



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas  
ISSN: 1405-2210  
pcultura@uclm.mx  
Universidad de Colima  
México

## Sobre la cultura popular: Un acercamiento

---

**González Díaz, Cruz Alberto**

Sobre la cultura popular: Un acercamiento

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXIV, núm. 47, 2018

Universidad de Colima, México

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31655797004>

## Sobre la cultura popular: Un acercamiento

On Popular Culture. An Approach

Cruz Alberto González Díaz \* gcruzalberto@gmail.com

Universidad de Colima, México

**Resumen:** Este ensayo, a través del análisis historiográfico y el método comparativo, ofrece una aproximación al concepto *cultura popular*, con base en las aportaciones de algunos estudiosos europeos de la segunda mitad del siglo XX. Al finalizar su lectura, se poseerá un norte sobre las definiciones del concepto en el marco de los debates que éste ha suscitado. Nos hemos circunscrito a las argumentaciones de Mijail Bajtín, Peter Burke, Stuart Hall y Roger Chartier, debido a que estos autores definen el concepto, enumeran sus características y problematizan sobre los desafíos que plantea su conceptualización. Los cuatro discurren sobre los tipos de cultura y sus definiciones; hacen énfasis en sus conexiones, intercambios y formas de apropiación, así como en sus tensiones y contradicciones. A través de sus disquisiciones, la *cultura popular* es interpretada y se penetra en su estructura, su gramática, su sintaxis y su armazón tradicional. El texto ofrece referencias de otros trabajos abocados al estudio de aspectos concretos de la *cultura popular*, con la finalidad de sugerir fuentes que favorezcan discusiones ulteriores. En la mayoría de las obras mencionadas, sus autores no pretendieron ofrecer una visión general del concepto; no obstante, sí ofrecen luces sobre su caracterización en aspectos concretos.

**Palabras clave:** Cultura popular, Alta cultura, Biculturalidad.

**Abstract:** This essay, based on the historical comparative method, offers an approach to the concept of popular culture based on the contributions of some European scholars in the last half of the 20th century. In concluding this reading, a guide to the definitions of the concept will be provided in relation to the debates that have arisen. We have limited discussion to the arguments of Mikhail Bakhtin, Peter Burke, Stuart Hall and Robert Chartier, given how these authors define the concept, describe its characteristics, and problematize the challenges posed by its conceptualization. These four discuss types of culture and their definitions, emphasize their interrelations, exchanges and forms of appropriation, as well as their tensions and contradictions. In their commentaries popular culture is interpreted and analysed in terms of its structure, grammar, syntax and traditional understandings. The text offers reference to other work dedicated to the study of specific aspects of popular culture, with the goal of suggesting sources that contribute to further discussions. In most of the works mentioned, the authors did not intend to offer a general overview of the concept, but do offer insight into the characterization of specific aspects.

**Keywords:** Popular Culture, High Culture, Biculturality.

Este ensayo es una aproximación a la construcción del concepto *cultura popular*, realizada desde las aportaciones de algunos de sus historiadores y estudiosos, predominantemente europeos, de la segunda mitad del siglo XX. El criterio de selección parte de un gusto personal, aunque reconocemos que, como bien reza la sabiduría popular: “no son todos los que están, ni están todos los que son”. Sin embargo, esperamos que quien finalice su lectura, posea un mapa de ruta preliminar sobre las definiciones

Estudios sobre las Culturas  
Contemporáneas, vol. XXIV, núm. 47,  
2018

Universidad de Colima, México

Recepción: 27 Enero 2017  
Aprobación: 07 Abril 2017

Redalyc: [https://www.redalyc.org/  
articulo.oa?id=31655797004](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31655797004)

del concepto, en el marco de los debates que en torno a él se han suscitado. Nos hemos circunscrito a las argumentaciones de Mijaíl Bajtín –con quien se abre el ensayo– Peter Burke, Stuart Hall y Roger Chartier, debido a que tienen en común la preocupación por definir el concepto, enumerar sus características y la problematización de los desafíos que plantea su conceptualización. Los cuatro discurren sobre los tipos de cultura y sus definiciones, hacen énfasis en sus conexiones, intercambios y formas de apropiación, así como en sus tensiones y contradicciones. Además, proporcionan un panorama –si bien limitado y somero– sobre la visión historiográfica europea de la segunda mitad del siglo XX, en torno a la conceptualización de lo popular –en la historia de un mundo que comienza a ser dominado por el capitalismo– hasta llegar a la perspectiva de la cultura de masas.<sup>1</sup>

En nuestro ensayo, la *cultura popular* es interpretada y en algunos casos se intenta penetrar en su estructura, en su gramática, en su sintaxis y en su armazón tradicional. El texto ofrece referencias bibliográficas sobre los trabajos clásicos de historiadores que se han abocado al estudio de algunos de sus aspectos, con la finalidad de sugerir fuentes de reflexión y diálogo que favorezcan discusiones ulteriores. Es el caso, entre otros, de Jacques Le Goff, March Bloch, Michael Mullet y Norman Cohn. Si bien es cierto que, en los trabajos aquí mencionados, sus autores –salvo Mullet– no pretendieron ofrecer una visión general del concepto, sí se ofrecen luces sobre su caracterización y conceptualización en aspectos concretos del universo cultural.

## Mijaíl Bajtín y la reivindicación de lo grotesco

En 1941, Mijaíl Bajtín publicó, en la desaparecida Unión Soviética, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (Bajtín, 1987).<sup>2</sup> Ahí, se describe cómo Rabelais –a quien se equipara con Dante, Boccaccio, Shakespeare y Cervantes– recogió la sabiduría popular del siglo XVI en toda su pureza y despreció, para su fijación escrita, los cánones y reglas literarias que dictaba el Renacimiento. Bajtín describe cómo la *cultura popular* de la Edad Media reflejaba un mundo dualificado, pero no escindido, donde el humor y la parodia de lo sagrado reflejaban una naturaleza dinámica en permanente evolución.

El gran intelectual ruso nos revela la concepción estética del medievo: el realismo grotesco. Gracias a este descubrimiento podemos intentar despojarnos de los cánones que nos obligan a juzgar como feo o aberrante lo que en realidad no somos capaces de apreciar. El realismo grotesco “se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado [o] independiente de la tierra y el cuerpo” (*Ibid.*, 24) Para entender el realismo grotesco y no juzgarlo de forma audaz y peregrina tenemos que considerar que se expresa desde la evolución, el crecimiento y la imperfección. Como en el arte prehispánico mesoamericano, encontramos dos cuerpos en el interior de uno, un organismo en proceso de multiplicación. Bajtín nos enseñó a

ver la *cultura popular* como la manifestación de la cosmovisión de un mundo, que requería para su correcta interpretación, el conocimiento de los cánones de la cultura donde fue creada. Con ello nos salvó de la manipulación ulterior que de la *cultura popular* hicieron las élites burguesas renacentistas e ilustradas.<sup>3</sup>

A finales del siglo XVIII, surgió en Alemania el concepto *cultura popular*. Su estudio abarcó desde simbolismo de la comida hasta la iconografía y la poesía. No obstante, la recopilación de sus elementos comenzó desde 1508 con los trabajos de Heinrich Bebel, Sebastian Franck y el nacimiento del “folclorismo”. Tal y como lo señaló Bajtín con el ejemplo de Rabelais, inicialmente no había tantas diferencias entre la cultura de los instruidos y la *cultura popular*. Éstas comenzaron a señalarse hasta 1650.

Desde entonces, algunos estudiosos se han acercado con genuina curiosidad y respeto a la *cultura popular*; otros, lo han hecho para “purificarla” de los elementos paganos que han considerado perjudiciales. Hay quienes, ambiguamente, han conjugado una mezcla de reprobación y respeto:

[...] es como si los instruidos empezasen a sentir que necesitaban un cierto escape de este mundo desencantado, de este universo cartesiano en el que habitaban [...] En 1500 despreciaban al hombre común, pero compartían su cultura [...] en 1800 sus descendientes habían dejado de participar en la cultura popular de forma espontánea, pero estaban en el proceso de redescubrirla como algo exótico [...] Estaban empezando a admirar “al pueblo”, aquél del que había surgido esta extraña cultura (Burke, 1991).

Quienes se abocaron al estudio de la *cultura popular* intentaron acceder a la estructura de los sentimientos del pueblo, particularmente a la estructura de los sentimientos de la emergente clase obrera (Burke, 2006). De forma paradójica, este concepto nombra, delimita y caracteriza prácticas que jamás fueron reconocidas por quienes las han ejecutado –o ejecutan– como pertenecientes a la *cultura popular* (Chartier, 1994:43).

## Peter Burke y la interpretación psicológica de la cultura

En 1978, el historiador británico Peter Burke, publicó *Popular Culture in Early Modern Europe*.<sup>4</sup> Preguntarse qué es lo popular le permitió dar pie a una amplia y profunda reflexión sobre el concepto *cultura popular* en la Europa del siglo XVI y hasta el siglo XIX. Aunque Burke asume la existencia de dos niveles de cultura –alta y baja, central y periférica, dominante y dominada– y admite la existencia de la biculturalidad, sugiere que debemos concentrarnos más en las conexiones entre ambos niveles que en sus diferencias. La cultura –sostiene– debería ser estudiada más por sus diferentes usos que por la distribución de sus objetos. El consumo cultural o la apropiación de determinado artefacto cultural son considerados formas de creación. Se entiende cultura como un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales dicho sistema se expresa. Además de

centrarse en los usos, Burke propone hacer énfasis en los valores y en los símbolos. Para él, la *cultura popular* –en la temporalidad referida–, no sería otra cosa que la cultura no oficial de los grupos de la élite y las “clases subordinadas”.

A finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, se intentó rescatar la *cultura popular* en Europa; Johan Herder, los hermanos Grimm y sus émulos, pretendieron resguardar lo que de ella quedaba, antes de que fuera totalmente avasallada por la Ilustración. Burke ve dos tradiciones culturales interdependientes: la “gran tradición” y “la pequeña tradición”. La primera estaría conformada por la tradición clásica, la filosofía, la teología escolástica medieval, el Renacimiento, la Revolución Científica del siglo XVII y la Ilustración. La “pequeña tradición”, la que correspondería a la *cultura popular*, la conformarían las canciones y cuentos populares, las imágenes piadosas, los cofres nupciales decorados, las farsas, los dramas sacramentales, las sátiras, los libretos populares, las fiestas de los artesanos y campesinos, los libros impresos y la tradición oral.

Burke sostiene que la élite –bicultural y bilingüe– poseía por ello una naturaleza ambivalente. Esta ambivalencia cultural les permitía a algunos de sus miembros participar simultáneamente de la “pequeña” tradición –típica del pueblo llano– y de la “gran tradición”, misma que –por sus formas de transmisión– estaba reservada al alto clero, la nobleza cultivada y la burguesía emergente con pretensiones de aristocracia (Mullet, 1990).<sup>5</sup> Burke concede que en ambos grupos pudieron haber existido subculturas, debido, entre otras cosas, a las diferencias lingüísticas, políticas y religiosas de los miembros de las clases sociales, mismas que explicarían las diferencias de creencias al interior de los dos grandes constructos.

Los grupos sociales, o culturales [...] son en buena medida creaciones artificiales [...] en todos los grupos sociales los extremos superior e inferior se funden con los grupos de arriba o abajo [...] Podríamos continuar considerando el número casi infinito de gradaciones, complejidades y movimientos del caleidoscopio de la sociedad humana [...] si aceptamos que las clasificaciones sociales son artificiales, pueden tener cierta utilidad [...] para definir ciertos “rasgos característicos” que quizá se dieron más en unos grupos que en otros ( *Ibid.*:84).

No obstante el número de gradaciones y complejidades involucradas, los miembros de las subculturas compartieron los significados procedentes de una cultura más general: la cultura de la élite y la gran cultura popular. Más aún, Burke concede la existencia de una o varias contraculturas con valores y rituales propios (Cohn, 1972).<sup>6</sup> La gran tradición culta y la gran tradición popular se habrían estado influyendo mutuamente y durante mucho tiempo continuarían haciéndolo. Sus intercambios fueron complejos y multidireccionales. A través de la teoría de la penetración, se ha intentado proyectar un descendimiento de la cultura por la escala social para ser adaptada –a manera de préstamos– a necesidades específicas (Bloch, 2006).<sup>7</sup> Existiría también, un tráfico en la dirección opuesta.<sup>8</sup>

Uno de los grandes problemas metodológicos que enfrentaría el estudio histórico de la *cultura popular* es la asunción de la imposibilidad de no poder acercarnos a ella directamente. Nuestras aproximaciones siempre

serán indirectas, así usemos el método iconográfico, el regresivo o el comparativo [...] A pesar de esto, es posible centrarse en los productores activos de las tradiciones populares: quiénes eran, de qué ambiente social provenían y qué nivel de innovación y conservación de la tradición practicaban. Burke encontró artistas profesionales, actores itinerantes y diferentes tipos de compañías y actores aficionados. Los lugares donde se expresaban, eran –por antonomasia– la iglesia, la taberna, la cervecería, la plaza de los mercados, la casa, el granero y las ferias. Parece que entre los productores activos de las tradiciones hubo dos principales posturas: la ortodoxa y la heterodoxa. Los seguidores de la primera apostaban por la fidelidad irrestricta a la *cultura popular*, negaban la autoría individual y se circunscribían a la tradición. Por su parte, los heterodoxos se tomaban la libertad de improvisar y reivindicar la autoría individual de algunos elementos. No obstante, las audiencias decidían la inclusión o exclusión de los materiales aportados.

A pesar de que no eran simples portadores de la tradición, los artistas tradicionales no eran libres de inventar. Producían sus propias variaciones dentro de un armazón tradicional. Las variedades en los objetos y las representaciones culturales seguían un código, un inventario del repertorio de las formas y una serie de convencionalismos de la cultura popular. Se observan tipos básicos de objetos y representaciones no exactamente iguales, pero tampoco exactamente diferentes. Las variaciones y continuidades aparecen en los bailes, las canciones, los sermones, las farsas, el teatro religioso y la parodia. Los modos de expresión utilizados por los creadores de la *cultura popular* son los proporcionados por la cultura oficial de la Iglesia y la Ley, debido a que, para ciertos objetivos, adolecían de las formas apropiadas. Este proceso ilustraría la dependencia de la *cultura popular* a la cultura dominante, el cual se constituiría en una evidencia que comprobaría la teoría de la penetración.

La *cultura popular* es un repertorio de géneros y formas. Sus creaciones son en realidad combinaciones de formas elementales, permutaciones de elementos creados con anterioridad que permiten un nivel de flexibilidad y transformación. Hay fórmulas a pequeña escala y temas y movimientos a gran escala. Los objetos culturales son combinaciones inestables de elementos que tendrían una existencia semiindependiente y pasarían de una composición a otra. El método de composición de la *cultura popular* poseería su gramática y su sintaxis, sus reglas de combinación y sus esquemas. Los estudiosos han encontrado estructuras binarias y ternarias (Le Goff, 1989: 14-17).<sup>9</sup> Lévi-Strauss y Vladimir Propp estaban convencidos de la existencia de reglas que regulaban las distintas combinaciones de motivos. Podía descubrirse la gramática de los cuentos populares y los mitos. Se han identificado esquemas narrativos constantes, secuencias de motivos y una gramática transformativa. Sin aceptar leyes universales que rijan la combinación, habría modelos y no una asociación casual de un elemento con otro. Para “crear” se aprendería un vocabulario de formulismos, motivos y reglas qué combinar, una verdadera gramática poética. La variación individual y regional de la *cultura popular* debería

ser vista en términos de selección y combinación creativa de fórmulas y motivos adaptados a un contexto nuevo.

Los héroes, los malvados y los bufones que surgen en una cultura, constituirían un sistema y nos develarían los modelos y normas propios de esta cultura. Los tipos originados en la Edad Media: el santo, el guerrero, el gobernante y el marginado, reflejarían las actitudes políticas del pueblo y los valores de los grupos que componían esas sociedades. La creación de mitos por parte de los proscritos sugeriría que satisfacían deseos reprimidos. A través de ellos, el pueblo común se vengaba imaginariamente de las autoridades a las que habitualmente obedecía en la vida real. La represión de los deseos se proyectaba sobre los malvados, en los que la gente reflejaba sus temibles e inconfesables deseos.

El pueblo de la Edad Media es para Peter Burke una especie de personalidad autoritaria que combina el sometimiento a las autoridades establecidas con la agresividad hacia los marginados. Es conservador y tradicional. Adopta como héroes a santos, a soberanos y a caballeros porque se identifica con los valores de la Iglesia, la realeza y la nobleza. El pueblo estructura su mundo con modelos aportados por el grupo social dominante. No obstante, en este mundo se reflejan actitudes contradictorias, tales como el fatalismo, el moralismo, el tradicionalismo, el radicalismo y el milenarismo. El orden social imperante generaba frustraciones. La gente necesitaba figuras que odiar para desplazar en ellas –en ocasiones regulares– la hostilidad generada por las tensiones internas de la comunidad y así aliviar su malestar. El escenario más importante donde la *cultura popular* podía realizar lo anterior era el que le proporcionaban las fiestas.

El carnaval fue, durante mucho tiempo, la fiesta más importante en algunas partes de Europa. Esta festividad ofrecía la ocasión propicia para decir con impunidad lo que realmente se pensaba, por medio de las representaciones teatrales y los rituales carnavalescos. El carnaval puede verse como una inmensa obra de teatro representada en las calles y las plazas principales. Hace de la ciudad un inmenso escenario sin paredes donde sus habitantes observan las escenas desde los balcones. Consiste en una serie de acontecimientos y elementos debidamente estructurados: ingestión masiva de alimentos, música, cantos, bailes, disfraces y subversión del orden. Entre la procesión de carrozas, competiciones y representaciones teatrales, tres temas eran recurrentes: la comida, el sexo y la violencia. A decir de Burke, en el carnaval habría dos tipos de enfrentamientos. Carnaval versus cuaresma y carnaval versus resto del año. El carnaval es la encarnación del mundo al revés, la inversión física y de relaciones, entre hombres y animales, y entre hombres con los demás hombres. Es un periodo de desorden institucionalizado, un conjunto de rituales sobre la inversión del mundo conocido. Representa la naturaleza, el subconsciente, la juventud y la fertilidad. Es polisémico. Lo cristiano se sobrepuso a lo pagano. En realidad, el carnaval es un palimpsesto.

Aunque el carnaval predominó en la Europa mediterránea, esto no impidió que otras fiestas desempeñaran sus funciones, compartiendo sus

partículas elementales en otros lugares de Europa. Todas las fiestas de la época son en realidad carnavales en miniatura, repertorios tradicionales de formas tradicionales. Aunque el carnaval parecer ser un elemento subversivo de la *cultura popular*, algunos de sus elementos, como los mitos que invoca y los rituales que efectúa, juegan y desempeñan funciones sociales. Los rituales, que en algunos casos expresan una protesta contra el orden social, son en realidad verdaderas contribuciones a su mantenimiento. La licencia en el ritual y la supresión de los tabúes sirven para resaltarlos. La inversión reafirma el principio jerárquico. Las clases dirigentes permitían las representaciones del mundo al revés porque –según Burke– eran conscientes de que una sociedad como la suya – con profundas desigualdades en la riqueza, el poder y el estatus– no podría sobrevivir sin una válvula de seguridad, a través de la cual las clases subordinadas purgasen sus resentimientos y viesan compensadas sus frustraciones. Cuando los motines y rebeliones –efectuados durante las fiestas– se erigieron como una amenaza real, la élite decidió que era tiempo de efectuar cambios en la amenazante *cultura popular*.

Católicos y protestantes intentaron suprimir las fiestas carnavalescas en defensa de la ortodoxia religiosa y una moral irrestricta. Los primeros mostraron una intensa proclividad hacia la imagen, mientras que los segundos optaron por la palabra escrita. Religiosos y reformadores laicos aportaron consideraciones estéticas y desdeñaron el poder de la magia. La revolución comercial –anterior a la revolución industrial– permitió a los campesinos propietarios hacerse de libros y objetos, antes considerados suntuarios. La bonanza material estuvo acompañada por un cambio en la conciencia política de las clases populares. Los campesinos traslaparon las ideas sobre la libertad religiosa, hacia los ámbitos de lo político y lo material. Los nobles que inicialmente acaudillaron estos cambios y movimientos los abandonaron cuando se dieron cuenta de lo que realmente podrían acarrear: “en 1800 y en la mayor parte de Europa, el clero, la nobleza, los mercaderes, los de profesiones liberales –y las esposas de todos ellos– habían abandonado la cultura de las clases más bajas, de [la] que estaban separados –ahora más que nunca– por profundas diferencias en cuanto a la visión que tenían del mundo” (Burke, 1991:377).

Habían nacido la conciencia política, la opinión pública y la actitud crítica popular. Las élites rechazaron el idioma del pueblo y su cultura porque buscaban y estaban consiguiendo interiorizar una ética de autocontrol y orden ( *Ibid.*:379). La nobleza siguió al Renacimiento. El clero, a la Reforma. Los burgueses –que deseaban ennoblecerse– siguieron a la nobleza. Todos se alejan de las supercherías de la plebe. La razón de los cambios en la cultura de los instruidos, desde los primeros 1500 años de la era vigente y hasta el año 1800 –a pesar de las variantes locales– habría sido la asunción de las ideas provenientes del Renacimiento, la Reforma, la Contrarreforma, la Revolución Científica y la Ilustración. La cultura popular, basada en tradiciones orales y visuales, no pudo absorber con rapidez los cambios, acostumbrada como estaba a recoger lo nuevo y transformarlo en algo que se parecía mucho a lo viejo ( *Ibid.*:389).

Sea como fuere, el pueblo y la *cultura popular* salen muy mal parados en la interpretación psicológica de Burke. A pesar del carácter subversivo de la fiesta, los mitos y las tradiciones carnavalescas, éstos sólo serían una válvula de escape utilizada por la cultura dominante para mantener el *statu quo*.

## Stuart Hall y la cultura popular como resistencia

El teórico cultural y sociólogo jamaicano, Stuart Hall, concebía la historia del capitalismo como una lucha por la cultura del pobre y el obrero. Para él, en las acciones y reformas emprendidas para lograr el cambio cultural, la transformación y reelaboración activa de la *cultura popular*, así como la moralización encaminada a una reeducación del pueblo, se encuentra la resistencia más ardua en contra de la civilización del capital (Hall, 1984:94-95). En ese sentido, Hall parece cercano a la teoría estética y la crítica de la cultura de masas de la Escuela de Frankfurt, misma que se interesaba por el papel jugado por la industria cultural para paliar o precipitar la deshumanización del hombre ante el trabajo asalariado burgués (Jay, 1974).

Para Stuart Hall, la *cultura popular* no está conformada por las tradiciones populares. Para él, es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones sociales. No se podría escribir una historia de las clases populares si se soslaya su relación con las instituciones de la producción cultural dominante (Hall, 1984:98-959). El mercado –de modo perverso– habría definido como “popular” lo que las masas de personas escuchan, compran, leen, consumen y parecen disfrutar. Su poder cultural proviene de las relaciones de dominación y subordinación. Las industrias culturales tienen el poder de adaptar y reconfigurar lo que representan. Mediante la repetición y la selección imponen e implantan las definiciones de nosotros mismos que más se ajustan a la cultura a la que sirven ( *Ibid.*:99-101). En medio de la basura suministrada por los *mass media* habría elementos de reconocimiento e identificación que se aproximan a la recreación de experiencias y actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas. Nada estaría totalmente corrompido, nada sería totalmente auténtico. Lo que hacen los medios es “una ventriloquia lingüística en la que el brutalismo envilecido del periodismo popular se combina y enreda hábilmente con algunos elementos de la franqueza y la vívida particularidad del lenguaje de la clase obrera” ( *Ibid.*:102).

Otra definición de *cultura popular* repudiada por el autor, es aquella que afirma que ésta está conformada por todas aquellas cosas que “el pueblo” hace o ha hecho: un inventario en infinita expansión. Ante esto, Hall centra su atención en la oposición pueblo/no del pueblo: “el principio estructurador de ‘lo popular’ [...] son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura élite o dominante y la cultura de la ‘periferia’ ”. Estas relaciones de poder dividen a la cultura en categorías y sostienen la diferencia entre la cultura de la élite y la cultura de la periferia. Lo que importa es el estado de juego en las relaciones culturales, la lucha de clases en la cultura y por la cultura ( *Ibid.* ).

La definición de cultura que suscribe Hall es aquella que afirma que está conformada por formas y actividades, cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases, incorporadas a las tradiciones y prácticas culturales ( *Ibid.*:103). Para este autor, las tradiciones han sido la forma vinculada de elementos diversos y sus opuestos. Las culturas, más que formas de vida, serían formas de lucha donde se enfrenta “el pueblo contra el bloque de poder [...] línea central de contradicción alrededor de la cual se polariza el terreno de la cultura” ( *Ibid.*:109). Esta lucha dicotómica se trasladaría incluso al ámbito personal, ya que dentro de cada uno de nosotros subsistiría una parte de las dos alternativas citadas. De nuestra decisión dependería ser parte del bloque del poder o ser parte de la lucha popular.<sup>10</sup>

### Roger Chartier y la asunción de la apropiación

Roger Chartier ha distinguido dos grandes modelos de descripción e interpretación. El primero define a la *cultura popular* como un sistema simbólico coherente y autónomo, mientras que el segundo la percibe en sus dependencias y carencias en relación a la cultura de la clase dominante (Chartier, 1994:43). Ambos modelos podrían sintetizarse –en términos hegelianos– si logran ser reconciliados. Si bien, la *cultura popular* no posee una plena autonomía simbólica, tampoco sufre una dependencia total acerca de la cultura dominante. Hay pues, intercambios entre las diferentes culturas.

Si aceptamos la existencia de una “ruptura cultural”, ésta debe entenderse como la manera en que las entidades y prácticas son expresadas y cómo se afirma su existencia haciendo uso propio de innovaciones destinadas a reprimirlas ( *Ibid.*:47). En realidad, la producción cultural mezclaría elementos de “baja” y “alta” cultura. Durante mucho tiempo, la cultura popular fue definida por lo que no era. No pertenecían a la esfera de “lo popular” aquellas producciones culturales particulares o exclusivas. Recibían el epíteto de “popular” sólo aquellos artefactos culturales considerados socialmente puros, populares en sí y por sí mismos ( *Ibid.*:50). Estos planteamientos son ahora dudosos, porque lo popular, si bien ha sido aculturado, al mismo tiempo es aculturador. No deberíamos identificar la cultura por distribuciones de objetos, usos o modelos culturales.

Roger Chartier ha propuesto que debemos centrar nuestra atención en la manera en que se utilizan los productos y códigos culturales compartidos. Debemos atender las diferentes maneras en que estos conjuntos culturales comunes son objeto de *apropiación*. Con esta noción se combaten las nociones de sistema simbólico coherente y autónomo, y sistema carente-dependiente de la cultura dominante. Su asunción implica una historia de los usos de los discursos y modelos impuestos por la cultura dominante a otra cultura considerada por aquella como inferior e ilegítima ( *Ibid.*:51-52).

Los modelos que describen e interpretan a la cultura popular bajo los parámetros ya establecidos –sistema coherente, sistema dependiente–

pueden ser sustituidos por las nociones de *estrategia* y *táctica* de Michel de Certeau. Las *estrategias* son pensadas como los lugares e instituciones que producen objetos, normas y modelos, lugares que acumulan y capitalizan. Las *tácticas* son las maneras “de hacer con” los objetos provistos por los dominadores. Estas maneras de hacer estarían caracterizadas por sus variaciones, mismas que buscarían su adaptación a las circunstancias ( *Ibid.*:52).

Un ejemplo de la aplicación de estos conceptos sería la práctica de la lectura de la “literatura popular”. Ésta debería verse bajo dos consideraciones. Por un lado, este tipo de literatura es un repertorio de modelos de comportamiento, un conjunto de representaciones que son normas imitables y que posiblemente son o fueron imitadas. No obstante, no deberíamos soslayar que existe una pluralidad y movilidad de los significados asignados a los textos por parte de los diferentes públicos que han estado en contacto con ellos. Lo que se debe hacer en este caso, más allá de clasificar y describir a la *cultura popular* como un sistema es escribir una historia social de los usos y las comprensiones de los textos utilizados por las comunidades de lectores. Debemos reconocer que existe una tensión entre las intenciones explícitas o implícitas que proponen los textos y las recepciones de éstos, dichas recepciones frecuentemente se desplazan hacia otros registros, en ocasiones, sin respeto hacia las intenciones originales que dirigieron la producción y la distribución de los manuscritos ( *Ibid.*:55). La construcción de sentido reside en la tensión que articula las capacidades inventivas de los individuos y comunidades, con la sujeción a las normas y las convenciones que limitan lo que es posible pensar, enunciar y hacer ( *Ibid.*:60).

Cuando se habla de *cultura popular*, pareciera que se habla de una cultura lejana y emparejada con una cultura dominante. Deberíamos asumir que las culturas populares están inscritas en un orden de legitimidad culta que les impone una representación de su dependencia. La relación con la cultura dominante no es simétrica, los dominados están en relación con los dominantes, a través de los que éstos les niegan y las actitudes que asumen ante esta privación ( *Ibid.*:61).

## Reflexiones finales

A lo largo de este ensayo hemos visto cómo el debate sobre el concepto *cultura popular* ha estimulado su transformación. Esto nos permite observar cómo es que los conceptos son dúctiles a las categorizaciones teóricas. A pesar de las diferencias de apreciación es posible encontrar aquiescencias e intersecciones que ayudan a clarificar algunas de las características de nuestro concepto.

El trabajo de Bajtín centra su atención en el hecho de que la *cultura popular* de la Edad Media reflejaba un mundo dualificado no escindido, donde el humor y la parodia de lo sagrado reflejaban su naturaleza dinámica en permanente y constante evolución. El realismo grotesco se oponía al diluvio de transformaciones que ya se avizoraba: la separación de las raíces materiales y corporales del mundo, el aislamiento y el

confinamiento, la prevalencia e ideal de lo abstracto, así como la expresión independiente de la tierra y el cuerpo. Es probable que la Edad Media y los albores del Renacimiento hayan sido las últimas épocas de la historia universal donde no hubo tantas y tan significativas diferencias entre la cultura de los instruidos y la *cultura popular*.

Peter Burke, en su ya citado libro sobre la *cultura popular* en Europa, hacía énfasis en la existencia de dos niveles de cultura, de individuos biculturales y en la necesidad de centrarnos más en las conexiones entre los niveles o tipos de cultura, que en sus diferencias. La clave para el estudio de la cultura deberían ser sus usos, entendiendo el consumo y la apropiación como formas de creación. Burke entiende cultura como un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, expresados a través de formas simbólicas. La *cultura popular* es conceptualizada como la cultura no oficial de los grupos que formaban parte de la élite y la única cultura a la que podían aspirar las clases subordinadas. Burke perfiló dos grandes tradiciones. La conformada por la tradición clásica y la conformada por el capital cultural del pueblo llano.

La élite, que se desenvolvía entre ambos constructos, habría facilitado el descendimiento de ciertos elementos de la gran tradición culta hacia la tradición popular. A través de los individuos biculturales, algunos elementos de la tradición popular pudieron haber influido a la tradición culta. Los productores activos de la cultura del pueblo habrían sido capaces de manejar un capital cultural que consistía en un código, un inventario del repertorio de las formas y convencionalismos de la *cultura popular*, que en algunos casos provenía de la cultura oficial. Este repertorio de géneros y formas poseía un nivel de flexibilidad y transformación que facilitaba sus combinaciones a través de un método de composición, una verdadera gramática y sintaxis poseedora de esquemas y reglas de combinación que podían adaptarse a los diferentes contextos.

La interpretación psicológica de la cultura de Peter Burke es sugerente. Los estereotipos moldeados por una cultura reflejarían sus modelos y sus normas, sus actitudes políticas, sus valores, sus deseos reprimidos y sus venganzas imposibles. El pueblo es un ente autoritario que sojuzga a los más desafortunados de sus integrantes, del mismo modo que a él lo sojuzgan las autoridades establecidas y las clases altas. Las frustraciones y los odios acumulados en tensiones encontrarían su catarsis en la fiesta.

El carnaval, bajo su aparente subversión, no sería más que un mecanismo más del engranaje de las élites para continuar con el sojuzgamiento de los menos favorecidos. Una válvula de seguridad para permitir que las cosas continúen como siempre ha sido. Cuando las élites se percatan de que su permisividad ante tales manifestaciones puede amenazar sus privilegios, suprimen el carnaval. Al modificar la fiesta, el clero, la nobleza y la burguesía, emprenden la reforma de la cultura de la plebe, abjurando de la cultura que durante siglos habían compartido.

Para Stuart Hall, la historia del capitalismo no ha sido otra cosa que la lucha por la cultura del pobre y del obrero, misma donde se encontraría la resistencia más ardua a la civilización del capital. La *cultura popular* es el terreno donde se desarrolla esta lucha. El mercado, a través del

poder cultural que posee –vía los variados medios de comunicación y difusión cultural de los que dispone– habría implantado las definiciones identitarias de pueblo que más convienen a sus intereses. En ellas habría colocado una serie de elementos susceptibles de ser reconocidos e identificados por las personas debido a que se aproximan a la recreación de experiencias y actitudes significativas para las mismas. Por tanto, en esta pretendida *cultura popular* se encontrarían las tensiones y las oposiciones entre la cultura dominante y la cultura de la periferia. Para Stuart Hall es posible la existencia de ambas culturas, puesto que entiende cultura como las formas y actividades que están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases, mismas que habrían quedado incorporadas a sus tradiciones y prácticas.

La cultura es un campo de batalla donde se enfrentan el pueblo y el bloque del poder, mismo que se encontraría tanto en la sociedad como en el interior de cada ser humano. Aunque Hall sugiere una posible interacción entre ambas culturas –en el terreno de la lucha dialéctica– pareciera que la misma tendría la finalidad de que en un futuro alguna de ellas –preferentemente la *cultura popular*– pudiera destruir a la otra, logrando con ello la hegemonía. Para Hall, la influencia de la cultura dominante en la cultura periférica no sólo es indeseable por retrasar la emancipación de las clases populares; también lo es porque la cultura periférica es muy débil ante los instrumentos culturales que posee la cultura hegemónica. Pareciera que la *cultura popular* carece de los elementos necesarios para contrarrestar la influencia avasalladora de la cultura de los poderosos.

Roger Chartier considera que los modelos para describir y conceptualizar la *cultura popular* han sido poco apropiados. Entender la cultura como un sistema coherente y autónomo o conceptualizarla como un sistema totalmente dependiente de la cultura dominante habría sido erróneo. Chartier niega ambas conceptualizaciones. Ni plena autonomía ni dependencia total. Más bien, deberíamos asumir que los diferentes ámbitos culturales establecen intercambios entre ellos. Las innovaciones destinadas a reprimir o modificar ciertas manifestaciones de la *cultura popular* habrían sido expresadas y practicadas de un modo diferente al originalmente asignado.

La producción cultural –sostiene– mezcla elementos de “baja” y “alta” cultura. Por tanto, la *cultura popular* debería ser descrita y entendida en términos de la *apropiación* que ésta hace de los productos, códigos, discursos y modelos culturales que le son compartidos o impuestos por la cultura dominante, misma que se consideraría a sí misma superior y la única verdaderamente legítima. Al asumir las nociones de *estrategia* –lugares e instituciones que producen objetos culturales– y *táctica* –“las maneras de hacer” –, Chartier opta por un modelo donde la última está caracterizada por sus variaciones y adaptabilidad para enfrentar las circunstancias. Existiría una tensión entre las *estrategias* propuestas por la élite y las *tácticas* con las que los beneficiarios de la *cultura popular* modifican las intenciones de los poderosos; también la habría entre las normas y convenciones que limitan lo que es posible pensar, enunciar

y hacer, y las capacidades inventivas de individuos y comunidades. La cultura popular no estaría emparejada con la cultura dominante. Estaría inscrita en un orden de legitimidad culta que le impone una representación de dependencia. La relación entre *cultura popular* y cultura dominante no sería simétrica. Los dominados se relacionan con los dominantes a través de los que se les niega y las actitudes que asumen ante esta privación.

Tres de los autores abordados coinciden en que la *cultura popular* debe conceptualizarse, siempre en relación con la cultura dominante de las élites rectoras de la sociedad. La tensión entre ambos constructos, es vista como una lucha –Stuart Hall–, pero más que nada, como una serie de intercambios y apropiaciones entre ambas que se constituyen en sucesivas creaciones y reelaboraciones culturales protagonizadas por el pueblo llano. Para comprender a cabalidad ambas culturas, pero principalmente a la *cultura popular*, es necesario conocer sus cánones. Sin ello, se corre el riesgo de malinterpretarla y despreciarla. Después de todo, es posible, que aún hoy, la *cultura popular*, asediada por la lógica de mercado y una superficialidad aparente, tenga mucho que enseñarnos.

## Bibliografía

- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1941], Madrid, Alianza.
- Bloch, M. (2006). *Los reyes taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra* [1924], México, FCE.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna* [1978], Madrid, Alianza Universidad.
- Burke, P. (2006) *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós.
- Chartier, R. (1994) “ ‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”, en: *Manuscrits: Revista d’ historia moderna*, 12, 43-62.
- Cohn, N. (1972) *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Barcelona, Barral Editores.
- Hall, S. (1984) “Notas sobre desconstrucción de lo ‘popular’ ”, en: Samuel R. *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 99-110.
- Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Madrid, Taurus.
- Le Goff, J. (1989). *El nacimiento del purgatorio* [1981], Madrid, Taurus.
- Le Goff, J. “Prólogo”, en: Bloch, M. (2006). *Los reyes taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra* [1924], México, FCE, 11-57.
- Mullet, M. (1990) *La Cultura popular en la Baja Edad Media* [1987], Barcelona, Editorial Crítica.
- Richard, N., (2010) *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, Buenos Aires, Editorial Arcis, CLACSO.

## Notas

1. Aunque quien esto escribe no soslaya las revisiones y aportaciones de los estudios latinoamericanos en el tema, la intención del texto es proporcionar un acercamiento preliminar al concepto, desde la perspectiva europea, antes de analizar posturas de otras latitudes y emprender ejercicios comparativistas que den cuenta de las convergencias y divergencias de los estudiosos de la *cultura popular* en América y Europa. Por tanto, de nuestras disquisiciones queda fuera presentar un panorama sobre corrientes tan influyentes y sugerentes como las emanadas de la Escuela de Frankfurt o de los Estudios Culturales europeos y latinoamericanos.
2. A pesar de que durante los años sesenta, la obra gozó de un prestigio excepcional en la Unión Soviética, no se comenzó a conocer en Occidente, sino hasta la muerte de Bajtín, en 1975.
3. En el paso de la Edad Media al Renacimiento se abandonó al realismo grotesco –donde la concepción del mundo todavía está caracterizada por la preeminencia de sus raíces materiales y corporales– para sustituirlo por una espiritualidad individualista que permite al individuo diferenciarse de la masa, tomar conciencia de sí y de su familia inmediata. A la festiva regeneración de la existencia en el carnaval, el hombre moderno opuso la prudencia, la ambición, la respetabilidad, la seriedad y la piedad. El hombre anterior a la modernidad –particularmente dentro de la nobleza– proyectaba su vida hacia el pasado, profesando una religión exteriorizada. El burgués lo hace hacia el futuro, con una religión volcada hacia la intimidad de su existencia.
4. Hay traducción al español. *Cfr.*, Burke, P. (1991). En este apartado, a menos que se indique lo contrario, seguiré a Burke en sus disquisiciones en torno a la *cultura popular*, vertidas en esta obra.
5. Michael Mullet ha ofrecido espléndidas caracterizaciones sobre estos personajes a los que denomina *anfibia culturales*. Entre ellos, estarían Martín Lutero, Lorenzo de Médicis, Juan Hus, San Bernardino de Siena y Girolamo Savonarola. Se trata de individuos que se encontraban a sus anchas tanto en la civilización culta como en los carnavales populares y en los espectáculos callejeros.
6. Para obtener una extraordinaria panorámica de las contraculturas medievales, Cohn, nos proporciona espléndidas caracterizaciones de grupos sociales que emergieron como poseedores de subculturas emanadas de la gran tradición culta y de la gran tradición popular, mismas que terminaron por volverse ferozmente contra ellas, al ver que se habían subvertido dramáticamente sus axiomas. A mi juicio, los casos más emblemáticos y extremadamente dramáticos, serían los ejércitos de *pauperes* –en las primeras cruzadas–, el movimiento flagelante y la secta basada en la herejía del libre espíritu.
7. En esta su canónica, que data de 1924, podemos observar cómo un fenómeno implementado por el círculo de la cúspide de la jerarquía social y cultural pudo involucrar a la totalidad del pueblo. El libro ilustraría –según Jacques Le Goff– las relaciones entre las teorías y las prácticas de la élite y las creencias y mentalidades populares, mismas que se constituirían en el verdadero meollo del cuestionado milagro real. *Cfr.*, Le Goff, J., “Prólogo”, en Bloch, M. *Op. Cit.*, 33.
8. Cuando el clero desarrollaba un dogma había una respuesta paralitúrgica al desarrollo doctrinal. El clero incorporaba y reelaboraba estas respuestas devocionales. Un ejemplo de intercambio en esta dirección es el nacimiento en Bélgica de la fiesta del cuerpo eucarístico de Cristo, popularmente conocida como *Corpus Christi*. Este culto, que originalmente procedía de los laicos y las monjas, terminó siendo aceptado y alentado por las jerarquías eclesíásticas. *Cfr.*, Mullet, M. *Op. Cit.*, 64-65; 183-188. El mismo Mullet sostiene que, en ciertos temas vitales, las dinastías no podían dirigir a sus pueblos. Era la

- opinión de las masas quien terminaba por influir y determinar el sentido de la decisión de los príncipes.
9. En esta cita –aunque de modo implícito en toda la obra– Le Goff describe cómo el nacimiento del purgatorio estuvo determinado por la consistencia que había adquirido en la segunda mitad del siglo XII la noción de intermedio, misma que estaba ligada a los cambios en las realidades sociales y mentales de la Edad Media, donde se pasó de unos esquemas binarios a otros de tipo terciario.
  10. Stuart Hall ha influido –junto con otros autores– en los estudios culturales de Latinoamérica. Para sus practicantes, la cultura es un terreno de lucha por la hegemonía, donde se establecen y legitiman desigualdades y jerarquizaciones que pueden ser interrumpidas y cuestionadas por una serie de estrategias. *Cfr.*, Richard, N., 2010:31 y *passim*.

## Notas de autor

- \* **Cruz Alberto González Díaz.** Mexicano. Doctor en Historia por el Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Adscrito actualmente al Centro Universitario de Investigaciones Sociales y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Colima. Líneas de investigación: Teoría de la historia, Historiografía mexicana del siglo XX e Interpretación del mito mesoamericano. Publicación más reciente: *Miguel León-Portilla. Repertorio Bibliográfico. 1956-2012*, Morelia, UMSNH-IIH, 2015. [Publicación electrónica, ISBN: 978-6076-424-570-7]. Disponible en <http://www.iih.umich.mx/sites/default/files/VF%20MiguelLeonPortilla.pdf>. Dirección postal: Elías Miranda 357, Ejidal Sur 59660, Zamora, Michoacán, México. Teléfono Móvil: 351 103 36 96; [gcruzalberto@gmail.com](mailto:gcruzalberto@gmail.com)