

**LOS ESTUDIOS LITERARIOS DE CULTURA POPULAR:  
UNA FORMA DE (RE)ESCRIBIR NUESTRA  
HISTORIA COMÚN**

**José Manuel ESTÉVEZ SAÁ**

Universidad de Sevilla

Desde hace varias décadas, la tradicional barrera entre cultura de élite, dominante, alta o elevada, y la cultura de masas, alternativa (residual), baja o popular se ha ido subvirtiendo progresivamente. Hoy en día reconocemos que no es posible referirse a una sin tener en cuenta la otra. Ambas constituyen, por encima de cualquier otra distinción, una práctica social. Así, es cada vez más difícil entender esa división tradicional en cualquier otro contexto que no sea el político. Tanto desde el punto de vista estético como desde el intelectual, tal diferenciación ha dejado de tener sentido.

La incorporación de los estudios culturales a los programas docentes e investigadores de los departamentos de humanidades y ciencias sociales de la mayoría de las universidades y centros avanzados de investigación ha supuesto la redefinición de los estudios de cultura popular, así como la deslegitimación de los presupuestos conservadores que promulgaban el efecto dignificante de las prácticas culturales de élite, no menos que el degradante de los análisis de cultura popular.

Si bien la misma noción de *cultura* constituye un enigma que tendremos que resolver, una primera definición de cultura popular puede sernos de gran ayuda a la hora de reconocer la importancia de

su estudio como base desde la cual poder entender y quizá rescribir nuestra posición en el mundo y la de aquellos que nos han precedido. Chandra Mukerji y Michael Schudson (1991: 3) proponen una primera definición sosteniendo que cultura popular hace referencia al conjunto de «creencias y prácticas, así como a los objetos a través de los cuales éstas se organizan, que son ampliamente compartidas por una población» [Trad. mía]. Esto incluye creencias y fundamentos populares, prácticas y objetos enraizados en tradiciones locales, asunciones generalizadas, concepciones y presupuestos generados por medios de amplia influencia, costumbres arraigadas en los distintos grupos sociales, formas y modos de vida sectoriales, etc. Por supuesto, aquí tendrían cabida las formas culturales de élite que en un momento dado han sido popularizadas, así como aquellas formas populares que han caído en desuso<sup>1</sup>.

Por su parte, Stuart Hall se aproxima a la *cultura popular* desde tres definiciones sucesivas. La primera, interpretada desde la perspectiva del mercado capitalista, sostiene que de ciertas cosas se dice que son populares, simplemente, porque existe todo un mercado generalizado que hace uso y disfrute de ellas: «certain things are said to be *popular* because masses of people listen to them, buy them, read them, consume them, and seem to enjoy them» (Hall, 1981: 231). Esta concepción quedaría, de este modo, en conflicto con ese otro tipo de cultura que surge desde la propia gente. Esta cultura (*culture of the people*) quedaría definida en términos cualitativos y la anterior en términos cuantitativos. Tony Bennett (1983: 21) entiende que esta forma de aludir a «la gente», al pueblo, se emplazaría necesariamente en un sistema capitalista avanzado; y, si bien Bennet entiende que las relaciones entre una cultura comercial y una cultura auténticamente popular se basan siempre en relaciones de clase, que a su vez están influidas, según Hall, por relaciones de dominio y poder cultural, quizá nunca podríamos decir que existe una cultura popular auténtica y autónoma que pueda residir o haya residido, precisamente, al margen de las relaciones de poder.

---

<sup>1</sup> Ver argumentación ampliada en Mukerji, Chandra y Michael Schudson (1991: 4 y ss).

La segunda definición de Hall es de carácter descriptivo. En este caso, la cultura popular constituye todo aquello que *la gente* hace o ha hecho tanto ahora como en el pasado: «popular culture is all the things that *the people* do or have done» (Hall, 1981: 234). Esta segunda concepción supondría un listado infinito de cosas que sólo se podría controlar siendo capaces, de nuevo, de contrastar lo popular con aquello que se considere como no popular. Sin embargo, Hall todavía propone una tercera definición basada en esta problemática: «what is essential to the definition of popular culture is the relations which define *popular culture* in a continuing tension (relationship, influence and antagonism) to the dominant culture» (Hall, 1981: 235). Sostiene que lo esencial dentro de la cultura popular para entenderla como tal es la tensión que ésta mantiene con respecto a la cultura dominante. Entiendo que con esta última se está refiriendo a la cultura del poder, la cultura occidental, la gran tradición impuesta por aquellos que sostienen la influencia política y los privilegios económicos. Y de aquí emanaría, una vez más, la distinción entre la cultura de élite y la cultura de masas, a la que John Frow (1995: 5) alude en los siguientes términos: «the changed relations between the domains of *high* and *low* culture»; es decir la cultura de las clases dominantes y la cultura de las clases dominadas. La primera suele ser una cultura impuesta, forzada, interesada; la segunda surge espontáneamente de las personas, dentro de los distintos pueblos y las diversas generaciones. Sin embargo, no es prudente basar siempre las diferentes concepciones de cultura en las relaciones de clase, pues dentro de un mismo y marcado posicionamiento ideológico podemos encontrar las más variadas formas de existencia, así como dentro de una misma clase social podemos toparnos con diversas actitudes ideológicas. Además, tanto las clases privilegiadas como las no privilegiadas pueden generar una serie de manifestaciones culturales más o menos conscientes y más o menos generalizadas que sean susceptibles de ser analizadas y estudiadas desde el punto de vista de los estudios de cultura popular.

Según John Frow, la imposibilidad de alcanzar el significado profundo, el corazón del concepto de lo popular o de la cultura de masas, es lo que constituye su esencia, y su identidad, en oposición estructural a la cultura elevada. Se trata ésta de una oposición o binarismo que al mismo tiempo unifica y diferencia cada uno de los dominios de las distintas manifestaciones culturales. Para John Frow

(1995: 82), sin embargo, la categoría de cultura popular, con todo su abanico de formas y prácticas heterogéneas, adquiere su singularidad en el hecho de que deriva de una entidad singular, el pueblo. Así, por ejemplo, en la tradición folclórica, las prácticas musicales de canción y danza, las manifestaciones orales y la narración de cuentos e historias que tengan lugar al margen de los intereses o imposiciones comerciales, entrarían en la categoría de la cultura popular.

Del mismo modo, desde la perspectiva de los estudios culturales en un sentido más amplio, el lenguaje fotográfico, las subculturas de la juventud con sus costumbres, intereses y signos identificativos característicos, forman parte de la misma categoría. Los estudios analíticos de las manifestaciones de género, las cuestiones de hegemonía, las mezclas culturales, el impacto de las ideologías dominantes sobre la sociedad, las formas de vida social en peligro de extinción, los intereses sectoriales generalizados, el impacto de las tecnologías sobre los pueblos, la cultura de los medios de comunicación, las producciones televisivas y fílmicas tanto independientes como de amplia repercusión, el culto al morbo, a los placeres físicos, al erotismo, o a la pornografía, y el modo en que todas esas manifestaciones se recrean a través de la palabra o en el marco de las producciones literarias, con toda su variedad de voces y su polisemia, constituyen el organigrama interno de lo que ya se conoce como cultura popular.

Todo ello constituye un campo de estudio interdisciplinar que desafía y reta los modos, los métodos y los objetos tradicionales de investigación. Pero quizá, para entender mejor la propia dinámica de la cultura popular, así como una de las más importantes perspectivas de aproximación a la misma, como son los estudios literarios, debemos empezar por trazar, cuidadosamente la evolución histórica del propio concepto de cultura y su presencia en los estudios literarios.

Conviene empezar señalando que la noción de *cultura* como *fórmula de autoconocimiento*, así como la de *conciencia histórica*, *memoria y narración de historias* o *storytelling* serán conceptos claves para entender y enmarcar los estudios literarios de cultura popular.

Es pertinente reconocer que *cultura* e *historia* son dos de las palabras más complicadas en la mayoría de las lenguas internacionales. Esa complejidad a la que hace referencia Raymond Williams en *Keywords*, cuando analiza el término *cultura* en la lengua inglesa, y que aplicaremos también a *historia*, se debe a su compleja evolución histórica y, principalmente, a su uso y aplicación en las distintas ramas del pensamiento científico e intelectual: «Its use for important concepts in several distinct intellectual disciplines and in several distinct and incompatible systems of thought» (Williams, 1983: 87).

La razón por la cual he decidido considerar ambos términos a un tiempo, como estrechamente ligados, reside en el propio origen del término *cultura* y en la formulación propuesta por el filósofo romano Marco Tulio Cicerón, quien en sus *Tusculan Disputations* (2, 5, 13), hace 2000 años, proclamaba que la filosofía consistía en el cultivo de la mente: «cultura animi philosophia est»<sup>2</sup>. Roland Posner, en su artículo «What is Culture? Toward a Semiotic Explication of Anthropological Concepts», incluido en el volumen titulado *The Nature of Culture* (1989), editado por Walter A. Koch, manifiesta que esta formulación tiene sentido sólo si entendemos que *cultura* denota un proceso, y que el cultivo de la tierra («agri cultura» > *agriculture*), de las plantas y los animales era la base conceptual sobre la que Cicerón postulaba un cultivo de la mente que él denominaba filosofía (Posner, 1989: 241).

Roland Posner muestra cómo el planteamiento o enfoque ciceroniano ya se había retirado desde hacía tiempo a la memoria colectiva «collective memory» (*consciencia histórica*) de las naciones de Europa cuando el vicario báltico Johann Gottfried Herder lo retomó 1800 años más tarde en sus *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, aparecidos en la década de los ochenta del siglo XVIII. Desde el punto de vista de Herder, «Cultur» también denota un proceso: Herder considera la cultura como una segunda génesis del hombre que perdura durante toda su vida, y la relaciona con la idea de *Enlightenment*. Como indica Posner, Herder entendía la tradición

---

<sup>2</sup> Traducción: «La filosofía es el cultivo de la mente».

como la cadena de cultura e ilustración resultante de un cultivo progresivo de las facultades humanas:

In Herder's view, human faculties are progressively cultivated generation after generation, and the resulting 'chain of culture and enlightenment' is what he conceived of as tradition (Posner, 1989: 241).

El resultado de las diferentes tradiciones era lo que para los historiadores de la Ilustración daba forma a las *universal histories* (*historias universales*) tan populares en el siglo dieciocho. La Historia es vista desde las primeras etapas del siglo XVIII, con Vico, como un proceso cíclico de auto-desarrollo humano –«self-development»-, como una descripción del proceso secular de desarrollo humano: «the secular process of human development». En palabras de Raymond Williams (1983: 89, 146), «past events are seen not as specific histories but as a continuous and connected process».

Como tendremos ocasión de comprobar, tanto la visión cíclica viconiana de la historia, como la concepción de la misma propuesta por Williams, que concibe la historia como un *continuum*, serán especialmente relevantes a la hora de comprender la importancia de los estudios literarios de cultura popular.

Williams, en *Culture and Society*, especifica que si por un lado la *cultura* comprende en este momento no sólo algo espiritual, o un desarrollo intelectual, o el conjunto general de las artes, sino también, un modo de vida material (Williams, 1985: 16), por otro lado la *historia* y el método historicista constituyen, como señala en *Keywords*, el estudio de los hechos del pasado que auguraron acontecimientos actuales, enfatizando la variabilidad de los contextos y de los condicionamientos históricos, así como una nueva forma de interpretar la(s) cultura(s), basada en las leyes generales del desarrollo histórico (Williams, 1983: 147).

Como se verá, yo propongo una combinación general de ambas nociones dentro de lo que se ha dado en denominar 'el autoconocimiento de la mente humana', es decir, la toma de

conciencia de una o varias formas de vida (*culture/s*), en relación a un proceso social temporal (*history*).

Algo parecido es lo sugerido por Kluckhohn y Kelly en su capítulo «The Concept of Culture» aparecido en 1945 en el libro editado por R. Linton y titulado *The Science of Man in the World Crisis*. En este artículo ellos relacionan la cultura con la idea de una tradición o herencia que se desarrolla a lo largo de los años y que, como tal, puede ser analizada desde una perspectiva histórica:

Culture in general as a descriptive concept means the accumulated treasury of human creation: books, paintings, buildings and the like; the knowledge of ways of adjusting to our surroundings, both human and physical; language, customs, and systems of etiquette, ethics, religion, and morals that have been built up through the ages (Kluckhohn y Kelly, 1945: 96)

Si asumimos que todo lo que es hecho por el hombre pertenece a la cultura y es cultura en sí mismo, y que la historia la hacen los hombres día a día, entonces tenemos que concluir que la historia reside dentro de la propia cultura y viceversa.

La tradicional falta de atención prestada desde el ámbito de los estudios literarios a las expresiones culturales no de élite o minoritarias, tanto desde una perspectiva sincrónica como diacrónica, ha tenido como resultado lo que Christopher Lasch denomina nuestra cultura del narcisismo: «culture of narcissism». Lasch argumenta que ésta se ha convertido en uno de los síntomas más importantes de nuestra crisis cultural y encarna el pesimismo de un futuro incierto para una sociedad cuya cultura se ha puesto al servicio de una ideología imperante, esto es, representa los intereses de aquellos que están en el poder, ignorando las consecuencias que les deparará esta circunstancia -«the despair of a society that cannot face the future» (Lasch, 1979: xviii).

Frente a esta situación, frente al peligro que supone una noción limitada y restrictiva de cultura que la asocia a la civilización occidental, Terry Eagleton ha comentado que *cultura* puede entenderse tanto en este sentido limitado al que se refiere Lasch, como

en un sentido mucho más amplio. En una conferencia pronunciada en la Universidad de Santiago de Compostela en diciembre de 1999, con motivo del Congreso «Terry Eagleton ou cara a unha Crítica Revolucionaria», Eagleton distinguía entre la *Cultura* escrita con mayúsculas, con un carácter marcadamente estético y asociada tradicionalmente al mundo occidental, y las *culturas*, con un carácter claramente antropológico y que atenderían a las identidades de áreas tradicionalmente consideradas marginales del resto del mundo, o dentro de un mismo país o región. Ahora bien, Eagleton también mencionaba cómo existe una tercera interpretación de la cultura que la relacionaría con el concepto de *civilización*, noción abanderada por el mundo occidental y, muy especialmente, por quienes detentan el poder, en su afán por imponer su autoridad y justificarla en términos espirituales.

Para Eagleton todas estas nociones de cultura conllevan algún peligro: *Cultura* implicaría un peligroso universalismo mientras que las *culturas* serían excesivamente localistas. Por ello y ante la proliferación y la puesta en boga de la noción de cultura se muestra prudente:

Penso que a cultura é unha noción menos especializada cá da estética. De feito establece unha ponte entre a estética e a vida cotiá, e isto é claramente unha das cousas que a fai atractiva para un radical. [...] como defendo na *Idea da Cultura*, que unha nova e ominosa reorganización do mapa global da cultura está a ter lugar, no que chamo o encontro entre a *Cultura* e as *culturas*, que é tamén unha confrontación entre ricos e pobres, Norte e Sur, «civilizado» e «étnico». E por último, penso que estudiei outra vez a idea da cultura porque se inchou moito na época posmoderna. Quero poñer a idea no seu sitio, máis ben modesto, despois de tanta moda [...] (Barbeito, 2000: 158-59).

En su conferencia, Eagleton expresaba cómo el arte puede servir como punto de encuentro entre la *Cultura* y las *culturas*: «trying to construct universality in and through the particular: acknowledging the particular and absorbing it» (Eagleton, 1999). Pero, para ello hemos de adquirir, en primera instancia, lo que ha sido denominado *conciencia histórica*, que consistiría en el desarrollo de una serie de



prácticas culturales gracias a la cuales seamos capaces de mantener nuestros vínculos con el pasado; y las dos principales prácticas serán la memoria (*memory*) y la transmisión de historias (*storytelling*); prácticas, éstas, que son, a su vez, la base sobre la que emergen o se desarrollan los estudios literarios de cultura popular.

Walter Benjamin realiza una profunda reflexión sobre estas dos prácticas en su artículo «The Storyteller» incluido en *Illuminations* (1985). La experiencia cultural que es transmitida de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores de historias, también llamados contadores de cuentos o relatores, como a partir de ahora aludiremos a ellos. El relator tiene la capacidad de transmitir y compartir esas experiencias culturales, «the ability to exchange [those] experiences» (Benjamin, 1985: 83), y proporciona un consejo a su audiencia: «a counsel for his readers» (Benjamin, 1985: 86). La narración de historias es siempre un arte, «the art of repeating stories», historias que contienen experiencias culturales. Pero esta manifestación artística desaparece si no se conserva la tradición cultural implícita en aquello que se nos cuenta a través de esas historias: «this art is lost when the stories are no longer retained» (Benjamin, 1985: 91). De aquí la importancia de esa otra práctica cultural, la memoria.

John Berger (1980a), en *About Looking*, explica la memoria como la base de la conciencia histórica, precisamente, por constituir esta práctica una especie de acto de enjuiciamiento y redención que salva de la ignorancia, de la nada, todo aquello que a través de ella es recordado:

memory implies a certain act of redemption. What is remembered has been saved from nothingness. What is forgotten has been abandoned [...] with the loss of memory the continuities of meaning and judgement are also lost to us (Berger, 1980a: 54-55).

La relación entre el receptor –espectador o lector- y el relator se basa en el interés del primero por retener lo que se le dice, por asegurarse la posibilidad de reproducir la historia -o la experiencia-. Es por ello que Benjamin considera tan fundamental la capacidad de

la memoria: «Memory is the epic faculty *par excellence*» (Benjamin, 1985: 97). Tan sólo en virtud de una memoria comprensiva puede el proceso que implica la noción de *conciencia histórica* ponerse en marcha. La práctica de la memoria posibilita la transmisión de una manifestación cultural de generación en generación, y esta manifestación, a su vez, se integra y acopla a sucesivas experiencias, conviviendo con nuevas muestras culturales, y estableciendo un sentido de tradición que da en lo que hemos denominado una conciencia histórica. Benjamin lo explica del siguiente modo:

*Memory* creates the chain of tradition which passes a happening [or cultural manifestation] on from generation to generation. It is the Muse-derived element of the epic art in a broader sense and encompasses its varieties. In the first place among these is the one practised by the storyteller. It starts the web which all stories together form in the end. One ties on to the next, as the great storytellers, particularly the Oriental ones, have always shown. In each of them there is a Scheherezade who thinks of a fresh story whenever her tale comes to a stop (Benjamin, 1985: 98).

Benjamin no duda en señalar que la función primaria de la transmisión de historias es la salvaguarda de la humanidad<sup>3</sup>: «the household of humanity» (Benjamin, 1985: 101), y concluye equiparando el estatus del relator al del profesor o el sabio: «the storyteller joins the ranks of the teachers and sages» (Benjamin, 1985: 108). Él/ella tiene capacidad de consejo, puesto que se le asume la facultad de retomar y reinterpretar toda una vida, una experiencia vital que comprende no sólo su propia experiencia sino también la experiencia de *otros*: «For it is granted to him to reach back to a whole lifetime (a life, incidentally, that comprises not only his own experience but no little of the experience of others; what the storyteller knows from hearsay is added to his own)» (Benjamin, 1985: 108). Y esto es, precisamente, lo que hace el estudioso de la cultura popular a través del filtro de la literatura.

---

<sup>3</sup> Por supuesto, siempre y cuando esas historias no atenten contra los principios o los derechos humanos fundamentales.

El *aura* que rodea y ha rodeado al relator en particular y al artista en general a lo largo de los tiempos se basa en su función de vínculo entre el pasado y el presente, o entre los distintos presentes (el nuestro y el del otro u otros). Ellos nos preparan para enfrentarnos y encarar el futuro. Con su creación, o mejor, su recreación de la cultura, ellos nos muestran que las distintas manifestaciones culturales son una forma de memoria social o, como John Berger en su artículo «Seeing Red» manifestó refiriéndose a la literatura, extrapolables a cualquier otra forma de creación artística: «a kind of recording of experience, of the past for the benefit of the future» (Berger, 1980b: 13).

En el agresivo momento de *Reproducción Mecánica*<sup>4</sup> en el que estamos inmersos, el escritor, el relator, así como el investigador literario, en tanto que estudiosos de las manifestaciones culturales populares, son quienes nos ayudan a entender esas diferentes manifestaciones culturales desde una perspectiva tanto sincrónica como diacrónica. En términos de Walter Benjamin (1985: 109), ellos constituyen «the figure in which the righteous man encounters himself»; ese puente entre la cultura y la historia que nos permite ampliar y extender el autoconocimiento del ser humano.

Así, por ejemplo, el escritor, antropólogo literario y crítico de arte británico, John Berger, ha puesto en su obra un énfasis especial, precisamente, en la necesidad de reconstruir la conciencia histórica. A través de sus trabajos, inferimos que Berger entiende el arte, en todas sus manifestaciones, como un medio de aproximación a la cultura diacrónica y sincrónicamente. Para él, la relación con nuestra propia historia tiene tanto que ver con la historia de aquellos que viven en culturas que han coexistido y coexisten con nuestra propia cultura, como con nuestra propia experiencia. Lo que él hace, por ejemplo, cuando trata de reconstruir lo que llama en *Pig Earth* (Berger, 1979a) la cultura de supervivencia del campesino, es llamar nuestra atención sobre el lugar que ocupamos dentro de una cultura de progreso que nos aliena. Lo que persigue es hacer esa cultura –la del campesinado–,

---

<sup>4</sup> Término incluido en el título del artículo de Walter Benjamin «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», que a su vez está incluido en *Illuminations*, compilación de ensayos publicados por primera vez en 1968.

que es aparentemente ajena, parte de nuestra memoria. No se trata tan sólo de reconocer que la historia del campesinado forma parte de nuestra propia historia sino de darnos cuenta de que el destino que ha sufrido este sector social –abocado a la marginalización y la extinción– es el resultado de una situación, de una cultura de progreso, que amenaza con marginalizarnos y extinguirnos a todos los que no nos identifiquemos plenamente con ella.

Esta combinación de cultura y memoria se da en el proceso de conciencia histórica, y constituye un mecanismo colectivo adecuado para el almacenamiento, recuperación y comprensión de información cultural<sup>5</sup>. El conocimiento de la cultura en su dimensión histórica es lo que nos permite conocernos a nosotros mismos, así como nuestra situación en el mundo, de tal modo que, como manifiesta R. G. Collingwood (1983: 43) en *The Idea of History*, la historia misma se convierte en el propio autoconocimiento del ser humano: «the self-knowledge of the living mind».

En *Ways of Seeing* (1972), Berger señala que cuando se nos impide ver esas manifestaciones culturales se nos está privando de nuestra propia historia: «we are being deprived of the history *which belongs to us*» (Berger, 1972: 11) [Énfasis mío]. Y, en *A Fortunate Man, The Story of a Country Doctor*, John Berger (1989) comenta que la privación de la cultura afecta no sólo a nuestra experiencia personal inmediata sino también a la experiencia de nuestra relación con el pasado:

The culturally deprived have far fewer ways of recognising themselves. A great deal of their experience –especially emotional and introspective experience– has to remain *unnamed* for them (Berger, 1989: 99).

El resultado es lo que Harvey Kaye (1983:45) denomina *amnesia cultural* («cultural amnesia»). Kaye apunta las consecuencias de esta amnesia haciendo referencia a las palabras de John Berger en *Ways of Seeing*:

---

<sup>5</sup> Más información sobre una aproximación semiótica a la cultura como mecanismo colectivo en Posner (1989: 277-279).

A people or class which is cut off from its own past is far less free to choose and to act as a people or class than one that has been able to situate itself in history (Berger, 1972: 33).

Según Berger, tal y como leemos en *A Fortunate Man* (1989), aquí reside la tragedia de la condición humana en la sociedad: la falta de un conocimiento de nosotros y del mundo: «The essential tragedy of human situation is not knowing. Not knowing what we are or why we are –for *certain*» (Berger, 1989: 77).

A todos nosotros nos toca reaccionar ante tal falta de conocimiento histórico, y reclamar los derechos culturales de todos. Debemos tratar de recuperar las diversas herencias culturales para ser capaces de situarnos dentro de la historia. Es aquí donde los estudios literarios de cultura popular pueden llegar a realizar una labor fundamental a la hora de re-escribir nuestra historia común con todas sus manifestaciones culturales diversas y singulares.

Este gran objetivo que persigue el artista de mejorar el mundo, que Kaye retoma en «Historical Consciousness and Storytelling», debiera ser entendido en relación a lo que el propio John Berger ha denominado *perspectiva histórica* («historical perspective») y *apreciación imaginativa* («imaginative appreciation»).

Por una parte, John Berger nos alerta acerca de nuestra tendencia a ver la ruptura dramática entre la cultura con la cual nosotros nos identificamos y la cultura que nos rodea y que nos impide ver la dialéctica existente entre ambas. El resultado puede dar lugar a un modo de aproximación cultural e histórico muy restringido: esta limitación se basa en el hecho de que pensamos como si la historia empezase de nuevo con cada individuo –con cada uno de nosotros.

Por otra parte, podemos mantener nuestra mente abierta, permitiendo que cualquier cosa pueda entrar en ella y parecer igualmente aceptable, careciendo así de una perspectiva crítica, de un ángulo de visión adecuado, lo que nos llevaría a adoptar una actitud trivial y oportunista. Como manifiesta el propio Berger en *Permanent*

*Red: Essays in Seeing*: «without perspective one is constantly forced into attitudes and theories of trivial opportunism» (Berger, 1979b: 32). De ahí la importancia del intelectual, tal y como lo concibe Berger, y del estudioso de la cultura popular, como lo concibo yo: debe contribuir a dotar al mundo de esa perspectiva crítica. Él o ella nos descubrirá el modo de juzgar y entender la verdad; nos facilitará la apreciación imaginativa adecuada que nos guíe a todos en el camino hacia ese descubrimiento:

[s/he/we] will have the *historical perspective* necessary to evaluate the truth [s/]he discovers, and [s/he/we] will have the *imaginative appreciation* necessary to understand the route [s/]he must take to travel towards his discovery (Berger, 1979b: 14).

En esta línea, conviene recordar que la perspectiva crítica y la capacidad de apreciación han sufrido una clara evolución con el paso de la modernidad a la postmodernidad. Si desde un punto de vista moderno, el relativismo del conocimiento cultural constituía un problema contra el que luchar y al que superar tanto a través de la teoría como de la práctica, desde el punto de vista postmoderno, la relatividad del conocimiento cultural, con su asentamiento en una tradición comunalmente aceptada, constituye una característica perdurable del mundo. Siendo ésta la conclusión a la que llega Zygmunt Bauman (1987: 3-4) en su libro *Legislators and Interpreters*; John Frow (1995: 138) en *Cultural Studies and Cultural Value* insiste, sin embargo, en que, si bien el mérito del método postmoderno radica en su apertura hacia las discrepantes y a menudo desdeñadas estructuras de valor de los diferentes grupos sociales, e impide el privilegio de una cultura sobre otra («asserting the validity and the local specificity of a plurality of practices and codes of valuation it refuses to maintain the privilege of any culture over any other»), también puede provocar el surgimiento de una sensación de indiferencia o falta de comunicación entre las distintas manifestaciones culturales. Es ahí, de nuevo, donde el papel del intelectual y del investigador cultural resulta fundamental como mediador o puente que abra el camino del diálogo entre las distintas formas culturales.

Es evidente que el propio concepto de cultura refiere tanto a aquello que une o agrupa, como a aquello que separa o desvincula. Y no es menos obvio que en términos generales alude a los rasgos significativos identificativos de los distintos grupos sociales. En este sentido, Fredric Jameson llama nuestra atención hacia el concepto del *Otro*. Jameson (1993: 34) argumenta que *cultura* refiere a un grupo social visto como *otro*, o a los modos y costumbres de nuestro propio grupo tal y como es visto por otro grupo. Como vemos, no sólo estamos ante una cuestión de valor cultural, sino también de distancia y perspectiva. Es por ello que, como sugiere Frow, las categorías de cultura elevada y cultura popular no se pueden entender aisladamente, dado que la una es generada y reconocida desde la otra, al igual que funciona una imagen proyectada desde un espejo:

They cannot be understood separately: there can be no simple contrast of ‘their’ cultural framework to ‘ours’, since the former is generated as a knowable object from within ‘our’ cultural framework. The division between ‘us’ and ‘them’ operates as a mirror image – an inversion that tells us only what we want to know about ourselves (Frow, 1995: 3).

Cada grupo o sector social genera sus propios significados y rasgos distintivos, que son la respuesta a las necesidades de su propia identidad cultural, generada, la mayoría de las veces, por insatisfacción y desaprobación con respecto a la cultura dominante. Por su parte, los representantes y defensores de la cultura de élite, han visto con desdén y preocupación todas las manifestaciones culturales populares que amenazaban la permanencia de la cultura elevada como base formativa y educativa social y políticamente. De este desasosiego se hacen también eco los estudiosos de la cultura popular.

Mukerji y Schudson (1995: 4-5, 44) muestran cómo desde el ámbito de los estudios literarios toda esta serie de desajustes y desacuerdos quedan cada vez más patentes, e indican el modo en que los estudios antropológicos, sociológicos, históricos y literarios se hacen eco de tales tensiones y se necesitan mutuamente para dar una mayor cuenta de los mismos. El marxismo constituye la perspectiva de análisis que más ha influido en la mayoría de las disciplinas dentro del campo de los estudios de cultura popular. En el terreno literario,

Roland Barthes, además de los marxistas estructuralistas, fue uno de los primeros estructuralistas que se lanzaron a utilizar la lingüística saussureana como un medio de análisis cultural. Su semiótica no se limitó nunca a hacer uso de las técnicas lingüísticas en el análisis de las estructuras literarias; él propuso su utilización en el estudio de los signos culturales no sólo en las manifestaciones artísticas no de élite, en el cine, la fotografía o la moda, sino también en otras formas populares como la alimentación o el propio boxeo. Por su parte, el postestructuralismo ha dado un paso más al reafirmar la intertextualidad de los distintos sistemas artísticos y abrirse a la aceptación e incorporación de distintas lecturas y procesos aproximativos a las variadas manifestaciones culturales. Y el nuevo marxismo, abanderado por escritores como el británico John Berger que unen a su faceta creativa, una perspectiva antropológica, contribuye a despejar la historia presente y pasada de la hegemonía cultural.

Desde las más variadas disciplinas, con su énfasis en los estudios de cultura popular y su posterior difusión, se está consiguiendo redefinir y describir una historia común que hasta hace poco se veía limitada y restringida a una serie de ópticas y perspectivas concretas. Cada una de esas disciplinas necesita para su completo rendimiento de los métodos y conocimientos de las demás. Así, por ejemplo, la crítica literaria habrá de utilizar presupuestos históricos, tendrá que estudiar antropología e incluso, en ocasiones, echará mano de utensilios propios de la estadística, como hacen los sociólogos o los economistas. Todo ello ha resultado en un ambicioso ámbito de estudio interdisciplinar: los estudios de cultura popular. Observando cómo el análisis de la cultura popular ha evolucionado en corrientes del pensamiento como los estudios culturales, la historia literaria, la antropología literaria, o la sociología literaria, conseguiremos redefinir no sólo el perímetro sino también el centro de los estudios literarios de cultura popular. En este nuevo campo de investigación, manifestaciones culturales folclóricas, como las ceremonias populares; sociales, como los bienes de consumo; literarias, como la novela rosa, la ciencia ficción o las telenovelas, ya no serán excluidas de las aproximaciones teóricas, sino que serán un fecundo campo de investigación cultural.



Cada vez son más los institutos, los departamentos universitarios, las asociaciones profesionales y académicas, las cátedras y los premios nacionales e internacionales que han vuelto su mirada hacia el impacto social y el atractivo investigador de la cultura popular. Resulta significativo que el propio mundo académico que antaño consideraba la cultura popular como algo vacío e insignificante, ahora considere su estudio como pieza angular para llegar a entender, incluso, el pensamiento de la cultura dominante o de élite, antes denominada Gran Tradición o Cultura Occidental. La ruptura de tabúes y la superación de prejuicios culturales, es uno de los grandes logros de los estudios de cultura popular. Por todo ello, es fácil augurar, a los estudios literarios de cultura popular, un futuro prometedor como área de documentación e investigación en las próximas décadas del recién estrenado siglo XXI.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEITO Varela, J. Manuel (2000). «Encuentro con Terry Eagleton en Compostela», *Boletín Galego de Literatura* 24, 145-168.
- BAUMAN, Zygmunt (1987). *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*. Cambridge: Polity Press.
- BENJAMIN, Walter (1985). *Illuminations: Essays and Reflections*. Hannah Arendt (ed.). New York: Schocken Books.
- BENNET, Tony (1983). «Marxist Cultural Politics: In Search of ‘the Popular’», *Australian Journal of Cultural Studies*, 1:2, 2-28.
- BERGER, John (1972). *Ways of seeing*. London: BBC-Penguin, 1972. New York: Viking Press, 1973.
- (1979a). *Pig Earth*. London: Writers and Readers.
- (1979b). *Permanent Red: Essays in Seeing*. London: Writers and Readers, 1960.
- (1980a). *About Looking*. London: Writers and Readers, and New York: Pantheon.
- (1980b). «Seeing Red: An Interview with Richard Appignanesi (1)». *In These Times* (Mayo) 13.
- (1989). *A Fortunate Man. The Story of a Country Doctor*. London: Granta Books.

- CICERO, Marcus T (1960). *Tusculan Disputations*. English Translation by J.E. King. London: Harvard University Press.
- EAGLETON, Terry (1999). «Culture Wars». Conferencia pronunciada en el *Seminario Internacional «Terry Eagleton ou cara a unha crítica revolucionaria»*, Univ. de Santiago de Compostela.
- FROW, John (1995). *Cultural Studies and Cultural Value*. New York: Oxford University Press.
- HALL, Stuart (1981). «Notes on Deconstructing ‘the popular’». En *People’s History and Socialist Theory*. Raphael Samuel (ed.), 227-240. London: Routledge.
- JAMESON, Fredric (1993). «On ‘Cultural Studies’». *Social Texts* 34, 17-52.
- KAYE, Harvey J (1983). «Historical Consciousness and Storytelling: John Berger’s Fiction». *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 16:4, 43-57.
- KLUCKHOHN, C. and W.H. KELLY (1945). «The Concept of Culture». En *The Science of Man in the World Crisis*. R. Linton (ed.), 78-105. New York: Columbia University Press.
- LASCH, Christopher (1979). *The Culture of Narcissism. American Life in the Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton.
- MUKERJI, Chandra and Michael SCHUDSON (eds.) (1991). *Rethinking Popular Culture. Contemporary perspectives in Cultural Studies*. Los Angeles: University of California Press.
- POSNER, Roland (1989). «What is Culture? Toward a Semiotic Explication of Anthropological Concepts». En *The Nature of Culture*, Walter A. Koch (ed), 240-295. Bochum: Brockmeyer.
- WILLIAMS, Raymond (1983). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press, 1976.
- (1985). *Culture and Society*. London: Penguin Books, 1958.