



Cuadernillo teórico-práctico N° 1

Escuela de Humanidades y Estudios Sociales

Sede Andina

Prof. Jimena Birgin y María Sol Iparraguirre

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	2
El ingreso a una comunidad académica.....	2
Leer y escribir en la universidad	2
La lectura y la escritura como prácticas sociales	3
LOS GÉNEROS DISCURSIVOS.....	4
ACERCA DEL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LOS TEXTOS.....	7
EL ABORDAJE INICIAL DEL TEXTO: EL PARATEXTO.....	9
LA PUESTA EN ESCENA DISCURSIVA	10
El sujeto de la enunciación.....	13
LENGUAJE ORAL Y LENGUAJE ESCRITO.....	14
De la oralidad a la escritura: la toma de apuntes	16
Géneros académicos orales y escritos	17
EJERCITACIÓN	18
CORPUS DE TEXTOS	19
Texto 1: Cultura.....	19
Texto 2: Cultura.....	20
Texto 3: ¿Qué es hoy la cultura?.....	21
Texto 4: La acción cultural socialista y obrera	22
Texto 5: Cultura popular, de masas y cultura como agente socializador	23
Texto 6: En la batalla contra los monopolios, el único aliado posible es la política	24
Texto 7: Ficha de cátedra “La noción de configuración cultural de Alejandro Grimson”	25
Texto 8: La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento	28
Texto 9: Kitsch, camp, boom.....	30
Texto 10: Sociedad, cultura y poder	32
Texto 11: La cultura como identidad y la identidad como cultura	35

PRESENTACIÓN

El ingreso a una comunidad académica

El ingreso a una carrera universitaria constituye un momento clave en la vida de los estudiantes, ya que implica la incorporación a una nueva comunidad que comparte una cultura institucional, un conjunto de intereses y un modo de organización con reglas propias. Es por eso que, en esta etapa inicial, la experiencia de los estudiantes gira en torno del reconocimiento de las rutinas, los códigos institucionales, los espacios, los reglamentos y todos aquellos aspectos que los ayuden a integrarse a la vida universitaria.

Estos aprendizajes implican el reconocimiento de un nuevo escenario con prácticas específicas y forman parte de un proceso que requiere de tiempo y exige poner en un plano consciente las fortalezas y debilidades que cada uno posee en relación con el estudio. Entre las acciones iniciales que debe realizar el estudiante, se destaca: la organización de los recursos personales, la revisión de las experiencias previas y las motivaciones para el estudio, así como la identificación de los recursos que ofrece la universidad. Además, es necesario tener en cuenta la gestión de los tiempos que implican las actividades vinculadas con el aprendizaje en este ámbito: asistencia a clases teóricas y prácticas, búsqueda de materiales bibliográficos, momento de lectura de textos y apuntes, elaboración de trabajos individuales y en grupo, preparación de exámenes, entre otros. Asimismo, es fundamental considerar con anticipación las opciones que ofrecen los planes de estudio de cada disciplina. A través de la selección de materias y espacios curriculares en cada etapa de la carrera, cada estudiante puede planificar una trayectoria universitaria adecuada a sus posibilidades y expectativas.

Por otra parte, la incorporación a una institución de nivel superior pone a los estudiantes ante el desafío de interactuar con los docentes y con sus pares mediante ciertos formatos discursivos específicos. Estos posibilitan la incorporación de saberes y prácticas disciplinares y constituyen también el acceso a una nueva comunidad discursiva.

Leer y escribir en la universidad

La lectura y la escritura son las prácticas que tienen mayor preponderancia entre las acciones que se desarrollan en el ámbito universitario. Además, revisten una serie de particularidades que el estudiante deberá reconocer para poder adquirir seguridad y confianza en el momento de dar sus primeros pasos en la carrera. Es importante resaltar que el aprendizaje específico de los modos de leer y escribir en la universidad difiere de aquellos que se promueven en la escuela primaria y secundaria. A esto se agrega que, muchas veces, esos saberes previos se encuentran implícitos o no se ha reflexionado específicamente sobre ellos y, por lo tanto, no es fácil reconocerlos y explicitarlos en las prácticas de lectura y escritura. Los textos académicos presentan un grado de complejidad distinto del de los utilizados en las interacciones cotidianas o en la formación escolar previa. Entre las principales diferencias que algunos especialistas reconocen podemos mencionar: los saberes previos que estas prácticas requieren, los soportes materiales de los textos a leer, la presencia de la institución académica como mediadora de estas prácticas y la finalidad específica de la lectura y la escritura en el espacio académico (Arnoux, Di Stefano, Pereira, 2002). En relación con el último punto, estas autoras plantean que la finalidad principal de la lectura en el ámbito universitario se relaciona principalmente con la exigencia de dar cuenta de lo que se ha leído, “para demostrar que se ha adquirido un saber” (2002:7). De ahí que en la universidad, la vinculación entre lectura y escritura se torne especialmente estrecha: “todos los escritos universitarios tienen una

apoyatura en lecturas previas” y, a su vez, “la mayor parte de las lecturas que se encaran deben poder traducirse en respuestas de parciales, trabajos prácticos, monografías” (2002:7).

Desde Introducción a la Lectura y Escritura Académica proponemos contribuir a la apropiación de herramientas que les permitirán comprender y producir de modo adecuado los distintos tipos de texto que se requieren en esta etapa. Las temáticas que se tratan no pueden ser conceptualizadas como meras “técnicas de estudio”, ya que la materia apunta a que los estudiantes adquieran seguridad y autonomía en sus procesos de comprensión lectora y producción textual y devengan eficaces lectores y productores de los distintos géneros.

El desarrollo de estrategias cognitivas que les permitan apropiarse de los modos de comunicar propios del nivel universitario y de la disciplina que eligieron cursar en la universidad será así parte de un proceso. En éste, se favorecerá la toma de conciencia sobre sus propios procesos de escritura y de lectura y la reflexión crítica sobre los procedimientos lingüístico-comunicativos puestos en juego en sus propios textos. De esta interacción entre práctica y teoría surge como modalidad de trabajo el espacio de taller y, para que este sea productivo, se requiere una actitud activa, atenta y comprometida de los participantes. Introducción a la Lectura y Escritura Académica se concibe, además, como un espacio curricular transversal, que establece articulaciones al interior de cada carrera y entre carreras afines, sobre la base de trabajar con géneros usuales y contenidos temáticos propios de las distintas áreas disciplinares.

La lectura y la escritura como prácticas sociales

Desde muchos campos disciplinares, y luego de que *haya corrido mucha agua bajo el puente*, se han considerado a la lectura y a la escritura como prácticas sociales. Esto es, ampliar la concepción de lectura y escritura que se tenía hasta el momento, en tanto **técnicas, procesos o habilidades**.

Si revisamos la historia, podremos ver que se ha ido modificando qué se lee, también qué se escribe, quién o quiénes hacen, los lugares que permiten ciertas escrituras y/o lecturas, etc. Cambios obligados, muchas veces, por los tipos de soporte, por las relaciones de poder, las coyunturas políticas y los usos que se les ha dado. Es por eso que decimos que son prácticas: obedecen a una multiplicidad de factores culturales, sociales y políticos.

Entonces, pensar una lectura y una escritura académica particularmente nos vincula con estas ideas de práctica en relación a sujetos y situaciones y no solo cómo objetos que están por fuera de las actividades que realizamos los seres humanos. No se trata de un ejercicio de codificación y decodificación. ¿Quién escribe? ¿Quién (le/lo o la) lee? ¿Con qué finalidad? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Cómo? entran en juego a la hora de producir y comprender.

Es así que no es lo mismo escribir en el ámbito periodístico, por ejemplo, donde la finalidad del escrito está en función de un hecho ocurrido, pero también de un contexto ideológico que hace posibles ciertos enunciados y otros no, y escribir en el ámbito académico, ya sea para ser evaluado y acreditado a fin de lograr un título profesional, o para comunicar avances científicos o poner en juego nuevas ideas sobre un objeto de conocimiento. Asimismo, uno tendrá su aparición en un determinado formato que puede ser un periódico o una revista digital y, el otro, deberá seguir ciertas pautas formales para, en principio poder ser leído por quienes correspondan y, luego, aceptado, rechazado o puesto en discusión.

Pensando en esto, Bajtin, un teórico ruso de las primeras décadas del siglo XX, va a referirse a los **géneros discursivos**.

LOS GÉNEROS DISCURSIVOS

En nuestra actividad comunicativa, producimos enunciados de distintos tipos: orales o escritos, formales o coloquiales, simples, complejos y de diversa extensión. Estos enunciados ponen en acto géneros discursivos, también llamados por algunos autores “géneros textuales”. Según Bajtin (1979), los géneros discursivos constituyen tipos relativamente estables de enunciados asociados a una esfera de la actividad humana. Cada ámbito social requiere determinados géneros discursivos, que son “envases comunicativos” usados por los hablantes para interactuar, ya que determinan los rasgos o características que deben tener los enunciados que se intercambien en ese ámbito.

Esto representa una exigencia, dado que todo enunciado que no se adecue a los requerimientos genéricos será anómalo e incluso puede ser rechazado. Por otra parte, es una condición de posibilidad de la comunicación: los géneros establecen una base común sobre la cual los hablantes pueden producir y comprender enunciados. Si cada esfera social no tuviera sus géneros discursivos con funciones comunicativas específicas, la comunicación sería imposible o extremadamente lenta. Por ejemplo, un alumno no tiene que delimitar las características que tiene un examen en el ámbito de la educación superior, puesto que en esa esfera social ya se trazó el tipo de enunciados (más o menos estable) que se asocian a ella y que permiten el intercambio verbal entre todos aquellos que circulan en ese espacio.

El ingreso a determinados grupos o comunidades requiere muchas veces que el emisor conozca las pautas genéricas que se utilizan para comunicarse en ese ámbito. Bajtín define tres componentes de los géneros discursivos, que determinan las características de los enunciados:

- el *tema* objeto del discurso
- la *estructura* u organización interna del enunciado
- el *estilo*, que es el modo en que se construyen los enunciados. Entre otros rasgos, incluye el léxico seleccionado, el tipo de frases, el posicionamiento como enunciadador y el registro o grado de formalidad o informalidad de los enunciados. Por ejemplo, los estudios superiores demandan que el alumno adapte su discurso al ámbito en el que se encuentra y por ejemplo, en un parcial, debe construir un enunciadador que maneja un saber y que puede desplegarlo claramente ante los destinatarios.

Es importante señalar que no existe una lista completa y acabada de géneros discursivos. Las esferas de la actividad humana no se pueden abarcar en su totalidad ni clasificar de manera taxativa y además varían cultural e históricamente. Por otra parte, a la par de los nuevos ámbitos y prácticas sociales surgen géneros discursivos inéditos como, por ejemplo, el e-mail o el chat, que están determinados por las nuevas tecnologías.

El problema de los géneros discursivos (Mijail Bajtin)

1. Planteamiento del problema y definición de los géneros discursivos

Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. [...] El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*.

La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma. Aparte hay que poner de relieve una extrema *heterogeneidad* de los géneros discursivos (orales y escritos). Efectivamente, debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos del diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato cotidiano, una carta (en todas sus diferentes formas) o una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (sociales, políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos). Podría parecer que la diversidad de los géneros discursivos es tan grande que no hay ni puede haber un solo enfoque para su estudio [...]. Se podría creer que la diversidad funcional convierte los rasgos comunes de los géneros discursivos en algo abstracto y vacío de significado. Probablemente con esto se explica el hecho de que el problema general de los géneros discursivos jamás se haya planteado. Se han estudiado, principalmente, los géneros literarios. [...]

Hay que prestar atención a la diferencia, sumamente importante, entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos); tal diferencia no es funcional. Los géneros discursivos secundarios (complejos) -a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia

cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo). [...]

El lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados. El enunciado es núcleo problemático de extrema importancia. Analicemos por este lado algunas esferas y problemas de la lingüística.

Ante todo, la estilística. Todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y con las formas típicas de enunciados, es decir, con los géneros discursivos. Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir puede poseer un estilo individual. Pero no todos los géneros son igualmente susceptibles a semejante reflejo de la individualidad del hablante en el lenguaje del enunciado, es decir, no todos se prestan a absorber un estilo individual. Los más productivos en este sentido son los géneros literarios: en ellos, un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado, es una de las finalidades principales de éste [...] Las condiciones menos favorecedoras para el reflejo de lo individual en el lenguaje existen en aquellos géneros discursivos que requieren formas estandarizadas, por ejemplo, en muchos tipos de documentos oficiales, en las órdenes militares, en las señales verbales, en el trabajo, etc. En tales géneros sólo pueden reflejarse los aspectos más superficiales, casi biológicos, de la individualidad (y ordinariamente, en su realización oral de estos géneros estandarizados). En la gran mayoría de los géneros discursivos (salvo los literarios) un estilo individual no forma parte de la intención del enunciado, no es su finalidad única sino que resulta ser, por decirlo así, un epifenómeno del enunciado, un producto complementario de éste. [...]

Los cambios históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos. [...] Para comprender la compleja dinámica histórica de estos sistemas, para pasar de una simple (y generalmente superficial) descripción de los estilos existentes e intercambiables a una explicación histórica de tales cambios, hace falta una elaboración especial de la historia de los géneros discursivos (y no sólo de los géneros secundarios, sino también de los primarios), los que reflejan de una manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social. Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. [...]

En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y éstos no sólo son géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios (ciertos tipos del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, de círculo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.). Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria (géneros literarios, científicos, periodísticos, de conversación), de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirla, para tomar en cuenta al oyente o participante, etc., todo lo cual lleva a una mayor o menor reestructuración y renovación de los géneros discursivos. [...]

Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo. [...]

El estudio de la naturaleza del enunciado y de los géneros discursivos tiene, a nuestro parecer, una importancia fundamental para rebasar las nociones simplificadas acerca de la vida discursiva, acerca de la llamada “corriente del discurso”, acerca de la comunicación, etc., que persisten aún en la lingüística soviética. Es más, el estudio del enunciado como de una *unidad real de comunicación discursiva* permitirá comprender de una manera más correcta la naturaleza de las *unidades de la lengua* (como sistema), que son la palabra y la oración.

Extraído y adaptado de Bajtin, Mijail (1982) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, pp. 248-293.

ACERCA DEL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LOS TEXTOS

Siempre que producimos textos lo hacemos en una situación comunicativa particular. Esto es, en un **momento determinado, en un lugar determinado, frente a determinado público y dirigiéndonos a un público específico**. Tenemos también **una intención o una finalidad** y adecuamos nuestros textos a todos estos elementos.

Entonces, también al leer, pensamos que esos textos fueron producidos en ámbitos y situaciones comunicativas específicas que exigieron ciertos ajustes para resultar adecuados y cumplir con sus finalidades. Como lectores de textos académicos tenemos que ser conscientes que los elementos de la situación comunicativa en la que se produce un texto influyen en qué tipo de discurso resulte, cómo aborda el tema, el vocabulario que usa, la estructura que le da (aunque vimos que en los géneros los aspectos formales son más o menos estables. No varían mucho) y esto nos ofrece muchas claves para poder leerlo y entender e interpretar lo que dice.

Es así que, entre otros elementos, tenemos que tener en cuenta **quién produjo ese texto, desde que rol o lugar social**, si lo hizo como especialista en un tema dirigiéndose a colegas o a alumnos con el fin de transmitir un conocimiento, si lo hizo como un ciudadano común, por ejemplo, en una carta de lectores en un periódico –lo que sería diferente si lo hace como periodista de ese mismo espacio.–, etc.

En qué **época, año, momento histórico**, nos puede indicar qué discusiones existían en ese momento: no tendría la misma lectura un texto que hable de astronomía en el 1200 que en el año 2001, por ejemplo, ya que los conocimientos sobre la materia eran diferentes y, además, las concepciones sobre el universo estaban sesgadas por la cuestión religiosa. Tampoco, por supuesto, pueden compararse las tecnologías a disposición en cada una de esas épocas. Y si pensamos en el productor del texto, respecto a este tema, no sería lo mismo que sea un científico actual, que un religioso del 1200, menos si lo dijo un judío o un árabe o un inca que tenían mayores conocimientos sobre el tema. O en una u otra época, la diferencia en los discursos producidos por un niño o un adulto.

Si tomamos el caso anterior y pensamos en el **lugar** como elemento determinante de los discursos producidos, vemos que puede estar marcando diferencias culturales y religiosas que

entrañan concepciones del mundo diferentes. También podemos pensar en cuestiones de identidad de los pueblos, de su historia, como es el caso, por ejemplo, del tema de la “pobreza” si se lo piensa desde Latinoamérica, Europa o África. Seguramente el mundo de referencia en cada caso, sus ejemplos, sus puntos de partida, su percepción del problema, etc., sean muy diferentes. Por todo esto, al leer un texto, observamos quién lo escribe y de dónde es esa persona, dónde estudió o se formó y, también, dónde publica su texto o dónde expone su discurso. Estamos pensando en el lugar geográfico, pero también es necesario poner atención al lugar de publicación. Es decir, en qué medio se publica (diario, revista científica) y cuáles de ellos específicamente e informarnos qué línea ideológica tiene, a qué teorías adscribe, cuál es su público lector, en qué ámbitos circula, qué valoración tiene, etc. En caso de tratarse de un discurso oral, observaríamos si se trata de un congreso o conferencia, de qué, dónde ocurre, que eje temático convoca, cuál es el perfil de los asistentes, etc.

Se denomina contextualizar un texto o describir su contexto de producción cuando se desarrollan, en un texto articulado, los elementos del contexto que intervienen en la situación comunicativa. Esto es: quién lo escribió, en calidad de qué (docente, investigador, periodista, etc.) cuándo, dónde lo publicó, a quién tipo de público lector se dirige, con qué finalidad, a la vez que se interpretan los que permiten dar cuenta de condiciones, circunstancias, ideas, etc. que influyeron en el texto, particularmente en el tema, la finalidad, los destinatarios, etc.

Rasgos del contexto

Hymes ve el contexto en la interpretación, por un lado, como un límite al conjunto de posibles interpretaciones y, por otro, como un apoyo para la interpretación pretendida. (...) Hymes (1964) empezó por especificar (...) los rasgos del contexto que podrían ser relevantes para la identificación de un tipo de acto comunicativo. Echó mano primero de las “personas” que participan en la interacción. Mediante generalización, a partir de interacciones, extrajo los papeles de emisor y destinatario. El emisor es el hablante o escritor que produce un enunciado. El destinatario es el oyente o el lector receptor del enunciado. (Más tarde, Hymes distinguiría también la audiencia, puesto que la presencia de oyentes casuales puede contribuir a la especificación del acto comunicativo). Saber quién es el emisor puede permitir al analista predecir lo que es probable que diga esa determinada persona. Saber quién es el destinatario restringe las expectativas del analista aún más. Así, si uno sabe que el hablante es el primer ministro, el secretario de un ministerio, su médico de cabecera o su madre, y que el emisor le está hablando a un colega, al director de un banco o a un niño pequeño, tendrá diferentes expectativas sobre el tipo de lengua que se producirá, con respecto tanto a la forma como al contenido. Si sabe, además sobre qué se está hablando - categoría de **tema** según Hymes- quedarán más restringidas las expectativas. Si además tiene información sobre el marco, tanto en lo que se refiere a dónde y cuándo tiene lugar la interacción, como en las relaciones físicas de los interactantes con respecto a la postura adoptada, los gestos y la expresión facial, se limitarán en un grado aún mayor esas expectativas.

Los restantes rasgos del contexto que discute Hymes (en 1964) incluyen elementos de gran escala como el canal (como se mantiene el contacto con los participantes en el acto comunicativo -oralmente, por escrito, mediante signos, por señales de humo), el código (qué lengua o dialecto o estilo de lengua se está empleando), la forma del mensaje (qué forma se pretende - conversación, debate, sermón, cuento de hadas, soneto, carta de amor, etc.) y el acto (la naturaleza del acto comunicativo dentro del cual puede insertarse un género: por ejemplo, un sermón o una plegaria pueden ser parte de un acto más amplio, un servicio religioso). En revisiones posteriores, Hymes agrega otros rasgos, por ejemplo, la clave (que implica una evaluación: fue un buen sermón, una explicación patética, etc.), y el propósito (lo que pretendían los participantes debería modificarse/sucedir como resultado del acto comunicativo).

Extraído de Brown, Gillian y George Yule (1993) *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros, pp. 61-62.

EL ABORDAJE INICIAL DEL TEXTO: EL PARATEXTO

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, o sea (en una definición muy mínima) en un conjunto más o menos extenso de enunciados verbales más o menos provistos de significación. Pero ese texto raramente se presenta desnudo, sin la ayuda y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como un nombre de autor, un título, un prefacio o ilustraciones. No siempre se las puede considerar como formando parte de dicho texto, pero en todo caso lo rodean y lo prologan, precisamente para *presentarlo*, en el sentido habitual que tiene esta acción, pero también en su sentido más fuerte: para *hacerlo presente*, para asegurar su presencia en el mundo, su "recepción" y su consumo, bajo la forma, por lo menos en la actualidad, de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de estilo variables, constituye esto que he denominado (...) el *paratexto* de la obra.

Genette, Gérard (1987) *Seuils*. París: Seuil, p.7.

El paratexto se define como todo lo que está "junto a" o "alrededor de" el texto propiamente dicho. En el caso del libro, los elementos paratextuales más importantes son:

- la tapa
- la contratapa
- las solapas
- la página con datos editoriales
- el índice
- los títulos y los subtítulos
- el prefacio o prólogo
- las ilustraciones y las fotos
- las notas al pie
- la bibliografía

Además, se considera que son parte del paratexto los aspectos gráficos, tales como la tipografía utilizada y el diseño de la página.

Al considerar estos elementos, y a partir de nuestros conocimientos previos, podemos formular **hipótesis de lectura** acerca del tema del texto, de sus características generales, de la

postura del autor y de su contexto de producción y circulación, entre otros. Estas anticipaciones, que se confirmarán o ajustarán a lo largo de la lectura del texto, sirven para orientar al lector y ayudan a comprender mejor los contenidos.

La información que brinda el paratexto facilita el abordaje integral del texto. Por ejemplo, al aportar datos sobre la fecha y el lugar de publicación de un determinado texto, permite ponerlo en relación con el contexto histórico-social en el que fue producido y así vincularlo con las ideologías y discursos dominantes en ese momento y en ese ámbito (por ejemplo, en Francia en los años '60 o en Latinoamérica a fines de los '90...).

Esto resulta imprescindible para poder adoptar un posicionamiento crítico frente al texto. De este modo, saber quién es el autor, en qué momento y contexto cultural escribe, a qué corriente de pensamiento adscribe, con quién discute, qué finalidad persigue, así como a quién se dirige, son cuestiones esenciales para poder identificar las tradiciones, alianzas y enfrentamientos que se dan dentro del campo científico y académico.

LA PUESTA EN ESCENA DISCURSIVA

Cada vez que se hace uso del lenguaje, se seleccionan, en función de cada interacción concreta, ciertas temáticas a tratar, maneras de construir los enunciados y modos de dirigirse al interlocutor. Estas selecciones construyen a través del discurso “imágenes” o representaciones del emisor, el receptor y el referente, o sea, de los participantes del evento y el objeto sobre el que hablamos. Decimos que estas “imágenes” se construyen porque, como hablantes, no nos mostramos de la misma manera si interactuamos en una conversación cotidiana con amigos o en una entrevista laboral. Tampoco nos dirigimos a nuestros familiares del mismo modo que a un docente en el ámbito universitario. Situaciones similares ocurren en todos los demás universos sociales. En cada momento particular de la interacción, construimos imágenes de nosotros mismos, de nuestros interlocutores y del mundo según el ámbito en el que nos encontremos, y también las modelamos según nuestra intención, es decir, en relación al sentido asignado a esa práctica específica. Así, aunque se trate de la misma persona, no utilizaremos la misma construcción enunciativa si nos dirigimos a un docente para hacer una presentación oral en una clase o si hablamos con él para justificar que no hemos entregado un trabajo a tiempo.

Esta imagen que el productor del mensaje “construye” mediante su discurso, no siempre se interpreta tal como el hablante la planteó. En la interacción, el interlocutor decodifica la autoimagen y los propósitos comunicativos de su par, y elabora una nueva imagen de aquél, que integra a su propia lectura de los hechos. Por otro lado, las interacciones puntuales se inscriben en prácticas sociales más amplias. Por eso, la situación comunicativa no es estática, y debe ser concebida como un proceso recursivo, reflexivo y sobre todo, complejo.

Es importante reconocer que *enunciador* y *emisor* refieren a distintos niveles de análisis del texto. El *emisor* es el productor físico del que emana el texto: es un individuo particular, el “sujeto empírico” del enunciado. En cambio, el *enunciador* no es una persona, sino que es una construcción interna al texto, una figura creada por el propio enunciado, un “punto de vista” (García Negroni y Tordesillas Colado, 2001). *Receptor* y *destinatario* también son entidades diferentes: el primero es la persona que escucha, lee o decodifica el enunciado; en tanto que el

destinatario, *enunciatarario* o *alocutario*, según la terminología de distintos autores que tratan el tema, implica la imagen representada de aquél a quien dirigimos un texto.

Las *imágenes del enunciador* construidas en el texto integran diversas variables, como:

- cuántos conocimientos tiene sobre el tema (si es “experto” o “novato”)
- si muestra su postura ante un tema o se presenta como neutral
- cómo se relaciona con otros enunciadores mencionados en su discurso (confrontación, alianza, apoyo, obediencia, etc.)

Con respecto a las *imágenes del destinatario*, están determinadas por:

- los conocimientos que se le atribuyen (mayores o menores que el enunciador)
- la relación que se establece con él (complicidad, confrontación)
- el grado de familiaridad que se presupone (intimidad, distancia, formalidad, etc.)

Una tercera dimensión se da en relación con el *referente*, y su abordaje en el discurso estará condicionado por distintos factores como por ejemplo:

- la especificidad con que se tratará el tema (general, especializado, etc.)
- la perspectiva desde la cual se lo abordará (científica, artística, vivencial, etc.)

Otros conceptos coexisten con los ya mencionados en la denominada *teoría de la enunciación*. La noción de *puesta en escena discursiva* o *construcción discursiva* remite a la posibilidad - y a la necesidad- de adaptar nuestro discurso a cada contexto. Dado que ésta es una característica tanto del lenguaje oral como del escrito, resulta fundamental para desarrollar habilidades y estrategias en la escritura y la lectura.

Como lectores, podemos captar intuitivamente esta puesta en escena enunciativa al abordar cualquier texto. Como ejemplo, en la lectura de un libro de divulgación, tenemos la impresión de que ha sido escrito por un experto en la temática, que no adopta una postura determinada ni debate con otros sobre el tema que explica, que no nos conoce personalmente (por eso trata al lector con cierta formalidad) y que presupone que nosotros sabemos menos que él sobre la temática en cuestión (es por ello que procura explicarla). Si bien estas características no están explicitadas en ninguna parte del texto, podemos inferirlas por el modo en que está escrito.

Como escritores también nos enfrentamos a la necesidad de adecuar la construcción enunciativa de nuestros textos a nuestros objetivos y a los requerimientos del contexto de producción y circulación de nuestro discurso. Por ejemplo, si el propósito es aprobar un parcial escrito presencial, como enunciadores tenemos que presentarnos como portadores de un saber y capaces de desarrollar con solvencia el tema que nos es preguntado, respondiendo con precisión a las consignas solicitadas, utilizando un registro formal y, en general, elaborando nuestra propia síntesis de los autores a los que accedimos en la bibliografía.

La producción lingüística puede considerarse como una serie de frases, asumidas por un locutor particular, en circunstancias espaciales y temporales precisas. Los primeros elementos constitutivos de un proceso de enunciación son: el *locutor*, el que enuncia; y el *alocutario*, aquel a quien se dirige el enunciado. Ambos se denominan indiferentemente *interlocutores*.

La enunciación siempre está presente, de una manera u otra, en el interior de un enunciado; las diferentes formas de esta presencia, así como los grados de su intensidad, permite crear una *tipología de los discursos*. En ella, se destacarán varias oposiciones, establecidas por los diferentes análisis estilísticos y basadas sobre categorías relativas a la enunciación:

1. Se opondrá ante todo un *discurso centrado en el locutor* a un *discurso organizado en torno al alocutario*. Por ejemplo, el buen sentido nos permite distinguir entre un orador que “ignora a su público” del que adapta su habla a los oyentes presentes ante él.
2. Se opondrá el discurso *explícito* (o autónomo) al discurso *implícito*, de situación. Esa oposición se da, por ejemplo, entre texto científico y conversación.
3. El discurso *pobre en indicaciones sobre su enunciación* se opone al que *se refiere a ella* constantemente.

Adaptado de Ducrot, O. y Todorov, T. (2003). “Enunciación”. En *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (pp. 364-368). Buenos Aires: Siglo XXI.

El aparato formal de la enunciación (Emile Benveniste)

La enunciación es poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización. Es el acto mismo del enunciado. La enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso. En la enunciación consideramos sucesivamente el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman.

El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero al locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, una forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio.

En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de *apropiación*: el locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra. Pero inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario.

Finalmente, en la enunciación, la lengua se halla empleada en la expresión de cierta relación con el mundo. La condición misma de esta movilización y de esta apropiación de la lengua es, en el locutor, la necesidad de referir por el discurso y, en el otro, la posibilidad de correferir idénticamente, en el consenso con su interlocutor. La referencia es parte integrante de la enunciación.

Adaptado de Benveniste, E. (1971). “El aparato formal de la enunciación”. En *Problemas de lingüística general* (pp. 83-85). México: Siglo XXI.

El sujeto de la enunciación

Tomemos un ejemplo para observar qué es lo que designa el concepto de sujeto de la enunciación:



La fotografía está presentada como ilustración de un artículo titulado "Stress", de la revista *First* (No. 117, junio, 1996). Frente a la fotografía podemos conjeturar que un fotógrafo, informado sobre el contenido del artículo, captó esta imagen que sugiere un desplazamiento agitado en una ciudad tumultuosa; también podemos suponer que el diseñador de la publicación seleccionó esta fotografía -originalmente realizada para otros fines- que quizás la recortó y adaptó para ilustrar el tema del artículo. ¿Tiene alguna importancia dilucidar estas ambigüedades? El conocimiento del autor real de la fotografía (su nombre, su biografía, sus intenciones) ¿contribuiría a la comprensión del sentido manifestado en la imagen? Evidentemente poco importa, para realizar la lectura de la imagen, conocer a su autor empírico y sus motivaciones, probablemente bastante alejadas del sentido transmitido por la fotografía en el contexto del artículo. Sin embargo, hay otras marcas de la presencia del sujeto que produce esta imagen que no podemos obviar al "leer" la fotografía. Esas marcas son perceptibles o inferibles de la misma imagen. Así, hay una perspectiva desde la cual se presenta la imagen, que es la perspectiva ofrecida por un sujeto enunciador al enunciatario para que este adopte su mismo ángulo de visión. De esa manera, el enunciatario -ese receptor virtual de la imagen- queda emplazado a detenerse en la contemplación de este corte arbitrario de los cuerpos, de los cuales sólo se le muestran las extremidades inferiores en agitado y desordenado movimiento. (...)

De estas rápidas observaciones podemos extraer algunas conclusiones sobre el sujeto de la enunciación.

En primer lugar, queda de manifiesto que el autor empírico del enunciado no tiene cabida en el análisis de la enunciación. El sujeto del cual aquí se habla está implícito en el enunciado mismo, no es exterior a él y cualquier coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el productor empírico de un enunciado sólo puede determinarse mediante otro tipo de análisis y obedece a otro tipo de intereses. La riqueza y fecundidad del concepto de sujeto de la enunciación reside precisamente en el hecho de considerar al sujeto como una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente sólo en el interior de los textos. (...)

Hablar de la instancia de enunciación acentúa el hecho de que lo que interesa desde una perspectiva semiótica es la dimensión discursiva, o bien, en otros términos, la cristalización en el discurso de una presencia -una voz, una mirada- que es a la vez causa y efecto del enunciado. Es

necesariamente causa pues no puede haber enunciado sin ese acto inaugural del que habla Benveniste por el cual el sujeto se instala como locutor para apropiarse de la lengua y dirigirse a otro. Y es al mismo tiempo efecto del enunciado porque no está configurado de antemano sino que es el resultado de su propio discurrir. (...)

Extraído de Filinich, María Isabel (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, pp.37-41.

LENGUAJE ORAL Y LENGUAJE ESCRITO

Con frecuencia, la escritura suele ser considerada como un código secundario cuya función consistiría simplemente en registrar o reflejar la producción oral. Sin embargo, un análisis de las características de la oralidad y de la escritura permite ver que no se trata de una relación de mero reflejo sino de dos tipos de producción lingüística con especificidad propia.

La primera gran diferencia entre lenguaje oral y lenguaje escrito deriva de los contextos comunicativos en los que se los emplea. En la comunicación oral los participantes comparten una misma situación espacio-temporal (o, al menos, temporal): la oralidad requiere de la actividad simultánea de los interlocutores. En esta forma de interacción los gestos, las miradas, los silencios que acompañan a la palabra permiten al hablante evaluar el efecto que causa en el destinatario y, gracias a esta retroalimentación, regular su discurso a medida que lo produce. La comunicación escrita, en cambio, se da a distancia y en forma diferida: el escritor produce un texto que será leído más tarde, en unos momentos –si se trata de un chat, por ejemplo– o quizás meses o hasta años más adelante). Por esta razón el escritor debe crear una imagen virtual de su lector que le servirá de orientación a lo largo del proceso de escritura. Por otra parte, la ausencia de una situación compartida exige al texto escrito un mayor grado de explicitación dado que el lector no cuenta con la posibilidad de preguntar o pedirle explicaciones al autor, y el texto, entonces, debe “valerse por sí mismo”.

El discurso oral se despliega en el tiempo y, por lo tanto, está necesariamente vinculado a la sucesión lineal. A diferencia de lo que sucede con un escrito, por el que la vista puede desplazarse en diferentes direcciones y al ritmo impuesto por el lector, el oyente no puede “recorrer” distintas secciones del discurso para detenerse en alguna en particular o encontrar una frase que desee volver a escuchar. Incluso con los medios de grabación modernos, el discurso oral sigue estando cautivo del hilo temporal y, por ende, de la sucesión. La escritura, en cambio, al fijar la palabra en el espacio, la libera del tiempo y

permite a los sujetos volver una y otra vez sobre las ideas objetivadas por los signos gráficos.

Desde el punto de vista de la dinámica de la producción, la urgencia que impone al hablante la situación de comunicación oral no le da tiempo suficiente para buscar la forma de expresión más adecuada. Esta limitación temporal incide sobre la capacidad de memoria tanto del productor como del destinatario y esto influye, por ejemplo, sobre la selección de palabras (que evidencian menor precisión, más ambigüedad, menor variedad, más repeticiones) y la construcción de las oraciones (que suelen ser más breves y menos complejas que en un escrito y tienden a acumular las unidades de información en lugar de establecer relaciones explícitas entre ellas por medio de conectores de causa, consecuencia, tiempo, etc.). Además, diversos factores pueden afectar la producción (distracción, errores, vacilaciones, problemas de articulación, cambios de estrategia sobre la marcha) que fracturan el hilo del discurso. Es por esto que el discurso oral es siempre provisorio, se muestra “en proceso” y, por lo tanto, revela las “imperfecciones” típicas de esta forma de textualidad: repeticiones innecesarias, falsos comienzos, frases inconclusas, debilitación de la coherencia, entre otros rasgos.

La escritura, en cambio, permite al productor tomar decisiones más reflexivas sobre la elaboración del discurso. Al no estar urgido por la necesidad de producir espontáneamente, el escritor puede tomarse el tiempo necesario para planificar el texto y articular sus ideas con mayor precisión. Como consecuencia, en un escrito las conexiones lógicas entre las proposiciones suelen ser explícitas, el vocabulario más rico y variado, y la sintaxis considerablemente más compleja ya que, por otra parte, el escritor sabe que su lector podrá derivar por el texto según sus necesidades y releer aquellos pasajes más exigentes.

Finalmente, la oralidad y la escritura deben también sus rasgos distintivos a la naturaleza del canal en el que se materializan. El material significante de la oralidad es fónico, aunque también se apoya en una serie de signos paralingüísticos (gestos, miradas, movimientos corporales) que completan la significación. El escrito se vale únicamente de la materia gráfica que se asocia a subcódigos lingüísticos como el de la ortografía y la puntuación, destinados en parte a representar visualmente algunas de las características de la oralidad (como sucede con los signos de entonación, por ejemplo) y a orientar la actividad de lectura e interpretación del texto.

Extraído de Reale, A. (coord) (2010) *El taller de Lectura y Escritura en el inicio de los estudios superiores*, Buenos Aires, CBC-Universidad de Buenos Aires, pp.38-39

De la oralidad a la escritura: la toma de apuntes

El proceso de anotación y el uso posterior de los apuntes como instrumento y procedimiento de aprendizaje

En los contextos educativos formales uno de los instrumentos y procedimientos de aprendizaje que utilizan los estudiantes de forma habitual, sobre todo en los niveles educativos superiores, es la toma de notas escritas (Barberà, Castelló y Monereo, 2003; Beletzky y Nielsen, 2001; Solé et al., 2005). Los estudiantes, enfrentados a la tarea de aprender, anotan información en una diversidad de situaciones, en distintos formatos y de acuerdo a una variedad de motivos. Así, por ejemplo, pueden anotar la información de forma más o menos exhaustiva en relación a la fuente oral o escrita, pueden elaborar el contenido con sus propias palabras, o bien anotar de forma literal la información, pueden tomar apuntes con una intención clara de comprender e interpretar mejor el contenido trabajado en clase, pueden hacerlo para mantener la atención y seguir las explicaciones del docente, o bien pueden decidir anotar porque el contenido que se disponen a aprender es complejo o muy extenso y de esta forma esperan poder manejarlo con mayor facilidad.

Por otra parte, en el contexto académico, la toma de notas escritas con un objetivo de aprendizaje engloba de hecho dos grandes tipos de productos: las notas que elabora el estudiante a partir de la lectura de textos de diversos formatos (escritos, audiovisuales, ...), y las notas elaboradas en base a una exposición oral, principalmente el discurso del profesor en el aula.

(...) en los contextos educativos formales, la forma de anotar la información por parte de los estudiantes tiene unas características propias que hacen de este instrumento y procedimiento de aprendizaje una tarea especial. En estos contextos, generalmente, el contenido que anotan los estudiantes a partir de la exposición del profesor suele ir dirigido a sí mismos. Así, la fuente principal que se contempla durante el proceso de anotación es el discurso oral del docente. Sin embargo, en determinadas situaciones, además de escuchar ese discurso y escribir notas al respecto (tomar apuntes), los estudiantes, cada vez con mayor frecuencia, deben atender también y de manera simultánea, a otras fuentes de información (transparencias, presentaciones en power point, links directos a contenidos extraídos de internet, etc.) que el profesor utiliza a lo largo de la exposición y que suelen implicar una actividad de lectura por parte del estudiante. (...)

Además, la finalidad del proceso de anotación (...) es la elaboración de un material concreto para ser utilizado con posterioridad para el estudio como, por ejemplo, para estudiar para un examen, para realizar una síntesis escrita sobre el contenido del tema objeto de estudio, para hacer ejercicios o actividades, etc.

Extraído de: Espino Datsira, S. (2012). *La toma de apuntes, su uso y enfoque de aprendizaje en estudiantes universitarios*. Tesis doctoral. Departamento de Psicología Evolutiva y Ciencias de la Educación, Universidad de Barcelona.

Géneros académicos orales y escritos

En los distintos ámbitos de uso del lenguaje, los discursos orales y escritos presentan en general fuertes diferencias, en cuanto a su modo de elaboración, el tipo de lenguaje que utilizan (construcción de las oraciones, grado de formalidad del léxico), la relación entre los interlocutores. Sin embargo, en un análisis más profundo puede verse que estas diferencias no radican tanto en el canal (oral o escrito) en sí mismo, sino en algunos aspectos que son típicos de los géneros orales o de los escritos:

Géneros típicamente orales	Géneros típicamente escritos
<ul style="list-style-type: none"> • Presencia del interlocutor en la situación de producción • familiaridad entre participantes • provisoriedad del discurso • no- planificados, con correcciones “sobre la marcha” 	<ul style="list-style-type: none"> • Recepción diferida del discurso • distancia afectiva hacia el destinatario • perdurabilidad del discurso • planificados y editados antes de su publicación

Las nuevas tecnologías de la comunicación han puesto en cuestión esta división dicotómica, ya que han surgido nuevos géneros escritos -como el chat- en el que el interlocutor recibe el mensaje y puede reaccionar instantáneamente, suele implicar familiaridad entre los participantes y constituye un mensaje improvisado y “provisorio” que no está destinado a conservarse. Del mismo modo, en géneros orales como la videoconferencia, los interlocutores no comparten la situación comunicativa ni necesariamente se conocen entre sí, y se trata de discursos muy planificados, que se preservan en archivos para futuras consultas.

Las comunidades académicas comparten tanto géneros escritos (como el artículo de investigación, el ensayo, la monografía, el parcial) como orales (la conferencia, la clase teórica, el examen final oral, la exposición de temas en clase); en todos estos casos, predomina un estilo de lengua –un registro- formal, más allá de las diferencias antes mencionadas. Sin embargo, en las prácticas científicas y académicas también podemos encontrar géneros más “provisorios” y cotidianos, como los diálogos en el aula o los debates (orales), o los intercambios por email, los comentarios en foros especializados o las notas y borradores de trabajos (escritos).

EJERCITACIÓN

- 1) A continuación se adjuntan diferentes textos con características divergentes:
 - a- Señale los elementos paratextuales
 - b- ¿Cuáles de estos paratextos brindan información sobre el contexto en el que se produjo cada texto?
 - c- ¿Cuáles de estos paratextos brindan información sobre el género discursivo al que pertenece cada texto?
 - d- ¿Hay algún otro elemento que les sirviera para reconocer otros elementos del contexto de producción? ¿Y para reconocer el género discursivo?

- 2) A partir de una lectura de los textos identificar:
 - a. ¿Cuál es la finalidad de cada texto?
 - b. ¿Qué características tiene el enunciador (en sus saberes, intereses, etc.)?
 - c. ¿A quién se dirige? ¿Cuál es el perfil de destinatario?
 - d. ¿El momento histórico le ayuda a pensar algunas características de las circunstancias, la selección del tema, etc.?

- 3) Describa el contexto de producción. Tenga en cuenta el género, el texto en sí (el título), su autor, su rol social (profesor, investigador, periodista, etc.), el perfil de destinatario al que imagina o intenta dirigirse, la fecha de publicación, dónde se publicó, el tema que aborda(no un resumen del texto), la finalidad, etc. Enriquezca la descripción a partir de las respuestas del punto 2)

CORPUS DE TEXTOS

Texto 1: Cultura

cultura.

(Del lat. *cultūra*).

1. f. cultivo.

2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico.

3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

4. f. ant. Culto religioso.

~ física.

1. f. Conjunto de conocimientos sobre gimnasia y deportes, y práctica de ellos, encaminados al pleno desarrollo de las facultades corporales.

~ popular.

1. f. Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo.

Texto 2: Cultura

cultura

De etimología latina, esta palabra se asocia con la acción de cultivar o practicar algo, también con la de honrar; de ahí la connotación inicial asociada al culto: tanto a una deidad religiosa como al cuerpo o al espíritu. En su origen entonces, el término está vinculado con la idea de la dedicación, del cultivo. En las acepciones que el DRAE le reconoce, la cultura puede ser el resultado o el efecto de cultivar los conocimientos humanos y, también, el conjunto de modos de vida y de costumbres de una época o grupo social.

El término cultura puede alcanzar extensión y usos diversos. La cultura, en tanto que diversidad cultural, es el objeto del conocimiento empírico; y la cultura, como diferencia cultural, es lo conocible que con autoridad sirve a la construcción de los sistemas de identificación cultural (Bhabha). La cultura puede entenderse como dimensión y expresión de la vida humana, mediante símbolos y artefactos; como el campo de producción, circulación y consumo de signos; y como una praxis que se articula en una teoría. Puede hablarse de cultura urbana, de cultura mediática, de cultura popular, de cultura de masas, de cultura letrada. Quizá estas tres últimas clasificaciones han sido de las más discutidas y polémicas, de manera que tanto la cultura popular como la cultura de masas, han sido opuestas a la cultura artística y a la letrada.

El Siglo XX le otorga una gran significación a la cultura popular y a la cultura de masas, considerándose a ambas como espacios de acción y transformación humanas que afectan los límites y la naturaleza de la cultura artística y la letrada, a las cuales inseminan y transforman, sin dejar de constituir en sí mismas zonas de interés por su praxis y para la investigación. Una de las más agudas críticas a la cultura de masas, a la estandarización de los estereotipos en sus vínculos con el mercado y el capitalismo, así como el estudio de la producción, los textos y la recepción de los artefactos de la llamada cultura popular, ocurren durante la primera mitad del Siglo XX (Adorno).

En el caso de la cultura letrada, los ejemplos del melodrama fílmico como sustento semántico en la trama de la novela *El beso de la mujer araña* (1976), del argentino Manuel Puig, o de la guaracha, en *La Guaracha del Macho Camacho* (1976), del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, ilustran la interacción entre instancias diferentes –cultura letrada, cultura popular y cultura de masas–, que participan en la conformación de una nueva entidad discursiva, resultado de una celebrada fusión, para producir una nueva realidad semiótica. Sin embargo, en el contexto latinoamericano ha surgido la inquietud por la invasión de la cultura masiva, mediática, propia a la segunda mitad (postmoderna) del siglo XX, al tiempo que se ha intentado recuperar la importancia del valor estético, reconociendo la dimensión simbólico-política de la cultura (Sarlo).

Así, el conjunto de creencias y prácticas que constituyen una cultura determinada son susceptibles de ser utilizadas como una tecnología de control, como

microfísica del poder, como un conjunto de límites dentro de los cuales la conducta social debe ser contenida, como un repertorio de modelos a los cuales los sujetos están sujetos. La cultura entonces es un vehículo o un medio por el cual se negocia la relación entre los grupos (Jameson), como un lugar de conflicto y un mecanismo de poder. Los sistemas de dominación encuentran un vehículo en la cultura en su sentido más amplio: la moda, los deportes, la comida, las artes y la literatura; en el gusto (Bourdieu). En una semiología de lo cotidiano (Barthes).

La cultura es el espacio de los movimientos simbólicos de grupos que tejen relaciones de poder. No sólo del poder entendido en su proyección vertical, sino también del poder como diseño reticular (Foucault), en el cual cada punto donde se ejerce el poder genera un foco de resistencia. La cultura está asociada a los discursos hegemónicos y al mismo tiempo a los que desestabilizan dicha hegemonía; la cultura como el espacio de intervención y agonía, pero igualmente como zona de resistencia en los procesos colonial/neo/poscoloniales, como ese es- fuerzo para descolonizar y para su nueva articulación en procesos constitutivos de las identidades; y la cultura después, incluso, del establecimiento de las naciones-estados independientes (Said).

Aun cuando la cultura no es reducible a los procesos sociales, no es distinta a ellos. De ahí la circulación en los estudios culturales de términos como identidad, representación, ideología y hegemonía, así como la idea de que la cultura puede asumir una función política específica tanto en la construcción de hegemonías como en su desestabilización. Y el criterio, desde el materialismo cultural, de que la cultura –sus métodos de producción, sus formas, sus instituciones y tipos de consumo– es central para la sociedad, pues no hay tal separación –como la que implican los conceptos de base económica y superestructura–, entre la cultura y la vida social como una totalidad (Williams).

OBRAS DE CONSULTA. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 2004 [El lugar de la cultura (trad. César Aira), Buenos Aires, Manantial, 2002]; García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982; Hall, Stuart, "Cultural Studies and its Theoretical Legacies", en Grossberg, Lawrence, Cary Nelson y Paul Treichler (ed.), *Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 277-285; Jameson, Frederic, "Sobre los 'estudios culturales'", en *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multi-culturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pp.69-136; Lotman, Yuri, "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)", *Criterios*, núm. 32, 7-12, 1994, pp. 117-130; Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997; Yúdice, George, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

[NARA ARAÚJO]

Texto 3: ¿Qué es hoy la cultura?



¿Qué es hoy la cultura? Carlos Altamirano

Cuando afirmamos de alguien que es una persona culta, lo que hacemos es reconocerle que entiende y puede hablar con competencia de determinado sector de la cultura. Tradicionalmente, ese sector ha sido el de las humanidades -filosofía, historia, literatura- y las artes. Leer, ir a los museos y los conciertos son vistos así como signos del hombre y la mujer cultos. Aunque esta definición tradicional aún tiene circulación, la idea que encierra resulta inactual desde hace mucho tiempo.

Recuerdo que en los años 50, el escritor británico Charles Percy Snow publicó un libro que tuvo gran resonancia, "Las dos culturas", título que hacía referencia a los dos campos de saber que representaban las ciencias del mundo natural, por un lado, y las disciplinas humanísticas, por el otro. Snow no sólo registraba que estos dos campos del saber se ignoraban mutuamente, sino que los representantes de la cultura humanística daban prueba de un arrogante desconocimiento de las ciencias. La conclusión que se puede extraer de todo esto es que la cultura constituye un dominio cada vez más complejo y diferenciado. No es infrecuente que alguien brillante en un sector diga simplezas cuando se refiera a hechos y temas de otro campo. Probablemente el signo distintivo de una persona culta radique hoy en la conciencia de la limitación de su competencia, por amplia que ésta sea.

La condición de erudito supone versación especial, desacostumbrada, en un área determinada del saber. Un intelectual no es necesariamente una persona erudita, aunque sea competente en algún sector de la cultura (puede ser escritor o profesor, periodista, pintor, etc.). Porque lo que distingue a quienes llamamos intelectuales es el uso que hacen de su competencia, o de la autoridad pública que ésta les proporciona, en el campo de los debates cívicos. Viceversa: no todos los eruditos son intelectuales, es decir, no toman la palabra para peticionar, defender o combatir alguna causa relativa a la vida pública.

¿Es un valor ser culto? El término valor puede aludir al prestigio que confiere el hecho de ostentar la posesión de un determinado "capital cultural". Pero también puede indicar el valor de ese capital por lo que permite hacer a las personas, por la gama de elecciones que pone a su alcance. En este sentido, no hay dudas de que se trata de un valor, porque para quien tiene mayor capital cultural las posibilidades de elección también son mayores. De ahí la importancia de la educación y de la escuela públicas, que han sido en nuestro país y deberían volver a ser los suministradores de una cultura básica, capaz de habilitar la adquisición de competencias nuevas y más especializadas.

Texto 4: La acción cultural socialista y obrera

por Angel M. Giménez

La Acción Cultural Socialista y Obrera

El socialismo desarrollará sobre la base de una clase trabajadora consciente y educada en sus derechos y deberes.



La instrucción que capacita al pueblo para la acción histórica consciente, es infinitamente preferible al despotismo más humanitario e ilustrado.

La juventud necesita objetivos claros e inmediatos de acción social, inspirada en los más altos y atrevidos ideales. La acción vasta y compleja, mantenida y metódica del Partido Socialista señala los objetivos que la juventud obrera y todos los jóvenes inteligentes y buenos necesitan.

El rápido avance técnico-económico moderna, que cada día ofrece nuevos y variados productos al consumo, y da realce y encanto a la vida de la clase alta, estimula también a la clase trabajadora a elevar su cultura física y mental, a nuevas exigencias de orden higiénico y estético.

JUAN B. JUSTO.

UNA doctrina como el socialismo, no puede desarrollarse más que sobre la base de una clase trabajadora consciente y educada en sus derechos y deberes, y no sobre masas ignaras, amorfas, instintivas, guiadas por pasiones e impulsos momentáneos, que pueden hoy llevarnos a triunfos efimeros, para estar mañana aliadas con nuestros enemigos. "Queremos cantidad, pero de calidad, y no montón, rebaño que se arrea".

En 1894, con la aparición de "La Vanguardia" semanario, los "pioneers" de aquella época vieron que la tierra del país argentino, virgen y llena de malezas, necesitaba ser trabajada, preparada, para que pudiera recibir la nueva semilla y obtener los frutos.

Texto 5: Cultura popular, de masas y cultura como agente socializador

- [Enviado por Griselyohely](#)
- 19/11/2011
- 541 Palabras

“Cultura Popular, de masas y Cultura como agente socializador”

La cultura es el conjunto de todas las formas, a través de los cuales una sociedad se manifiesta. Esta incluye lenguaje, costumbres, normas y reglas de la manera de ser, vestimenta, religión, normas de comportamiento. Es toda la información y habilidades que posee el ser humano, Ahora si hablamos de cultura popular hacemos relato a las manifestaciones culturales, artísticas, literarias, La cultura popular son expresiones de las clases bajas las cuales han formado sus propias costumbres como forma de rechazo hacia las diferentes normas impuestas por la clase dominante, que a su vez tiene su propia cultura. La Cultura Popular Venezolana podríamos decir que es un símbolo de resistencia de las poblaciones que han asumido convivir de manera mutua, adquiriendo rasgos ajenos, aportando los propios y perdiendo algunos. Esta lógica ha generado una producción de nuevos hechos sociales que con el tiempo se hicieron costumbres y se han arraigado en cada uno de ellos o nosotros.

Ejemplos de cultura podría ser: la comida típica de cada país, los bailes tradicionales, sus vestidos, sus músicas, su forma de hablar entre otras las cuales diferencian a cada grupo, comunidad la una de la otra. Esta misma se ha visto afectada por la cultura de masas y de consumo, las cuales no pertenecen a la clase baja sino que son una estrategia económica de la industrialización para obtener un mercado más amplio el llamado mercado de la base de la pirámide. La cultura de masas fabrica ideas, sueños e ilusiones, estilos personales, y hasta una vida privada en gran parte producto de una técnica, sometida a una renta, y a la tensión permanente entre la creatividad y la estandarización, solvente para ser asimilada por el ciudadano de clase media. Podríamos decir que es el desarrollo de un nuevo modelo donde se refuerzan las diferencias con estrategias e instrumentos mercadológicos cada vez más elaborados.(...)

Texto 6: En la batalla contra los monopolios, el único aliado posible es la política

El director nacional de Industrias Culturales destaca el rol de AReCIA

Publicado el 27/11/2010

“En la batalla contra los monopolios, el único aliado posible es la política”

Por María Iribarren

El director nacional de Industrias Culturales se refirió al apoyo que el Estado debe prestar a la producción y distribución de bienes simbólicos, y a proyectos como la reinstalación de los premios nacionales de literatura.

–¿Qué objetos forman parte del concepto “industrias culturales”?

– Históricamente nació como un concepto crítico, pensado por los integrantes de la Escuela de Frankfurt que entendían que la reproducción técnica de los contenidos culturales los achataba, los masificaba. Walter Benjamin se alarmaba de que al pasar de una radio a otra, escuchaba lo mismo en todas. ¡Imaginate si prendiera la televisión ahora! A mi gusto, esa crítica tuvo un sesgo elitista. Con el paso del tiempo, el concepto se pluralizó. Se empezó a hablar de “industrias culturales” y a ver que la posibilidad de reproducir libros, discos, películas, cuadros, propiciaba el acceso de la población a esos bienes que, si no, hubieran quedado en poder de una élite.

–¿Qué papel juega o debería jugar el Estado en las industrias culturales?

–Como siempre, lo que tiene que hacer el Estado es pelear las asimetrías. Hoy la Argentina tiene dos fuertes asimetrías con relación a las industrias culturales. Una es geográfica: el 80% de la producción se aglutina en la ciudad y en la provincia de Buenos Aires. La otra es el proceso de concentración económica que, creo, es muy difícil de frenar porque se trata de una tendencia mundial. Por un lado, el Estado tiene que darles voz y posibilidades de expresión, de producción y de distribución a aquellos proyectos pequeños, en muchos casos hasta artesanales, que necesitan de su apoyo para poder existir. Por otro lado, el Estado debe llevar las producciones regionales a todo el país. Hoy en día, el problema no es tanto de producción, en general, sino de distribución. Éste es el tema básico. Vos podés sacar libros en Chaco o hacer discos en Neuquén y difícilmente lleguen a Buenos Aires o al resto del país. En este sentido, nos parece que tenemos que ayudar a crear redes de distribución. Te pongo un ejemplo: cuando impulsamos el Instituto Nacional del Libro Argentino, una de las tareas prioritarias fue ayudar a abrir librerías en aquellas ciudades donde no las hay. Para que te des una idea: el 25% de las ciudades de entre 40 y 100 mil habitantes, no tiene una sola librería. Un Instituto que financie ese tipo de emprendimientos es fundamental. Otra posibilidad es la de colaborar con la infinidad de bandas que existe, para que puedan hacer su demo, su primer disco y llegar a distribuirlo. Aun cuando cueste ponerlo en la red comercial, por lo menos, se puede garantizar que lleguen a radios comunitarias, a radios de cierta escucha masiva, para que sean medianamente conocidos.

Texto 7: Ficha de cátedra “La noción de configuración cultural de Alejandro Grimson”

Ficha de cátedra: “La noción de Configuración cultural de Alejandro Grimson”

Dra: María Marta Luján

Fuente: Grimson, Alejandro, *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

En su libro *Los límites de la cultura*, Alejandro Grimson intenta re-conceptualizar las nociones de cultura e identidad, bajo la noción nodal de “configuración cultural”. El autor intenta superar la distinción entre cultura e identidad: lo cultural indica prácticas, creencias y significados rutinarios y sedimentados; lo identitario refiere a los sentimientos de pertenencia y las grupalidades basadas en intereses comunes. El autor señala que el problema teórico deriva del hecho de que las fronteras de la cultura no siempre coinciden con las fronteras de la identidad. Es decir que dentro de un grupo social del que todos sus miembros se sienten parte, no necesariamente hay homogeneidad cultural.

Por otra parte, la esfera territorial no determina mecánicamente las identificaciones. Una persona de cualquier grupo puede sentirse simbólicamente cercana de alguien que se encuentra en otra punta del planeta, y sentirse extremadamente lejos de su vecino. Si alguna vez la diferencia cultural se asoció a la distancia física, hoy se ha hecho patente la imposibilidad de esa presunción. El extranjero no está siempre del otro lado de la frontera: también la ha cruzado para venir a vivir con nosotros. El extranjero somos nosotros cuando arribamos a otra parte, cuando “otra parte” no sólo significa otro espacio físicamente distante sino otra espacialidad simbólica. Por ello propone no preguntarse por los territorios, los rasgos y los individuos, sino por los espacios y los regímenes de sentido. De hecho, un mismo individuo puede habitar y habita distintos espacios (territoriales o simbólicos).

Si bien Grimson discute con el sustancialismo, afirma que las fronteras culturales no son una mera construcción: en una configuración cultural hay marcos compartidos (que está muy lejos de ser un todo homogéneo). Si la configuración cultural es diversidad, la misma supone una trama simbólica común y una lógica de interrelación. Se trata de una heterogeneidad organizada, instituida imaginariamente, “las tramas –afirma- se dirimen entre quienes pueden entenderse y enfrentarse”.

El autor define a la configuración cultural como un campo de interlocución dentro del cual son posibles ciertos modos de identificación mientras que otros quedan excluidos.

La noción de configuración cultural pone el acento en las tramas de significación, que son procesos culturales pero no “cultura” en sentido tradicional (no hay homogeneidad, un todo compacto y territorializado); sin embargo, Grimson señala que hay fronteras de significación dentro de las cuales hay desigualdades, poderes e historia.

El aspecto histórico es fundamental a la hora de abordar la noción de configuración cultural: las tramas simbólicas a la que hemos aludido son contingentes, inestables aunque sedimentadas; dentro de un espacio se han sedimentado parámetros culturales que no son meramente imaginarios. Hay una lengua primera que el individuo no ha elegido, matrices corporales,

concepciones del tiempo y del espacio, hay dimensiones materiales y simbólicas ajenas a la voluntad de los actantes, sedimentadas. Grimson habla de “sutura” (opuesta a la idea de clausura) de la inestabilidad de las heterogeneidades sedimentadas, las cuales, sin embargo, son constantemente reconstruidas.

Ello se vincula con otro aspecto clave, inherente a la noción de configuración cultural: el aspecto del poder. La configuración cultural implica que, donde las partes integran algún tipo de articulación hay construcción de hegemonía. La hegemonía conlleva necesariamente a la producción de sentidos comunes y de subalternizaciones naturalizadas en las que se instituyen los términos de la disputa social y política; la configuración cultural establece fronteras que actúan de marco para los conflictos que se dan en ellas o en los límites, buscando transformaciones. La configuración cultural supone una distribución desigual del poder: es un territorio de la diferencia, del conflicto, una arena que es histórica; la configuración cultural es un campo de interlocución dentro del cual son posibles ciertos modos de identificación mientras que otros quedan excluidos; se trata de un lugar de disputa por los sentidos. La sedimentación produce habilitaciones e invisibilizaciones de ciertos sentidos; los sectores subalternos comprenden y enfrentan los sentidos sedimentados hegemónicamente. Esos sectores reclaman, pero en los términos que establece la hegemonía, la cual “instituye un sentido del ridículo para la política práctica y de ese modo coacciona a los movimientos subalternos a actuar dentro de esas esferas de lo posible”. Grimson sostiene que sí hay posibilidad de transformar, trabajando sobre los límites de la hegemonía, como lo han hecho los grupos zapatistas. “...lo que se ha fabricado existe. Pero lo que ha sedimentado también puede ser intencionalmente socavado y puesto en cuestión”. Analizar la configuración cultural desde las articulaciones que la hicieron posible permite comprender su contingencia y pensarla como un proceso de constitución de hegemonía.

Sintetizando, Grimson caracteriza una configuración cultural en base a cuatro elementos:

- 1) es un campo de posibilidad: las representaciones, prácticas e instituciones posibles dentro de un espacio social.
- 2) posee una lógica de interrelación entre las partes: dado que se basa en la heterogeneidad, implica una totalidad conformada por partes diferentes.
- 3) implica una trama simbólica: una configuración cultural involucra lenguajes verbales, sonoros y visuales en los cuales quienes disputan los significados puedan entenderse y enfrentarse.
- 4) lo compartido: una trama simbólica común y otros aspectos culturales comunes.

De manera complementaria a estos elementos y en relación al término de cultura, el autor señala que “hay cinco aspectos constitutivos de toda configuración cultural que no forman parte de las definiciones antropológicas clásicas de “cultura”: la heterogeneidad, la conflictividad, la desigualdad, la historicidad y el poder.”. De este modo, propone dejar de lado el concepto de cultura, en tanto resulta restrictivo, ya que alude a unidades homogéneas, las cuales, para Grimson, poseen heterogeneidades evidentes de las que la investigación social debe dar cuenta.

Otro tema central es la relación entre configuración cultural e identificaciones (equiparando la relación entre cultura e identidad). Por identificaciones se debe entender las categorías sociales, los sentimientos de pertenencia y los intereses comunes que se organizan en torno a una denominación. La relación con el concepto de configuración cultural surge al constatar que las

clasificaciones (las identificaciones) son más compartidas que los sentidos de esas clasificaciones.

En el texto, Grimson postula una de las definiciones más claras del concepto:

La configuración cultural es una noción que, en lugar de preguntar por los rasgos y los individuos, pregunta por los espacios y los regímenes de sentido. Un mismo individuo puede habitar y habita diferentes espacios (territoriales o simbólicos) y puede cambiar de creencia o de prácticas más fácilmente que lo que puede incidir para que cambien las creencias de las configuraciones culturales de las que participa (Grimson, 2011: 189).

El autor reafirma la importancia del contexto, de lo situado, en los estudios de caso y da una serie de ejemplos de configuraciones culturales, en relación a los medios de comunicación, los aparatos tecnológicos y las categorías de raza y nación. De esta forma, muestra una serie de tácticas con las cuales abordar las configuraciones culturales dentro de la disciplina antropológica, resaltando la estrategia de llave-palabras, expresiones (como el concepto puertorriqueño de bregar), objetos, rituales (como el carnaval o el día de la patria) y prácticas naturalizadas dentro de una grupalidad que permiten acceder a sus configuraciones culturales y con esto descifrar relaciones sociales particulares.

Finalmente, en el epílogo, Grimson refuerza la idea de la interculturalidad como concepto clave para comprender de manera más adecuada las dinámicas de las configuraciones culturales que se despliegan en el mundo contemporáneo, dado que se suscriben en circulaciones, conflictos y desigualdades, es decir en una heterogeneidad.

Lo intercultural permite abordar lo simbólico, las tramas de significado y significación, como algo constitutivo de lo social, político y económico; de esta manera reaparece la relación de lo cultural con lo político, lo hegemónico y el poder. Lo que resalta el autor del concepto de interculturalidad es que se fundamenta en la interacción e intersección de las diferencias simbólicas de las grupalidades. Para concluir, Grimson destaca que como la multiplicidad de constitución de sujetos no existe fuera de la interacción -en distintos grados e intensidades- con diferentes fines y medios, necesitamos aludir específicamente a la "interculturalidad". En este sentido, el término "interculturalidad" hace referencia a un rasgo crucial del mundo contemporáneo: la multiplicidad interactúa y la interacción no anula la diferencia. Más bien, la diferencia se produce en la interacción, así como en las intersecciones se producen las apropiaciones, las resignificaciones, las combinatorias, las asimilaciones y las resistencias. Y vuelve sobre la necesidad de renunciar al fundamentalismo cultural "para apostar a un diálogo intercultural igualitario"

Lo intercultural se opone a lo multiculturalidad, en tanto este último resulta estático y ligado al proyecto posmoderno de corte neoliberal, al ser fabricante de fronteras fijas, que no permite ni potencian la interacción. No obstante, señala que el concepto de interculturalidad puede generar ciertos problemas en tanto puede confundir interacción entre configuraciones culturales con la interacción entre identificaciones, es decir perpetuar el problema de equiparar cultura con identidad.

Alejandro Grimson advierte acerca de la invención de fundamentos ontológicos para la comprensión de los sujetos subalternos y la hegemonía. Propone dejar de lado la simplicidad de

clasificar identidades y abocarse en la comprensión radical y contextual de aquellas situaciones particulares que implican circulaciones desiguales de poder y no quedarse solamente en el esfuerzo deconstructivista, sino re-aprender de los supuestos y críticas surgidos desde las corrientes posmodernas, especialmente las críticas a la reificación y la sustancialización.

Por último, propone el análisis de los “contextos y significados” por ser capaces de “reponer los sentidos prácticos” en que se sustenta una hegemonía en una particular configuración cultural.

La pregunta por la cultura, la identidad y la política es también una pregunta por la autonomía y por las desigualdades. Reivindicar la autonomía resulta fundamental en la actualidad, en tanto son los grupos —los sujetos de una nación, de una región, de una ciudad, etc. — quienes deben tomar las decisiones con respecto a sus estatutos culturales e identitarios. De esta forma, las potenciales modificaciones no deben ser diagnosticadas desde un temor a los cambios o una defensa de éstos, sino que deben centrarse en la heterogeneidad y en las desigualdades que implican.

Ficha de Cátedra de la materia Cultura y Comunicación, Universidad Nacional de Tucumán, 2015. Disponible en:

<http://culturaycomunicacionhistoria.blogspot.com.ar/p/monografia.html>

Texto 8: La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento

La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento

Introducción

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En nuestro país, Rabelais es el menos popular, el menos estudiado, el menos comprendido y estimado de los grandes escritores de la literatura mundial.

No obstante, Rabelais está considerado como uno de los autores europeos más importantes. Béliusky lo ha calificado de genio, de «Voltaire» del siglo XVI, y estima su obra como una de las más valiosas de los siglos pasados. Los especialistas europeos acostumbran a colocarla —por la fuerza de sus ideas, de su arte y por su importancia histórica— inmediatamente después de Shakespeare, e incluso llegan a ubicarlo a la par del inglés. Los románticos franceses, sobre todo Chateaubriand y Hugo, lo tenían por uno de los genios más eminentes de la

humanidad de todos los tiempos y pueblos. Se le ha considerado, y se le considera aún, no sólo como un escritor de primer orden, sino también como un sabio y un profeta.

He aquí un juicio significativo de Michelet: «Rabelais ha recogido directamente la sabiduría de la corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles, de la boca de la gente común y los bufones.

»Y a través de esos delirios, aparece con toda su grandeza el genio del siglo y su fuerza profética. Donde no logra descubrir, acierta a entrever, anunciar y dirigir. Bajo cada hoja de la floresta de los sueños se ven frutos que recogerá el porvenir. Este libro es una rama de oro.»

Es evidente que los juicios y apreciaciones de este tipo son muy relativos. No pretendemos decidir si es justo colocar a Rabelais a la par de Shakespeare o por encima o debajo de Cervantes, etc. Por lo demás, el lugar histórico que ocupa entre los creadores de la nueva literatura europea está indiscutiblemente al lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare y Cervantes. Rabelais ha influido poderosamente no sólo en los destinos de la literatura y la lengua literaria francesa, sino también en la literatura mundial (probablemente con tanta intensidad como Cervantes). Es también indudable que fue el más democrático de los modernos maestros literarios.

Para nosotros, sin embargo, su cualidad principal es la de estar más profundamente ligado que los demás a las fuentes populares (las que cita Michelet son exactas, sin duda, pero distan mucho de ser exhaustivas); el conjunto de estas fuentes determinaron su sistema de imágenes tanto como su concepción artística.

Y es precisamente ese peculiar carácter popular y, podríamos decir, radical de las imágenes de Rabelais lo que explica que su porvenir sea tan excepcionalmente rico, como correctamente señala Michelet. Es también este carácter popular el que explica «el aspecto no literario» de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido. Rabelais ha rechazado estos moldes mucho más categóricamente que Shakespeare o Cervantes, quienes se limitaron a evitar los cánones clásicos más o menos estrechos de su época. Las imágenes de Rabelais se distinguen por una especie de «carácter no oficial», indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelesianas, decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo. De ahí la soledad tan especial de Rabelais en el curso de los siglos siguientes: es imposible llegar a él a través de los caminos trillados que la creación artística y el pensamiento ideológico de la Europa burguesa, siguieron a lo largo de los últimos cuatro siglos. Y si bien es cierto que en ese tiempo encontramos numerosos admiradores entusiastas de Rabelais, es imposible, en cambio, hallar una comprensión total, claramente formulada, de su obra. Los románticos, que redescubrieron a Rabelais, como a Shakespeare y a Cervantes, no supieron encontrar su centro y no pasaron por eso de una maravillada sorpresa. Muchos son los comentaristas que Rabelais ha rechazado y rechaza aún; a la mayoría por falta de comprensión.

Las imágenes rabelesianas incluso ahora siguen siendo en gran medida enigmáticas. El único medio de descifrar esos enigmas, es emprender un estudio en profundidad de sus fuentes populares.

Si Rabelais se nos presenta como un solitario, sin afinidades con otros grandes escritores de los cuatro últimos siglos, podemos en cambio afirmar que, frente al rico acervo actualizado de

la literatura popular, son precisamente esos cuatro siglos de evolución literaria los que se nos presentan aislados y exentos de afinidades mientras las imágenes rabelaisianas están perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular.

Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos, es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura cómica popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada.

Ciertamente, Rabelais es difícil. Pero, en recompensa, su obra, descifrada convenientemente, permite iluminar la cultura cómica popular de varios milenios, de la que Rabelais fue el eminente portavoz en la literatura. Sin lugar a dudas, su novela puede ser la clave que nos permita penetrar en los espléndidos santuarios de la obra cómica popular que han permanecido incomprensidos e inexplorados. Pero antes de entrar en ellos, es fundamental conocer esta clave. La presente introducción se propone plantear los problemas de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, discernir sus dimensiones y definir previamente sus rasgos originales.

Mijail Bajtin

Texto 9: Kitsch, camp, boom

“CAMP! - Afetos e Poses” (UERJ)

Mesa plenaria

Río de Janeiro, 18 de septiembre de 2013

Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno

Daniel Link

La literatura argentina de los sesenta y setenta tuvo una relación de extraña fascinación y distancia con el *boom*, ese fenómeno que hizo de un puñado de escritores latinoamericanos verdaderas estrellas de la cultura industrial. El *boom*, que afectó a la producción literaria latinoamericana en su conjunto, fue un hecho sociológico (antes que específicamente literario) articulado alrededor de un triple mercado: el mercado latinoamericano (Buenos Aires, México), el mercado europeo (Barcelona) y el mercado de las universidades norteamericanas². Las razones por las cuales, de pronto (*jboom!*), la literatura se convirtió en un artículo de consumo más o

menos prestigioso, más o menos glamoroso, tienen que ver con el conjunto de ideologías y disposiciones que se denominan *pop*.

El arte pop supone un comentario irónico de la cultura que le sirve de contexto, y por eso todavía se corresponde con el lugar de enunciación del “alto modernismo”. Por eso puede, todavía, funcionar como una experimentación que ironiza sobre los límites de la vanguardias históricas, proponiendo, una vez más (pero en otro contexto, y por lo tanto con diferente sentido), aquellas utopías clásicas, proponiendo una meditación y, por lo tanto, una distancia respecto de aquello que representa (la cultura pop). El arte pop sería un comentario irónico y una meditación sobre la posibilidad o no de experimentar en un contexto como éste. En un ensayo sobre un pintor surrealista, Foucault concluye relacionando la aventura vanguardista con la aventura pop, en términos de un nuevo planteamiento sobre la identidad y la subjetividad³:

Llegará un día en que la propia imagen, aún con su nombre, ya no podrá ser identificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie:

Campbell, Campbell, Campbell, Campbell

Por su parte, Deleuze y Guattari, en *Kafka. Por una literatura menor*, puestos a definir un arte *verdaderamente* político, dicen: Una salida para el lenguaje, para la música, para la escritura. Lo que se llama Pop: música pop, filosofía pop, escritura pop: *Wörterflucht*.

Si hay una literatura pop esa literatura atraviesa, como a la deriva, todas las categorías de la subjetividad e incluso categorías como la *category* y la *literary fiction*: una literatura que es completamente extraña (o mejor: que simula serlo) a la competencia entre arte y cultura, a la guerra entre mercado y museo (o universidad), a los procesos de identificación. Es otra cosa. La similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie. Una salida para el lenguaje, para la música, para la escritura. La literatura es esa experiencia que, nos enseñaron, puede aparecer en cualquier parte.

El escritor que con mayor rigor reflexionó sobre estas circunstancias, cuyas ocho novelas son el efecto del boom, del pop, del kitsch, se llamó Manuel Puig. Ahora bien, lo que quisiera subrayar es que Puig trabaja siempre en el *casi*, y de allí su efecto exasperante: lo *casi* (como lo *camp*) es inaprehensible científicamente. Ni parodia, ni mimesis de lenguaje; ni *kitsch* ni *camp*, ni apocalíptica ni integrada, ni “masculina” ni “femenina”, ni abiertamente sofisticada ni totalmente banal, la voz en las novelas de Puig es la voz del *casi* todas esas formas.

1 Daniel Link es catedrático y escritor.

2 Así lo analiza Ángel Rama en *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios, 1984

3 Algo similar a lo que postulaba Oscar Masotta en *El pop-art* (Buenos Aires, Columba, 1967)

Texto 10: Sociedad, cultura y poder

Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau

María Graciela Rodríguez

La relación entre la sociedad, la cultura y el poder ha sido profusamente tematizada por las Ciencias Sociales. Comprender el papel del poder como principio articulador de los vínculos entre sociedad y cultura (si sociedad y cultura pueden pensarse de manera separada) ha dado lugar a innumerables reflexiones en sedes académicas regionales y locales, y esto tanto en términos teóricos como metodológicos. En este trabajo pretendo dar cuenta, sintéticamente, de una de estas reflexiones: los desarrollos de Michel de Certeau.

La perspectiva de este autor en torno a la relación entre sociedad, cultura y poder resulta interesante por dos razones: en primer lugar, porque en la relación entre cultura y sociedad para de Certeau la cuestión del poder no es una ‘variable dependiente’ a ser restituida, sino que es un elemento primordial en la configuración de la dinámica social. Obviamente que esta centralidad del poder no es ‘original’ de de Certeau. Sin embargo, y ésta es la segunda de las razones, lo que de Certeau propone es observar esta dinámica privilegiando antes que los dispositivos, las operaciones de los sujetos. [...]

El lugar de las prácticas en la teoría de de Certeau

Puede decirse que la de de Certeau es una teoría polemológica (*polemos*, del griego: guerra)¹, desde el momento en que coloca en el centro de su desarrollo teórico la primera de las preocupaciones revisadas aquí: la disputa desigual que la dinámica social entabla entre instituciones y sujetos. Gran lector de Foucault, en de Certeau es crucial la voluntad de construir una teoría de las prácticas cotidianas haciendo suyos los presupuestos foucaultianos respecto de las dinámicas de las sociedades disciplinarias².

Si para Foucault todo dispositivo lleva en sí mismo, constitutivamente, la posibilidad de encontrar una ‘falla’, un sitio donde escapar a la vigilancia y al control, de Certeau se va a colocar en la perspectiva de los puntos de fuga. Sus actores, por lo tanto, no serán las instituciones, sino los sujetos. Allí donde Foucault desmenuza los dispositivos de control y disciplinamiento, de Certeau se va a ubicar ‘del otro lado’ de esos dispositivos, en los lugares en los que sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente, para observar las fugas, las anti-disciplinas.

Estas fugas no son etéreas formas sin sujeto: son prácticas, y aun cuando son ocultas, diseminadas y heterogéneas, dejan marcas en el sistema. De Certeau engloba a estas prácticas

en la figura del consumo, categoría que remite no a la última actividad de un proceso ‘cerrado’ (producción-circulación-consumo), sino al comienzo de otra actividad, invisible, abierta, oculta (nocturna dirá, poéticamente, de Certeau). El consumo es aquí entendido como la acción que realizan los sujetos en los intersticios de los dispositivos de poder³.

El gran objetivo de este período de Certeau es construir una teoría de las actividades de los practicantes (entendidas como una producción-otra), que son inherentes a la vida cotidiana. Porque esta disputa entablada entre sujetos e instituciones se pone en juego en el marco de la vida cotidiana: unos hombres ordinarios, figuras anónimas y múltiples de todos los días, producen prácticas ordinarias, anónimas y múltiples, todos los días. La vida cotidiana es el gran escenario que fascina a de Certeau, un escenario de prácticas acaso no tan rutilantes como las acciones extraordinarias de hombres extraordinarios, pero que poseen su propio resplandor: el de la vida cotidiana⁴. No obstante, dice de Certeau, estas prácticas producen cultura: una cultura múltiple, heterogénea y plural a la que, justamente, denomina *cultura en plural*. Y quienes la producen son sujetos.

Cabe aclarar, sin embargo, que la teoría de de Certeau no es subjetivista en un sentido pleno, aun cuando el peso que le otorga a las acciones de los sujetos podría sobreinterpretarse como un exceso de indeterminación⁵. En verdad de Certeau sostiene que el espíritu ‘polemológico’ de su teoría responde, justamente, a un punto de partida que implica reconocer la desigualdad social. Y afirma que lo que intenta iluminar son los modos en que, en el marco de esa desigualdad, los sujetos encuentran intersticios donde operar de modos heterónomos. Por otro lado, advierte que no son los sujetos en tanto individuos los que le interesan, sino las operaciones que estos realizan. Este desplazamiento, desde los sujetos a las operaciones, ubica a la teoría de de Certeau a distancia de ciertas perspectivas ‘optimistas’ que celebran acríticamente la supuesta libertad de los sujetos. Además, pone en foco a la cuestión de unas prácticas que están reguladas por el sentido práctico, pero con una inflexión respecto de la noción bourdieuana: se trata de los mecanismos de un hacer cultural, donde el consumo, ‘desviado’ por naturaleza, se erige en el lugar por excelencia de prácticas fundamentalmente culturales.

Esos desvíos se realizan sobre los productos de una cultura que se declina en singular (homogénea, única, visible). Pero si bien frente a la luz abrasadora de la Cultura en singular de Certeau opone el resplandor particular de una cultura en plural (el lugar de la multiplicidad, la heterogeneidad y la creatividad ordinaria), no se trata ni de un estudio de la cultura popular, ni tampoco de las resistencias a los regímenes de poder.

Las prácticas de la cultura en plural, operatorias, orales y ordinarias por definición, son del orden de lo humano e implican una posición de sujeto: la posición de consumidor, de no-

productor. Que la gran mayoría silenciosa (parafraseando a de Certeau) forme parte, sociológicamente, de los sectores más desposeídos ('los débiles'), señala que probablemente esta cultura en plural alimenta a la cultura popular; pero esto no quita que 'los poderosos', en una específica posición de sujeto, no sean consumidores también. Habría entonces, en esta argumentación, dos dimensiones superpuestas aunque sin vínculos de necesidad: una dimensión que resulta de la posición de sujeto (no-productor), y otra que indica que quienes conforman mayoritariamente el grupo de los no-productores son los sectores ubicados en las posiciones más desfavorables de la estructura social. Por este camino el argumento decerteausiano conduce a un solapamiento con cuestiones relacionadas, sociológicamente, con la cultura popular. [...]

Bibliografía citada:

- ABAL MEDINA, Paula (2007): "Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau", en: *Kairos. Revista de Temas Sociales*, Año 11, Nro. 20, noviembre. Disponible en <http://www.revistakairos.org/k20-archivos/abalmedina.pdf>.
- DE CERTEAU, Michel (1999): *La Cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- DE CERTEAU, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer*, México, Iteso.
- GIARD, Luce (2006): "Introducir a una lectura de Michel de Certeau" (15-31.), en Rico de Sotelo, Carmen (coord.), *Relecturas de Michel de Certeau*, México, Universidad Iberoamericana.
- GINZBURG, Carlo (1981): *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnick.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SARLO, Beatriz (2001): "Retomar el debate", en *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- THOMPSON, Edward (1989): "Folklore, antropología e historia social" (pp. 95-102), en: *Historia Social*, Nro. 3, Invierno, Valencia, Instituto Historia Social.

Notas

1 Una de sus lecturas favoritas fue *El arte de la guerra*, de Sun Tzu. La cita de Certeau es *L' Art de la guerre*, París: Flammarion, 1972. Una de las ediciones en castellano es *El arte de la guerra*, Buenos Aires: Pluma y Papel, 2004.

2 Decir sociedad disciplinaria, y no 'disciplinada', es justamente uno de los núcleos argumentales de Foucault en relación con las configuraciones del poder. Dicho en palabras sencillas, una sociedad 'disciplinada', no tendría necesidad de renovar los dispositivos de vigilancia y control. El adjetivo 'disciplinaria' aplicado a 'sociedad' indica, por el contrario, que estos dispositivos requieren ser recursivamente generados para evitar, o paliar, justamente, las fugas.

3 Aunque de Certeau se muestra reticente a hablar de 'consumidores'. Prefiere hablar de 'practicantes'.

4 Desde ahí (desde esa gran 'mayoría silenciosa') es que de Certeau parte para elaborar sus argumentos en torno a la cultura popular.

5 De hecho, ésta es una de las derivas acríicas retomadas con más ligereza de las lecturas decerteausianas. Para ampliar ver Sarlo (2001).

Texto 11: La cultura como identidad y la identidad como cultura

ESTUDIOS CULTURALES ESTADOUNIDENSES: UNA BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Buscar...

BUSCAR

ESTUDIOS CULTURALES ¿QUIÉNES SOMOS?



Ceci n'est pas une pipe.

13
MAR

Gilberto Giménez. “La cultura como identidad y la identidad como cultura”

Gilberto Giménez. “La cultura como identidad y la identidad como cultura”. [Texto completo](#)

El propósito de esta ponencia del investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM es examinar la relación simbólica que existe entre la cultura y la identidad. Para esto, Giménez define conceptos clave para la antropología y la sociología como “cultura” e “identidad” para posteriormente reflexionar acerca de la relaciones cambiantes que, inevitablemente, existen entre la cultura y la identidad, puesto que esta última está compuesta por “repertorios” culturales disponibles en un grupo social o sociedad, es la apropiación subjetiva, interiorizada de una cultura.

Giménez retoma la noción de cultura propuesta por Clifford Geertz, quien la entiende como un conjunto de “pautas de significado” compartidas, algunas con más estabilidad y vigencia que otras, aunque todas históricamente específicas. Estos sentidos socialmente organizados, aunque abstractos en tanto que son significados, se materializan de dos formas principales: en artefactos culturales y en prácticas, esquemas cognitivos, formas de reproducción cultural que se relacionan dialécticamente: “por una parte, las formas interiorizadas provienen de experiencias comunes y compartidas, mediadas por las formas objetivadas de la cultura; y por otra, no se podría interpretar ni leer siguiente las formas culturales exteriorizadas sin los esquemas cognitivos o ‘habitus’ que nos habilitan para ello”.

Es a partir de la apropiación e interiorización de estos repertorios de sentido que las personas construyen identidades individuales en tanto actores sociales con las siguientes características: 1) suelen ocupar una o varias posiciones en la estructura social; 2) un actor sólo puede concebirse en relación con otros; 3) todo actor tiene cierto poder en tanto que “dispone siempre de algún tipo de recursos que le permite establecer objetivos y movilizar los medios

RUBROS DE ESTUDIO

- Antologías e introducciones (28)
- Consumo (19)
- Cuerpo (15)
- Cultura material (5)
- Espacios (18)
- Identidad (42)
- Medios (53)
- Subjetividad (18)
- Teóricos (16)
 - bell hooks (4)
 - Lawrence Grossberg (4)
 - Stuart Hall (9)
- Teoría (46)
- Uncategorized (5)

LOS MÁS VISTOS

- Gilberto Giménez. “La cultura como identidad y la identidad como cultura”
- “El trabajo de la representación” de Stuart Hall
- Antropología del cuerpo. David Le Breton.
- “Codificar y decodificar” de Stuart Hall
- Actos performativos y constitución del género. Judith Butler

ENLACES

- “Cómo se forma la identidad simbólica” de

para alcanzarlos"; 4) todo actor está dotado de una identidad, la imagen que tiene de sí mismo para asociarse y diferenciarse de otros; 5) los actores tienen proyectos vinculados a la identidad, gozan de la habilidad para formular planes a futuro; 6) todo actor se encuentra en constante proceso de socialización, lo que significa que nunca "termina de configurarse definitivamente".

Una definición inicial de identidad es: "Un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo". Giménez procede a explicar las implicaciones de esta definición, señalando como punto de partida que el sujeto busca diferenciarse de otros y que su esfuerzo debe ser reconocido por otros. Hay dos tipos de atributos culturales a los que recurre el sujeto para dibujar las fronteras de sí: aquellos relativos a la pertenencia social que comparte con otros y los particularizantes, que lo individualizan.

Los grupos de pertenencia más importantes para este propósito son la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas, los grupos de edad y el género. Los atributos particularizantes, en cambio, incluyen los caracterológicos, aquellos que derivan de un estilo de vida (entendido como sistema de signos) asociado con un particular hábito de consumo, la red de relaciones íntimas (familia, amistades, colegas), los objetos (las posesiones) y una biografía personal singular. Tras discutir brevemente cada uno de estos atributos, Giménez enfatiza el hecho de que la identidad se constituye dinámicamente en tanto que la percepción de sí debe ser reconocida –confirmada o rechazada– por otros, tanto así que en ocasiones los otros gozan del poder de definirla.

Las identidades colectivas se construyen por analogía con las identidades individuales, y es importante mantener la distinción entre ellas por sus implicaciones metodológicas. Para esto, Giménez propone tres elementos que distinguen a las primeras: 1) carecen de autoconciencia y de psicología propias; 2) no son entidades discretas ni bien delimitadas; 3) no constituyen un "dato" sino un acontecimiento contingente cuya existencia debe explicarse porque se forman coyunturalmente.

A diferencia de nuestro cuerpo, que tiene límites más o menos claros además de materialidad, un grupo o comunidad no goza de fronteras claramente delimitadas. Por ejemplo, la militancia en un partido político debe construirse continuamente –por medio de la organización de mítines, manifestaciones, todo tipo de ritos y prácticas conocidas como "macro o micropolíticas de grupalización". Retomando las propuestas de Alberto Melucci, Giménez explica que las identidades colectivas se constituyen a partir de la acción colectiva, del hecho de que varios individuos se agrupan, orientan y comparten sus acciones según determinadas metas u objetivos.

En las últimas dos secciones de su ponencia Giménez demuestra que la estabilidad de una identidad colectiva no depende de la permanencia de la cultura, puesto que el repertorio cultural puede transformarse sin mermar la identidad de un grupo social ni las fronteras que lo definen. Tomando el ejemplo de los grupos étnicos, el autor propone que, dado lo anterior, lo que debemos analizar no son los rasgos culturales constitutivos de una identidad étnica, sino cómo los grupos étnicos "han logrado mantener sus fronteras (las que los distinguen de los otros) a través de los cambios sociales, políticos y culturales que jalonaron su historia". Así como las identidades individuales, las colectivas también se constituyen a partir de un constante trabajo de diferenciación. Tenemos, entonces, que la identidad no se define por sus contenidos sino por sus límites, que marcan las fronteras entre un "nosotros" y los "otros".

En lo que resta de la ponencia, el autor analiza el multiculturalismo en Europa, debate que se ha dado en el contexto de la inmigración extranjera. Es útil la distinción que se establece entre el multiculturalismo empleado de forma descriptiva para referirse a la presencia en un mismo espacio –como el Estado– de diferentes identidades culturales, y el concepto normativo, que plantea el multiculturalismo como una ideología que afirma que "es moralmente deseable que las sociedades sean multiculturales". También puede emplearse de forma programática, como modelo de política pública. Sin embargo, Giménez advierte que la celebración de las diferencias culturales corre el riesgo de encubrir o invisibilizar las desigualdades sociales, permitiendo que el Estado eluda "con buena conciencia sus responsabilidades retributivas". Este último es tema pendiente en nuestro país, específicamente con relación a las comunidades étnicas, cuyas culturas se respetan por el Estado –al menos en principio, jurídicamente– pero que continúan viviendo una profunda marginalidad social, económica y política.

- Como se forma la opinión pública de Pierre Bourdieu
 - A Companion to Digital Literary Studies
 - Americana: The Journal of American Popular Culture
 - "Los estudios culturales y el imperativo de entender y explicar los cambios sociales". Entrevista a Angela McRobbie
 - Crimen y ficción
 - Critical Studies in Television
 - Cultural Studies and Critical Theory
 - Cultural Studies Association
 - Cultural Studies podbean de Toby Miller
 - Cultural Studies Review
 - Cultural Studies Strikes Back
 - Culture Machine
 - Debate feminista
 - Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy
 - Documentos de trabajo de los primeros años del CCCS
 - E-MISFÉRICA
 - Entrevista a Stuart Hall
 - Estudios visuales
 - Flow
 - Gender Forum: An Internet Journal for Gender Studies
 - Journal of Ecocriticism
 - Journal of Popular Romance Studies
 - Lista de revistas de estudios culturales
 - M/C Journal
 - New Formations: A Journal of Culture, Theory and Politics
- (Con artículos para descarga)
- New Left Review en español
 - Podcasts del simposio Generation(s) of Television Studies
 - Reflexión de Toby Miller sobre las redes sociales
 - Reviews in Cultural Theory
 - Revista Fractal
 - Revista New Formations
 - Revista Tabula Rasa
 - Stanford Literary Lab
 - Textos en línea
 - The Cultural Studies Reader
 - Zizek sobre "Batman: el caballero de la noche asciende"

ACTUALIZACIONES DE TWITTER

Seguir a @teoria_cultural

SUSCRIPCIÓN POR CORREO ELECTRÓNICO