

EL TIEMPO Y EL ESPACIO, EL CUERPO Y EL LENGUAJE : OTRA APROXIMACIÓN A LA CULTURA POPULAR¹

TIME AND SPACE, THE BODY
AND THE LANGUAGE: ANOTHER
APPROACH TO POPULAR
CULTURE.

Por:

Alejandro Ulloa Sanmiguel

Profesor de la Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle

alejandro.ulloa@correounivalle.edu.co



Resumen: En este artículo se discute y se cuestiona la ecuación folclórico / popular como una matriz histórica e ideológica heredada del Romanticismo alemán (Siglos XVIII Y XIX) con la que se inaugura el concepto de Cultura Popular. Se explica su desarrollo y posterior influencia en América Latina a lo largo del siglo XX, como un paradigma desde el que se analizan las Culturas Populares. Por otro lado, se introduce la crítica de Bajtin a dicha matriz y se propone una nueva aproximación para entender las Cultura Populares desde su relación con el Tiempo y el Espacio, el Cuerpo y el Lenguaje. La propuesta es el punto de llegada producto de la investigación empírica y teórica sobre los estudios realizados en Cali por el autor, a partir de la música y el baile, que involucran a su vez el cuerpo y el lenguaje, el tiempo y el espacio público.

Palabras Claves: Cultura Popular, Industria Cultural, Cuerpo, Lenguaje, Espacio y Tiempo.

Abstract: This article discusses and questions the folk / popular equation as a historical and ideological legacy of German romanticism matrix (XVIII and XIX centuries) which the concept of Popular Culture opens with. Development and further influence in Latin America throughout the twentieth century are explained as a paradigm from which Popular Culture is analyzed. Moreover, Bajtin's review is introduced to the matrix and a new approach to understanding the Popular Culture from its relation with time and space, and Body Language is proposed. This proposal is the arrival point, as a result of the empirical and theoretical research studies in Cali by the author, from music and dance, involving at the same time body and language, time and public space.

Keywords: Popular Culture, Cultural Industry, Body, Language, Space and Time.

Las preguntas para el debate: ¿Quién nombra lo popular?

Este artículo tiene dos objetivos: por un lado, problematizar la noción de cultura popular, es decir, deconstruirla en sus significaciones más importantes. Y por otro, proponer una noción diferente que pueda servir para replantear viejos y nuevos temas, a partir de las siguientes preguntas: ¿Lo popular nombra los contenidos que hablan del pueblo? O ¿es lo que produce el pueblo? O ¿lo que consume el pueblo? ¿Son lo mismo cultura popular y cultura masiva producida industrialmente? ¿Cómo se relaciona lo popular con lo que se produce y difunde masivamente, a través de los medios de comunicación y la industria del entretenimiento? ¿Lo popular es lo que se opone a lo culto y erudito? ¿Cómo superar la dicotomía que contraponen lo culto y lo popular, según suele representarse en los ámbitos de la educación y la cultura? Una vez discutidas las preguntas anteriores, ¿es posible pensar la cultura popular de otra manera?² Aunque aludiré a diferentes contextos histórico-sociales, el problema de la cultura popular aquí tiene como referente principal la ciudad de Cali.

Las preguntas remiten al eje de oposiciones binarias y las posibles combinaciones entre ellas, con que suele explicarse la cultura popular: tradicional/moderno, rural/urbano, oral/escrito, culto/popular, popular/masivo, artesanal/industrial. Cada una de esas oposiciones implica a su vez diferentes momentos en la construcción del discurso sobre lo popular como un todo articulado y reproducido por diferentes vías. La pregunta es ahora la siguiente: ¿Es posible asumir la cultura popular desde una perspectiva diferente que trascienda las oposiciones binarias y los antagonismos absolutos?

Para empezar, digamos que el término *Cultura Popular* es una construcción académica creada por algunos intelectuales como forma de clasificación para designar la cultura de un grupo social diferente, aunque algunos académicos puedan provenir de ella gracias a la movilidad social propiciada por la educación, o tener vínculos con ella, bien sea por simpatías políticas, académicas o de otra índole.³

La ecuación folclórico/popular

En una de sus acepciones (tal vez predominante), la cultura popular es equivalente al folclor, ese universo en el que se manifiestan las tradiciones, las costumbres y los saberes del “pueblo”. La representación de la cultura popular como folclor tiene varias connotaciones en el discurso hegemónico, como el ser auténtico, ser autóctono y permanecer estático en el tiempo, anclado en raíces profundas e inamovibles.⁴ Lo que realmente encontramos en la historia es que se trata siempre (por lo menos durante la modernidad) de un folclor en transición, es decir cambiante dinámico y susceptible de transformaciones.

Dicha ecuación tiene igualmente varios momentos de apogeo que pueden ser descritos. Uno de ellos, quizás el más reciente, se relaciona con el pensamiento político de la izquierda colombiana, y también latinoamericana, que se reprodujo al calor de la protesta y las luchas contra el establecimiento durante los años 60 y 70. En aquel momento, ese discurso destacó lo folclórico como cultura popular, por oposición a “la invasión cultural del imperialismo Norteamericano”.

Otro contexto en el que se resaltó la noción de cultura popular es durante el periodo de la llamada República Liberal, entre 1930 - 1946, cuando se fomentó la educación pública y se desarrolló una investigación sobre el folclor en diferentes regiones colombianas. En 1942, el Ministerio de Educación Nacional realizó la Encuesta Folclórica Nacional, implementada por los maestros que aplicaron unos mil cuestionarios y recolectaron múltiples datos en distintos pueblos del país.⁵

Tanto la encuesta que investigaba el folclor como la política pública que lo promovía se basaban en la concepción folclórica de la cultura popular originada en Alemania a finales del siglo XVIII y desarrollada en el XIX durante la época del romanticismo. De acuerdo con el historiador inglés Peter Burke⁶, es en el proceso de transformación de la sociedad feudal y su transición al capitalismo, cuando se descubre al “pueblo”, sus tradiciones y costumbres que se están perdiendo por el avance del nuevo orden económico y social. Entonces se inicia la recolección de relatos, versos, cantos religiosos, fiestas, bailes, costumbres y saberes que aún sobrevivían entre campesinos, artesanos y gentes del común.

Es necesario preservar tales tradiciones porque en ellas reposa “el alma de la nación”. Con ese propósito J. G. Herder publica en Alemania su “*Colección de Cuentos y Cantos Populares*” investigados y documentados entre 1774 y 1778. Para Herder, esa es la *Cultura Popular*, una expresión auténtica, comunitaria, espontánea, ligada a la naturaleza, opuesta a la *Cultura* de las élites considerada como erudita y artificial. Siguiendo la misma línea, treinta y cinco años después los Hermanos Grimm publican sus “*Cuentos Infantiles y Domésticos*” en 1812. Hacia mediados del siglo XIX, surge el concepto de folclor –Inglaterra 1846– para designar esa cultura popular, descubierta por el romanticismo alemán.⁷

Como lo señala Burke: “para los descubridores de la cultura popular, el ‘pueblo’ eran los campesinos que constituían entre el 80% y el 90% de la población de Europa. Fue a sus canciones que Herder y amigos llamaron ‘canciones populares’, a sus danzas, ‘danzas populares, y a sus historias ‘cuentos populares’. ¿Su cultura era uniforme?” (P. Burke 1989: 56). Si por un lado, la reivindicación por escrito de esa cultura que, en las ciudades era distinta, servía a la construcción del discurso sobre el estado nación, por otro expresaba una reacción contra el iluminismo y el racionalismo francés que se expandía por Europa. (Burke 1989, pp. 38,39).

Fue el ruso M. Bajtin quien señaló claramente las limitaciones de Herder y su concepto de cultura popular, al afirmar que “la concepción estrecha del carácter y del folklore nacida en la época pre-romántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones. Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario (Bajtin, 1997, p. 9).

Paradójicamente, la oposición oral/escrito, uno de los ejes que articula la dicotomía entre cultura popular y cultura erudita, se transforma cuando las tradiciones orales son aisladas de su contexto original y representadas por medio de la escritura, esa vieja tecnología de información y comunicación. Es decir, son re-contextualizadas, fijadas en un nuevo espacio y puestas al alcance de otros públicos, incluso fuera del país (en el caso de Herder desconocemos cómo fue el proceso de edición de los textos para hacerlos comprensibles por escrito. Nos preguntamos ¿cómo fueron intervenidos?, ¿con qué criterios?, ¿se conservaron en su oralidad primaria o hasta qué punto fueron modificados?). Este fenómeno,

precursor en Alemania, anuncia lo que pasará con el advenimiento de nuevas tecnologías como el gramófono, la radio y el cine a comienzos del siglo XX. Cada una de ellas fijará en un nuevo espacio (el del sonido, la oralidad, y el de la imagen) las expresiones de esas culturas populares ya no solo de Europa, sino de Norteamérica, América Latina y el Caribe.

Desde finales del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX, la ecuación folclórico-popular heredada del romanticismo designa en América Latina las manifestaciones de esas comunidades tradicionales de origen campesino, localizadas en un territorio específico mediante una intensa relación con la tierra y la naturaleza. Sus expresiones son fundamentalmente orales, de creación colectiva y anónima (opuestas a la escritura que es signo de erudición y se vincula con las élites). El origen de dichas expresiones reposa en la comunidad, ese espacio donde supuestamente prevalecen relaciones sociales primarias, estrechos vínculos afectivos, continuidad en el tiempo, predominio de lo colectivo sobre lo individual, con referentes comunes y formas de identificación que fortalecen la cohesión del grupo.

Se cree, igualmente, que esa cultura por ser “del pueblo” es auténtica, buena en sí misma, apoyada en raíces y tradiciones profundas, desprovista de cualquier influencia externa, nociva o malintencionada. De acuerdo con Renán Silva, la representación de la cultura popular como folclor carece de valor científico, pero hace parte del proyecto de construcción de la nación a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en Europa, así como hace parte del nacionalismo desplegado en el siglo XX, incluido el fascismo en Italia y España, el nazismo en Alemania y el estalinismo en la Unión Soviética (Silva, 2005, p. 234).

Ese discurso, que vinculaba folclor y nación-nacionalismo, activo en Europa en las décadas de 1930 a 1950, tuvo su equivalente en América Latina, con connotaciones distintas, en países como México, Brasil, Argentina y Colombia. De ahí que, aunque carezca de valor científico, sí tiene un extraordinario valor político e ideológico y una capacidad movilizadora que debe ser puesta en su justa dimensión; es decir, situada en el contexto histórico en el que mostró su eficacia como sustento del poder y el orden establecido, al mismo tiempo que reivindicó formas de expresión que serían apropiadas y visibilizadas por los medios masivos y la industria cultural desde comienzos del siglo XX, en función de las tecnologías de información y comunicación que empezaban a desarrollarse.

Podría afirmarse que la ecuación folclórico/popular como categoría descriptiva tiene alguna validez hasta antes de que aparezcan los medios de comunicación, inicialmente el gramófono, la radio y el cine; y luego, la televisión a partir de la segunda mitad del siglo XX. Con ellos, la ecuación folclórico/popular como era entendida, entra en crisis. Su estabilidad se resiente frente a una nueva realidad que avanza vertiginosa con el desarrollo de los *mass media*, al mismo tiempo que la sociedad agraria se desintegra y se aceleran los procesos de urbanización.

En Colombia, “La República Liberal” (como se denomina el periodo entre 1930 y 1946 cuando el partido Liberal estuvo en el poder luego de medio siglo de hegemonía conservadora) reivindica la cultura popular, el folclor, en un momento en que el país empieza a cambiar dramáticamente. El proceso de modernización, industrialización y urbanización, con la violencia incluida, va desarticulando comunidades rurales, sectores campesinos, poblaciones ancestrales, y provoca el éxodo y la migración hacia las principales ciudades. Hay pues, una paradoja, al considerar el folclor como una tradición estática que ha de conservarse en medio de una sociedad dinámica y cambiante, en su transición a un país moderno.

En el contexto de la “República Liberal”, la cultura popular, expresaba “el alma del país”, “el espíritu nacional”, “la esencia del ser colombiano”, “las raíces de nuestra identidad”, en los mismos términos en que la concibieron en Alemania bajo el Romanticismo hace 200 años y siguió repitiéndose hasta nuestros días, como una mirada idealista y simplificadora de algo tan complejo y diverso, que hemos empezado a reconocer. Como puede verificarse, la oposición culto/popular, o popular/erudito, que surge a finales del siglo XVIII continúa hasta hoy en los discursos de agentes educativos y culturales, así como es la noción desde la cual se definen muchas de las llamadas políticas culturales en Colombia.



Durante la segunda mitad del siglo XX el país cambió de manera vertiginosa y siguió transformándose bajo las nuevas circunstancias históricas de la globalización, pero el discurso folclorista sobre la cultura popular continuó igual. La concepción romántica sigue vigente en ámbitos académicos y medios de comunicación a donde ha llegado a través de los voceros de grupos llamados culturales que la reproducen, como reproducen el discurso esencialista de la identidad. Pero ahora, con el advenimiento de otra discursividad sobre la cultura popular y sobre la identidad, las concepciones románticas heredadas de los siglos XVIII y XIX coexisten en pugna con esos nuevos discursos que las cuestionan y proponen otras nociones sobre ellas.

A pesar de esos nuevos discursos, persiste hasta hoy la visión romántica e idealizada del “pueblo” y de la cultura que se le adscribe. Una concepción acrítica expresada de diferentes maneras en discursos oficiales y mediáticos con sus clichés y los estereotipos, reproducidos incluso por algunos intelectuales “revolucionarios”, con notable presencia en las universidades y otros ámbitos de la educación y la cultura. En los años 60 y 70, bajo la influencia de la Revolución Cubana y otros movimientos sociales antiimperialistas, los partidos políticos de izquierda agenciaron el mismo discurso sobre la cultura popular al tiempo que gestaban las primeras críticas, precarias, sobre los medios de comunicación como “reproductores de la ideología dominante”, sin darse cuenta que lo folclórico/popular que idealizaban y querían instrumentalizar políticamente, había sido apropiado ya por los *mass media* y convertido en industria inscrita en esa ideología.

Es lo que la Escuela de Frankfurt, con T. Adorno a la cabeza, llamará en los años 40 del siglo pasado, la *Industria Cultural*. Con este concepto se designa la emergencia de un nuevo sistema cultural que tiene en la técnica (en la tecnología diríamos hoy), un instrumento de control y dominio para hacer del arte y la cultura una mercancía estandarizada.

Cultura Popular, Cultura de Masas e Industria Cultural

Al observar en Estados Unidos el desarrollo de los *mass media*, Adorno percibió “la fusión entre cultura y entretenimiento, no sólo como deprivación de la cultura sino también como espiritualización forzada de la diversión”⁸. Para estos dos autores, el arte y la cultura convertidos en cultura de masa, han sido degradados por el capitalismo. Mediante severos juicios de valor afirmaban que “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y a la producción en serie, y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra (de arte), se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Adorno, 1947, p.166). Así mismo, planteaba que “el cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio, les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que venden deliberadamente” (Adorno, 1947, p. 166).

Al perder la “autonomía” de la que gozaba, el arte era un objeto más a reproducir de manera homogénea para el consumo masivo⁹. La unicidad de la obra, que la hacía irrepetible, y el encanto de su original singularidad, quedaban sepultados bajo la avalancha de la reproducción industrializada, ya analizada por Walter Benjamin en su clásico artículo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito en 1936. Para Adorno, la

cultura se reducía al arte y algo no podía ser arte si era industrializado. La estandarización de la producción y la homogenización del gusto a través de los medios de comunicación y el mercado, sintetizaban la mirada escéptica y pesimista de Adorno y Horkheimer expuesta en su obra. Una mirada que, por un lado, reducía la cultura al arte, y por otro, concebía la existencia de un arte-cultura superior, para un público conocedor y exigente, y una cultura degradada para un público masivo, consumidor de productos fácilmente digeribles. Bajo los preceptos de la ortodoxia marxista que asumía Adorno, el empobrecimiento de la experiencia estética se sumaba la alienación producida por la cultura de masas, pues en la industria se materializaban también los propósitos de la ideología burguesa.

Esta dicotomía radical de Adorno, que la historia se ha encargado de desvirtuar, dejaba el problema sin alternativa posible. Fueron las ideas de otros autores y el debate de sus tesis, los que permitieron replantearlo desde otras perspectivas. Walter Benjamin, tal vez el primero entre ellos, reconoce en la técnica, no tanto un medio de degradación al servicio de la ideología, sino un espacio de transformación de la sensibilidad. Según Benjamin, en el contexto del capitalismo del siglo XX se han producido una serie de cambios profundos en relación con el arte y la cultura. Por un lado, cambios en las condiciones de producción estética, y cambios en la sensibilidad de los públicos debido a la reproducción técnica y la difusión masiva de las obras o los productos mediáticos. Por otro lado, cambios en la percepción de la obra de arte, que ha dejado de ser individual como en siglos anteriores, para tornarse masiva. Su tesis sobre la pérdida del aura de la obra de arte aludía a la pérdida de la singularidad irrepetible, a la vez que era una metáfora para indicar la transformación del estatus del arte en la sociedad capitalista y la concepción misma del arte que había prevalecido hasta entonces. De ahí que Benjamin perciba el surgimiento de nuevos modos de la experiencia estética asociados a los públicos urbanos. Esas divergencias con Adorno marcarán dos tendencias posteriores en el debate sobre los medios de comunicación y la industria cultural, retomadas por otros autores a lo largo del siglo XX.¹⁰

En el debate posterior con las tesis de Adorno y sus seguidores, otros autores como Umberto Eco, desde la semiótica (1965), Edgar Morin desde la filosofía y la sociología (1962, 1984) y Jesús Martín Barbero, apoyado en ellos y en sus propias investigaciones teóricas, mostrarán otros caminos. Para Eco, el problema está mal planteado desde el momento en que se preguntan si “¿Es bueno o malo que exista la cultura de masas?”¹¹. En su análisis, Eco cuestiona tanto a los integrados como a los apocalípticos. A los primeros como los apologistas que defienden la cultura de masas a toda costa, lejos de cualquier acercamiento crítico a ella; y a los apocalípticos, como los que rechazan la cultura de masas porque es un hecho industrial, mediatizado por las tecnologías de comunicación, condenable bajo todo punto de vista.

Reconociendo la innegable realidad de la industria cultural, Umberto Eco afirma: “el problema por el contrario es: ¿Qué acción cultural es posible para que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?” (1965, p. 75). En el mismo libro,

Umberto Eco confronta la oposición de Adorno mediante el siguiente argumento:

Tenemos así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses, creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa – en el sentido en que la cultura “superior” es aún la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos – identifica en la cultura de masas una “subcultura” con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura “superior”. (Eco, 1965, p. 47)

Con ello, Umberto Eco aclara que la cultura popular (el folclor) ya estaba permeada, absorbida por la cultura de masas. En esa misma dirección, años después, Morin (1984, 1994) delimita el concepto de cultura de masa, en relación con los medios de comunicación y la producción cultural. Al respecto dice:

Los *mass media* son los canales universales de las diferentes culturas, a excepción de aquellas que están condenadas a la clandestinidad o al underground. La cultura de masas no es una emanación cuasimecánica de los *mass media*. Es en todo caso, la cultura que se ha desarrollado en y por los *mass media*, según una dinámica histórica propia de la sociedad moderna industrial-capitalista-burguesa, a partir de un mercado abierto por las técnicas de difusión masiva donde los productos culturales se han propuesto como mercancías según la ley de la oferta y la demanda. (Morin, 1984, p. 293)

Posteriormente, la obra de Martín Barbero desplazará el énfasis de los medios de comunicación en los que se habían concentrado los estudios, hacia las mediaciones que habían hecho posible la versatilidad mediática, identificando las matrices culturales de las que se alimentaban. Desde las obras consideradas clásicas y eruditas, consagradas por la escritura, hasta las narraciones orales populares influenciadas por aquellas, que a su vez estaban intervenidas por la oralidad, Martín Barbero encuentra en el melodrama un referente fundamental para la cultura de masas que pasa por la narrativa de la música popular, el cine latinoamericano y la televisión. En sus más importantes libros, Martín Barbero demuestra las intersecciones entre lo considerado culto y lo popular, sus tensiones, continuidades y rupturas; las articulaciones entre lo culto, lo popular y lo masivo, en sus determinaciones históricas y simbólicas; y las imbricaciones entre arte, industria, técnica y comunicación, su eficacia y su capacidad de interlocución con las masas urbanas. Con su análisis, se ampliaba el horizonte hacia la comprensión de la trama de relaciones entre cultura y comunicación en la sociedad de finales del siglo XX.

Como puede verse en este breve recorrido panorámico, la noción de cultura popular es compleja y polisémica; de ahí la necesidad de precisar los conceptos con que se aborda. Antes que caer en la tentación de reproducir la visión romántica e idealizada de la ecuación folclórico/popular, nos interesa indagar por algunos mecanismos ideológicos e históricos en que se sustenta. Para ello, es necesario desarrollar una crítica contra el sentido común que considera la cultura popular como la “cultura del pueblo”, a secas, sin argumentación ni discusión alguna sobre las premisas en que se basa esa idea. En rigor, habría que empezar por definir qué es “cultura” y qué es “pueblo”, tarea siempre esquiva para el sentido común que deja el significado de esos términos a la intuición especulativa.¹²

La Cultura Popular desde el Cuerpo, el Lenguaje, el Tiempo y el Espacio

Una vez cuestionada la ecuación folclórico/popular, nos interesa proponer una concepción distinta de la *cultura popular*, que sin dejar de ser crítica, tome distancia frente a los lugares comunes y sugiera otras posibilidades de análisis.

Esta aproximación sobre la cultura popular surge, paulatinamente, en el transcurso de mi prolongada investigación inicialmente sobre la música salsa y el baile en Cali, para comprender un hecho cultural que aunque es de carácter transnacional, tiene un color y sabor propio en esta ciudad. Como parte de ese estudio, indagué también por la relación de los sectores populares con el espacio público en diferentes momentos de la historia moderna de esta ciudad.¹³

En la investigación, ampliada luego sobre las “Músicas Mulatas” como las ha llamado el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera¹⁴, fueron surgiendo nuevos elementos de juicio que simultáneamente con los datos empíricos observados, permitieron concluir en la tesis que ahora propongo.¹⁵ En otras palabras, se trata de una noción históricamente determinada a la luz de un problema de investigación sobre la música y la cultura dentro de un proceso social.

No es pues una definición *a priori* de la cultura popular, abstracta y pretendidamente universal, sino una noción forjada a la luz de esas investigaciones que fueron revelándose (como la fotografía en el cuarto oscuro) hasta adquirir una nueva luz sobre ella. Y apoyadas en los debates sobre la globalización y el neoliberalismo, para construir una aproximación a la cultura hegemónica contemporánea, con la cual relacionar, de otro modo, la cultura popular. En esa dialéctica surge lo que se expone a continuación.

Cuatro ejes articulan esta propuesta sobre la cultura popular:

- 1- Concebir la cultura como una estructura de comunicación.
- 2- Desligar la cultura popular de su adscripción fija a una clase social específica, como si fuera algo inherente a ella.

3- Asumirla como un lugar de intersecciones y procesos de negociación, siempre contextualizados históricamente, antes que como oposiciones binarias (culto/popular; popular/masivo; oral/escrito; rural/urbano; tradicional/moderno; artesanal/industrial).

4- Proponer una conceptualización que redefine la *cultura popular*, por su diferencia con la *cultura hegemónica contemporánea*, pero matizada por la ambigüedad, por intersecciones y procesos de negociación simbólica. Aunque, en ocasiones puedan identificarse diferencias radicales, también hay momentos (hechos, fenómenos, situaciones) más flexibles y fluidos entre ambas.

Empiezo por el principio:

1. La Cultura: una estructura de comunicación

Al igual que otras categorías, la cultura es un concepto polisémico que se utiliza para diversos propósitos y con diferentes significados¹⁶. Aquí nos basamos en la noción derivada de la antropología de Lévi-Strauss, para quien la cultura es una estructura de comunicación que se adquiere, se produce y se reproduce socialmente. En otras palabras, no es innata ni se hereda biológicamente. Pero así como se produce y se reproduce, también se destruye o se transforma con los cambios históricos de la sociedad.

Por otro lado, en cuanto estructura de comunicación, la cultura se expresa en una dimensión material y en una dimensión simbólica que están correlacionadas y son interdependientes. Estas dos dimensiones, aceptadas por sociólogos, antropólogos e historiadores, se manifiestan a través de las prácticas sociales. En tercer lugar, la cultura se produce, se reproduce y se transforma mediante determinadas prácticas que realizan las personas bien sea como agentes individuales o como actores colectivos.

Podemos considerar también que en una sociedad dividida en clases diferentes y en conflicto, se configuran subculturas de clase que también son diferentes y tienden a ser contradictorias, al menos en algunos aspectos, mientras en otros pueden ser, o llegar a ser, complementarias. Esas diferencias, no niegan que pueda haber también elementos comunes entre ellas. Como lo ha escrito Edgar Vásquez,

“La manera de relacionarse con el otro, la forma de mirar al extraño o al enemigo, la valoración de sí mismo, la sexualidad, la relación con el cuerpo, la percepción estética, la relación con el hábitat y la naturaleza, el tipo de humor, el valor y el sentido que se le asigna a la vida, al amor, la muerte, el trabajo, el matrimonio y la religiosidad, no sólo varían de una comunidad cultural a otra, sino también de una clase social a otra, dentro de la misma organización social”¹⁷. (Vásquez, 1994)

Por último, la adopción o la imposición de nuevas estructuras socioeconómicas sobre una comunidad, afectan su cultura haciendo que desaparezcan algunas formas consideradas propias; que otras se transformen en el proceso y algunas más sobrevivan, resistiendo a las nuevas expresiones que se imponen o se desarrollan. Esto puede suceder también cuando se adopta o se impone una nueva lengua o una religión.

2. ¿Es la cultura popular, la cultura de una clase social?

Ya hemos aludido a la trayectoria histórica de la ecuación folclórico/popular y su importancia ideológica y política. Ahora, vamos a discutir otra de las connotaciones que ha adquirido, al identificarse la cultura popular como la cultura de una clase social.

Desde nuestro punto de vista, creemos que no hay una correspondencia mecánica entre una clase social y una configuración cultural específica, a pesar de las diferentes percepciones, memorias y lógicas de representación del mundo y de la vida. Es decir, no hay una adscripción *a priori* de X a Y como se infiere de la ecuación folclórico/popular, agenciada por la izquierda política. Pensarlo así implica creer que las clases existen independientes, aisladas las unas de las otras, sin intercambio alguno, sin interacciones, conflictos y negociaciones entre ellas, como realmente son, y como lo enseña la historia económica y social del capitalismo y la modernidad. Por eso considero (contrario a lo que creía antes) que la cultura popular no es una cultura de clase en el sentido de la ortodoxia marxista, en tanto pertenencia y homogeneización de un conglomerado social, unido por unas condiciones materiales de existencia y unos intereses comunes sobre la base de sus contradicciones con la(s) clase(s) dominante(s).

Asumir una homogenización en tal sentido, va en contra vía de la pluralidad misma de lo popular (recordemos a Gramsci), como espacio donde convergen hoy obreros, sectores de clase media, profesionales situados en diferentes escalas, empleados, subempleados, desempleados, campesinos, indígenas, afro-descendientes y otros colectivos, que si bien pueden tener muchas diferencias históricas, simbólicas y sociales, también tienen elementos en común.

Retomo al historiador Renán Silva cuando dice:

Desde luego que la vida y la experiencia, las formas de memoria y la tradición de las clases y grupos sociales, en su diferencia y especificidad, producen formas particulares de percepción y apropiación del mundo. Como lo escribía Max Weber, ‘toda condición social es al mismo tiempo el lugar y el principio de una organización de la percepción del mundo en un <cosmos> dotado de relaciones de sentido’, pero ello no quiere decir que los materiales con que se construye esa cierta visión del mundo se encuentren restringidos desde el punto de vista de su uso a una clase o grupo determinado, *pues en una sociedad como la nuestra hay más patrimonio compartido del que habitualmente se piensa* y, las construcciones culturales, para constituirse, echan mano de los más disímiles materiales, de las más diversas tradiciones (Silva, 2005, p. 242).

3. La Cultura Popular: Intersecciones y Negociación

En ese mismo sentido, podemos redefinir la *cultura popular*, como una configuración constituida por procesos de hibridación, negociación, intersección y relaciones interculturales (algunas veces tensas y más conflictivas que otras) donde manifestaciones del folclor tradicional subsisten en sus lugares de origen, pero también en los nuevos contextos rurales y urbanos que, como sabemos, han cambiado radicalmente en Colombia. Una configuración llena de mezclas profundas donde lo global se revuelve con lo local y lo “nacional” con lo “extranjero”.

En ambos contextos encontramos formas integradas, expresiones residuales, locales, mezcladas con manifestaciones de otras regiones, incluso de otros países, como es común observar en el puerto de Buenaventura por ejemplo, donde el vallenato, la música de despecho y la salsa prevalecen sobre el currulao (música local, folclórica y tradicional) que aunque tiene sus espacios, ocupa segundos lugares en la esfera mediática y la industria. En los últimos 15 años, el currulao y la música del Pacífico han ganado un indiscutible protagonismo y reconocimiento en el festival Petronio Álvarez, celebrado en Cali, donde se ha creado, desde los años 80 la *Salsa Pacífico* (relacionada con la salsa dura de Nueva York y Puerto Rico); y más recientemente, en esta misma ciudad donde las nuevas generaciones afro-descendientes los han fusionado con el reguetón y la salsa, para engendrar la salsa choke, una expresión que desde el 2010 ha ganado espacio entre muchos jóvenes de sectores populares caleños.

Aunque pueda argumentarse que en las comunidades negras del pacífico, a orillas de los ríos y el mar, la fiesta del currulao aglutina otras prácticas como parte de un todo, esto no excluye que las nuevas generaciones empiecen a mezclarlo con el reguetón en la medida en que este ritmo hace parte de su cotidianidad a través de los *mass media* y las tecnologías digitales en los que se materializa la salsa choke.¹⁸

Para ampliar el análisis, apelo a dos casos empíricos que he documentado en otras investigaciones: uno es el baile de la salsa en Cali, entendido como un lenguaje del cuerpo que ha logrado destacarse nacional e internacionalmente a través de los bailarines locales. Lo que denominé el *Estilo Clásico Caleño* se ha configurado paulatinamente bajo la influencia del cine mexicano en los años 40 y 50 con sus bailarines de mambo y guaracha, pasando por el bolero, el pasodoble, incluso el fox trot y el swing de los años 30 en los pies de Fred Astaire y Ginger Rogers, vistos a través del cine de Hollywood,



una creación de la burguesía industrial norteamericana; bajo la influencia también de la pachanga newyorquina de los años 60 y el boogaloo. Un baile ensamblado desde la calle y la esquina de los barrios populares con recursos danzarios de distintas procedencias, y consagrado finalmente en los más importantes escenarios mundiales del espectáculo y la industria del entretenimiento del siglo XXI, propiciados por la globalización. No puede negarse que el Estilo Clásico Caleño es una genuina creación popular de por lo menos tres generaciones de bailarines de esta ciudad, a lo largo de medio siglo, así como no puede negarse que tal estilo remite a diversas épocas y estilos, puestos en circulación por la industria cultural transnacional, donde la articulación entre la radio, la industria discográfica y el cine se encuentran, en distintos momentos, con públicos urbanos de sectores subalternos que han producido ese nuevo lenguaje corporal.¹⁹



Figura 1. Bailarines caleños en el Salsódromo durante la Feria de Cali 2011.
Foto: Krishna E. Rodríguez.



Figura 2. Rodríguez. Los niños de las escuelas de baile también participaron en el Salsódromo durante la Feria de Cali 2011. Foto: Krishna E.

El otro caso es el vestuario de los bailarines de salsa en Cali creado igualmente mediante el reciclaje de modas y tendencias gestadas en otros países y apropiadas en esta ciudad para recrearlas de manera ecléctica. Desde la moda de “Los Pachucos” mexicanos llevada al cine que representa ese personaje juvenil, urbano y moderno de la Ciudad de México en los años 40 y 50, hasta la minifalda, creada en Londres y París a mediados de los 60, han sido utilizadas, combinadas y rediseñadas en distintas formas aprovechando los recursos disponibles, incluso intuitivamente, para darle vida a una nueva indumentaria que responda a una necesidad estética y funcional, según lo expresado por bailarines, modistas, sastres y diseñadores, indagados en nuestra investigación.

En ambos casos lo que hallamos es una manifestación de la industria cultural transnacional y la cultura de masas de la que hablaba Adorno, apropiada localmente desde el barrio popular caleño por los agentes mencionados, y asumido con su propio cuerpo para transformarlo.



Figura 3. En pleno apogeo, a mediados de los años 70, la bailarina caleña Amparo “Arrebato”, luce en su traje el eclecticismo de dos modas distintas con orígenes diferentes: la minifalda de los años 60-70; y las mambas con boleros, provenientes de Cuba y sus fastuosos cabarets de los años 40-50. Dos épocas y dos culturas distintas encontradas en un mismo vestuario. Foto archivo digital: Alejandro Ulloa ®.

Para todos, el eclecticismo parece ser uno de los principios que rigen el diseño y la confección, de acuerdo con el cuerpo del bailarín, el ritmo a bailar y otros criterios que surgen poco a poco durante las interacciones entre directores, bailarines, diseñadores, sastres y modistas. Ante todo, la creación del vestuario es un proceso de negociación, algunas veces con cierto carácter experimental como afirma el sastre Nilson Silva: “al hacer una solapa puede surgir una combinación entre esmoquin y pingüino (¿De dónde provienen estos dos modelos, si no es de la burguesía europea?). O al hacer unas pretinas anatómicas que se ajustan al cuerpo del bailarín y le dan la curva en la parte superior del pantalón”²⁰, teniendo en cuenta que los bailarines utilizan la pretina alta para resaltar su figura.

(...) “Muchas prendas me llegan lisas, sin forma. Según el cuerpo y el estilo de baile, lo voy adaptando. Quitamos fragmentos de una prenda y se los ponemos a otra para ir la transformando. A veces, no sabemos cómo llamarla porque tiene de todo un poco, y eso le gusta a los bailarines.”²¹

Puede apreciarse que la negociación no es sólo entre los actores (bailarines, directores, diseñadores, sastres y modistas), sino entre éstos y las modas, tendencias, estilos y modelos a seguir. Así lo evidencia Pilar Durán al hablar de algunas prendas confeccionadas por ella: “Aunque el mamblero es originalmente cubano, aquí lo hemos modificado; ya no hacemos los boleros uno debajo del otro, sino que los colocamos en diagonal, atravesados, verticales o en caída (...) no me gusta hacerle a un bailarín lo que se pone otro, ni copiar de internet, exactamente, el mismo modelo. Gracias a la evolución que ha tenido el baile en Cali, ya nuestros bailarines se codean, a nivel internacional, con las parejas que salen en internet. ¿Imagínense que en un congreso en España, salga Anna Kovalova, o Ana Mattos, con un vestuario muy hermoso, y venga un colombiano con el mismo vestuario? Sería muy penoso. Si les gustó la cola del vestido de Ana Mattos, la hacemos pero con un brasier diferente y le colocamos los flecos o los boleros en otra forma. Trato de que cada bailarín tenga su identidad y para eso me baso en lo que van a bailar, el color de la piel, la coreografía que van a montar, dónde se presentan, si es de día o de noche...”²².

Los ejemplos podrían multiplicarse para ilustrar que la cultura popular contemporánea es un lugar de intersecciones, inestable, cambiante, donde se funden lo más antiguo y lo más nuevo; fraguada con residuos, incluidos los de la cultura erudita; hecha más de fragmentos y reciclajes que de elementos fijos y estáticos; mediatizada por la industria y el mercado con el soporte de las nuevas tecnologías digitales; considerablemente intervenida por ellas, en intensa interacción con las anteriores, en el marco de la globalización económica y la mundialización cultural.

La Cultura Hegemónica Contemporánea

Un primer acercamiento a la cultura hegemónica nos permite reconocer que está basada en el cálculo, la planeación estratégica, la fijación de metas, la definición de indicadores de productividad y rentabilidad con los cuales se dirige y se controla el orden económico y social, apoyado en la democracia representativa como ordenamiento jurídico político de los estados nacionales modernos.

En el mundo contemporáneo, el modelo es el mismo para todos. Desde las instituciones oficiales hasta las entidades privadas, bancos y corporaciones, que funcionan bajo unas reglas del juego definidas e impuestas por el mercado, es decir por la ley de la oferta y la demanda, aplicada tanto en la economía y la política como en la educación, los sistemas de comunicación y el desarrollo social. Por otro lado, la racionalidad instrumental que soporta la cultura hegemónica, tiene también sus aliados en la ciencia positivista y en las tecnologías de comunicación e información, incluida la escritura, con la cual se legisla y se gobierna, como parte del proyecto ilustrado que sustenta la democracia liberal.

Así, entendida de manera sintética, la Cultura Hegemónica Contemporánea estimula, de muchas formas, el individualismo y la competencia entre las personas. Uno de los modos más eficaces, ha sido a través del discurso de la superación y el crecimiento personal, desplegado durante los últimos 20 años, acorde con la fase neoliberal del capitalismo postindustrial.

Para que dicho modelo cultural sea exitoso se requiere una rígida relación con el tiempo, concebido linealmente en dirección al progreso de logros y objetivos por cumplir bajo el principio de que el tiempo es oro y no se puede perder. En contraste, los tiempos de la cultura popular son los de la contingencia histórica en la que sobreviven los dominados y no el tiempo de la planificación racional, unidireccional y secuencial, aunque ésta se le imponga en la empresa, el comercio, o en la institucionalidad burocratizada. Obviamente, hay matices y gradaciones entre un extremo y otro, pues la misma noción de “dominados” incluye algunas formas de diversidad.

La cultura hegemónica está compuesta también por otros elementos, entre ellos algunos de la cultura popular, y otros de la cultura erudita donde se dan apropiaciones recíprocas, a la vez subsumidas por la cultura hegemónica que se apropia de ambas. Todas ellas pasan de distintas maneras por los *mass media*, donde se encuentran y hasta se revuelven indiscriminadamente. Ese es el reino donde las diferencias se yuxtaponen y las oposiciones se relativizan cuando, de un canal a otro, o en el mismo canal de televisión, vemos un concierto de la orquesta sinfónica, un puesta en escena del ballet clásico o un conversatorio con un premio nobel de Literatura, y luego el cantante de moda que baila reguetón o la última estrella del pop latino.

A pesar de que lo popular es sometido a la lógica del capital y «absorbido» por la cultura hegemónica para volverlo industria, farándula o caricatura, hay usos y apropiaciones con los que se originan otros espacios, significados y modos de impugnación. Pero estos a su vez no pueden desligarse de las prácticas sociales y los saberes con los que se transforman los usos, los significados y las apropiaciones para que algunas formas de la cultura popular se manifiesten mediante la resistencia y la evasión. Como plantea Stuart Hall refiriendo a Fiske “La resistencia semiótica resulta del deseo de los subordinados de ejercer control sobre el significado de sus propias vidas, un control que generalmente les es negado en sus condiciones sociales-materiales” (1981)²³.

No creo que toda la cultura popular, per se, exprese resistencia a la dominación porque hay prácticas y símbolos que funcionan como “aliados” de la dominación en determinados contextos. Pero, si ciertas manifestaciones de lo popular conviven al margen, en pugna, o en negociación con la cultura hegemónica, es porque entrañan una forma diferente de vivir y actuar, que puede llegar a ser vista como lugar del desorden o del caos. Y si están hechas de mezclas profundas y continuos reciclajes, lo popular que estamos reivindicando, supone entonces un sentir y un pensar que indicaría una formación histórica de lo político, en tanto resistencia a las lógicas de dominación, como re-existencia, esto es, mediante la creación de otros modos de vivir y re-existir.

El anterior razonamiento permite llegar a una primera conclusión. Desde este punto de vista, la cultura popular se erige a partir de dos premisas fundamentales: Primera, por una relación distinta con el tiempo, con el espacio, con el cuerpo y con el lenguaje (la oralidad y el relato). Segunda, por referencia a unas prácticas sociales ejercidas mediante saberes procedimentales que remiten a diferentes temporalidades históricas (premodernas, modernas y postindustriales).

Es desde esos saberes que se asumen las prácticas como acciones surgidas a partir de un saber hacer para vivir y sobrevivir. Saberes y oficios, artesanales y técnicos como la jardinería, el reciclaje, el conducir o reparar un vehículo, construir o adecuar una vivienda, cocinar y realizar actividades domésticas, labores agropecuarias, cantar o interpretar un instrumento, practicar un deporte con el cual subsistir, calmar las dolencias del cuerpo, cultivar y procesar las plantas medicinales, fabricar artesanías, montar un pequeño negocio callejero, producir informalmente bienes y servicios, incluidos los de las nuevas tecnologías, rebuscarse, aun transgrediendo valores y normas establecidas. Así entendida, la(s) cultura(s) popular(es) son el lugar no sólo de las intersecciones sino de las ambigüedades, allí donde la creencia en el yerbatero y el curandero del barrio, coexiste con la aceptación de la medicina oficial, sin que la una excluya a la otra; allí donde las creencias religiosas y el dogma cristiano que pregonan el amor al prójimo, se yuxtaponen con la astucia callejera y la malicia para sacar ventaja sobre los demás, como expresión del individualismo burgués, en situaciones cotidianas.

A diferencia de la cultura hegemónica, que requiere una rígida relación con el tiempo, en las formas de cultura popular definidas, esa relación es más flexible, en el sentido de que el tiempo puede ser relativamente controlado por las personas sin que se supediten necesariamente a un tiempo planificado por otros, aunque dependiendo de las condiciones, esos tiempos también son objeto de negociación.

La Cultura Popular y su relación con el Espacio

Es la calle un espacio público por excelencia para los estratos populares en sus barrios y en la ciudad informal, aquella que no obedece a la planificación de los urbanistas, ni al diseño de los arquitectos. Barrios fundados por inmigrantes de las mismas ciudades o de otras regiones; barrios levantados a pedazos por albañiles y maestros de construcción, en condiciones precarias que obligan a reutilizar los materiales que otros desechan. En sus calles interiores, el peatón es protagonista, la gente pone las reglas y define los modos de ocupación espontánea e imprevista, bien sea jóvenes estacionados en la esquina, señoras que conversan cara a cara, o niños que juegan como si todo el espacio fuera para ellos. Aunque expuestos a los riesgos (un accidente o una bala perdida), la calle en los sectores subalternos se vive de manera extrovertida y ruidosa. Tanto por el vendedor ambulante que pregona melodiosamente sus productos, como por los hombres que juegan cartas, parques o dominó, en los andenes, los separadores viales, o en el parquecito del barrio. Y qué decir de los infaltables jugadores de fútbol callejero, que resuelven cualquier obstáculo con imaginación y desafío. La algarabía del vecindario indica espontaneidad e informalidad en los modos de sentir y relacionarse entre sí, y con la calle, en el barrio donde viven.

La comunicación oral prevalece con toda la carga de gestualidad que el cuerpo despliega en las interacciones coloquiales entre pares, amigos, vecinos, conocidos. Y si la música y la risa hacen parte de la escena, el cuerpo también habla sin necesidad de las palabras. Así como las actividades recreativas ocupan tiempo y espacio para la extroversión, las actividades productivas de pequeños artesanos, microempresas familiares o de intercambios comerciales, acrecientan el escenario vivaz de la calle y sus protagonistas.

Esa relación con el espacio que es la callejería, viene desde la formación de las ciudades burguesas de comienzos del siglo XX y se conecta, intensificada, con la masificación de las ciudades señaladas por el historiador José Luis Romero (1984), a partir de los años 30.²⁴

La apropiación de la calle del barrio popular hace de ella un espacio público privilegiado, que marca definitivamente la vida de sus pobladores, sobre todo aquellos cuya vida transcurre allí, desde la infancia hasta la juventud o la adultez. Esa impronta es diferente para quienes crecen en condominios o unidades residenciales, cuyo espacio cerrado establece otros límites, más estrechos y por lo tanto más vigilados y sometidos al control. No se trata sólo de una reducción física del espacio, sino de la limitación de las interacciones comunicativas y las relaciones sociales, con todo lo que la calle tiene de seducción y de amenaza. Su horizonte, siempre expandible, contrasta con el encierro del conjunto residencial donde, bajo el argumento de la seguridad, se pierde la experiencia social de vivir la calle en sus recorridos, atajos, cruces, encuentros, expectativas, miedos, sensaciones y sorpresas.

Observando sistemáticamente el uso del espacio público en Cali²⁵, sobre todo a los ciclistas y los motociclistas, en su mayoría provenientes de estratos medios y bajos, es común ver que no cumplen las reglas de tránsito. Por el contrario, hay una persistente negación de las mismas al andar en contravía, pasar el semáforo en rojo, ocupar espacios prohibidos y atravesar de una calle a otra atendiendo a una necesidad pragmática individual antes que a un principio de regulación colectiva. Este comportamiento colectivo que también va en contravía de la toda la normatividad institucional planificada, aun exponiéndose a los riesgos de un accidente que pareciera no importar, pues toda la movilidad urbana se despliega en ellos con extraordinaria habilidad (un conjunto de saberes procedimentales) para esquivar obstáculos, recorrer largas distancias y desplazarse lo más rápido posible.

La verificación de dicho comportamiento en esta ciudad, indica un modo de resistencia constante, es decir, estructural, a la norma y al control planificado, propio de la cultura hegemónica y su racionalidad urbana. Así mismo, indica una forma de re-existencia, es decir, otros modos de existir ocupando la calle, viviendo la ciudad, en una experiencia distinta a como se vive desde el vehículo particular o el transporte público, aunque algunos analistas ven en tales prácticas la ausencia de una “cultura ciudadana” sumada a la flexibilidad de las autoridades para hacer cumplir las normas.

La Cultura Popular y la Callejería Musical

El otro elemento en relación con la calle tiene que ver con la apropiación colectiva y ruidosa de su espacio, no por parte de la muchedumbre anónima, sino “en manos de” grupos y comunidades que se encuentran cara a cara para la fiesta y la verbena, fenómeno que llamo la *callejería musical*. La calle, aun con todos los peligros derivados de las pandillas y la inseguridad, es el lugar para la algarabía y la extroversión, sobre todo para quienes viven una intensa relación con la música y el baile.



Figura 4. Un vecino del barrio el Vergel en el Distrito de Aguablanca toca el timbal en una verbena callejera durante las fiestas de navidad. Foto: Federico Pérez B.



Figura 5. La calle también es un lugar apropiado para preparar la comida en un fogón de leña, al día siguiente de la fiesta, o los fines de semana, como una forma del “rebusque” para ganarse la vida. Cali, 2013. Foto: Federico Pérez B.

Es en el tiempo de ocio y en el espacio público donde se intercambian los lenguajes y se celebran las prácticas que hacen menos dura la supervivencia. Esta relación con el espacio es una de las características de la cultura popular como la estamos considerando, cuyos agentes sociales tienden a ocuparlo colectivamente, mientras las élites burguesas suelen recluirse en la privacidad de sus cómodas viviendas, (casas, fincas, apartamentos u oficinas). Pero los sectores populares «invaden» el espacio público de una manera extrovertida, escandalosa, cuando se trata de la fiesta, el carnaval o la protesta, o incluso en las labores de supervivencia cuando pregona sus servicios o vende desde la calle sus productos.²⁶



Figura 6. Vecinos del Distrito de Aguablanca durante una de tantas verbenas callejeras organizadas por la misma comunidad. Cali, 2013. Foto: Federico Pérez B.



Figura 7. La carreta, herramienta de trabajo, hace parte de la escenografía en la ocupación de la calle por vecinos, familiares y amigos en su uso del tiempo. Distrito de Aguablanca, Cali, 2013. Foto: Federico Pérez B.

La música hecha en torno a la algarabía callejera responde a un proceso opuesto al del recogimiento solemne en una iglesia, el encierro fastuoso en las cortes imperiales o la intimidad de casas y apartamentos ciudadanos donde también se han producido estilos y géneros musicales como sucedió con el bossa nova en Río de Janeiro. Mientras estos espacios remiten al poder burgués, eclesiástico o monárquico, o al divertimento de la clase media urbana, la callejería musical se vincula directamente con las clases subalternas de América Latina y el Caribe, así como se adscribe primordialmente a sectores populares de negros y mulatos que conforman la diáspora afrolatina en el nuevo mundo.

Los casos citados en relación con el espacio, tanto el de los ciclistas como el de la *callejería musical*, corresponden a formas de apropiación de la calle, diferentes de las movilizaciones políticas que confrontan el régimen como ha sucedido en los últimos años en Colombia con la movilización de los estudiantes universitarios contra la privatización de la educación y la reforma de la ley 30 en 2011; el paro cafetero y el paro agrario de 2012; la movilización de los médicos y estudiantes de medicina por mejores condiciones para la salud pública en el 2013; y las permanentes movilizaciones de los indígenas en defensa de su territorio y su cultura.

De todas maneras, las tres formas de ocupación mencionadas corresponden a lo que Henry Lefebvre (1968) llama “las prácticas espaciales”, “en la producción del espacio social”²⁷. Es decir, aquellas en las que el espacio es percibido, recorrido y ocupado vitalmente en calles, plazas, parques, esquinas como un lugar sentido y practicado. Una práctica espacial donde “la fiesta colectiva y la revuelta son parientes cercanas”. Esta producción del espacio es distinta en Lefebvre de las representaciones del espacio que corresponde al ejercicio del poder, la ideología y el control en la planeación por parte de urbanistas, tecnócratas y planificadores que establecen usos funcionales, incluyendo restricciones y reglas de control que hacen del espacio un lugar para el conflicto. Y distinto también de los espacios de representación, o sea el de los artistas que perciben y recrean el espacio a través de una mirada propia mediante la ensoñación y la fantasía creadora del arte.

La Cultura Popular y la Relación con el Tiempo

Y si la relación con el espacio define uno de los rasgos de lo popular, la relación flexible con el tiempo es otra de sus características. Si en la cultura hegemónica la vida se orienta hasta donde sea posible por una planeación estratégica que supone una estricta relación con el tiempo en el corto, mediano y largo plazo, en las formas de cultura popular que estamos analizando, el tiempo se vive al día, con muy poca o ninguna planificación, porque las precarias condiciones materiales de existencia limitan las posibilidades de hacerlo. Y aún en situaciones en las que cierto grado de planificación entra en sus vidas, ésta será siempre contingente, lejos de la planeación estratégica de la cultura hegemónica.²⁸ El vivir al día supone atender las necesidades más apremiantes de la cotidianidad: alimentarse, transportarse, vestirse, obtener algún ingreso, estudiar, atender las enfermedades, recrearse de alguna forma, sobrevivir.



Figura 8. Las mujeres también ocupan la calle en sus momentos de esparcimiento cuando se vive una relación más flexible con el tiempo. Barrio el Vergel. Cali, 2013. Foto: Federico Pérez B.

La relación con el tiempo ha sido estudiada por antropólogos e historiadores quienes se han referido a las distintas formas de vivirlo y representarlo por diversas culturas. Entre ellos Evans-Pritchard en su etnografía sobre Los Nuer (1940); Pierre Bourdieu quien analizó las actitudes acerca del tiempo, por parte de los campesinos kabileños de Argelia; y el historiador inglés E.P. Thompson (1989) en su capítulo sobre las percepciones del tiempo a partir del renacimiento, y los cambios en los modos de medirlo y representarlo durante la transición al capitalismo industrial.²⁹ En esta obra plantea cómo en algunas sociedades “primitivas” estudiadas, la relación entre el trabajo y el tiempo se da mediante la “Orientación por el quehacer”. Según Thompson, la orientación por tareas designa no sólo las faenas del trabajo regidas por los ciclos naturales, o determinadas actividades agropecuarias descritas por él, sino un tipo de representación y de relación con el tiempo distinta a la rigidez propia del capitalismo contemporáneo.

Para Thompson,

“La notación del tiempo que surge de estos contextos ha sido descrita como ‘orientación al quehacer’. Es quizás la orientación más efectiva en las sociedades campesinas, y es importante en las industrias locales, pequeñas y domésticas. No ha perdido de ninguna manera su relevancia en ciertas zonas rurales de la Inglaterra actual. Se pueden proponer tres puntos sobre la orientación al quehacer. El primero es que, en cierto sentido, es más comprensible humanamente que el trabajo regulado por horas. El campesino o trabajador parece ocuparse de lo que es una necesidad constatada. En segundo lugar, una comunidad donde es normal la orientación al quehacer parece mostrar una demarcación menor entre ‘trabajo’ y ‘vida’. Las relaciones sociales y el trabajo están entremezclados –la jornada de trabajo se alarga o contrae de acuerdo con las necesidades laborales- y no existe mayor sentido de conflicto entre el trabajar y el ‘pasar el tiempo’. En tercer lugar, al hombre acostumbrado al trabajo regulado por reloj, esta actitud hacia el trabajo le parece antieconómica y carente de apremio”. (1989, p. 245)

Aunque no podemos hablar estrictamente de una “orientación por el quehacer” en el contexto urbano actual de Cali, sí podemos reconocer que algunas actividades laborales de trabajadores independientes en la calle, están asociadas a condiciones climáticas, no siempre predecibles, lo que implica un cambio en la organización del tiempo atendiendo a las contingencias atmosféricas o de otra índole. La caracterización de Thompson se puede hallar también en muchas formas de trabajo informal en el contexto urbano, donde, “la demarcación entre trabajo y vida” es menor y se puede “dejar pasar el tiempo”; y donde la jornada se regula de acuerdo con las necesidades o los deseos. Así mismo, evidencia las dos lógicas temporales que estamos comparando, en la medida en que, visto desde la cultura hegemónica, el “dejar pasar el tiempo” se considera como una pérdida del mismo, cuando debería aprovecharse de manera productiva.

Thompson alude también a la combinación de diversos trabajos:

En los comienzos del desarrollo de la industria fabril y de la minería (cuando) sobrevivieron muchos oficios mixtos: los mineros del estaño de Cornualles también participaban en la pesca del arenque; los mineros de plomo del Norte eran también pequeños agricultores; los artesanos de aldea se ocupaban en trabajos varios, en la construcción, acarreos o carpintería; los trabajadores domésticos que dejaban su ocupación durante la recolección; el pequeño agricultor-tejedor de los peninos. Es en la naturaleza de este tipo de trabajo donde no puede sobrevivir una planificación del tiempo precisa y representativa. (Thompson, 1989, pp. 259-60)

La hipótesis nuestra es que ciertas formas de relación con el tiempo heredadas de la sociedad pre-moderna en Colombia persisten en Cali (en muchos sentidos aún somos pre-modernos, sobre todo en unas regiones más que en otras, como en el Litoral Pacífico y en muchos de los territorios habitados por comunidades indígenas ancestrales), sin que premoderno signifique en este artículo atraso, incivilizado y mucho menos barbarie. Una observación socio-demográfica e histórica sobre esta ciudad nos revela que en ella conviven habitantes de distinto origen y tradiciones étnico-culturales. Por un lado, descendientes y desplazados de comunidades indígenas cercanas, cuya relación con el tiempo corresponde a la “orientación por el quehacer en general”, contraria a las urgencias del tiempo planificado del capital. Por otro, Cali está densamente habitada por inmigrantes del pacífico colombiano, región en donde en sus zonas rurales predominan la combinación de distintas labores que se alternan o se yuxtaponen en la vida cotidiana en función de la pesca, la minería, la agricultura, la explotación del bosque para la madera y el pequeño comercio local o subregional. Donde aún prevalecen formas de trabajo determinadas por los ciclos de la naturaleza (las mareas para la pesca y el transporte, las fases de la luna para la agricultura, “la orientación por el quehacer”), y donde las distancias para la movilidad, las extremas condiciones atmosféricas, las barreras geográficas y la precaria infraestructura se conjugan para sentir y vivir el tiempo de otro modo.

Aunque carecemos de estudios rigurosos sobre las representaciones colectivas del tiempo en las poblaciones mencionadas, la aproximación empírica a sus modos de vida cotidiana y la observación *in situ* de sus comportamientos (en Cali y en el litoral), ofrecen indicios para pensar que su relación con el tiempo tiende a ser más flexible y fluida, menos apresurada que la que experimentan las clases medias y altas en sus rutinas funcionales de la vida urbana.

Teniendo en cuenta que las representaciones colectivas hacen parte de las relaciones sociales, y dado que las comunidades negras del pacífico han llegado a Cali desde comienzos del siglo XX, sumándose a los afro-descendientes nativos, y al hecho de que unos y otros viven en situaciones de pobreza, es plausible pensar que ese tipo de relación con el tiempo tienda a proyectarse, influir y manifestarse como un rasgo cultural en otros sectores populares de la ciudad tan pobres como ellos.

Un tercer argumento en favor de nuestra hipótesis radica en el carácter informal del trabajo de un alto porcentaje de la población caleña (mestizos, indígenas, afrodescendientes). Según algunos datos estadísticos del año 2011 sobre estratificación social, el 83.6% de la población en Cali se ubica entre los rangos medio-bajo y bajo-bajo. Ese año, la tasa de desempleo era del 15.4 en esta ciudad con 2.270.000 habitantes.³⁰ Estas cifras habría que desagregarlas para una interpretación más fina y matizada. Por lo pronto nos sirven, de manera general, para suponer que el alto grado de pobreza y de desempleo de la población económicamente activa, supone una relación con el tiempo diferente a la que experimentan otros sectores de la sociedad, involucrados en el mercado laboral, y más comprometidos (subordinados felizmente o no) con la cultura hegemónica y su racionalidad. Por otro lado, el trabajo informal e independiente de los cuenta propia implica una distinta relación con el tiempo en la medida que tales personas pueden organizarlo a su manera, según la percepción que tienen de sus necesidades y sus prioridades. En ningún momento estamos hablando de un control o una autonomía absoluta frente al tiempo; tampoco pretendemos que la flexibilidad de la que hablamos sea una condición inmanente, es decir ahistórica, de los más pobres a los que se adscribe la cultura popular. Lo que se quiere enfatizar es que existen unos condicionamientos socioeconómicos que determinan, de muchas maneras y a través de diversas mediaciones, ciertas actitudes, comportamientos y modos de vivir el tiempo.

Tanto el tiempo de ocio como el mismo tiempo del trabajo pueden ser objeto de un relativo control y manejo sobre todo para quienes trabajan informalmente, o para quienes integrados al mercado laboral, una vez cumplidas sus estrictas horas de trabajo, disponen del tiempo según su libre albedrío para practicar algún deporte, recrearse en juegos de mesa o simplemente salir al encuentro con amigos o conocidos. Lo anterior no excluye el hecho de que entre los sectores populares haya quienes interioricen o asimilen una relación más estricta con el tiempo para planificar sus vidas, proponerse metas en el corto y mediano plazo y someterse a una racionalidad que les permita alcanzar sus objetivos.

De todas maneras, en la ciudad en tanto espacio de la diversidad, no existe una dimensión homogénea del tiempo. Más bien coexisten las dos lógicas descritas – quizás otras – de representación del tiempo, en los modos de vivirlo, sentirlo y hasta medirlo.

La Cultura Popular: Relación con el Lenguaje

Si los vínculos con el tiempo y el espacio están en la base de nuestra idea de la cultura popular, la relación con el lenguaje complementa su perfil. El argot, el chiste, el doble sentido, el chisme, la picaresca y la «obscuridad», puestas en discurso coloquial, ajeno a las formalidades de la escritura y la cultura letrada, configuran esa otra dimensión de la cultura popular, tantas veces estigmatizada, señalada de vulgar e indecente.

Bajtín (1987) plantea su tesis sobre la existencia de “una segunda vida” experimentada en el carnaval, concebido como un estado de liberación colectiva, de supresión de las normas, de contacto pleno del mundo al revés, de una doble vida, donde la eliminación provisional de las relaciones jerárquicas entre los individuos, “creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta” (Bajtín 1987, pp. 16-17).

Esta “segunda vida” se proyectaba en la vida cotidiana, a través de lo que él llama “la cultura cómica popular”. “Todos los ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, - dice Bajtín - presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. 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, *un segundo mundo y 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*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista” (Bajtín, 1987, p. 11).

Así mismo, Bajtín destaca la importancia de la risa, como parte fundamental de esa “segunda vida”, pocas veces analizada en las ciencias sociales, donde “la risa no ocupa sino un lugar modesto” (Bajtín 1987, p. 9)³¹. La risa, en su carácter ambiguo, al surgir para burlarse del mundo y burlarse de sí mismo, está asociada siempre a alguna manifestación del lenguaje verbal, y específicamente al habla, bien sea como carcajada o bajo la forma progresiva de una risa contenida que se despliega poco a poco. En cualquier caso, la risa opera como transgresión a un orden previsto o establecido. Como dice Bajtín (1987): “La risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que se ríen (...) El mundo entero parece cómico y es percibido y considerado como algo jocoso, en su alegre relativismo” (Bajtín, 1987, p. 17), mediante una risa que niega y afirma, que se burla de todo y de sí.

Además de la risa, el habla en la cultura popular que estamos describiendo, está llena de palabras y expresiones groseras usadas reiteradamente, algunas veces cambiando su valor negativo por una valoración positiva. Estos fenómenos también fueron analizados por Bajtin (1987) al señalar que “el lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, expresiones injuriosas, a veces largas y complicadas (...) durante el carnaval, estas groserías cambiaban considerablemente de sentido para convertirse en un fin en sí mismo y adquirir universalidad y profundidad. Gracias a esta metamorfosis, las palabrotas contribuían a la creación de una atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria carnalesca” (Bajtin, 1987).

Según él, “desde el punto de vista gramatical y semántico, las groserías están normalmente aisladas en el contexto del lenguaje y consideradas como formulas fijas del mismo género que el proverbio”. Las groserías, como un tipo aparte del “lenguaje familiar”, les están prohibidas a los niños y hasta se les castiga cuando las dicen, a pesar de que los adultos las pronuncian delante de ellos. Esa ambivalencia indica la legitimidad que tienen sólo en el habla de los mayores, cuyo “mal ejemplo” es advertido tempranamente por los niños, como una contradicción, o como un arbitrario ejercicio de autoridad y poder.

Al igual que las groserías y las blasfemias, que están en los ritos más antiguos, (según Bajtin), las palabras obscenas relativas a las partes bajas del cuerpo, hacen parte de las expresiones que riñen con los buenos modales y las formas “cultas”

de hablar. Frase como “salve el alma porque lo demás lo tiene podrido”, o “se le reventaron los tomates”, “si como camina cocina”, y otras alusivas a las imágenes del cuerpo, la satisfacción de las necesidades biológicas, la comida, la bebida y la vida sexual suelen crearse y reproducirse de manera silvestre y al mismo tiempo en forma metafórica e hiperbólica, para significar algo distinto a lo que dicen. Hemos podido constatar esta constante en los usos del lenguaje como forma y contenido de la cultura popular, que tienen una larga conexión con repertorios lingüísticos y lógicas de producción oral, enraizadas en el carnaval y la cultura popular de la Edad Media, investigadas por Bajtin.

El habla y la oralidad junto a la música y el baile son, a nuestro juicio, las principales formas de comunicación para los sectores populares que tienen en ellas un activo capital cultural con el que re- existe, ayudado por relaciones de solidaridad, pequeñas lealtades y una dosis básica de cohesión social, suficiente para no sucumbir. No se trata de comunidades poseedoras de una fuerte cultura letrada, inserta en un mundo plenamente moderno, regido por lógicas de productividad y rentabilidad económica ceñidas a la escritura. Se trata más bien de una cultura de oralidades secundarias³² donde la verbosidad, el refraneo y el dicho popular están a flor de labio, en cualquier situación comunicativa. Una cultura proclive al chisme y la cotidiana crónica vecinal, que recrea rumores y fantasea con el qué dirán, que le apuesta a la buena suerte porque espera encontrar en los juegos de azar, lo que no ha podido obtener trabajando.



El predominio de la oralidad secundaria (aquella que ha sido intervenida por la escritura) en los usos del lenguaje se ha fortalecido con la creciente expansión y arraigo de los medios de comunicación y sus oralidades también mediadas por algún tipo de escritura hasta nuestros días. La relación de la cultura popular con el lenguaje nos remite entonces a esa oralidad secundaria con la que se configuran las representaciones colectivas y se establecen las relaciones sociales en la vida cotidiana.

En cualquier caso, el predominio de este tipo de oralidad, con todos sus matices dialectales, estaría determinado por el nivel de escolaridad de los sectores populares donde la educación es escasa, lo que los aleja de una sólida relación con la cultura escrita, con la cual se generan otras opciones de comprensión e interpretación del mundo, a través del discurso. Pero no es sólo el difícil acceso a la educación sino a la calidad de la misma lo que influye en la supremacía de dicha oralidad, inscrita además en el habla cotidiana que media en las relaciones sociales. Así pues, esta preponderancia está determinada por un condicionamiento socioeconómico y cultural que tiende a reproducirse como parte de la desigualdad estructural de la sociedad.

La Relación con el Cuerpo

Sólo nos falta hablar del cuerpo como el otro elemento de esta ecuación con la que condensamos nuestro concepto de la cultura popular. Y eso porque el cuerpo, la sexualidad y el erotismo también están en juego, no sólo mediante el lenguaje sino a través del baile, ese lenguaje no verbal que también comunica y significa el mundo mientras lo celebra. Atravesada por una moral flexible frente al cuerpo y sexualidad, la cultura popular, en Cali, inscribe en él la impronta que las músicas mulatas van dejando en la riqueza de los movimientos danzarios que evolucionan con ella. Si en la cultura hegemónica, la religiosidad cristiana, patriarcal y machista, domestica el cuerpo sometiéndolo a la represión y la culpa como principios necesarios para el orden establecido, en la cultura popular esa religiosidad se asume con menos hipocresía y más permisividad. Y aunque el machismo y la herencia patriarcal igual hacen parte de lo popular, la precariedad de la vida cotidiana, las urgentes necesidades por resolver y las circunstancias adversas que las rodean, exigen desarrollar un sentido práctico que supere los prejuicios, aunque no los elimine. Y el cuerpo, resignificado, está siempre en el centro de todas las contingencias por enfrentar, desde el nacimiento hasta la muerte.

Un elemento socio-antropológico que ayudaría a explicar este factor, reside en la presencia de la población negra, que históricamente ha existido en Cali desde los tiempos de la esclavitud en el siglo XVII.³³

Frente al círculo cerrado que formaban las élites blancas y esclavistas, el negro está abierto – incluso por razones de supervivencia – a las interacciones y la sociabilidad con los demás sectores plebeyos que son la mayoría. Es teóricamente posible suponer que después de la abolición (1851), en medio del conflicto social que le precedió y le sucedió, no sólo se ampliaron las relaciones sociales y se hicieron más flexibles los intercambios, también se intensificaron las relaciones interraciales dentro de la base social

plebeya que predominaba en Cali, en sus áreas de influencia y pueblos circunvecinos.³⁴ La población negra podrá mezclarse más fácilmente con indios, pardos, sambos, mulatos y montañeses. Las sociabilidades dadas entre los plebeyos que habitan la periferia de la aldea y en los intersticios de las haciendas, propician unas interacciones más fluidas, más cercanas entre sí, más democráticas en la vida cotidiana para aceptarse mutuamente con cierto grado de tolerancia racial suficiente como para mezclarse sin mayores problemas, aunque subsistan formas de racismo en algunas personas más que en otras.³⁵

Al sentirse libres, por fuera del control y la vigilancia de los amos, los negros podían decidir sobre su vida, el matrimonio, la conformación de su familia, la vivienda, el trabajo y demás asuntos personales, con lo cual desarrolló un sentido de autonomía personal y laboral distinto al de los demás sectores que no habían padecido la esclavitud. De ahí que sean comunes el concubinato, las relaciones de primaje (registradas en la novela "María"), la presencia del tío como sustituto del padre (el avunculado) y la poligamia, en medio de una moral más flexible y menos autoritaria en la estructura familiar. Esa moral hará posible una actitud más desinhibida frente al cuerpo y la sexualidad, que se vive de manera menos reprimida, aunque subsista el sentimiento religioso; una moral más flexible y menos rígida que la impuesta por la élite blanca, católica y patriarcal de la sociedad tradicional; una moral que desde entonces favoreció las uniones interraciales y el mulataje de la población caleña, tal como lo percibimos hoy en los sectores populares, e inexistente entre la élite blanca que domina y gobierna en la ciudad.

Dicha autonomía permite establecer una relación más liviana con el tiempo, pues gracias a ella y en una sociedad premoderna, se mezclan toda clase de actividades laborales, recreativas, familiares, aunque por momentos pueda variar el énfasis y la proporción de las mismas. Esta relación con el tiempo es completamente distinta a la que establecerá en el siglo XX la producción industrial y la fábrica (o la empresa comercial) que separa las actividades, los tiempos y los espacios, de manera radical, y somete el cuerpo al rigor de la máquina y a la disciplina de la producción.³⁶

De todos modos, en Cali y sus alrededores se conformó una amplia base social plebeya, mestiza y mulata, pobre y poco integrada, que sobrevivió informalmente y desarrolló el sentido de autonomía personal y laboral, como un atributo que se prolongó hasta el siglo XX, cuando se cruza en hibridación con nuevos elementos culturales aportados por los inmigrantes de otras regiones del país. Durante las últimas tres décadas, con la intensificación de las migraciones y el desplazamiento forzado de muchas comunidades negras del pacífico hacia Cali, se formó el Distrito de Agua Blanca donde hoy habitan la mayoría de dichos inmigrantes y sus descendientes. Ello ha consolidado esa relación con el cuerpo que, en conjunto, es más expresivo en sus movimientos, danzas y gestualidades, con los cuales se enriquece la cultura popular en la ciudad.



Figura 9. Jóvenes del Distrito de Aguablanca en una de las verbenas callejeras, donde la música y el baile es el vínculo que los convoca. Cali, 2013. Foto: Federico Pérez B.

En conclusión, nuestra noción de cultura popular aquí expuesta es irreductible al folclor; está atravesada por los medios de comunicación y las nuevas tecnologías; es producida también industrialmente; está inserta en el mercado y mezclada con elementos de distinto origen; pero a su vez es el lugar de una diferencia indicada en los modos cómo los agentes sociales se relacionan con el tiempo y con el espacio, con el cuerpo y con el lenguaje. Y aunque podamos identificar un patrón socioeconómico relativamente común en los sectores populares, hay además un complejo de causalidades entrelazadas que determinarían los matices y las características específicas en ese entramado de relaciones.

Notas

¹ Ésta es una versión corregida y ampliada de la conferencia que presenté en el seminario sobre “*Culturas Populares hoy en Cali*”, convocado por el Instituto Popular de Cultura – IPC, en octubre de 2013. A su vez es un producto de la investigación sobre música, cultura y ciudad, realizado en la Universidad del Valle dentro del grupo de investigación *Palo de Mango – Culturas Musicales Urbanas de la Diáspora Afrolatina*, adscrito a la Escuela de Comunicación Social.

² Estas preguntas subyacen a la investigación de diversos teóricos que, desde los años 70 y 80, han abordado dichas temáticas (García Canclini, Martín- Barbero, Carlos Monsivais). No obstante, vuelven a reaparecer con frecuencia en los discursos “culturalistas”, lo que exige retomarlas a la luz de nuevas reflexiones. Destaco entre ellos la obra de Jesús Martín Barbero: *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía* (1987)

³ ¿Alguien se ha preguntado si el nombre Instituto Popular de Cultura (en Cali) es igual a Instituto de la cultura popular, como parece ser? Hay en esa denominación un principio de clasificación para diferenciar a esta entidad de otras como “El Conservatorio” (o “Bellas Artes”) que se ocuparía de la cultura erudita, clásica o de élite. En la clasificación está implícita alguna forma de discriminación que se refleja de varias maneras, desde el currículo y la estructura académica, hasta el presupuesto.

⁴ Sobre la autenticidad como uno de los valores de la ecuación folclórico/popular, ver el artículo de Ana María Ochoa: *El Desplazamiento de los Espacios de la Autenticidad. Una Mirada desde la Música*.

- ⁵ La encuesta, de la que se conservan algunos resultados, aportó considerable información empírica sobre el habla regional, presencia de dichos y refranes, fiestas tradicionales, bailes y danzas, relatos orales, poesía y versos, influencia de la escritura y los textos literarios en la narración oral, entre otros temas considerados. Según el historiador Renán Silva, "... La imagen de sociedad que se encuentra implícita en el cuestionario con que se recopiló la información en 1942, parece referirse a una *sociedad rural en pleno proceso de cambio*, pero de ninguna manera a un medio urbano ya constituido como tal..." Ver, Renán Silva: *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia (2006)*, específicamente la primera parte, *La Encuesta Folclórica Nacional de 1942. Perspectivas de Historia Política y Cultural*, p. 21. Del mismo autor: *República Liberal, intelectuales y cultura popular (2005)*
- ⁶ Peter Burke: *Cultura Popular na Idade Moderna*. (1989), pp. 30 - 49.
- ⁷ Bajo la influencia del romanticismo se orientó la llamada literatura costumbrista que tanto auge tuvo en Colombia y América Latina en la segunda mitad del siglo XIX, incluyendo a autores como Jorge Isaacs y su novela *María*, donde se destaca el habla de los campesinos y los esclavos, su música, bailes y costumbres, además del paisaje tantas veces mencionado. De hecho, hay un contraste notable entre la escritura refinada de un escritor poeta, y el habla espontánea y coloquial de los esclavos y campesinos que Isaacs describe en su novela.
- ⁸ Adorno Th, Horkheimer M: *Dialéctica de la ilustración* (1947), p. 188.
- ⁹ Conviene recordar que el libro fue el primer objeto producido en serie, luego de la invención de la imprenta a mediados del siglo XV. Con él, aunque no se consideraba como una obra de arte, se inicia la reproducción técnica e industrializada de una nueva mercancía, sustentada en una vieja tecnología de comunicación e información: la escritura, la más antigua de todas.
- ¹⁰ Si adoptamos la perspectiva de Benjamin, con respecto a la música, encontramos que hasta finales del siglo XIX ésta se interpretaba en vivo y en directo para un público presente. La performance musical, al igual que una obra de teatro, es un acto único e irrepetible, inseparable de su público. Con la reproducción electromecánica a través del disco esa relación se rompe, pues el público se separa de los músicos, y la música podrá ser recepcionada de manera individual y *ad libitum* por medio del gramófono y la victrola. Además, la reproducción técnica hizo posible la circulación masiva de la música por diferentes públicos, en ausencia de los músicos creadores e intérpretes. En otras palabras, con la reproducción técnica de la que habla Benjamin, no sólo el producto musical se separa de ellos, sino que cambia la noción misma de público.
- ¹¹ Umberto Eco: *Apocalípticos e Integrados* (1965), p.75.
- ¹² Al respecto, conviene recordar las palabras de Gramsci: "el pueblo no es una unidad culturalmente homogénea sino que está culturalmente estratificado de manera compleja". Citado por P. Burke, quien además agrega: "lo que ligeramente llamamos de 'cultura popular' muchas veces es la cultura del sector más visible del pueblo, los YAMS (*young adult males*), que representan todo el pueblo de manera tan insuficiente como decir que los WASP's (*White anglo-saxon protestants*) representan a los Estados Unidos (P. Burke 1989, p.56).
- ¹³ Ver A. Ulloa: *La Salsa en Cali* (1988). Y *Globalización, Ciudad y Representaciones Sociales el Caso de Cali* (2000).
- ¹⁴ A. Quintero Rivera: *Cuerpo y Cultura – La Músicas Mulatas y la subversión del baile* (2009).
- ¹⁵ A- Ulloa: *Músicas Mulatas e Identidades cantadas. Un panorama de América Latina y el Caribe en el siglo XX*. (2014. En edición).
- ¹⁶ Para mayor información ver Raymond Williams: *Marxismo y literatura*, 1997. Y *Cultura*, en *Palabras Claves*, 2003
- ¹⁷ Edgar Vásquez: *Los Caleños Por qué Somos Así*. (1994).
- ¹⁸ La Salsa Choke: Esta variación de la salsa creada en Cali con la participación de músicos del pacífico ha generado su propio modo de bailar, desarrollado principalmente por las comunidades negras en el Distrito de Agua Blanca.
- ¹⁹ Para una historiografía de ese lenguaje ver: A. Ulloa, *La Salsa en Cali*,; también "El Baile un Lenguaje del Cuerpo"(2005) y el artículo "La Identidad también se baila", publicado por la Revista Nexus No. 8 de diciembre 2010.
- ²⁰ Nilson Silva. Entrevista con el autor, Cali, Febrero 13 de 2013.
- ²¹ Nilson Silva. Idem.
- ²² Pilar Durán. Entrevista con el autor. Cali, febrero 13 de 2013.
- ²³ Stuart Hall: *Notes on deconstructing the popular*, 1981.

- ²⁴ José Luis Romero: *Latinoamérica, las Ciudades y las Ideas*. (1984). Mucho le debo a esta obra del historiador Romero con la que he podido contextualizar la emergencia de las músicas mulatas, a las que he dedicado otros textos.
- ²⁵ Mis primeras observaciones sistemáticas sobre el tema están contenidas en el capítulo *Cartografías urbanas: la ciclovía en Cali, espacio público y ciudad*, producto de una indagación empírica registrada en distintos momentos entre 1992-97. Ver A. Ulloa: *Globalización y Ciudad...* (2000). Desarrollé otras reflexiones sobre el espacio público en *La Salsa en Cali*, continuadas después en el ensayo sobre *La Caleñidad en la Historia* publicado por el Instituto Popular de Cultura en el libro *Referencias para pensar la gestión de las culturas populares locales*. (Cali, 2009).
- ²⁶ Bien sabemos la importancia del pregón callejero en la inspiración de muchos compositores en Cuba, Puerto Rico, Nueva York y Cali, que le han cantado no sólo al barrio y la calle, sino al vendedor que grita melodiosamente anunciando lo suyo. («El manisero» de Moisés Simons, «Frutas del caney» de Feliz B. Cainet, «El Piraguero» del Conjunto Clásico, «El Patillero», Fruko y sus tesos; «Cuajada» de Bruno Díaz). La algarabía, la risa y «el vacilón» constituyen comportamientos habituales de los sectores populares en su ruidosa ocupación del espacio público en las ciudades.
- ²⁷ Henry Lefebvre en *El Derecho a la Ciudad* (1968).
- ²⁸ Existen muchas publicaciones acordes con la concepción del tiempo propia de la cultura hegemónica que explican cómo manejarlo mejor. Por ejemplo, el libro de Oscar A. Muñoz López, “Gerencia Estratégica de Manejo del Tiempo”, dirigido a empresarios, ejecutivos, ingenieros y planificadores, en el que se indica cómo usar efectivamente el tiempo para conseguir metas y cumplir objetivos.
- ²⁹ E. P. Thompson: *Tradicón, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, (1989); particularmente el capítulo *Tiempo, Disciplina de Trabajo y Capitalismo Industrial*.
- ³⁰ Fuente: Alcaldía de Santiago de Cali - Cali en Cifras 2011 Publicado y editado por el Departamento Administrativo de Planeación. Santiago de Cali, Colombia <http://planeacion.cali.gov.co> Enero de 2012.
- ³¹ Aunque nuestra hipótesis sobre la cultura popular había sido concebida antes de conocer el texto de Bajtin, he aprovechado su lectura, no sólo para tomarla como un antecedente y un punto de referencia significativo, sino para complementar algunas ideas correlacionadas sobre todo con el cuerpo y con el lenguaje.
- ³² Retomo la noción de Walter Ong, para quien la oralidad secundaria es el habla intervenida, o influenciada por alguna forma de escritura y por los medios de comunicación. Ver W. Ong: *Oralidad y Escritura -Tecnologías de la palabra*. (1994) El concepto de oralidad secundaria ha sido trabajado también por E. Havelock (1996) y D. Olson (1994-95).
- ³³ Pablo Rodríguez: “La sociedad y las formas. Siglo XVIII”. En *Historia del Gran Cauca. Historia regional del suroccidente colombiano*. Universidad del Valle - Cali, 1996 - p. 75.
- ³⁴ Entre 1840 y 1852 hubo intensos conflictos en Cali cuando los plebeyos intentaron recuperar los terrenos ejidos y dehesas en torno a la aldea que habían sido otorgados por la corona española desde la colonia “para uso del común y los pobres de la ciudad”. Dichos terrenos habían sido usurpados abusivamente por los hacendados que además se oponían a la abolición de la esclavitud. Ello motivó rebeliones, motines, destrucción de cercas y ocupación de algunas haciendas como “La Floresta” de Rafael Caicedo y Cuero, la hacienda Isabel Pérez (actual San Fernando) de Manuel María Barona y la hacienda Salomia de Vicente Borrero, todas en 1848. Un año después continuó la destrucción de cercas que los terratenientes habían puesto para adueñarse de los ejidos y en 1850 se produjo la “guerra de los perreros” cuando los plebeyos se enfrentaron a los hacendados y a la élite que se oponía a la liberación de los esclavos. Según Edgar Vásquez (2001) “en la mitad del siglo XIX el principal conflicto social que además incidió en las contradicciones político partidistas, lo constituyó la lucha por las tierras ejidales en Cali...” E. Vásquez: “Historia de Cali en el siglo XX” (capítulo 1). Ver también Margarita R. Pacheco “La Fiesta Liberal en Cali” - Universidad del Valle 1994.
- ³⁵ Para la formación del sentido de autonomía consideremos también – además de la resistencia palenquera y la lucha por la libertad - la movilidad propiciada bajo ciertas condiciones como lo señala Virginia Gutiérrez de Pineda en su obra “Familia y Cultura en Colombia” (1996), al referirse a la costa Pacífica: “Los negros en “Palenques”, merced a un hábitat pantanoso o selvático, favorecidos por las grandes distancias sin vías y sin poblados, conformaron núcleos donde desarrollaron normas funcionales para la convivencia, bien distantes de las que se quería asimilaran...se evadieron también de la superposición cultural cuando conformaron grupos móviles en continuo ir y venir como los bogas del río Magdalena, del Cauca, del Atrato...su permanente ovidad los retrajo de la aculturación hispánica” (p. 238).
- ³⁶ La supervivencia y la reproducción cultural de la autonomía personal y de la moral frente al cuerpo y la sexualidad, serán, a nuestro juicio, el fundamento antropológico que hace posible el desarrollo del baile como un lenguaje del cuerpo, propio de la base social plebeya de Cali, tal como lo refieren las obras literarias y distintas crónicas del siglo XIX, cuando aluden al baile y las fiestas, en las haciendas o en la ciudad, donde negros y mulatos son protagonistas. En esa compleja herencia cultural de valores, cuerpo y prácticas sociales, están los “cimientos” del baile de la música popular moderna que se desarrolla en Cali al promediar el siglo XX por las nuevas capas sociales subalternas. Aunque las manifestaciones de ese lenguaje corporal se han elevado a su máxima expresión durante las últimas décadas, hay que reconocer sus antecedentes históricos y antropológicos en la base social plebeya del siglo XIX.

Referencias

- Adorno, T., Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración, Fragmentos filosóficos* Madrid: Trotta.
- Alcaldía de Santiago de Cali. Cali en Cifras 2011. Departamento Administrativo de Planeación. Santiago de Cali, 2012 <http://planeacion.cali.gov.co>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, P. (1989). *A Cultura Popular Na Idade Modern*. Sao Pablo: Companhia Das Letras.
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e Integrados*. España: Editorial Lumen, Casa Editorial Valentino Bompiani.
- Gutierrez de pineda, V. (1963). *La familia en Colombia. Vol. I (El cruce racial y clases étnicas)*. Bogotá: Ascofame.
- Hall, S. (1981). *Notes on deconstructing the popular*, en Peoples, History and Socialist Theory. Londres: Routledge
- Lefebvre, H. (1968). *El Derecho a la Ciudad*. París: Editorial Anthropos.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili,
- Morin, E. (1984 – 1994) *Sociología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ochoa, A. M. (1998). *El Desplazamiento de los Espacios de la Autenticidad. Una Mirada desde la Música*. En: *Cultura y globalización* CGS. Bogotá: Universidad Nacional.
- Ong, W. (1994). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, R. (1995). *El "Atraso" en el Futuro: usos de lo Popular para Construir la Nación Moderna*. En Gacía Calnlini, N. *Cultura y Pospolítica*. El debate sobre la modernidad en América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Padilla, E. (1957). *Up from Puerto Rico*. Columbia University Press.
- Quintero Rivera, Á. (2009). *Cuerpo y Cultura – La Músicas Mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rodríguez, P. (1996). *La sociedad y las formas. Siglo XVIII*. En *Historia del Gran Cauca. Historia regional del suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle.
- Romero, J. L. (1984). *Latinoamérica, las Ciudades y las Ideas*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Silva M. (2009). *Apuntes sobre transformaciones y paradojas alrededor de la industria cultural*.
- Silva, R. (2005). *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editorial.
- _____ (2006) *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*. Medellín: La Carreta Editorial.
- Thompson, E. P. (1989). *Tradicón, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Editorial Crítica,
- Ulloa, A. (2005). *El Baile un Lenguaje del Cuerpo*. Cali: Universidad del Valle.
- _____ (2000). *Globalización, Ciudad y Representaciones Sociales*. Medellín: *El Caso de Cali* Universidad Pontificia Bolivariana.
- _____ (2009). *La Caleñidad en la Historia en Referencias para pensar la gestión de las culturas populares locales*. Cali: Instituto Popular de Cultura (IPC).
- _____ (2010). *La Identidad también se baila*. Nexus (8), Universidad del Valle, Cali.
- _____ (1988). *La Salsa en Cali*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana,
- Vásquez, E. (1994). *Los Caleños Por qué Somos Así*. Revista Caliartes, No 1. Universidad del Valle, Cali.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y Literatura*. Península, Barcelona.
- _____ (2003). *Palabras Clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.