

*José Sánchez-Parga**

**IMAGINARIOS
SOCIALES Y
CULTURA POPULAR**

* Centro de Estudios Latinoamericanos (PUCE)

1. El debate en torno a lo “popular”

Quizás nunca resulte suficiente la necesidad de corregir esa espontánea y excesiva sociologización de la idea de “cultura popular”, y todo intento de mostrar que la cultura no es “popular” en razón de una determinada o exclusiva adscripción social a determinados sectores y grupos, que socio-económica y políticamente pueden ser caracterizados como “populares”. Más coherente parece sostener que “lo popular” es una **forma de la cultura**, y como tal puede informar todas aquellas producciones culturales propias de las distintas clases o sectores de una misma sociedad.

Cabría incluso pensar que la cultura ha sido siempre “popular”,

y que hasta aquellas producciones más cultas de la cultura, que se encuentran ya en las antiguas civilizaciones, y que en Occidente comienzan a desarrollarse a partir del Renacimiento con la aparición de las ciudades y de las burguesías, también relevan de formas e imaginarios populares.

La noción de cultura popular resultaría un pleonismo, si se entiende "popular" en el sentido de lo que un pueblo produce a lo largo del tiempo y a lo ancho de sus distintos sectores, grupos o clases; pero a su vez la idea de cultura se diferencia cuando está determinada por un modo de producción, circulación y consumo culturales.

Según esto, hay una **forma de cultura** burguesa que responde a condiciones, medios y relaciones de producción cultural propios de la burguesía, así como existen condiciones, medios y relaciones populares de producción cultural. Esto no excluye que el modelo de cultura burguesa sea dominante en una determinada formación socio-cultural, ni que el modelo de cultura popular condicione e informe a su vez al modo de producción de cultura burguesa.

Esa recíproca relación entre diferentes modos de producción

cultural -dentro de una determinada formación- se debe al hecho que los imaginarios sociales de los cuales se nutren son comunes, y constituyen el substrato significativo y simbólico de toda producción de cultura. En otras palabras, las "condiciones (o bases) objetivas" de toda producción de cultura, configuradas por una misma historia y un espacio compartido, proporcionan la matriz de comunes imaginarios colectivos.

Es evidente que dentro de una formación socio-cultural, cada clase y grupo se encuentran sujetos a procesos propios de cultura y son productores de específicas formas culturales. Así por ejemplo, la "forma mercancía" y la "forma consumo" sobresignifican la cultura burguesa, la cual además ha tendido a privilegiar los espacios más privados de su producción cultural. Por el contrario, los sectores populares, han desarrollado más bien, formas colectivas de cultura, donde el intercambio y la comunicación (y no tanto el consumo y la mercancía) han actuado como productores simbólicos, éticos y estéticos.

Estas diferencias paradigmáticas no impiden el flujo de formas culturales entre las diferentes clases y grupos de una sociedad, y

que tanto la burguesía puede adoptar formas de cultura popular de la misma manera que ésta pueda incorporar formas de la cultura burguesa.

Es importante precisar, sin embargo, que un mismo modelo de cultura tiende a asimilar a las burguesías de las más diferentes formaciones socio-culturales (debido a que un mismo modelo hace que todas las burguesías se mimetizan y se parezcan entre sí, y sobre todo al carácter uniformador de la mercancía), mientras que el modelo popular de cultura, propio de los sectores populares, posee inscripciones espacio-temporales (desde los símbolos de un paisaje y ecología hasta las memorias históricas y acumulaciones de la tradición), que son muy diferentes de una a otra sociedad o grupo humano.

Hay en la cultura algo irreductible no sólo a las diferencias entre sociedad y pueblos sino también a las que existen entre clases y sectores sociales; y es precisamente eso lo que sustantiva el fenómeno cultural en toda sociedad y grupo humano: la **función imaginaria**; esa forma de racionalidad simbólica constitutiva del fenómeno humano, y por ello del mismo hecho social.

2. La cultura como imaginarios sociales

La cultura es un fenómeno plural y complejo, que se identifica siempre con una sociedad, pueblo, grupo, clase, y al mismo tiempo representa ese aspecto, principio o factor diferencial de cualquier otra sociedad, pueblo o clase. Según esto la cultura **significa** siempre, y constituye el amplio y diverso campo de significantes que produce una sociedad o grupo diferenciándolo de otros.

Transcendiendo una analítica de la cultura que nos permita pensarla en términos de campos y procesos, de sujetos y actores, de prácticas, discursos y objetos culturales, de escenarios y ritmos y comunicaciones, es posible también pensar la cultura como ese **nivel significativo** común a toda esta fenomenología cultural en términos de los imaginarios que atraviesan dicha fenomenología y diferencian cada sociedad o grupo. Este sistema de imaginarios que configuran una determinada formación cultural se constituye temporalmente como el capital significativo de la experiencia histórica de todo grupo humano.

Una teoría particular de la cultura capaz de comprender y ex-

plicar toda la amplia y compleja fenomenología cultural de una sociedad o grupo humano, y que al mismo tiempo sirviera como dispositivo para analizar todos los campos y procesos culturales, podría tomar como principio de su organización los **imaginarios sociales**. El hecho que todo pueblo, desde que el hombre es hombre, haya creado formas estéticas, creencias religiosas, una ética hecha de rituales y símbolos, estilos comunicacionales, todo ello puede ser interpretado a partir de la función imaginaria.

La razón fundamental para hacer de los imaginarios de una sociedad las formas más originarias y originales de su cultura, y por ello mismo el principio que la diferencia de cualquier otra cultura, es que los imaginarios pertenecen al dominio del tiempo, y por ende a la **memoria**. Al reabsorberse en la función fantástica la memoria imaginaria contiene el "tiempo reencontrado" de un pueblo, repara los ultrajes de su pasado y reproduce estéticamente el recuerdo; capaz de reproducir un todo a partir de fragmentos de la experiencia. Tal capacidad imaginativa de la memoria, que actúa contra la disolución del devenir, y asegura la continuidad de una misma conciencia colectiva, se expresa

simbólicamente en todos los campos de cultura de una sociedad.

De ahí que la imaginación, en todas sus manifestaciones (religiosas y míticas, literarias y estéticas, rituales y oníricas) comporte siempre una **eufemización** del mundo; metaforice un mundo mejor, actúe contra las tensiones y fuerzas disolventes de la sociedad, reanudando sus vínculos y reforzando sus cohesiones internas.

Consideramos "imaginario" el substrato de toda producción cultural, sus matrices simbólicas; los imaginarios o creaciones de la imaginación son a su vez producto de las experiencias perceptivas de un pueblo (grupo social o de individuos particulares). Todo imaginario, y la misma función imaginativa, es el momento **descubridor** de posibles realidades o de las múltiples posibilidades de la realidad. Esta "alteración" de lo real, que es todo imaginario, se opera fundamentalmente por la simbolización; y todo imaginario nutre siempre el **deseo** de una realidad diferente. Este doble componente de la imaginación (descubrimiento y deseo) es capaz de establecer relaciones y correspondencia entre órdenes o campos separados de la realidad; o, al contrario, reconocer

las diferencias al interior de una sola realidad. En este proceso de ampliación de significantes, los imaginarios sociales conducen a nuevas formas de existencia (en el mito, en el arte, en el trance social, la fiesta o el ritual...).

3. Imaginarios y cultura popular

Los imaginarios representan simultáneamente el nivel más indiferenciado de la cultura al interior de una sociedad, pero también el principio de diferenciación entre dos formaciones socio-culturales. Se entiende, por ello, que los imaginarios respondan predominantemente al nivel más "popular" de la cultura, y se caractericen por:

- a) producirse y distribuirse de manera preferente fuera de los circuitos mediáticos de la comunicación social.
- b) no encontrarse marcados por la "forma de la mercancía" al menos en su especificidad originaria.
- c) sustraerse a un uso y consumo privado, respondiendo más bien a participaciones colectivas y generando públicas socializaciones.

- d) manifestarse más bien en la forma de prácticas que de objetos culturales.
- e) producir y expresar identificaciones colectivas, capaces de reforzar los reconocimientos y cohesiones tanto como de reproducir las diferencias.

Todos estos aspectos confieren a los imaginarios sociales, que se plasman en la cultura popular, densidades históricas y una elevada carga de afectividad. No es por ello extraño que muchas manifestaciones de la cultura popular adopten la forma de ceremoniales sociales, de una festividad en la que los participantes trascienden la privacidad individualista para cometer esas "inmersiones colectivas", donde la comunicación (comunidad) adopta los trances más diversos, desde el baile hasta la borrachera, atando y desatando corporalidades y verbalidades.

Todas estas caracterizaciones del imaginario que informa una cultura convergen además en otros dos aspectos de diferencial eficacia: configuran lo **público** como espacio privilegiado de socialización, y producen **prácticas** más que objetos culturales.

Por último, los imaginarios culturales comportan siempre un **reordenamiento** de la realidad y de la misma sociedad, el cual suele expresarse en formas y ritualidades de transgresión o de utopía. Inversiones de caracteres y funciones, de jerarquías, tendientes a establecer relaciones y comunicaciones, donde la igualdad se imponga sobre las diferencias. El mismo efecto catártico de la estética y del arte, toda expresión poética como recreación, operan desde los imaginarios de una sociedad conjurando sus fantasmas.

No es tarea difícil despejar los imaginarios de la múltiple y diversa morfología de una cultura, ya que dichos imaginarios se encuentran siempre codificados tanto en la obra artística y literaria, como en la fiesta y rituales de vida y muerte, atravesando la música, el baile y la canción.

Hemos elegido tres ejemplos de índole muy diferente, para mostrar la plasticidad de la función imaginaria en las manifestaciones culturales de una sociedad. El primer caso, de los que nos proponemos analizar de modo muy somero, se refiere a uno de los fenómenos de mayor actualidad en el horizonte socio-cultural: el de las identidades colectivas; el segundo

trata de la cultura de los "graffiti", que en épocas recientes han comenzado a tatuar de manera profusa el medio urbano; y el último se refiere a la gastronomía, o ese estilo propio de comer, donde una función vital (alimentarse) y una función hedonista (el gusto) se encuentran siempre imaginariamente sazoadas o sobresignificadas.

Estos tres diferentes campos de análisis se ubican a diferentes niveles de producción y representación de imaginarios sociales: el de las identidades corresponde a una de las formas fundamentales de vivir en sociedad, donde la diferencia se construye sobre el reconocimiento del "otro"; el de los imaginarios gastronómicos, que condensan complejos simbólicos y significantes de una gran carga no sólo afectiva sino también identitaria; los "graffiti" resignifican el espacio anónimo y opaco de la ciudad haciéndolo transparente a mensajes recreadores de una comunicación alternativa.

a) Los tatuajes urbanos

La urbanización de la cultura con su dominancia burguesa no ha impedido que la ciudad siguiera escenificando una cultura popular, no regida por el arte-facto y la arquitectura, la mercancía y la pri-

vatización del uso y consumo; la cultura ha sido capaz de producir y expresar también los imaginarios sociales de la ciudad y de los ciudadanos.

Un ejemplo de estos imaginarios urbanos son los "graffiti", que tatúan los muros de la ciudad, que aparecen casi anónima y clandestinamente, cifrando mensajes entre subversivos y poéticos; que captan lo inexpresable e inexpresado en las cotidianidades ciudadanas; que hacen públicas ideas y sentimientos latentes de la sociedad; o que recuerdan lo que está en riesgo del olvido.

Contra la jungla de la publicidad, contra la pantalla de nuestros paisajes transformados en **video-marketing**, la imaginación asalta los muros para hacer de ellos palimpsestos de señales tráfugas. El "graffiti" desencadena complicidades imaginarias para recrear la ciudad, aunque no sea más que metafóricamente. Contra la razón ortogonal que urbaniza la ciudad, y contra la masiva desnaturalización del paisaje por el asfalto y el cemento, el mensaje mural genera nuevas sinuosidades y transparencias; conturnea las construcciones y revela otras realidades a través de la arquitectura.

El actual "graffiti" tiene antiguo antecesor heroico en el "Pasquino"; un rebelde personaje que en la Roma de los Papas escribía en los muros sátiras denuncias. De entonces el nombre de "pasquín". Esta intencionalidad política de desperezar conciencias recoge el "graffiti" participando a su manera en la campaña electoral o desarrollando una lúdica oposición al gobierno; en otras ocasiones el "graffiti" se vuelve romántico, y con sus flirteos amorosos enjuaga los sentimientos sofocados por la comercial erotización de los "media".

El fenómeno del "graffiti" no puede ser entendido ni explicado al margen de ciertos furores o euforias sociales, de situaciones de tensión o de trance colectivos, cuando tienen lugar las más intensas explosiones imaginarias. Por eso ningún tratado sobre el "graffiti" puede olvidar su despliegue durante el mayo 68 de París, o aquellos que salían por las paredes del metro y trepaban por los muros de Madrid para festejar la muerte de Franco en noviembre del 76.

b) Las identidades imaginarias

Nuestras sociedades y culturas han quedado durante largo tiempo cautivas de un modo de

producción de identidades unívocas. La construcción del Estado nacional había impuesto una identidad exclusiva y dominante, identificada con una cultura nacional; como si la soberanía de la nación exigiera también una única identidad: la nacional. Esta interpelación nacionalista impidió no sólo el reconocimiento de las múltiples identidades que atraviesan un tejido social sino también la posibilidad de plurales identidades.

Los globales procesos de la "modernidad" (con sus entropías generalizadoras y sus negentropías diferenciadoras y particularizadoras), y los nuevos escenarios democráticos además de provocar la emergencia de nuevos actores e identidades sociales han permitido el descubrimiento de la compleja morfología de identidades e identificaciones, por las cuales los grupos e individuos se reconocen y diferencian entre sí, se asocian y confrontan.

No es el caso de tratar aquí la producción de **identidades inclusivas**, las cuales responden, por ejemplo, a diferentes niveles de pertenencia social (el hecho de ser quiteño, serrano, ecuatoriano y latinoamericano), ni tampoco la producción de **identidades segmentarias**, correspondientes a identifica-

ciones superpuestas. Más pertinente es la producción de aquellas identidades en las que operan siempre en sus formas de reconocimiento y diferenciación imaginarios colectivos.

En esta amplia categoría de identidades imaginarias se encuentran fenómenos de índole muy diversas: desde los "fans", fanáticos de un equipo de fútbol o de un cantautor hasta las imitaciones colectivas de un mito, como las que hace años dieron lugar a los "blousons noirs" y hoy generalizan el modelo "yupi".

Pero mientras que estas identidades se reafirman por una socialización de alcance colectivo, otras identidades se construyen sobre el eje de una diferenciación, o por marcajes de "distinción" como diría Bourdieu: el uso de una marca de vestidos, como "Benetton"; la adición a una marca de cigarrillos o de bebidas, el empleo de una determinada tarjeta de crédito ("dime que tarjeta tienes y te diré quien eres" nos recordaba en el HOY del 7 de junio Felipe Burbano); o de una marca de perfume, que una mujer o un hombre se apropian como distintivo de su personalidad.

Sobre este último aspecto es interesante observar cómo el colosal desarrollo de la industria de cosméticos ha trabajado las denominaciones de sus productos, sus etiquetas, en base a una profusa semántica de imaginarios. El discurso cosmético se construye de aromas lingüísticos y referencias exóticas, de mensajes identitarios: "Clandestine", "Fidji" (de Laroche), "Silences", "Nocturnes" (de Caron), "Opium", "Pervers", "Fly away", "Libertine"... y para hombre "Eau sauvage", "Drakkar" aludiendo este último a un aroma de saga vikinga.

Existe, en fin, un género de identidades, que en cierta medida participa de las identificaciones segmentarias, y que puede generar un conflicto de identidades, ya que el **deseo** de reconocimiento y de diferenciación confrontan incompatibilidades y tensiones. Ejemplo de ello, es el caso de una investigación en curso sobre "identidades femeninas" en la transición de los 70 y 80, cuando en determinados sectores de mujeres desarrollaron simultáneamente una identidad feminista, una identidad de militancia política, una identidad profesional, reproduciendo también una identidad tradicional de mujer (esposa y madre, doméstica y religiosa), y todas estas identidades en-

traron en colisión conflictiva, dando lugar a "historias de vida" con rasgos sociológicos muy particulares.

c) La gastronomía imaginaria

No todas las sociedades han desarrollado el mismo culto de la comida; en algunas culturas la función alimentaria ha alcanzado refinamientos culinarios (en la preparación), estéticos (en el servicio: nombre de los platos y confección de las "cartas" o "menus"), y hasta éticos (en el ceremonial social o "manieres de table"). Sin embargo, en todas las sociedades desde las más civilizadas hasta las más "primitivas" la comida se ha convertido en un hecho cultural de intensas condensaciones simbólicas e imaginarias, las cuales intervienen tanto en la cocina de los alimentos como en su servicio y en su consumo.

Una gastronomía representa siempre el resultado de la doble relación de un pueblo con su medio ambiente y con las acumulaciones de su pasado. De ahí el carácter sentimental de todos los platos tradicionales, que se prueban desde niño y marcarán las memorias gustativas de toda la vida: la fanesca o la colada morada, el ceviche o la fritada; la feijoada para un brasile-

ño; los picantes, las salteñas y el chuño para un boliviano; la tortilla para un español o el gazpacho para un andaluz; no se trata tan sólo de comidas sino de identidades gustativas.

Un encocado de camarón representa algo más que la conjugación de dos sabores; en él se codifica la síntesis de dos paisajes y de dos medios de vida, como la asociación del banano frito con el pescado. Algo muy parecido ofrece el "curanto" chileno, casi símbolo de la integración nacional de todos los productos que lo sazonan como del arraigamiento con el pasado en la forma de su preparación, cocido en la tierra al calor de las piedras.

La receta de cocina, convertida en género literario ha dado lugar a una amplísima bibliografía en cada país, donde lo regional se nacionaliza y lo nacional se internacionaliza, haciendo viajar a los platos típicos de todas las culturas culinarias por una suerte de turismo gastronómico. Ir en nuestro medio a un restaurant chino, español, italiano o francés, como ir en otros sitios a un restaurant griego, turco o mexicano, supone la elección de un particular "extrañamiento" gastronómico, de una fuga

imaginaria hacia otros gustos diferentes de los cotidianos.

Hay comidas con sabor familiar, preparadas y consumidas en la intimidad del hogar; algunas son recuerdos culinarios que sólo se prueban en casa de la abuela o de las viejas tías. Otras comidas, en cambio, se consumen al paso, o incluso tienen un gusto de delincuencia gastronómica: el yahuarlocro o esos chinchulines nocturnos sazonados de connivencias entre amigos. Existen también comidas con el sabor de un lugar particular, cuyo consumo celebra un recuerdo tan gastronómico como locativo: el mote pillo cuencano, o las chugchucaras latacungueñas.

En fin, todas las sociedades conocen comidas de fiestas, y aquellos platos que están asociados a una determinada festividad, y cuyo ceremonial culinario capta algo del contenido de la celebración: comidas casi religiosas como el cordero pascual o los panes de huahuas en nuestro medio.

En ninguna sociedad el hombre ha comido solo para nutrirse. Desde que empezó primero a asar sus alimentos y después a cocerlos, cuando más tarde inventa el horno y mucho más tarde el arte de freír, y por último incursiona en

las múltiples variaciones culinarias, y se pone a declinar gustos y conjugar sabores, la comida se ha convertido en un inagotable laboratorio de imaginarios sociales; imaginarios productores de cultura, de identidades, de intercambios y relaciones. Y transformada en industria no deja de ser la comida un complejo fenómeno cultural.

4. Para una reconstrucción nacional de la cultura

Todo el proyecto histórico de construcción de la nación, junto con la integración de un territorio y de un mercado interno, tuvo también que dotarse de una historia y de una cultura, y ello sobre los restos y despojos del pasado precolonial y de la historia colonial, nunca plenamente asumidos hasta entonces y difíciles de integrar al futuro de la nación. Para todo ello era necesario el arduo trabajo de una arqueología de las conciencias colectivas.

Sobre estos presupuestos y desde la misma formación del Estado se intentó pensar y elaborar una **cultura nacional**, cuya reciente revisión crítica fue efecto de dos tendencias: la marxista que sostenía que la "cultura nacional" es siempre una cultura de clase, la burguesa, y la indigenista, que

contesta la unidad nacional de la cultura en razón de la diversidad de culturas aborígenes del país. La misma corriente de pensamiento marxista cuestionó la idea de nación, como si el Ecuador de la misma manera que otros países latinoamericanos fuera una nación "inacabada", "incompleta" o "naciones en ciernes" (Quintero & Silva). Esta versión de lo nacional no tiene en cuenta que la nación es un fenómeno histórico y que por ello mismo adopta formas diversas y cambiantes a lo largo de la historia. Y de hecho los actuales procesos en el mundo ponen de manifiesto grandes transformaciones nacionales.

Simultáneamente la emergencia de antiguas nacionalidades con sus respectivas culturas al interior del Estado nacional obliga a pensar las diversidades culturales que integran cada país: diversidades étnicas, regionales y sociales. En este sentido no es necesario reconocer las diversidades culturales de un país en detrimento de una cultura nacional; sin que esto signifique una abstracta y unitaria integración de todas ellas, sino más bien la participación de una misma historia y en un mismo perímetro de relaciones culturales.

Ni la posición indigenista puede abolir la temporalidad histórica y la "internalidad" territorial de la nación, ni tampoco la tesis marxista puede llegar a reducir la cultura nacional al efecto de dominación de la cultura burguesa. De hecho se ha mostrado ya como dentro de una misma formación socio-cultural son posibles, compatibles y estrechamente relacionados diferentes modos de producción de cultura.

La primera fractura dentro de la concepción nacional/unitaria de la cultura provino de la diferencia entre "cultura popular" y "cultura burguesa"; la segunda resultó de la emergencia de los movimientos étnicos y de la toma de conciencia no ya de un pasado indígena sino de su actual presencia, la cual despejaba a su vez todas las diversidades culturales en la formación socio-cultural ecuatoriana.

Esto explica que a diferencia de las décadas de los años 60 y 70, cuando la nación fue el principal referente de la cultura y la "cultura nacional" objeto centralizador de interpelaciones y elaboraciones culturales, los años 80 dieron lugar a una desconstrucción de lo nacional, contestando la ideología de una "cultura nacional" y privilegiando la pluralidad cultural

del país y la diversidad de nacionalidades con sus propias culturas.

Si la cultura y sus procesos obligan a pensar las profundas ósmosis e intensas transfusiones culturales, la cultura nacional no puede ser otra cosa que un precipitado de diversidades culturales, y que incluso la cultura burguesa, como la cultura nacional, más allá de sus determinaciones de clase, asimilan y condensan residuos y estratos de lo que se denomina cultura popular.

Al cabo de todos estos cambios operados en la interpretación y en la misma experiencia del hecho cultural en nuestras sociedades, los cuales han conducido a resaltar las diferencias y diversidades de cultura, se impone un tratamiento más teórico y analítico que descriptivo del fenómeno cultural, que permita una comprensión y explicación no sólo de su compleja heterogeneidad (niveles y aspectos, formas, procesos y temporalidades) sino también las relaciones existentes entre las diversidades sociales de la cultura: étnicas y regionales, de clases y grupos, de tradición y modernidad.

En este sentido, la nación sigue siendo un referente de intención y de organización de la cultura,

en la medida que produce una temporalidad histórica y una espacialidad, que tiene efectos culturales en la configuración y en la relación de todas aquellas diversidades culturales integradas al Estado nacional.

Las diferentes culturas y nacionalidades culturales del país comportan un perímetro geográfico de relaciones entre ellas, haciendo que la **contigüidad** opere como un principio de asociación y de identificación e intercambios entre ellas; a ello ha contribuido también la participación en una historia común cuyos procesos han marcado los referentes y las identidades o recíprocos reconocimientos entre dichas culturas particulares.

La abolición del Estado y la nación, que proponen la moda post-moderna y neoliberal, no sólo correría el riesgo de reconvertir las sociedades en tribus, sino que para efectos culturales además de reducir el perímetro de las relaciones e intercambios de cultura eliminaría la dimensión cultural de la historia, cuyo capital acumulativo en términos de tradición y de experiencias compartidas de un pueblo representa la matriz de su cultura.

Pero incluso más allá de las consecuencias que acarrearía el abreviar la memoria de un pueblo, la amputación de cualquier parcela y fase de su pasado impedirá siempre a una cultura de proyectar en el futuro identidades que no sean reconocidas y compartidas por otras culturas e identidades vecinas y afines. La nación y su historia tienen la función de organizar no sólo (no de inificar) culturalmente un espacio sino también las culturas comprendidas en él, confiriéndoles un alcance universal en el concierto cultural del mundo.

En cuanto a la tesis de que la cultura nacional se defina por la cultura burguesa cabe señalar que la forma cultural de la burguesía aparece como la menos nacional: no sólo porque la mercancía, el consumo de productos culturales y su difusión mediática tienden a la homogenización cultural sino también porque las burguesías de todos los países se parecen más entre ellas que los sectores populares. Por esta razón, serían más bien las formas populares de cultura, las que configuran la formación socio-cultural propia de cada país, las cuales a su vez son capaces de permean la cultura de las respectivas burguesías confiriéndoles sus diferencias más nacionales.

Por todo esto nos pareció importante resaltar el nivel cultural de los imaginarios sociales, los cuales pueden ser considerados como el substrato más "popular" de la cultura, que atraviesa todos los

modos de producción cultural, todas sus formas y productos, y que constituye a la vez el flujo más subterráneo de los intercambios y diferencias culturales.