada, obra temprana” En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo III: Cultura, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012, p. 265

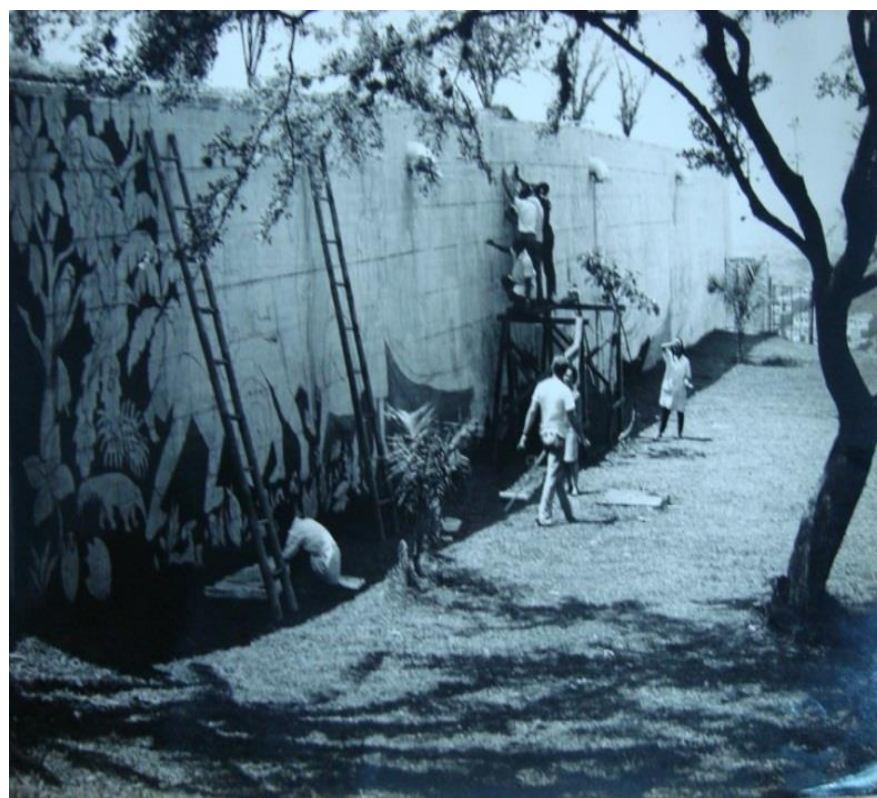
Su pintura estuvo, en su primea época, influenciada por las tendencias muralistas mexicanas, su arte representaba una aguda visión de los problemas sociales; Tejada estuvo rodeada de grandes intelectuales y artistas de la época, como fue el caso de Leon de Greiff, Álvaro Mutis, Omar Rayo, María Thereza Negreiros, Enrique Grau, Edgar Negret, Alejandro Obregón, entre otros.



[Imagen 26] Lucy Tejada con algunos de sus estudiantes
Fuente: Centro de Investigación del IPC

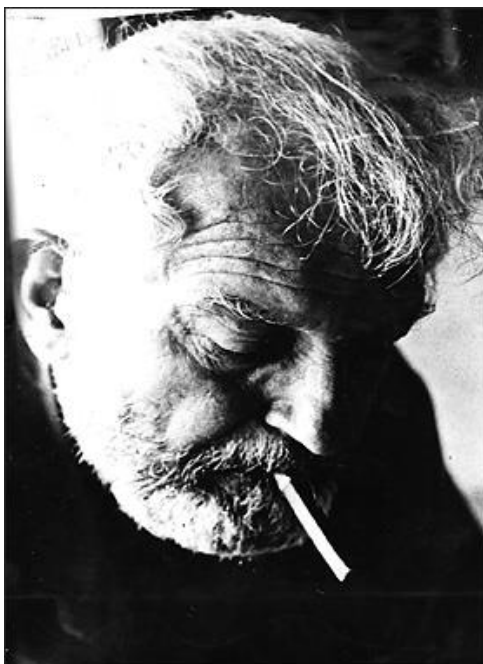
En 1964, junto con un grupo de sus estudiantes de último año del curso Pintura Mural del IPC, Lucy Tejada realizó un mural colectivo en una de las paredes del edificio del Acueducto de Cali, este mural de aproximadamente 39 metros de largo por 4 metros de alto, contó con el apoyo de las Empresas Municipales, quienes proporcionaron los materiales para la obra. Algunos de los muralistas fueron Mario Gordillo, Daniel Forero, Mario Aguirre, José Mina, Magolo Verdesoto, entre otros, quienes deseaban junto a Tejada presentar la obra en el Festival de Arte de Cali. Para el profesor Pablo Gálvez, era “[...] la primera vez que en Cali se pinta un mural colectivo y con un sentido tan funcionalmente popular”²¹⁵.

²¹⁵GÁLVEZ, Pablo, “Punto y nota”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 3, Agosto de 1964.



[Imagen 27] Mural Colectivo
Fuente: Centro de Investigación del IPC

Por otro lado, hubo otro artista que dejó su legado en el IPC como fue el caso de Enrique Buenaventura, literato, dramaturgo, pintor, actor, entre otras pasiones que tenía. Buenaventura fue profesor de la Escuela de Teatro del IPC, y posteriormente, mantuvo una estrecha relación con esta institución a través de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali, donde fue director por varios años. Para Mauricio Durán, en la segunda mitad del siglo XX, el teatro costumbrista de la época, que estaba al servicio de la elite, se desplazó por un teatro popular comprometido con la realidad política y social del país; para el autor, entre 1950 y 1960, “[...] se creó un arte de carácter social, crítico y comprometido con la realidad nacional, con una mirada hacia temáticas propias que reflejaran la identidad cultural[...]”²¹⁶, dentro de este contexto surgió Enrique Buenaventura, quien al igual que los hermanos Tejada estudió en Bellas Artes de Bogotá.



[Imagen 28] Fumando tabaquito de Vélez, Santander, Colombia.
Foto: Pedro Nel Rey
Fuente: <http://www.enriquebuenaventura.org/fotografias.php>

Este artista durante mucho tiempo desarrolló una importante labor en el Teatro Experimental de Cali (TEC), su rol como actor, director, dramaturgo tuvo un fuerte impacto en la creación y en el

²¹⁶ DURÁN, Jesús Mauricio. “Construcción de una dramaturgia en el Teatro Experimental de Cali” En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo III: Cultura, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012, p. 309

desarrollo del teatro nacional, para María Mercedes Jaramillo y para Betty Osorio, Buenaventura fue:

[...] consciente del mestizaje étnico y cultural que atraviesa la sociedad colombiana en su triple origen, lo hizo objeto de estudio y lo transformó en material artístico. Así, con las tradiciones precolombinas, las de origen africano y las europeas, Buenaventura tejió un rico corpus que fue recogiendo en sus obras dramáticas, en sus poemas y en sus ensayos. Su labor fue la de un humanista contemporáneo, pues consideró la cultura y el arte un bien común; nunca se aisló de sus raíces sino que entabló un diálogo dinámico que enriqueció lo propio y lo situó en el aquí y el ahora; así, el maestro iluminó los procesos ideológicos y los conflictos sociales que han afectado a los colombianos y al ser humano moderno²¹⁷.

De esta manera, con el montaje de "Las Convulsiones" de Luis Vargas Tejada, en 1956, Buenaventura inicia un arduo trabajo en compañía de Octavio Marulanda, quien en ese entonces era directo de la Escuela de Teatro del IPC, a partir de allí emprenderían una labor artística de manera conjunta entre las dos escuelas teatrales. Con esta obra inicio un proyecto de construir un nuevo teatro que estuviese comprometido con la realidad del país. Para Duran, este tipo de teatro daría

[...] paso a una temática teatral de carácter nacionalista en donde se refleja una preocupación constante por lo que sucede en Colombia, expresado de forma crítica en las letras y en las representaciones llevadas al escenario. "Lo propio", en ese caso, sería lo popular, demostrado en diversas obras basadas en las leyendas tradicionales de campesinos, en la temática indigenista y afrodescendiente, y en la historia de las luchas populares reflejadas en los textos y representadas constantemente en el escenario²¹⁸.

Ahora bien, Octavio Marulanda Morales fue un gran ideólogo del IPC, junto con otras personalidades, se pensaron la cultura popular y el folclor; a través del Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF), fundado en 1961 por Enrique Buenaventura y dirigido luego por Luis Carlos Espinosa, se inició un proceso de recopilación y estudio del folclor colombiano. A través del DIF, Marulanda apoyó expediciones para investigar y recopilar la cultura popular y el folclor en diferentes municipios del país, como fue el caso, de Caldas, Cauca, Chocó,

²¹⁷ JARAMILLO, María Mercedes y OSORIO, Betty, "El legado de Enrique Buenaventura", En: *Revista de Estudios Sociales*, Facultad de Ciencias Sociales, Uniandes, Bogotá, No. 17, 2004, p. 107. Versión en línea: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/349/index.php?id=349>

²¹⁸ DURÁN, Jesús Mauricio. Op cit., p.311

Buenaventura, etc. También fundó en 1964 la revista institucional ‘Páginas de Cultura’, con el objetivo de formar un “[...] boletín estrictamente cultural, apolítico, orientado hacia la divulgación del arte y fomento de la educación pública”, la finalidad también del boletín era plasmar esos pensamientos e ideas de personajes colombianos que estaban preocupados por la realidad del país, y en general, sobre todo lo concerniente a los temas culturales y artísticos”.²¹⁹



[Imagen 29] Octavio Marulanda
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

Marulanda era contador público y administrador financiero de profesión, pero de corazón fue un investigador musical, folclorista y “folclorólogo”²²⁰; desempeñó diferentes actividades en el campo cultural: fue Miembro de la Junta Nacional del Folclore de Bogotá, fundador de la Escuela de Teatro del IPC, contribuyó igualmente a la creación de las secciones de cerámica, música, danza y artes plásticas, también se convirtió en el primer profesor de Historia del Teatro en Cali, cátedra que dictó tanto en el IPC como en el Instituto Departamental de Bellas Artes²²¹. También fue Director de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes en Cali, jefe del Centro de Documentación de Colcultura de Bogotá, profesor de teatro y de folclor en el IPC, Miembro del

²¹⁹ Carta de Francisco Vergara Sardi, Director del IPC, al Director Administrativo Postal Nacional, Abril 11 de 1967, Centro de Investigaciones del IPC, Cali.

²²⁰ En su libro “Del folclor llanero”, publicado en 1979, Miguel Ángel Martín expone la diferencia que existe entre lo folclórico, que lo define como un elemento cultural típico de una región; entre el folclorista, que lo asocia con un activista de la cultura tradicional y por último, entre un folclorólogo quien sería el estudioso de la tradición.

²²¹ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, No. 8, Diciembre de 2013, p. 31

Comité Técnico de Funmúsica, etc. además, durante su vida publicó diferentes libros con relación a la cultura y al folclor²²².

Por otro lado, Delia Zapata Olivella también fue otro de los grandes personajes que pasaron por el IPC, se destacó por exponer a nivel nacional como internacional los bailes folclóricos de la Costa Pacífica y Atlántica colombiana. Zapata Olivella fue folclorista y etnomusicóloga, proveniente de una familia de artistas de afrocaribeños preocupados por las artes y las ciencias; enseñó en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad Central, y creó la carrera de Danzas y Teatro tradicionales -junto con Rosario Montaña- en la Universidad Antonio Nariño de Bogotá. Como se expuso anteriormente, Zapata fue nombrada Coreógrafa Titular y Directora del Cuerpo de Danza del Instituto Popular de cultura de Cali en el año de 1963²²³. Esta artista escribió sobre la cultura y el folclor, en esos escritos se ven plasmados sus pensamientos sobre dichas temáticas, Para Carlos Alberto Valderrama la política del folclor de Zapata

[...] se orientó a problematizar la idea de mestizaje y a combatir sus efectos en las representaciones raciales sobre lo Afrocolombiano. Es una política cultural que apunta a hacer visible aquellos acontecimientos históricos y relaciones de poder sobre los cuales la cultura Afrocolombiana ha sido transformada, a la vez que aspira a un reconocimiento positivo de las manifestaciones musicales y danzarias de las culturas Afrocolombianas, indígenas y populares”²²⁴.

En ese sentido, la artista consideró el estudio del folclor como un espacio para la política y como una herramienta “intelectual” para apuntar a una representación “positiva” de las identidades de los sectores populares o subalternos, sobre todo de los grupos étnicos. Delia Zapata promovió en sus escritos un mestizaje que tendió al reconocimiento de la heterogeneidad racial prevaleciente en la población colombiana, su discurso difería con aquellos que pensaba el mestizaje de una manera homogénea tendiente al blanqueamiento de las identidades nacionales²²⁵. Zapata formaba parte de un grupo de investigadores sociales e intelectuales que entre 1930 y 1970 propendieron por investigar y promover ciertas prácticas culturales y folclóricas de los afrocolombianos, cuyo

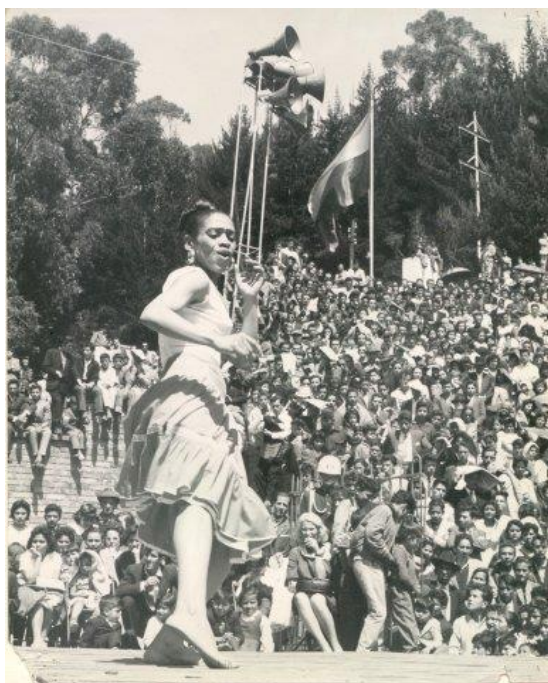
²²² Información tomada de Reocitie, versión en línea: <http://www.reocities.com/funmusica/omarulanda.html>

²²³ BOHÓRQUEZ, Paula, “vida y obra, Delia Zapata”, En: *Entre las artes*, versión en línea: <http://www.entrelasartes.org/secciones/familia/maestros.html>

²²⁴ VALDERRAMA RENTERÍA, Carlos, “Folclor, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano”, En: *Revista CS*, Cali, Colombia, No. 12, julio-diciembre 2013, p. 270

²²⁵ *Ibíd.*, p. 289

eje articulador debía ser la investigación de la cultura autóctona de estas comunidades y la denuncia del racismo de los que eran sujetos.



[Imagen 30] Delia Zapata Olivella
Fuente:<http://manuelzapataolivella.co/fotos/delia/>

El pensamiento de los hermanos Zapata Olivella, estuvo enfocado en tratar de recuperar y reivindicar la cultura popular, constreñida a los sectores populares colombianos, y que tuvo como matriz principal el folclor. La cultura popular fue objeto de veneración y conservación, porque dentro de ella se encontró, por un lado, las raíces de la identidad nacional perdida, y por otro lado, una manera de resistir los intentos invasores de las culturas transnacionales, por lo tanto, era importante conocer y reconocer esa cultura estimada como el supuesto básico para la construcción de una cultura e identidad nacional colombiana, como lo expresó Manuel Zapata Olivella,

[...] aun cuando grandes sectores de la población son influidos por el esnob, y se alejan de las fuentes primitivas, ya no solo en el área del folclor, sino en las artes y en la literatura en general, la gran masa mestiza, tozuda en sus gustos y orientada por un instinto natural hacia lo auténtico, reafirma su amor por el folclor estimulándolo, disfrutándolo, oponiéndolo a las

corrientes foráneas corruptoras. Así, el folclor ha venido a ser una de las formas de lucha por la nacionalidad. Una bandera formidable que no puede ser arrebatada por el enemigo²²⁶.

Para Delia Zapata Olivella “el saber folclórico constituye el caudal espiritual y social que heredan los pueblos y se transmite por la vía oral de una generación a otra”,²²⁷ para la artista el folclor puro se halla en sociedades carentes de recursos y que sobreviven aisladas de influencias modernizantes; caso contrario a las poblaciones donde han llegado inventos de la civilización como la radio, los autos, televisión, etc., estas expresiones culturales al entrar en contacto con estos elementos quedan desplazadas por los ritmos, gustos o tendencias externas. En este sentido, Delia junto con otros personajes Ipecianos, prefirieron estudiar y recopilar el folklore de aquellas poblaciones que viven lejos de las influencias externas y de las ciudades modernas. Pero ¿realmente existen culturas aisladas y “puras”? no podríamos hablar mejor de un *hibridismo cultural* como lo planteó Canclini y Burke, o de una *transculturación*, como lo expondría Ortiz y Rama, o podríamos hablar de una *heterogeneidad Cultural*, como lo planteó Cornejo Polar.

A través del DIF, estas personalidades, emprendieron una importante labor de estudiar, recopilar y analizar y las manifestaciones folkloricas del país, con un criterio de defensa y conservación de las mismas, Delia, Marulanda, Luis Carlos espinosa, entre otros, realizaban expediciones para obtener materiales concernientes en aspectos como la música, las danzas tradicionales, los ritos, los lenguajes etc. en ese sentido, quería crear un archivo cinematográfico de danzas folkloricas, una fonoteca, un museo folclórico, todo en pro de exhibir lo que hallaron en esas comunidades donde estuvieron²²⁸.

Ahora bien, la idea no era hacer una biografía de los personajes, sino mostrar en líneas muy concretas quienes eran, que relación tenían con el IPC y entender la manera como asumieron lo popular. Como hemos anotado, estos personajes tendieron a asociar lo popular con aquellos sectores sociales más desfavorecidos de la sociedad, es decir, con los sectores populares, querían instruir a estos sujetos con base a lo que se estaba dando en el momento, con el tipo de arte que se estaba generando. Un tipo de arte cargado con un gran componente social y porque no “modernista”, tratando de adoptar esas vanguardias foráneas y relacionarlas a la realidad

²²⁶ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 16, marzo-abril de 1967, pp. 5,10,12.

²²⁷ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 2, Junio de 1964.

²²⁸ Tomado de *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 1, Mayo de 1964.

colombiana. El IPC se convirtió en un centro de enseñanza artístico – cultural para que los sectores populares pudiesen acceder a ese tipo de formación, pero con un cierto matiz y era resaltar que era considerado popular, que además estaba asociado al folclor.

En términos generales, podemos hablar entonces, de la segunda mitad del siglo XX como un periodo de “Modernidad Cultural”²²⁹, fue en los cincuentas y sesentas cuando se configuraron cambios relevantes en el campo intelectual, artístico y cultural, especialmente en la literatura, música, teatro, artes plásticas, etc.; y con ello, la construcción de instituciones de enseñanza artística en la ciudad. Estos procesos culturales nos lleva a hablar de unas negociaciones de poder, espacios, asimilación e interacción cultural en Cali y en todos los sectores sociales, un interés por la cultura bajo una mirada política, económica y social, la aparición de nuevos sectores y grupos sociales, etc.

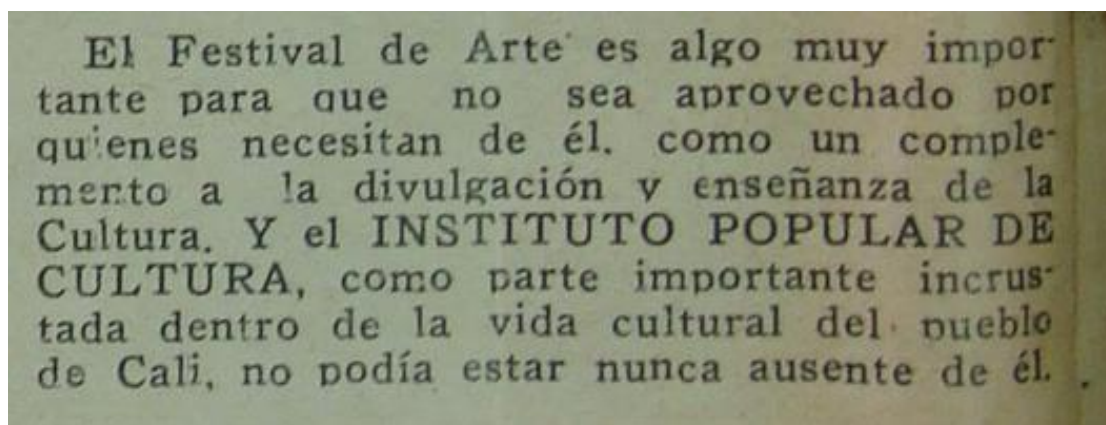
Un hecho que marcaría la historia de la ciudad de Cali durante este periodo, fue el 7 de agosto de 1956 cuando explotaron 7 camiones que venían de Buenaventura cargados de líquido inflamable, lo cual generó una gran pérdida humana, una crisis económica y una ciudad en ruinas. Debido a esta destrucción, la ciudad fue transformándose y tomando una organización entre las clases sociales notable hoy en día. Un año después (1957) se celebró por primera vez la Feria de Cali con varias misiones: como una oportunidad para superar la tragedia, como un motor de reactivación económica abriendo puertas al turismo, y como una manera de participación de la clase obrera en una fiesta popular. La primera feria incluyó la exposición y venta de artesanías, calzado, marroquinería, etc. En sus primeros años, el IPC fue importante en su desarrollo participando activamente en las presentaciones de danza, teatro y música que comenzaron a hacerse en este evento.

Como hemos visto, durante la década de los sesentas la ciudad se convirtió en “la cuna de la cultura” con los Festivales de Arte que tuvieron apogeo durante este tiempo. Enrique Buenaventura redefinió y revitalizó la actividad teatral y artística de la ciudad, y con el dinamismo de Fanny Mickey se promovieron estos festivales. Siguiendo al autor Cesar Augusto Castillo, estos festivales constituyeron un intento por fomentar las artes entre la ciudadanía,

²²⁹ARIAS O., Liliana (2012), Op. cit., p. 422

fueron eventos masivos que ayudaron a que expresiones artísticas como la pintura, la música y el teatro entraran a formar parte activa de la ciudad. Este evento fue organizado por la Escuela de Bellas Artes junto con la élite de la ciudad (representada en el gobierno y la empresa privada) con el propósito también de contribuir a la formación de la hegemonía cultural²³⁰. Es cierto que estos Festivales de Arte impulsaron la vida cultural de la ciudad, pero también operaron como mecanismos de entretenimiento para los diferentes sectores sociales, entre ellos el sector popular, promoviendo también una imagen cosmopolita de la ciudad.

Cabe señalar que el IPC no pudo participar en todos los festivales de arte en la ciudad, en algunos casos, pudo presentar sus diferentes trabajos realizados en las escuelas, especialmente a través de su Grupo de Danzas Folclóricas y la exposición de pintura y escultura de la sección de Artes Plásticas.



Fragmento tomado del Artículo El Instituto Popular de Cultura y el Festival de Arte, en: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, No. 22, mayo-junio de 1968.

Una de las críticas fue precisamente que en el VII Festival de Arte, no invitaron al IPC y a otras entidades como el Conservatorio “Antonio María Valencia” y la Universidad del Valle; además, que los sectores populares tampoco pudieron contar con una amplia participación ya que no podían acceder a este tipo de espacio por los costos principalmente de la boletería, como se expone a continuación

²³⁰ CASTILLO, Cesar Arturo. Op. cit., p. 98 – 99

Esto significa que Cali ha sido dividida en dos áreas: Una, a la cual pertenecen aquellos ciudadanos que tienen automóvil, que pagan costosas entradas al teatro, que “conocen” de arte y se dan el lujo de cambiar de traje a cada noche para concurrir a los espectáculos; y otra, que está constituida por la mayoría de los habitantes de la ciudad, para quienes sólo queda el recurso de conocer el Festival a través de los boletines de noticias, porque medran en la zona de segregación cultural, debido a falta de transporte, de recursos para pagar taquilla, de vestido nuevo y de oportunidad para saber de qué se trata. La solución para “popularizar” no es el recinto de “Los Cristales” porque a allí sólo concurre una porción del vecindario de la zona occidental urbana, y las condiciones del teatro impiden ofrecer un grado aceptable de organización escénica.

Fragmento tomado del Artículo La Otra Cara del Festival, en: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, No. 23, febrero de 1971.

En este sentido, se necesitaba que el Festival de Arte tuviera otra cara, dejará a un lado aquella imagen aristocrática que formó y diversificará sus mecanismos de participación y estableciera metas culturales de tipo nacional, “[...] cuyo propósito sea transformar el ámbito ciudadano, y no polarizarlo”, por lo tanto, se necesita una revisión y un cambio de objetivos.

Por otro lado, en la Revista Festival de Arte de Cali (1986) se dice que, “Los Festivales de Arte de Cali nacieron urgidos por un doble propósito: mostrar a Cali y a Colombia el pasado, presente y futuro del arte universal, a través de los más insignes interpretes; y buscar que el pueblo participara de las altas manifestaciones culturales”²³¹. Sin embargo, con el paso del tiempo llegó la caída de la prosperidad económica y con ello, los críticos de los festivales, llevando a una desaparición de los mismos haciendo que la ciudad fuera adoptando y apostándole a eventos deportivos, llevando al declive de estos festivales, pero a su vez, comenzar a ver la ciudad como

²³¹ Revista Festival de Arte de Cali. 1986. Citado en: CASTILLO, Cesar Arturo. Op. cit., p. 101

una capital deportiva, es así como en el año de 1971 se celebra en Cali los VII Juegos Panamericanos.

El arte comenzó a tomar una “figuración política”, se tornó belicoso ya que a través de sus obras varios artistas expresaban la realidad que afrontaba el país y la ciudad, representando en sus obras imágenes de violencia, y otras relaciones con los sectores más vulnerables, como es el caso de los campesinos, los obreros y los grupos étnicos; sus mejores manifestaciones se encontraron en el campo del teatro y de la narrativa, sin embargo, algunos artistas plásticos hicieron obras de gran admiración tanto desde el punto de vista político como desde el artístico²³². Era en este ambiente político, donde la cultura y el arte convergían y daban connotaciones de la realidad de la época.

Finalmente, la población de Cali, como muchas otras sociedades de diferentes territorios – dice el autor C. A. Castillo - se haya sin saber de qué se está hablando exactamente en cada denominación, surgiendo diversos interrogantes como: ¿los sectores populares tiene una cultura propia?, ¿qué posición ocupa el arte y la cultura en la sociedad? Así los caleños han llegado a sentir erróneamente que la cultura verdadera es la de la clase alta, la que se vive en la Tertulia y el Teatro Municipal que el arte autentico no está en lo popular y que ser refinado es ser culto²³³.

La creación de Instituciones de Educación Superior y de formación artística en la ciudad, incidieron en la renovación sociocultural de un sector de la población, especialmente en las clases medias e hijos de familias obreras y sectores populares que lograron de una u otra manera accesos a la educación, y a su vez comenzaron a tener un papel un poco más activo dentro de la sociedad ²³⁴. Con el IPC, estos sectores populares, esta “muchedumbre”, esta “masa desordenada”, se fueron convirtiendo en obreros de día y en estudiantes de noche; en unos sujetos que se fueron insertando a la industria, al mercado, a la modernidad, a la modernización y a la idea de progreso tan importante para algunos dirigentes y grupos de intelectuales de la ciudad en esa época que los y las fueron integrando mediante una lógica cultural.

²³² .CHAVEZ, Marco Fidel. Op. cit., p. 68

²³³ CASTILLO, Cesar Arturo. Op. cit., p. 63

²³⁴ OCAMPO, Francisco Javier. *La vida obrera en Cali: Espacio, identidad y cultura en los primeros cincuenta años del siglo XX*, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle, Tesis, 2002, p. 42

3. Encuentros y desencuentros: Lo folclórico y lo popular en el IPC

Las relaciones entre lo folclórico y lo popular siguen siendo inciertas y variables, y la principal razón de ello, es la complejidad y dificultad constante que tiene el mismo término de lo popular. Comenzaremos aquí a hacer primero algunas observaciones de lo que significa el folclor y con ello lo folclórico, su relación con las culturas populares y el IPC.

En el Instituto Popular de Cultura (IPC), el 29 de diciembre de 1961 el Concejo Municipal de la ciudad de Cali, creó el Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF) por medio del Acuerdo # 005, estatuto orgánico que menciona los siguientes objetivos: a) Investigar, compilar y estudiar las manifestaciones artísticas, folclóricas y populares; b) Procurar el estímulo, difusión e incremento del folclor en busca de una integración de los elementos folclóricos y populares a la cultura nacional; y c) Colaborar con el Instituto Popular de Cultura en sus planes de educación artística en las siguientes sesiones: Música, coreografía, teatro y plástica²³⁵.

En uno de los documentos que encontramos en la revisión de archivo del fondo acumulado del IPC - que se encuentra en las instalaciones de la sede San Fernando (Cali) - con fecha de octubre de 1964, y que lleva por título “Reseña del Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura de Cali” resaltamos el siguiente apartado:

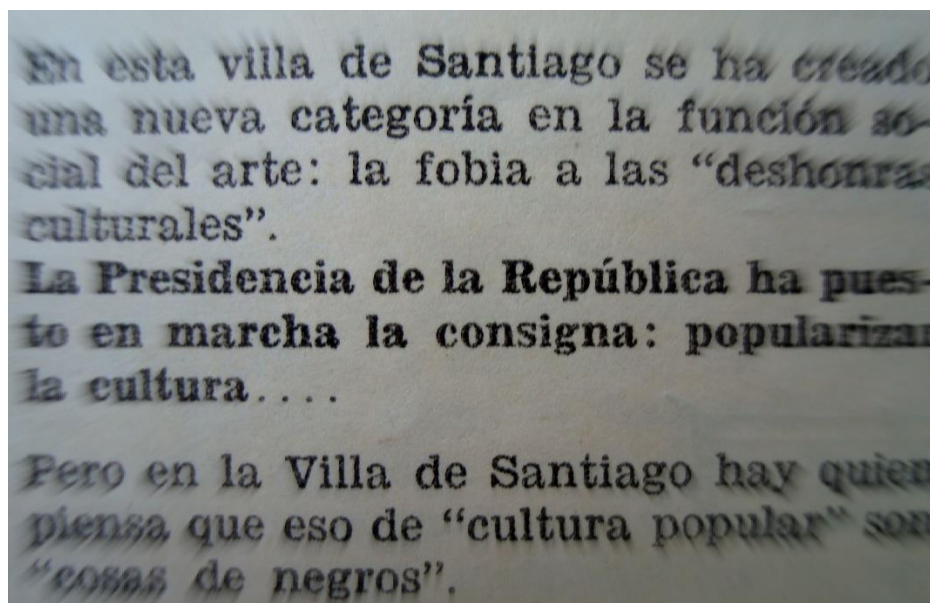
[...] Con la necesidad de rescatar el folclor nacional casi en plan de emergencia, antes de que desaparezcan en forma definitiva algunas de sus manifestaciones cuya extinción es inminente, al lado de este programa se consideró impostergable el estímulo a las expresiones autóctonas, su vinculación directa y creativa a la cultura nacional, su divulgación y desde luego, su inmediata defensa con un criterio de respeto profundo a su valor tradicional [...]²³⁶.

Podemos notar que el IPC comenzó a utilizar y crear estrategias, espacios y demás para poder ir consolidándose como un Instituto en relación con los sectores populares; pero ¿Cómo y de qué

²³⁵ Documento del Archivo del Centro de Investigaciones del IPC, *Reseña del Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura de Cali*, Octubre, 1964.

²³⁶ *Ibíd.*

manera el IPC veía lo folklórico? ¿Con qué fin hacían sus excursiones metódicas, trabajos de campo y trabajos etnográficos? ¿Era lo folklórico igual que lo popular? Respondamos primero a un interrogante principal ¿qué es folclor, y qué es considerado folclor?



Fotografía a una de las publicaciones de la Revista "Páginas de Cultura"

El folclor (del inglés folklore, folk, 'pueblo' y lore, 'conocimiento') es el cuerpo de expresión de una cultura, compuesto por cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanía y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura, grupo o sector social. El término folklore fue acuñado en 1846 por William Thoms, quien deseaba usar un término anglosajón para lo que entonces se llamaba "antigüedades populares"²³⁷.

Para Alfredo Poviña, sociólogo argentino considerado como uno de los principales exponentes de la sociología de cátedra de Latinoamérica, el folklore puede ser visto como ciencia y como objeto, el folklore en cuanto ciencia es la manifestación cognoscitiva del proceso de diferenciación de un grupo determinado, y el folklore como objeto es la expresión natural del saber del pueblo. Este autor en su texto "Teoría del Folklore" cita numerosas definiciones de otros autores sobre este término, menciona a Lucio Mendieta y Nuñez para quienes el folklore es la cultura empírica de las sociedades humanas; a Saintyves, quien sostiene que el folklore es la

²³⁷ WILLIAMS, Raymond. *PALABRAS CLAVE: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 149

ciencia de la tradición en los pueblos civilizados y principalmente en los medios populares; por su parte, Imbelloni afirma que es aquella parte de la ciencia del hombre que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas²³⁸.

El autor Canclini nos expone que “cuando lo popular todavía no era lo popular -se lo llamaba cultura indígena o folclore- la antropología y esa pasión coleccionista y descriptiva por lo exótico denominada precisamente folclore eran las únicas disciplinas dedicadas a conocerlo”²³⁹. De la misma manera que los románticos, los folcloristas vuelven al pasado y procuran aprenderlo como tradición. Los anticuarios tenían un afán coleccionador, los folcloristas, con el apoyo del método científico crean los museos de las tradiciones populares, Como dirá Michel de Certeau, “ellos se contentan con mirar la ‘beauté du mort’ toda vez que su objeto de estudio es el pasado en vías de extinción”²⁴⁰. Los folcloristas tienen plena conciencia de que viven en un mundo donde las transformaciones sociales acarrearán necesariamente la desaparición de las tradiciones populares.

En América Latina (en países como Argentina, Brasil, Perú y México) los estudios antropológicos y folclóricos dieron un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos, sus estructuras económicas, sus relaciones sociales y aspectos culturales como la religiosidad, los rituales, los procesos simbólicos en la medicina, las fiestas y las artesanías. En muchos de esos trabajos – expone Canclini - se percibe una compenetración profunda con el “mundo indio”, el esfuerzo por reivindicar su lugar y su valor dentro de la cultura nacional, pero gran parte de esos textos presentan dificultades teóricas y epistemológicas que limitan el valor del conocimiento obtenido ya que seleccionan los rasgos tradicionales y "primitivos", de una comunidad aislada y reducen su explicación, cuando la buscan, a la lógica interna del grupo estudiado. Para el autor, el folclore es un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mundo simbólico y fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación. Esta es la razón por la que los folcloristas casi nunca tienen otra política para proponer respecto de las

²³⁸ POVIÑA, Alfredo. *Teoría del Folklore*, Editorial Assandri, Córdoba 1954, p. 46

²³⁹ CANCLINI G., Néstor. “Ni folclórico ni masivo ¿Qué es lo popular?” En: *Diálogos de la comunicación*, No. 17, 1987. Versión en línea: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf (este documento no cuenta con una numeración o paginación)

²⁴⁰ ORTIZ, Renato. “Notas históricas sobre el concepto de cultura popular” En: *Diálogos de la comunicación*, No. 23, 1989. Versión en línea: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf (este documento no cuenta con una numeración o paginación)

culturas populares que su "rescate" ni encuentran mejor espacio para defenderlas que en el museo²⁴¹.

Los estudios folclóricos latinoamericanos, estuvieron ligados a la formación de la conciencia nacional, sirvieron para redefinir el lugar de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos y fundamentar una política de identidades nacionales entendidas como "tradiciones embalsamadas". Al examinar los estudios folclóricos en Brasil, Renato Ortiz encuentra tres objetivos principales: a) establecer el terreno de una nacionalidad brasileña como resultado del cruce de lo negro, lo blanco y lo indio; b) dar a los intelectuales que se dedican a la cultura popular un recurso simbólico a través del cual puedan tomar conciencia y expresar la situación periférica de su país; y c) posibilitar a esos intelectuales afirmarse profesionalmente en relación con un sistema moderno de producción cultural, del que se sienten excluidos (en Brasil el estudio del folclore se hace fuera de las universidades, en instituciones tradicionales como los Institutos Históricos Geográficos, que tienen un visión anacrónica de la cultura y desconocen las técnicas modernas del trabajo intelectual). Ortiz agrega que el estudio del folclore va asociado también a los avances de la conciencia regional, opuesta a la centralización del Estado²⁴².

Por su parte, con la creación del DIF en el IPC de Cali se comenzaron a llevar a cabo diferentes salidas, excursiones y trabajos de campo (bajo una investigación folclórica) a diferentes zonas del país con el fin de conocer un poco más las diferentes sociedades. En el documento de archivo anteriormente citado se resalta lo siguiente:

El primer trabajo del DIF se inició con una excursión de investigación folklórica a la Costa Pacífica, región de Guapi (Departamento del Cauca) mediante un programa debidamente fijado y dentro de la cual tomaron parte: por el CEDEFIM, el profesor Luis Carlos Espinosa, Organologo; por el Departamento de Investigaciones Folklóricas, la profesora Delia Zapata Olivella, coreógrafa; don Rafael Arboleda, técnico de grabación; don Juan B. Ocampo, camarógrafo; don Jorge Sánchez, electricista; y Octavio Marulanda, Coordinador.

²⁴¹ CANCLINI G., Néstor (1987).

²⁴² CANCLINI G., Néstor (1987).

La primera experiencia importante fue el descubrimiento de una frontera de expresiones folklóricas, casi una encrucijada, de un lado influida por la comunidades de color radicas en el Puerto de Guapi, y en los poblados y veredas de Saija, Timbiquí, Iscuandé, Guajuí, Calle Larga, San Francisco, etc., y del otro lado, por las emigraciones indígenas de la Tribu de los “Cholos” que en un lento proceso de desintegración recorren las vegas y los ríos en busca de sustento, trabajo y reposo. Aunque estas culturas, no se funden, ni siquiera se relacionan recíprocamente en un ambiente común. Los grupos negroides cantan, danzan y viven a su manera en una línea tradicional más o menos definida, y las familias “cholas” hacen lo mismo, aislados, escondidos un poco más en los recodos de la selva. El rio Guapi sirve de marco geográfico a esta enorme frontera y establece a la vez contactos mercantiles, artesanales y personales a los dos conjuntos humanos, que se aprovechan de su magnificencia, predominan pues, los gustos locales, hasta el punto de que los habitantes blancos, en un sentido general, han sido absorbidos por la corriente ancestral²⁴³.



²⁴³ *Reseña del Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura de Cali*, Archivo del Centro de Investigaciones IPC, Octubre, 1964.



[Imagen 31] Fotografías tomadas en una expedición en Guapí, diciembre de 1963
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

Para Renato Ortiz, uno de los pocos Manuales de Folklore que existen, tal vez uno de los primeros en ser escrito es el de George Gomme²⁴⁴, que tiene un capítulo sobre cómo recolectar las tradiciones populares y nos muestra su perspectiva sobre la recolección de datos la cual es muy interesante y traduce todo un espíritu de cómo relacionarse con la cultura popular. Refiriéndose al tipo de metodología a ser empleado, el autor afirma que: "la mejor colección es aquella que es hecha por accidente, viviendo junto al pueblo, y cultivando los decires y las historias que caen de tiempo en tiempo. Pero nadie puede completar una colección de esta forma y una búsqueda deliberada es necesaria, lo que es una tarea difícil; ella debe ser siempre un divertimento agradable, calculado para traer una diversión agradable durante un feriado en el campo".²⁴⁵ Para el establecimiento de una práctica científica, la propuesta es en lo mínimo

²⁴⁴ Podríamos objetar que el Manual de Folklore presenta una visión particular de un autor, pero debemos recordar de George Gomme que es uno de los más importantes teóricos de folclor en Inglaterra. Al interior de la Folklore Society él ocupa una posición destacada en el movimiento folclórico que procura transformar el estudio de las tradiciones populares en una nueva ciencia.

²⁴⁵ ORTIZ, Renato (1989).

cuestionable, pero cuando seguimos al autor en su reflexión se tiene que el problema se vuelve todavía más confuso. ¿A quién preguntar sobre las tradiciones populares?

El IPC optó por hacer salidas de campo e indagar por otras culturas tanto a nivel nacional como internacional y crear relaciones con otras entidades e instituciones como se pudo corroborar con el siguiente documento revisado en el archivo del DIF, documento dirigido al señor Benjamin Carrion, presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito – Ecuador), en la fecha del 16 de noviembre de 1961, firmado por Luis. C Espinosa (Director en ese momento del DIF), y en el cual se expone lo siguiente:

La fundación reciente del Departamento de Investigaciones Folclóricas, anexo al Instituto Popular de Cultura y encomendado a mi dirección, me brinda ahora la oportunidad de establecer contactos permanentes con el magnífico centro cultural que usted dirige y que desde hace mucho tiempo he considerado como modelo a seguir [...] solicitamos la gestión en las siguientes cuestiones: a). la dirección de entidades y personas encargadas de la investigación, compilación y difusión del folclor ecuatoriano en sus diferentes aspectos; b). Qué debe hacer el departamento a mi cargo para adquirir las publicaciones que existan en el Ecuador sobre temas folclóricos; y c). qué debe hacer este departamento para suscribirse a las publicaciones regulares de todo género de la Casa de la Cultura Ecuatoriana [...] ²⁴⁶

Luis C. Espinosa, se asemeja a esos intelectuales que Gramsci describe como los "tradicionales" y que reconociendo el proceso de transformación social que vive Europa, giran hacia una operación de rescate de lo popular. Para Renato Ortiz, los intelectuales orgánicos trabajan a favor del tiempo histórico, mientras que los intelectuales tradicionales nadan contracorriente, y procuran almacenar en sus museos la mayor cantidad posible de una belleza muerta²⁴⁷. En este caso, Espinosa buscó conocer otras propuestas y almacenarlas para enriquecer el proyecto del DIF, y comenzar a “construir” las tradiciones de los diferentes sectores populares de la ciudad, la región y el país.

²⁴⁶ Documento del Archivo del Centro de Investigaciones del IPC, Cali, noviembre 16 de 1961.

²⁴⁷ ORTIZ, Renato (1989).

Eric Hobsbawm en su libro *La Invención de las Tradiciones*²⁴⁸ se refiere al proceso de construcción de tradiciones, como un conjunto de técnicas que crean rituales y reglas que procuran implicar automáticamente una continuidad con el pasado²⁴⁹. La tradición creada da una impresión de perennidad y posibilita establecer un puente entre el presente y el pasado reconstruido; para Ortiz, en el caso de los folcloristas debemos hablar de la invención del propio concepto de "tradición". El estudio de la cultura popular sólo se puede realizar en referencia a una "sustancia de cultura" que nos remite al pasado, que aunque no sea tan glorioso como querían los románticos, nos encierra en los límites inmóviles de lo tradicional²⁵⁰. En esta perspectiva, las tradiciones también pueden ser el eco de lo hegemónico o del lugar que el poder asigna a los sectores subalternos. Las costumbres más arraigadas y extendidas en las clases populares son a veces formas de resistencia, pero en otros casos no constituyen más que la rutina de la opresión.

Pensar la cultura popular como sinónimo de "tradición" —afirma Antonio Augusto Arantes, aludiendo al caso de Brasil, aunque sirve para el resto de América Latina— "es reafirmar la idea de que su Edad de Oro se dio en el pasado. En consecuencia, las sucesivas modificaciones por las que necesariamente pasaron esos objetos, concepciones y prácticas no pueden ser comprendidas sino como perturbadoras y empobrecedoras. Aquello que se considera como si hubiera tenido vigencia plena en el pasado"²⁵¹. Para Octavio Marulanda, el concepto de tradición se halla implícito en todas las definiciones conocidas, por cuanto que con él queda comprendida la noción fundamental de la transmisión de unos a otros, oral o escrita, durante largo espacio de tiempo²⁵².

Ahora bien, ¿qué tienen en común el folclore y lo popular?, para Canclini, ambos eligen objetos empíricos particulares o "concretos", absolutizan sus rasgos inmediatos y aparentes, e infieren inductivamente —a partir de esos rasgos— el lugar social y el destino histórico de las clases populares²⁵³. Marulanda en cambio, expone que el folclor es el saber popular, es decir, el resumen de los conocimientos del pueblo (lo que cree, piensa, dice y hace); este saber popular

²⁴⁸ HOBBSAWM, Eric. *La invención de las tradiciones*, Editorial Crítica, 2002.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 56

²⁵⁰ ORTIZ, Renato (1989).

²⁵¹ CANCLINI G., Néstor. "Gramsci y las culturas populares en América Latina", *Ensayo del Seminario "Le trasformazioni politiche dell'America Latina: la presenza di Gramsci nella cultura latinoamericana"*. Instituto Gramsci. Ferrara. 11-13 septiembre, 1985, p. 23

²⁵² MARULANDA, Octavio. *Folclore y Cultura general*, Ediciones Instituto Popular de Cultura de Cali, 1973, p. 8

²⁵³ CANCLINI G., Néstor (1985). *Op. cit.*, p. 25

comprende todas las nociones empíricas que el pueblo conoce y realiza. Para el autor, la diferencia entre folclor y lo popular se evidencia en la manera como es comercializado. Lo folclórico presenta un contenido propio, particularmente diferenciado por la anonimia, la antigüedad y la espontaneidad, dentro de un medio colectivo primario. Pero como lo folclórico expresa gustos, tendencias y necesidades comunitarias en un ambiente dado, puede en consecuencia, popularizarse, es decir, obtener aceptación generalizada. Marulanda puntualizó que popularizar no es folclorizar²⁵⁴.

Por medio de la creación del DIF, el IPC tomó cierta posición frente a las comunidades rurales, indígenas, afrocolombianas y campesinas, se interesó en este momento por conocer sus prácticas culturales y cotidianidades; el Instituto comenzó a tomar un rumbo ligado estrechamente con los sectores populares en especial con comunidades no urbanizadas. Los trabajos etnográficos y salidas de campo a diferentes partes del país se hicieron con el propósito de conocer y presentar las prácticas tradicionales y los saberes ancestrales de diferentes comunidades. Su interés fue en un primero momento actuar como folcloristas y preservar en el IPC - como especie de museo - el resultado de estas salidas. A su vez, y de cierta manera contradictorio a lo que expuso Marulanda, el Instituto como segundo propósito, trajo a algunas comunidades o reinterpretaron muchas de sus prácticas en especial la danza, lo cual fue popularizado por medio de los Festivales de Arte y en el marco de la Feria de Cali que comenzó a ser un referente popular de la ciudad para el resto del país y posteriormente un atractivo internacional.

En la publicación número 02 del mes de junio de 1964 de la revista “Páginas de Cultura” (de la cual se hablara unos párrafos abajo), la profesora del IPC Delia Zapata Olivella expone con relación al folclor y lo popular que, el saber folclórico constituye el caudal espiritual y social que heredan los pueblos y se transmite por la vía oral de una generación a otra; y continua afirmando que:

Distintas pueden ser las raíces de una manifestación folclórica: fuentes europeas, regionales, españolas, aborígenes o cultas, en todos estos casos, el pueblo es quien ha hecho su propia adaptación y selección [...] el hombre en el folclor constituye el factor fundamental y sus recursos fundamentales son las memorias, la inteligencia, los conocimientos adquiridos por la

²⁵⁴ MARULANDA, Octavio. Op. cit., pp. 28 – 31.

experiencia [...] el auténtico folclor no tiene dueño. Los verdaderos investigadores saben respetar las pertenencias de sus antepasados, porque en ella está involucrada su propia dignidad moral. El investigador serio y consciente sabe que su trabajo de recopilación y de conservación vale tanto como cualquier otra empresa intelectual o artística. Su única labor es divulgar²⁵⁵.



[Imagen 32] Vestidos de la Caña
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

En cuanto a lo popular expone:

Se da el nombre de “popular” a las diferentes manifestaciones que surgen en campos y ciudades y se mezclan dentro de los gustos del pueblo, conviviendo con formas folclóricas o cultas, bien de ascendencia foránea o nacional [...] mientras lo folclórico necesita poseer una tradición de varias generaciones, lo popular no requiere tener una raigambre nacional; esto significa que un ritmo popular puede llegar a gustar al pueblo, se enraíza en sus costumbres en poco tiempo, pero con el pasar de los días la pieza o aire o tema se vuelve folclórico, y entonces su origen popular, el marco que le dio vida se pierde [...] en resumen podemos afirmar que lo popular es el resultado de la moda actual y como tal vive; mientras que lo folclórico responde a una tradición y como tal sobrevive en su medio [...] con el tiempo la materia folclórica va perdiendo su relieve ancestral, pero a la vez en un permanente proceso de absorción e

²⁵⁵ ZAPATA OLIVELLA, Delia. “Lo folclórico y lo popular” En: *Paginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 2, Junio de 1964, p. 4

incorporación adquiere elementos nuevos, se funde con ellos y los enriquece. Lo importante es que sea el propio pueblo quien haga la selección, la adaptación y la manifestación de ellos²⁵⁶.

Si es así como lo expone la maestra D. Zapata ¿el IPC dejó que el “pueblo” tomara decisión y seleccionara todos sus elementos culturales y sociales en el proceso de construcción y creación del instituto? Si volvemos un poco a lo que se ha dicho anteriormente, podemos decir que el IPC se creó como un proyecto hegemónico en el cual como principal objetivo era incentivar la higiene en la ciudad, crear un nuevo sujeto a la orden de la modernidad, tener orden tanto moral como social y cultural de Cali, poder cambiar la forma de vida de los sectores populares vinculándolos a una institución artística y cultural que de cierta forma iba a llevar a estos sectores a una relación con el mercado y por ende con la idea de progreso que se tenía en la época por parte de los dirigentes e intelectuales de la ciudad.

El IPC desde su lugar como institución cultural en Cali, se interesó por divulgar, difundir y compartir sus investigaciones folclóricas con otros centros a nivel nacional como internacional, y a su vez, solicitar diferentes tipos de materiales, apoyo y sugerencias relacionadas con diferentes aspectos del folclor, como lo podemos constatar con un documento revisado en el fondo acumulado del instituto dirigido a Ema Buenaventura quien perteneció a la Panamerican Union Library en Washington y firmado por Luis E. Espinosa, el cual tiene la fecha de noviembre 18 de 1961, y se expone lo siguiente:

El Instituto Popular de Cultura acaba de fundar un departamento de Investigaciones Folclóricas y ha tenido a bien tenerme en el aprieto de dirigirlo. Ahora bien: esta clase de labores necesita de toda la documentación posible. Como la Panamerican Union Library se encarga de tantas publicaciones interesantes relacionadas con la Etnología, Antropología y seguramente con el folclor en sus diferentes aspectos, le suplico emplear el valor de su fuerte brazo en esa institución para que nos envíen todo lo que usted considere necesario e interesante como información, estudio y orientación general sobre el tema. Será posible?²⁵⁷

En este fondo acumulado se encontraron documentos con información relacionada dirigidos a diferentes instituciones como por ejemplo: la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, Biblioteca

²⁵⁶ *Ibíd.*

²⁵⁷ Documento tomado del Archivo del Centro de Investigaciones del IPC, Cali, Noviembre 18 de 1961.

Nacional José Martí en la Habana – Cuba, la Dirección del Folclor Nacional en Colombia, Instituto Ecuatoriano de Folclor en Quito, Instituto de Lingüística y Folclor de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza – Argentina, Instituto de Investigaciones Estéticas en la Ciudad Universitaria de México D.F, Instituto de Folclor de Caracas – Venezuela, solo por mencionar algunas. Toda la información y material recibido se conservó en el IPC y algunos fueron publicados en la naciente revista de la Institución “Páginas de Cultura”.

En síntesis, podemos decir que el DIF demostró interés y gestión por parte de personajes como Luis E. Ospina, Gustavo Balcazar Monzón, Enrique Buenaventura, Luis Carlos Figueroa, Octavio Marulanda, Delia Zapata, etc. Quienes hicieron una labor de recopilación, análisis, publicación e integración de las manifestaciones folclóricas del país. En la primera publicación de la revista “Páginas de Cultura” en mayo de 1964, se encuentra la siguiente crónica que rescata los aportes de este departamento de investigación:

El Departamento de Investigación Folclórica ha trabajado con criterio de defensa y conservación de las manifestaciones folclóricas, ante el inminente peligro de la extinción de muchos de sus rasgos actuales [...] la tarea de recopilación se cumplió entre algunos grupos de indígenas de las regiones de Silvia (Cauca), Calderas, Guambia y Tierradentro, y entre las agrupaciones de color que habitan en la población de Robles [...] en la primera excursión que se hizo al Puerto de Guapi se consiguió los siguientes materiales: filmación de un documental a color de 40 minutos, grabación de elementos musicales para 16 horas, obtención de los primeros aportes para el Museo Folclórico de Cali en preparación, recopilación de números cuentos, leyendas y romances tradicionales y vinculación al Instituto de Cultura de varios núcleos humanos de excepcional importancia, como las tribus de indios “Cholos” que habitan las márgenes del río Guapi y que están en trance de desaparecer²⁵⁸.

Sin embargo, para Canclini esta recolección de datos - como lo hizo el IPC en sus trabajos de campo - sesgada por la intención de concentrarse en los aspectos “puros” de la identidad étnica y prestar atención únicamente a lo que diferencia a ese grupo de otros o resiste la penetración occidental; dejan de lado por lo tanto, la creciente interacción con la sociedad nacional y aún con

²⁵⁸ Palabras de Iniciación por la Editorial, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 1, Mayo de 1964, p 1

el mercado económico y simbólico transnacional. Según el autor, pese a la abundancia de descripciones, los folcloristas dan muy pocas explicaciones sobre lo popular.



[Imagen 33] Baile Matachines
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

Hay que reconocer su mirada perspicaz sobre lo que durante mucho tiempo escapó a la macrohistoria o a los discursos científicos hegemónicos, su capacidad para percibir lo periférico, lo que en el pasado, desde el trabajo de los marginados, funda el presente. Sin duda, la aproximación folclórica conserva utilidad para conocer hechos que en las sociedades contemporáneas guardan algunos de esos rasgos²⁵⁹. Para Canclini, lo que habitualmente se denomina "cultura popular" en países multiétnicos, donde coexisten tradiciones regionales diversas, estaría más cerca —en el vocabulario gramsciano— del concepto de folclore. Pero el

²⁵⁹ CANCLINI G., Néstor (1987).

problema es que esos universos de prácticas y símbolos antiguos han ido pereciendo o debilitándose por la expansión del capitalismo²⁶⁰.

a. El IPC y su Revista “Páginas de Cultura”



Portada del Boletín No. 01 de la Revista
Fuente: Archivo Fotográfico del IPC

Por medio de la Resolución N° 47 de 1964 y bajo la publicación del Instituto Popular de Cultura, nace en mayo de ese año la Revista “Páginas de Cultura” con la Dirección del Consejo Académico del IPC y con Octavio Marulanda como redactor. En ella se publicaban crónicas, opiniones, debates, reseñas y muestra de información relacionada con la cultura y el folclor en la ciudad, el país y otras partes del mundo. Diferentes personajes, artistas e intelectuales como Delia Zapata Olivella, Manuel Zapata Olivella, Octavio Marulanda, Stith Thompson, Andrés Pardo Tovar, Armando Romero Lozano, Gertrude P. Kurath, etc. Hicieron sus publicaciones en la revista. Discusiones en torno a la cultura, al folclor, a lo popular, a los Festivales de Arte, a las expresiones artísticas, y hasta las programaciones académicas del IPC eran publicadas allí.

²⁶⁰ CANCLINI G., Néstor (1985). Op. cit., p. 27



Imagen de una de las publicaciones de la Revista Páginas de Cultura

La primera publicación salió en el mes de mayo del año de 1964, en ella encontramos un artículo relacionado con el nacimiento y objetivos de la revista:

Estas “Páginas de Cultura” son apenas una obligación oficiosa del Instituto Popular de Cultura, que se cumple ahora porque los medios presupuestales nunca lo permitieron. El deseo es reflejar el anhelo de comprensión de los fenómenos artísticos y culturales, para hacer su vigencia más asequible a esas mayorías que aún no han entrado jamás a una exposición de pintura, ni han escuchado un concierto, ni saben que es una representación teatral. Si alguien al leerlas siente el placer que le satisface su curiosidad o le despierta una inquietud, con eso basta para saber que estamos cumpliendo con un modesto deber patriótico. No aspiramos a sentar críticas de arte, ni a encerrar los fenómenos culturales en arcones de privilegio intelectual [...] además del contacto con lectores lejanos de barrios, escuelas y veredas, que miran cada día con más fe como palpita una esperanza en el futuro de su vocación, aprendemos muchas cosas útiles para un periodismo que entre nosotros no tiene tradición, pero que debe ser Cali con toda su vitalidad y civismo, el que lo estatuya y vigorice.

Estas cuartillas están abiertas para que todos los artistas, escritores, poetas, pedagogos, pensadores y promotores de cultura que quieran sumar sus ideas, esfuerzos y obras de arte a este empeño, solo con una condición: que en ningún momento podemos aceptar planteamientos

o sugerencias políticas, ni vernos comprometidos por la índole oficial de nuestras funciones, en menesteres banderizos, ni en discusiones personalistas de menudo sabor parroquial²⁶¹.

Con estas “palabras de iniciación” como se titula esta noticia, podemos notar los principales proyectos que se tenían con la revista y su interés con la cultura y el arte en la ciudad, cumpliendo de cierta manera con su papel en la ciudad y sus funciones como artistas, folcloristas, pedagogos y demás. En la revisión que se hizo de la revista desde 1964 hasta 1972, con un total de 24 boletines revisados, encontramos notas y artículos como los siguientes, de los cuales haremos énfasis en algunos que consideramos pertinentes para nuestra investigación:

De la revista “Páginas de Cultura” de la publicación N° 1 hasta la N° 4 encontramos estos artículos que vamos nombrando de acuerdo a la importancia que nosotros consideramos: Importancia de la música popular; “Danza y folclor” escrito por Delia Zapata; “Primeros comentarios a los bailes de Guapi”, artículo relacionado con la primera excursión que hizo el DIF en esta zona y que fue nombrado unos párrafos anteriores; “Danzas de Colombia”; “Arte transmitido”, “Todo es viejo”; “Lo folclórico y lo popular”, escrito también por Delia Zapata y que fue citado anteriormente; “Por una sistematización de la enseñanza teatral”; “La transculturación de la danza en América”.

De la publicación N° 5 hasta la N° 10 rescatamos los siguientes: Aspectos generales de las Danzas indígenas colombianas; “Junta Nacional de Folclor”, en este artículo escrito por Manuel Zapata Olivella se expone que “en la medida que se va tomando conciencia de los valores culturales de nuestra nacionalidad, surgen en el país entidades, personas y grupos que se dedican a las más variantes actividades folclóricas. Se madura el concepto de cultura no solo a la pintura, literatura, etc., sino también a la creación popular anónima, donde siempre queda la huella viva del pueblo que la produce”²⁶² en este artículo nos damos cuenta que se crea una junta nacional folclórica para trabajar en conjunto y coordinadamente en diferentes proyectos a lo largo de todo el país. Otros artículos como “El teatro y el Estado”; Delia Zapata en los Estados Unidos quien fue invitada por el Departamento de Estado para hacer un viaje de información e intercambio por los principales centros culturales de ese país.

²⁶¹ Palabras de Iniciación por la Editorial, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 1, Mayo de 1964, p. 2.

²⁶² ZAPATA O., Manuel, “Junta Nacional del Folclor”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No 5, Noviembre – Diciembre de 1964, pp. 1 y 5.

En el boletín N° 12, 13 y 15 resaltamos los siguientes: “La heterogeneidad cultural y el planteamiento integral de la educación en América Latina”, escrito por Juan Comas profesor de la Universidad Nacional de México; Teatro de Vanguardia; “Incremento cultural nacional”; En Cartagena se hace teatro.

Entre el boletín N° 16, 17, 20, 21, 22, 23 y 24 destacamos los siguientes: “Lo viejo y lo nuevo”; “El folclor como afirmación de la nacionalidad”, escrito por Manuel Zapata Olivella, artículo donde expone que “en los últimos tiempos el folclor en América Latina, igual que en los países de África y Asia, ha adquirido una importancia trascendental, dejando de ser materia muerta de etnólogos para convertirse en reivindicación consciente de la nacionalidad”²⁶³. Zapata hizo un recorrido desde la colonia y las luchas de poder que surgieron luego para explicar cómo el folclor en medio de la confrontación política y cultural, se fue posicionando contra las elites criollas, rechazando y algunas veces entremezclando sus prácticas culturales, llevando al folclor como una manifestación y representación nacional.

Otros artículos como: “Punto y nota”, “El Instituto popular de Cultura y el Festival de Arte” escrito por Pablo Gálvez; “La Cultura y el Estado”; “El folclor como fundamento cultural de un pueblo”, escrito por Alberto Londoño Álvarez quien expone que:

El nacionalismo es la invasión de las ciudades por la naturaleza, por el campo. Lo popular sobre lo refinado; lo nativista sobre lo culto; lo rustico sobre lo estilizado [...] el problema de la música en América es un problema de retraso en la evolución, América lleva con respecto a Europa otro ritmo por lo tanto la sincronización no es posible [...] el folclor de un pueblo es el fundamento de su personalidad, de su estructura social, de su antropogeografía, de su razón de ser histórica [...] es un hecho social que exige temporalidad, tradición y popularidad que son los elementos que, como condicionalidades reciprocas, lo configura. [...] no todo lo colectivo es folclórico, sino aquello que sea del dominio del pueblo. El folclor representa el valor conservador de la sociedad: vive hoy pero mira hacia el pasado. Recoge los hechos del pasado para revivirlos en el presente. Se vincula a lo tradicional. Forma parte de la tradición misma. Lo folclórico es por otra parte, la expresión de la vida del grupo, el más auténtico y espontaneo de la sociedad, que es lo popular. Refleja el alma de lo popular y sirve como ayuda por su

²⁶³ ZAPATA O., Manuel, “El folclor como afirmación de la nacionalidad”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 16, Marzo – Abril de 1967, pp. 5, 7 y 9.

simplicidad para conocer y comprender la vida colectiva de cada grupo humano. En definitiva conduce a generar el amor por su patria y despierta el sentimiento del propio grupo, porque representa su propia alma [...] conocer las costumbres populares, es vincular más fuertemente al hombre a su pasado, es reforzar las raíces de la nacionalidad y también estrechar sus relaciones con la tierra madre, con el ambiente geográfico y espiritual²⁶⁴.

Con el enunciado anterior, observamos como lo folclórico fue considerado un elemento que contribuiría a la formación de una identidad nacional, debido a que representaba lo tradicional y era lo que debía identificar al país, de esta manera, se trataba de crear una idea de nación ligada a ciertas costumbres ancestrales y tradicionales de las comunidades campesinas e indígenas en particular, ¿entonces, podemos decir que las tradiciones folclóricas estuvieron por encima de las tradiciones cultas?, Londoño Álvarez expone que cuando el predominio de lo folclórico desaparezca, la ciudad creará una tradición culta suplantando la tradición folclórica o simplemente irá deformando o transformando su legítima y verdadera manifestación. El folclor es un hecho social y como tal tiene una función política, permite un mejor conocimiento del pueblo, a través de la autenticidad de la vida cotidiana de las comunidades rurales principalmente, en sus formas y maneras de pensar, de vivir y de hacer las cosas, lo que en gran parte es desconocido por las “ciudades modernas”²⁶⁵. De esta manera, podemos decir que no es una manifestación aislada de las sociedades, sino que está íntimamente vinculado a otras ciencias y actividades culturales de los diferentes sectores sociales. El folclor contribuyó a formar una identidad regional, local y sobre todo nacional, ayudó a fortificar la solidaridad interna y a estimular en todo el país el cultivo de las artes y de la cultura por medio de expresiones consideradas “populares”, lo que nos caracteriza y nos hace diferentes a otras sociedades o a otros países. Para Gramsci, solo puede entenderse como reflejo de las condiciones de vida cultural del pueblo, si bien ciertas concepciones propias del folclor se mantienen incluso después de que las condiciones hayan (o parezcan haber sido) modificadas, o den lugar a combinaciones extrañas²⁶⁶.

Los folcloristas son necesariamente un punto de referencia, en la medida en que las tradiciones populares fueron relegadas a la periferia de las diversas Ciencias Sociales; a pesar de toda la

²⁶⁴ ALVAREZ L., Alberto. “El folclor como fundamento cultural de un pueblo”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 21, Marzo – Abril de 1968, pp. 6, 8 y 10.

²⁶⁵ *Ibíd.* P. 8

²⁶⁶ GRAMSCI, Antonio. “Observaciones sobre el folclore, 1935”. En: *Cuadernos de la Cárcel*, Tomo I, Einaudi, Roma, 1975.

crítica que pueda ser hecha ellos constituyen casi la única fuente de referencia que permite una reconstrucción del pasado.

La posición periférica de los estudios sobre la cultura popular es reforzada también cuando se tiene en mente que incluso en los países centrales, el folclor se desarrolla como una ciencia mediana a la sombra de las ciencias legítimas²⁶⁷. Los folcloristas constituyen un grupo de curiosos sistemáticos que desarrollan con seriedad y aplicación una “ciencia popular”, lo cual para algunos autores citados en este trabajo, la sospecha reside en la incapacidad del folclor en hacerse reconocer como ciencia.



Collage realizado con varias fotografías del Archivo Fotográfico del IPC

²⁶⁷ ORTIZ, Renato (1989).

CONCLUSIONES

Entre 1947 a 1971, El Instituto Popular de Cultura (IPC) presentó una serie de cambios significativos y cruciales en su historia, que estuvo representado por dos periodos claves: un primer momento, estuvo constituido por sus primeros años de creación y funcionamiento en la ciudad de Cali. Como hemos referenciado, en Colombia, entre la década de los 30 y 40, el Estado, un sector de la élite y un grupo de intelectuales, elaboraron una serie de discursos respecto a los sectores populares, especialmente sobre la población obrera y sobre los grupos étnicos, que promovía el ideal de “sujetos modernos”. Los sectores populares entendiéndolos como un amplio sector de la sociedad que no disfrutaba de posiciones dominantes en el ámbito económico, político, social y simbólico, fueron considerados un obstáculo para modernizar al país.

En este sentido, los discursos de alteridad fueron el principal núcleo de los proyectos modernizadores, el grupo hegemónico constantemente se preguntaba y cuestionaba si la sociedad colombiana tenía la capacidad biológica y social de formar la clase trabajadora que requería la industrialización, por lo tanto, necesitaban desplegar una serie de políticas que contribuyera a formar a una clase obrera sana y en disposición de trabajar. El grupo hegemónico necesitaba modificar ciertas prácticas culturales de los sectores populares para integrarlos al mercado interno y, posteriormente, a la nación, por esta razón, la higienización fue un propósito nacional y un bastión de ese objetivo; los sectores populares debían de convertirse en seres humanos “cultos” y “civilizados”.

Con Santiago Castro-Gómez notamos que la industrialización trajo consigo otro estilo y ritmo de vida que pretendió transformar la cotidianidad de una mayoría considerada “inculta”, se buscaba que estos sectores se convirtieran en *sujetos deseantes* de los imperativos modernos. Esta situación llevó a que a nivel nacional y sobre todo local se implementaran una serie de campañas de higienización no sólo física, sino también moral y sobre todo cultural hacia los sectores populares, de esta manera, el Instituto Municipal de Cultura Popular (IMCP) nació dentro de esta lógica de transformación y en un primer momento, tuvo la intención de culturizar y civilizar a los sectores populares en Cali.

Ahora bien, el segundo momento en la historia del IPC, se encuentra ubicado en los años 60, donde el arte y la cultura se tornaron los protagonistas en el ámbito nacional, regional y local; hubo un cambio de perspectiva y se estableció una nueva mirada hacia la cultural, tal vez alimentada por los acontecimientos externos que se estaban presentando; esta década fue vista por algunos autores como la “edad de oro” o el “boom cultural”, y es así como en este periodo el IPC estuvo ligado a esos sucesos. En la década de los sesenta la capital vallecaucana fue vista como la “ciudad cultural por excelencia”, las expresiones culturales como la música, la literatura y el cine tomarían posturas diferentes, igualmente, se fueron creando y consolidando los festivales de arte y las ferias en la ciudad.

Una de las transformaciones más notorias del Instituto, fue su cambio de nombre, el IMCP en 1961 pasó a denominarse Instituto Popular de Cultura (IPC), y de esta manera, se cambió la concepción pedagógica y curricular que estaba presentando el Instituto, por lo tanto, se fue consolidando como un importante centro para la enseñanza artístico-cultural en la ciudad, donde podían acceder aquellos sectores sociales que no contaban con el capital económico para recibir este tipo de formación. Si bien el cambio de nombre no implicó dejar a un lado el término “popular” para referenciarlo, a partir de la documentación que se encontró notamos que dentro del Instituto había unas contradicciones, y esta anotación se hace debido a que tanto Octavio Marulanda como Delia Zapata Olivella, dos personajes ilustres que pasaron por el IPC, entendieron “lo popular” como algo resultante de la moda actual, y como tal, era algo pasajero, mientras que lo folclórico respondió a una tradición y como tal sobrevivía en su medio; no obstante, se puede afirmar que el término tuvo otra intención, es decir, asociaron “lo popular” a un grupo social en particular, en este caso, a los sectores sociales que no tenían una buena condición socioeconómica, además, de su imperativo étnico, como bien se puede observar en el siguiente párrafo, donde se expone que uno de los fines del IPC era llevar educación artística al “pueblo” y de esta manera, elevar el nivel cultural de los trabajadores en la ciudad,

Las finalidades que, desde un principio ha buscado el INSTITUTO han procurado cumplirse hasta donde ha sido posible. Como su nombre lo indica, el INSTITUTO POPULAR DE CULTURA ha insistido en llevar educación artística al pueblo, creando y propiciando

actividades culturales docentes y de Extensión que eleven el nivel de los obreros, empleados y trabajadores en general, mediante una instrucción gratuita²⁶⁸.

Por otro lado, un elemento importante dentro del IPC durante este periodo, fue la formación del DIF, y la manera en que concibieron y trabajaron la cultura popular; uno de sus objetivos era investigar, compilar y estudiar las diferentes manifestaciones artísticas, folclóricas y populares del país, digamos que el discurso que quiso instaurar este departamento fue “reivindicar” y “rescatar” la cultura popular, entendida como la cultura ancestral de un “pueblo”, una cultura autóctona y “pura”; los hermanos Zapata Olivella, al igual que Marulanda, querían rescatar la pureza de la cultura, constituida especialmente por los grupos étnicos del país, por eso decidieron hacer expediciones para entrar en contacto con la comunidad y de esta manera, recopilar sus diferentes manifestaciones y prácticas culturales.

Como hemos referenciado, el estudio de la cultura popular, “lo popular” y lo folclórico, son temáticas complejas, debido a la dificultad misma de definir los términos, entre los mismos académicos e investigadores sociales no existe un consenso, cada sector trabaja y define las temáticas a su manera, partiendo desde una posición y perspectiva propia. La cultura popular en la mayoría de estudios ha estado en oposición a la cultura del grupo hegemónico, fue esta contraposición la que nos llamó la atención y partimos del concepto de hegemonía elaborado por Gramsci para entender un poco esta relación entre ambas culturas.

En Colombia, y en este caso en Cali, quien estableció y asumió que la cultura popular debía de estar ligada a los sectores populares, fue el grupo hegemónico, como bien se ha anotado, la cultura popular es una categoría intelectual, una categoría académica que se usó para clasificar a un sector social en particular. En este sentido, un grupo de dirigentes políticos, la élite, los intelectuales y hasta los artistas e investigadores sociales elaboraron todo un discurso en torno a “lo popular” y la cultura popular donde trabajaron dichos elementos de manera particular y fueron objeto de múltiples significados. De esta manera, la cultura popular quedó asociada a la tradición, a la ancestralidad, a lo folclórico, a lo perteneciente al “pueblo”, y donde un sector trató de “rescatarla” y otros de “descartarla”.

La investigación sobre las culturas populares debe ser un trabajo transdisciplinario; el cuestionamiento del modo en que se estudian las culturas populares desemboca en una revisión

²⁶⁸ Documento tomado del Archivo del Centro de Investigación del IPC.

de los tabiques que separan a las ciencias sociales. Ni exclusivamente folclóricos ni únicamente masivo, lo popular es hoy por hoy un espacio productivo para repensar la estructura compleja de los procesos culturales.

Vimos que el concepto de cultura popular poco tiene que ver con la realidad de los sectores populares; la oposición de los folcloristas a una ciencia oficial es más un colocarse al margen, en busca de un espacio donde ellos pueden trabajar el tema que definen como objeto de su disciplina. Las contradicciones que encontramos en la definición de la cultura popular y en la misma realidad del IPC son notables: una cultura popular pensada por otros u otras que no pertenecen ni a esta cultura, ni a este sector social.

El estudio de las manifestaciones populares tiende por tanto, entre otras cosas, a desarrollarse en correlación con la formación del Estado-nación. He aquí el papel fundamental de los intelectuales pues son ellos, en últimas, los constructores de un discurso que procura forjar una identidad para “otros”, pero que realmente esos “otros” a la final contribuyen a la formación de una identidad regional y local. La discusión sobre la cultura popular revela que desde su origen ella se mueve en un terreno eminentemente político, he aquí uno de los grandes postulados de Gramsci, al manifestar que la política y la cultura forman un todo inseparable, son partes no diferenciales de un todo. Tanto la cuestión nacional como la regional y la local requieren un tratamiento que evidentemente es más amplio que el simple estudio de las consideradas tradiciones populares. Se acepta, con demasiada facilidad, nociones como cultura popular “auténtica” y “verdadera”. Creemos que la historia nos ayuda a colocar el problema en otros términos; se trata de preguntarse ahora quiénes son los constructores del concepto de cultura popular, a qué momento histórico corresponde él, y, principalmente, qué intereses políticos encubren en la formación de proyectos dirigidos hacia los sectores populares.

Consideramos que es necesario resaltar la importancia que el IPC tuvo en las diferentes expresiones artísticas de la ciudad y porque no, del país, logrando posicionar a Cali durante este periodo, como una de las grandes ciudades modélicas de la cultura. Desde los festivales de arte, la pintura, la música, el teatro etc., donde intervino el IPC, Cali fue reconocida tanto a nivel nacional como internacional, este Instituto fue modelo para otros proyectos artísticos-culturales que se querían instaurar en otras regiones. El IPC contribuyó a que los sectores populares se

involucraran con el arte, con la cultura y con la academia; trabajadores, hombres, mujeres y jóvenes se fueron sumando a este proyecto que en su momento se hizo innovador; a pesar de haber sido creado como un proyecto hegemónico, el IPC se fue transformando poco a poco en una Institución más cercana al arte y a la cultura, convirtiéndose a la final en un referente importante para el desarrollo sociocultural de la ciudad.

Hoy por hoy, la crisis cultural de la ciudad es evidente y muestra como la cultura dejó de ser uno de los pilares ya sea desde los mismos intelectuales, élite o desde la dirigencia política; la ciudad “cuna del arte” perdió su “edad de oro” hace mucho tiempo, es así como vemos que instituciones dedicadas a la educación, al arte y a la cultura están en declive y parece no importarle a la gran mayoría, entre ellas se encuentra el IPC, pero ¿a qué se debe esto?, consideramos que estas preguntas y todo lo que sigue sucediendo en la ciudad de Cali, da paso a múltiples reflexiones, trabajos e investigaciones relacionadas con el ámbito artístico - cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Documentación primaria

Archivo Histórico de Cali.

Archivo del Centro de Investigaciones del IPC.

Archivo Fotográfico del IPC.

Referencias bibliográficas

ALCÁNTARA HERRÁN, Pedro [et., al]. *Instituto Popular de Cultura: 50 años*, Ediciones I.P.C, 1997.

ÁLVAREZ HOYOS, María Teresa. “Educación y Cultura en Pasto en el periodo de la República Liberal: 1930-1946”, En: *Rhec*, 2010, Vol. 13, No. 13.

ALVAREZ L., Alberto. “El folclor como fundamento cultural de un pueblo”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 21, Marzo – Abril de 1968, pp. 6, 8 y 10.

ARIAS O., Liliana. Ciudad Mutante: “Transiciones Culturales en Cali durante la Segunda Mitad del Siglo XX”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo III: Cultura, Programa Editorial de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012.

_____, *Cultura y Modernidad en Cali: Transiciones culturales durante la segunda mitad del siglo XX*, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, Tesis, 2013.

ARIAS TRUJILLO, Ricardo. *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Ediciones Uniandes, 2011.

ARCHILA N. Mauricio. *Cultura e Identidad obrera: Colombia 1910-1945*, Editorial Cinep, 1991.

ARROYO REINA, Jairo Henry. “Hermann Sartore Bohmer. 1858-1948” En: *Historia de las prácticas empresariales en el valle del cauca. Cali 1900- 1940*, Universidad del Valle, 2006.

AYALA D., César Augusto. Política y Dinamita. “La presencia de Cali en la Historia colombiana del siglo XX”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.] *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo II, Política, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012.

BAJTIN, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*, Versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, 1987.

BEJARANO, Jesús Antonio. “La economía colombiana entre 1930 y 1945”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo V, Editorial Planeta Colombiana, 1989.

BOURDIEU, Pierre. “Sobre el poder simbólico” En: *Poder, derecho y clases sociales* Editorial DESCLÉE DE BROUWER, S.A. 2001, (2da edición).

BRIGGS, Asa. “¿Qué es la historia de la cultura popular?”, En: *Historia Social*, No. 10, primavera-verano 1991.

BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Editorial, S.A, Madrid, 2001.

_____, *Hibridismo cultural*, Ediciones Akal, S.A, 2010.

_____, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Editorial Paidós, España, 2006.

CABALLERO CALDERÓN, Eduardo. “La cultura y la cultura popular”, En: *Semanario Sábado*, Núm. 10, Bogotá, 18 de Septiembre de 1943.

CABRERA, Miguel Ángel, “De la historia social a la historia de lo social”, En: *Ayer*, Asociación de Historia Contemporánea, España, No. 62, Vol. 2, 2006.

CANCLINI GARCÍA, Néstor. "Gramsci y las culturas populares en América Latina", *Ensayo del Seminario "Le trasformazioni politiche dell'America Latina: la presenza di Gramsci nella cultura latinoamericana"*. Instituto Gramsci. Ferrara. 11-13 septiembre, 1985.

_____, "Ni folclórico ni masivo ¿Qué es lo popular?" En: *Diálogos de la comunicación*, No. 17, 1987. Versión en línea: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

_____, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial GRIJALBO, MÉXICO, 2005.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Razas que decaen, cuerpos que producen. Una lectura del campo intelectual colombiano (1904-1934)", En: Sánchez, Rubén A. *Biopolítica y formas de vida*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

_____, *Tejidos Oníricos: Movilidad, Capitalismo y Biopolítica en Bogotá 1910 – 1930*, Pensar, Universidad Javeriana, 2009.

CASTILLO, Cesar Arturo. *El arte y la sociedad en la historia de Cali*, Editor Gerencia para el Desarrollo Cultural, Cali, 1994.

CHARRY, Carlos Andrés. "Los intelectuales colombianos y el dilema de la construcción de la identidad nacional (1850-1930)". En: *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 90, April 2011.

CHARTIER, Roger. "'Cultura popular': retorno a un concepto historiográfico", En: *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, Instituto Mora, México, 1995.

CHAVEZ, Marco Fidel. *Pasado, Presente y Futuro del Instituto Popular de Cultura*, Impresora Feriva Ltda, Colombia, 1984.

DE ALZATE, Martha. “Hacia una “Modernización” en Colombia: análisis crítico”. En: L.A Costa Pinto (Ed). *Transición Social en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, s.f.

DUQUE LÓPEZ, Pedro José, et al. *Cartel ilustrado en Colombia, década 1930-1940*. Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2009.

DURÁN, Jesús Mauricio, “Construcción de una dramaturgia en el Teatro Experimental de Cali” En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo III: Cultura, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012.

ESCOBAR NAVIA, Rodrigo. Revista Diners. No. 170. 1984.

GÁLVEZ, Pablo, “Punto y nota”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 3, Agosto de 1964.

GALLO, Lilya. “Modernidad y Arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX”. En: *Ensayos, historia y teoría del arte*, 1997, No. 4.

GARCÍA PINEDA, María Melba. “Rómulo Rozo, la Diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950)”. En: *Baukara*, mayo, 2013, 195.

GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del Siglo XVI*, Ediciones Península, España, 2001.

GÓMEZ Echeverri, Nicolás, “Lucy Tejada, obra temprana” En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo III: Cultura, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012.

GRAMSCI, Antonio. *La Formación de los Intelectuales*, Editorial Grijalbo, 1967, México.

_____, *Cuadernos de la Cárcel*, Tomo 1, Einaudi, Roma, 1975.

_____, *Cuadernos de la Cárcel*, Tomo 4, Ediciones Era, México, 1986.

_____. *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Ediciones Nueva Visión, 2000, (6ta edición).

GROSSBERG, Lawrence. “Entre consenso y hegemonía: notas sobre la forma hegemónica de la política moderna, En: *Tabula Rasa*, Bogotá, No. 2, enero-diciembre 2004.

HALL, Stuart y DU GAY, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 1996.

HALL, Stuart, “notas sobre la deconstrucción de lo «popular»”, En: Samuel, Ralph (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984. Versión en línea: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/hall_stuart._notas_sobre_la_deconstruccion_de_lo_popular.pdf

_____, *Sin Garantías trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Envió Editores, 2010.

HELG, Aline. “La educación en Colombia (1946-1957)”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo V, Editorial Planeta Colombia, 1989.

HENDERSON, James D. *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889 – 1965*, Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

HOBBSBAWM. Eric. *La invención de las tradiciones*, Editorial Crítica, 2002.

_____, *Historia del Siglo XX*, Editorial Crítica, 1998.

JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. En: *Artes la Revista*, No. 7, Vol. 4, enero-junio, 2004.

JARAMILLO, María Mercedes y OSORIO, Betty, “El legado de Enrique Buenaventura”, En: *Revista de Estudios Sociales*, Facultad de Ciencias Sociales, Uniandes, Bogotá, No. 17, 2004. Versión en línea: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/349/index.php?id=349>

LAUER, Mirko. *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2*. Editorial Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

LÖWENTHAL, Leo. “Perspectivas históricas de la cultura popular”. Versión en línea: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/10144/2/margen1-3.pdf>

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Breve historia de la pintura en Colombia*, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____, *Arte colombiano. 3500 años de historia*, Villegas Editores, 2011.

MARTÍN – BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Editorial Anthropos , España, 2010.

MARULANDA, Octavio. *Folklore y Cultura general*, Ediciones Instituto Popular de Cultura de Cali, 1973.

MENESES ALARCÓN, Luis. “Educar campesinos y formas ciudadanos en Colombia durante la Republica Liberal (1930-1946)” En: *investigación y Desarrollo*, vol. 18, n° 2 (2010).

MORERA APARICIO, Esteban. “Vida Pública antes y después del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.], *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo II, Política, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012.

MUÑOZ, Carmen Cecilia. “Institucionalización de la Formación Artística en el Siglo XX”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo III: Cultura, Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012.

OCAMPO, Francisco Javier. *La vida obrera en Cali: Espacio, identidad y cultura en los primeros cincuenta años del siglo XX*, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle, Tesis, 2002.

ORTIZ, Renato. “Notas históricas sobre el concepto de cultura popular” En: *Diálogos de la comunicación*, No. 23, 1989. Versión en línea: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991.

Palabras de Iniciación por la Editorial, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 1, Mayo de 1964.

PAROLO, María Paula, “Ocupaciones y oficios. Los sectores populares en la ciudad de Tucumán, 1800-1870”, En: *Asociación Argentina de especialistas en estudios del trabajo*, aset, 2001. Versión en línea: <http://www.aset.org.ar/congresos/5/aset/PDF/PAROLO.PDF>

PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad: Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*, 2da edición, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2011.

PISANO, Pietro. *Liderazgo político “negro” en Colombia 1943- 1964*, Universidad Nacional, Colombia, 2012.

POVIÑA, Alfredo. *Teoría del Folklore*, Editorial Assandri, Córdoba 1954.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1985, (2da edición).

ROMERO, Luis Alberto, “La identidad de los sectores populares en el Buenos Aires de la entreguerra (1920-1945)”, En: *Última Década*, Centro de Estudios Sociales, Chile, No. 5, 1996.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI Editores, 1999.

RUBIO CORREA, François. “La modernidad del pensamiento indigenista y el Instituto Nacional de Colombia”. En: *Maguaré*, 200, No. 21.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. p. 120. En: Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia, Siglo del Hombre Editores, 2007.

SÁENZ, José Darío. *Élite política y construcciones de ciudad. Cali 1958 – 1998*. Colección “Exploraciones” Universidad Icesi, Cali, 2010.

_____, “La elite política y sus decisiones sobre la espacialidad en Cali de 1958 a 1998”. En: LOAIZA CANO, Gilberto [et al.]. *Historia de Cali Siglo XX*, Tomo II: Política, Programa Editorial de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2012.

SERRANO, Eduardo. “Cien años de arte en Colombia”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo VI, Editorial Planeta Colombiana, 1989.

SILVA, Renán. *Republica Liberal, intelectuales y cultura popular*, La Carretera Editores, 2005.

_____, Informe Final: “Las culturas populares en Colombia durante la primera mitad del Siglo XX”. Versión en línea: <http://sociohistoria.univalle.edu.co/infinal_cultura.pdf >

STOREY, John. *Teoría cultural y cultura popular*, Ediciones OCTAEDRO-EUB, Barcelona, 2002.

SZURMUK, Mónica y MCKEE Irwin, Robert (cords). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, México, 2009.

URIBE JARAMILLO, Jaime. “La educación durante los gobiernos liberales. 1930-1946”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo IV, Editorial Planeta Colombiana, 1989.

URREGO, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Díaz a la Constitución de 1991*, Siglo de Hombres Editores, 2002.

VALDERRAMA RENTERÍA, Carlos, “Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano”, En: *Revista CS*, Cali, Colombia, No. 12, julio-diciembre 2013.

VÁSQUEZ, Edgar. *Historia de Cali en el Siglo XX: Sociedad, Economía y Cultura*, 2001.

_____, *Historia de Cali en el siglo 20*, Cali. 2001.

VEGA BENDEZÚ, Mauro. *Discursos sobre “raza” y nación en Colombia. 1880 – 1930*, Universidad del Valle, Departamento de Historia, Colombia, 2013.

VILLEGAS VÉLEZ, Álvaro Andrés. “Raza y nación en el pensamiento de Luis López de Mesa: Colombia, 1920-1940”. En: *Estudios Políticos*, No. 26, enero-junio 2005.

WADE, Peter. *Raza y Etnicidad en Latinoamérica*, Ediciones ABYA-YALA, Ecuador, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad 1780-1950: de Coleridge a Orwell*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2001.

_____, *PALABRAS CLAVE: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.

_____, *Marxismo y literatura*, Ediciones Las Cuarenta, Argentina, 2009.

WILLIAMS, Raymond y GARCÍA Ruíz, Alicia (Editora). *Historia y Cultura Común*, Edición Los Libros de la Catarata, España, 2008.

ZAPATA CORTES, Diana Carolina. “Mestizaje Nacional: una historia negra” por contar. En: *Revista Memoria y Sociedad* 14, No. 29, 2010.

ZAPATA OLIVELLA, Delia. “Lo folclórico y lo popular” En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 2, Junio de 1964.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel, “Junta Nacional del Folclor”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No 5, Noviembre – Diciembre de 1964.

_____, “El folclor como afirmación de la nacionalidad”, En: *Páginas de Cultura*, Instituto Popular de Cultura, Cali, Editorial América, No. 16, Marzo – Abril de 1967.

ZUBIETA, Ana María. *Cultura popular y cultura de masas, conceptos, recorridos y polémicas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000.

Páginas Web

Centro Virtual de Noticias, CVN, del Ministerio de Educación Nacional, 2011. Versión en línea: <http://www.mineduacion.gov.co/cvn/1665/w3-article-272139.html>

BOHÓRQUEZ, Paula, “vida y obra, Delia Zapata”, En: *Entre las artes*, versión en línea: <http://www.entrelasartes.org/secciones/familia/maestros.html>

Programas Académicos. Instituto Popular de Cultura. Versión en línea: <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/programas.html>

Revista Semana, 2002, versión en línea <http://www.semana.com/perfil/articulo/voz-figura/54446-3>

Reocitie, versión en línea: <http://www.reocities.com/funmusica/omarulanda.html>