

LA MANA

MIXAR



Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

CULTURA

Conceptos básicos de

Cultura

Cultura (Campo A., 2008, págs. 49-55)

Inicialmente, es un complejo de peculiaridades tangibles e intangibles (cognitivas y emocionales), que se presentan en una sociedad o grupo humano. La cultura se refiere a todos los estilos de vida, los rituales, las ceremonias, las expresiones artísticas y tecnológicas, los sistemas de creencias, los sentidos expresados en las relaciones sociales, etc. Es una construcción social que surge de la necesidad de establecer espacios vitales de significación, por lo que se deduce que es algo dinámico, en permanente reconstrucción. La cultura nace del esfuerzo por relacionarse los miembros de un grupo entre sí, con el ambiente y con lo sobrenatural.

El concepto de cultura ha ido cambiando con el tiempo y expresa diferentes tendencias interpretativas. La comprensión más básica, que muchas veces incluye perspectivas sociales discriminatorias, es la de sinónimo de cultivo del conocimiento en “terreno salvaje” o “inculto”. Así existirían pueblos o individuos poseedores de cultura (cultos), frente a otros que no lo son (incultos, salvajes, ignorantes). Esta es una noción bastante precaria, pero común dentro del uso del lenguaje coloquial, sin embargo, como se verá más adelante, es demasiado limitada.

Esta categorización obedece a una comprensión adjetiva del término cultura, que designa la acción o intención de “cultivarse”, de acceder a un cierto parámetro educativo-formativo. Es así como, desde la Edad Media, se ha ido equiparando lo cultural con el hecho de “ser” o comportarse de acuerdo a lo que los cánones de conformación de las relaciones humanas lo establecieron. Lo culto se vincula a los requerimientos sociales de los centros urbanos en los cuales se ubican los grupos que ostentan el poder (lo clerical, caballeresco, cortés, civilizado, etc.).

Por otro lado, está el discurso de una cultura sustantiva en el período de la Ilustración y el Prerromanticismo, vinculándola con la idea de una cultura nacional (identidad cultural de la nación) y a la de civilización (etnoconciencia occidental). Herder y los ilustrados alemanes, principalmente, se preocupan por representar la identidad

específica de un pueblo, que sin embargo está inmerso en un proceso universal histórico, que puede ser recuperado y contenido científicamente en una instancia como la Enciclopedia.

Esta concepción de cultura sustantiva va ligada a la comprensión del concepto “civilización”, según los autores de la Ilustración. Civilización es el conjunto de normas y relaciones sociales, técnicas y manifestaciones identitarias que se oponen a las presentadas por los pueblos distintos a los occidentales, es decir “los otros” (bárbaros, salvajes, primitivos, “sin historia”). La civilización es el grado último y más elevado de la escala social evolutiva, que presenta todas las características de las culturas europeas (desarrolladas), por lo que implica una definición necesariamente sociocéntrica, pues pretende afirmar que solo estos pueblos posee autoconciencia de sus procesos sociales, apropiándose de la historia universal misma.

La noción de cultura común en las naciones europeas en vías de unificación intenta instaurar un sentimiento de orgullo hacia lo “propio”, en oposición a “lo otro”. Es así, como la cultura sustantiva se vuelve una forma de interpretar la transmisión de herencia histórica-nacional y comunitaria, incorporándose en la psiquis misma de sus miembros. Civilización y cultura son términos que han sido utilizados para universalizar ciertos aspectos político-sociales dominantes, aunque en la actualidad exista la tendencia de negar aquello a favor de la consideración de la diversidad y respeto a la alteridad como eje de comprensión de estos fenómenos.

Uno de los principales ejes de discusión de la definición de este término ha sido la relación entre naturaleza y cultura, en la que se evidencian importantes interrogantes acerca de esta problemática, pues los estudiosos siempre se han preguntado si ¿es la cultura la que configura la idea de naturaleza? O ¿la cultura es parte de la naturaleza humana? Si se considera la posición de los naturalistas, diríamos que la naturaleza se encuentra sobre la cultura y que esta la modifica o corrompe. Lo que subyace en todo comportamiento humano es lo naturalmente explicable, siendo que la cultura es una forma de interpretar lo natural, desnaturalizándola. La naturaleza entrega a los seres humanos los recursos adaptativos necesarios (capacidad de hacer cultura) para su supervivencia específica.

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

La posición de los culturalistas advierte que la cultura no es un hecho natural, sino social, simbólico, hermenéutico, que da forma a la manera en que se comprende la naturaleza y el entorno en general (cosmovisión). Por ello cada pueblo concibe la naturaleza de un modo distinto, acorde a su experiencia social (como fuente de recursos para ser explotados o protegidos).

De todos modos, los científicos, preocupados por la definición de la cultura, presentan diversidad de criterios al respecto. Los griegos entendían a la naturaleza como el origen de todo; en el medioevo era Dios y la concepción metafísica el eje explicativo, mientras que en la modernidad el hombre se convierte en el centro de donde parten las ideas, tanto de dioses como de la naturaleza misma. De ahí que en los estudios antropológicos la cultura también se diversifique, en esta ciencia (física, cultural, social, aplicada y demás).

La cultura también es concebida como todo un entramado de sentidos, que han sido configurados socialmente para representar la realidad. Es un complejo de relaciones interactivas, que se vinculan con las organizaciones en la conformación y consecución de objetivos, a través de procesos de identificación común entre los miembros, quienes pueden transmitir a otras generaciones dichos objetivos. Así, la cultura de un grupo relaciona, identifica y resuelve los problemas que interfieren en la consecución de los objetivos grupales. La cohesión e identidad cultural del grupo son percibidas gracias a la comunicación interna.

Una de las primeras definiciones de cultura, en el plano del estudio antropológico, es el propuesto por el evolucionista inglés Tylor, quien considera que es ese conjunto de elementos ligados a técnicas, conocimientos, costumbres, valores y creencias, establecimientos jurídicos, arte., en fin, todo aquello que el ser humano ha adquirido en su calidad de miembro social. La cultura denota producción social (material-formal), colectiva, por lo que una cultura individual es inconcebible.

Como representante de la ideología evolucionista, Tylor alude a una cultura vinculada con el progreso de la técnica, con los distintos períodos históricos que acercan a la especie humana al logro de la civilización, así, cultura y civilización son términos

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

interreferenciales. Para este autor, la antropología es la ciencia de la cultura, del estudio de los distintos tipos y etapas de la civilización. Es un concepto lineal y universalista.

Franz Boas, fundador de la Escuela Americana, se opone a la concepción evolucionista, aboga por el estudio del particularismo histórico, haciendo un trabajo de campo inductivo y empírico y rechaza la especulación del estilo anterior. Un discípulo boasiano, Herskovits, propone una definición más amplia de cultura, que implica mirar al ser humano a partir del ámbito particular de su sociedad. Para él, la cultura es aprendida, derivada de elementos instintivos, psicológicos, ambientales, históricos, conteniendo una estructuración determinada, con estratificaciones, dinámicamente configurada, por lo que es el principal instrumento que posee el individuo para adaptarse a su medio y proveerse de capacidades creativas. Es una noción que parte de la consideración relativista.

Otro miembro de la Escuela Americana, Kroeber, reviste a la cultura de una existencia propia, más allá de lo ambiental, psicológico o biológico. Según él, la cultura está históricamente constituida, no tiene carácter causalista, sino teleológica, por lo que hay que buscar sus fines, independientemente de los hechos y es una entidad superorgánica en la que el individuo es una mera representación de lo que ahí sucede. Es la concepción determinista cultural.

El eminente antropólogo funcionalista inglés Malinowski elabora una teoría de la cultura en la que retoma ciertos elementos de la concepción de Tylor. De acuerdo a Malinowski, la cultura es un conjunto de instrumentos y bienes de consumo, en el que constan normas, ideas, artesanías, creencias y costumbres que determinan el funcionamiento de un grupo social. Cada uno de estos aspectos tiene una funcionalidad, un sentido dentro de la sociedad, pues sus componentes están interrelacionados, es decir la cultura es holística. La cultura también puede evidenciar conflictividad de roles, luchas por alcanzar el poder.

La cultura tiene la función de satisfacer las necesidades de la sociedad, contiene todas las herramientas que se requieren para que los seres humanos se enfrenten a los problemas ambientales. Incluye tanto objetos como actitudes, acciones de individuos,

que están organizados como instituciones sociales, que pueden ser objeto de estudio para inferir su dinámica.

Dentro de la cultura existen aspectos normativos reales que se contradicen, muchas veces, con el ideal que se tiene del cumplimiento de esas normas y el comportamiento social. El enfoque malinowskiano de cultura real y la cultura ideal de los estructuralistas es esencialmente complementario en la investigación de la dinámica cultural.

De otro lado, Claude Lévi-Strauss habla de la cultura como un receptáculo de códigos de lenguaje universal, que posee una estructura básica común. El tema fundamental para investigar una cultura es el lenguaje, que surge de una lógica simbólica y que se interrelaciona con diversos fenómenos sociales, considerando como contenidos de la cultura los factores económicos, estéticos, jurídicos, políticos, religiosos, míticos, históricos, sociales, etc. La cultura es una estructura, un sistema, cuyos componentes interactúan y se vinculan entre sí.

Un concepto de cultura que es primordial es el expuesto por Clifford Geertz, quien parte de la contraposición de las nociones norteamericanas, de cultura como “conducta” que se aprende y la visión de Parsons, para considerar el sistema simbólico como determinante para definir la cultura.

Ese sistema de símbolos, que otorga significación a la vida individual y comunitaria de los seres humanos es “la fuente de información que es, hasta cierto grado mensurable, da forma, dirección, particularidad y sentido a un continuo flujo de actividad” (Geertz; 1989: 215). La cultura, como sistema de símbolos, entrega las herramientas necesarias para que los seres humanos dirijan sus acciones sociales. Sin embargo, Geertz considera que este concepto no logra analizar adecuadamente la esfera cultural ideológica, pues descuida el tratamiento de las múltiples instancias y referencias que se oponen.

La ideología se encuentra en relación con la acción de la colectividad, siendo un sistema (subsistema en este caso) de símbolos, de creencias.

La cultura es un complejo de aspectos que interactúan en la pretendida consecución de objetivos. Estos pueden ser identitarios, sociales, económicos, rituales, comunicativos, conductuales, individuales, colectivos, etc., y contribuyen a su existencia como tal. Son

entendidos como “elementos interactivos” no solo para un acumulado de conocimientos, sino también para las relaciones sociales, identitarias, objetivos diversos, intenciones individuales de acción y modificación del grupo, la dinámica entre los conflictos surgidos y las propuestas para resolverlos.

Es así como una organización humana es considerada en primera instancia como una cultura compartida, que se comunica (creando sentido de identidad) y actúa para alcanzar ciertos fines.

Al comprender estos mecanismos, se puede abordar asimismo el estudio de la cultura dentro de las organizaciones, que debe estar apegado a un criterio ético, pues bien puede ser utilizado como mecanismo de control del orden dominante y aplicarse a las necesidades de la empresa, por encima de los requerimientos de las personas que participan de ella. Pero también puede convertirse en una arma de denuncia social ante irregularidades y conflictividades mal llevadas por las empresas, como se pretende hacer en el presente caso.

Aculturación (Campo A., 2008, pág. 23)

Intercambio de rasgos culturales resultante del contacto directo continuo entre grupos; así los patrones culturales originales de cada uno o de ambos grupos pueden verse alterados, sin que los grupos pierdan su diferencia.

La aculturación se puede dar en una situación de asimetría, pues generalmente una de las culturas involucradas tiene mayor capacidad de imponer sus patrones. Es el caso de los misioneros cristianos que mantuvieron contacto con los pueblos indígenas americanos, difundiendo sus valores culturales y su sistema religioso, que sustituyeron las prácticas originarias, así como su lenguaje.

El contacto no necesariamente debe ser de tipo físico: se puede dar a través de los medios de comunicación, como viene sucediendo en las últimas décadas. Dentro del contexto actual de globalización se promueve la interconexión de personas de culturas diferentes, a través de la comunicación intercultural o la migración.

En algunos casos, cuando se fusionan elementos de dos o más culturas o tradiciones, el proceso ha sido descrito como sincretismo (que no es una simple yuxtaposición).

Alteridad (Campo A., 2008, págs. 26-27)

Relación con seres o cosas que sugieren la noción de “otro”, como fenómeno interpersonal. El mundo está habitado de una multitud de “otros”, la diversidad está por todas partes. Las diferencias también ayudan a encontrar coincidencias entre algunas organizaciones humanas, derivando en el sentido de identidad; es decir, la alteridad, la conciencia de lo o del “otro” permite la presencia de la mismidad o de la construcción identitaria del ser social. Se descubre la identidad al observar la diversidad del “otro”.

La noción de lo “otro” es una construcción social, que permite exaltar la diversidad existente. La presencia del “otro” demuestra la diferencia, con lo que la conciencia de uno mismo es más clara. Construimos la concepción del “otro” y de nosotros mismos. Pero en el juego de la mismidad y la otredad cabe destacar que existe una interrelación inevitable, sin la cual no sería posible el mundo y los ámbitos de la vida.

El “otro” puede provocar sentimientos contradictorios: por un lado la fascinación por lo distinto, mientras que por otra sensación de rechazo o negación de esa diferencia, de lo incomprendible. Muchos migrantes, al encontrarse en un ambiente diferente o también hostil, redescubren sus raíces y valoran más su lugar de origen.

Arquetipo (Campo A., 2008, pág. 38)

Toda aquella imagen o unidad de conocimiento intuitivo, contenido en el inconsciente colectivo. Es percibido como emoción y conjunto de imágenes mentales que nos conducen a antiguos mitos de orígenes diversos. La psique humana se colocaría en un contexto histórico que no puede ser circunscrito a la vida particular del individuo.

Por ejemplo, todos tenemos la imagen de la maternidad en nuestro inconsciente, debido a la necesidad de la presencia de una figura materna que nos proteja; a falta de esta en la vida real, nos la construimos a partir de los cuentos e historias mitológicas. Esta imagen de la madre es resultado de la relación del arquetipo heredado y también de todas las experiencias vividas en la niñez, por ende, de la vinculación del inconsciente personal y el inconsciente colectivo (según el psicoanalista suizo Carl G. Jung, a quien se le debe el desarrollo de dicho concepto), manifestado en la figura de la madre, en este caso. La

imagen de la madre tiene diferentes representaciones en cada cultura, porque aunque su presencia es común a los seres humanos, su figura es modelada socialmente.

Asimilación (Campo A., 2008, págs. 39-40)

Proceso de cambio que puede experimentar un grupo cuando entra en contacto con un área donde hay otra cultura dominante; la minoría es incorporada a la cultura dominante hasta el punto de no constituir una unidad cultural separada. Generalmente un grupo mayoritario absorbe culturalmente al menor. Pero no siempre. Cuando Roma conquistó Grecia, fue Roma la que resultó conquistada por la cultura griega.

La asimilación puede darse en distintos niveles. Los grupos minoritarios que se acercan a una nueva sociedad adoptan ciertas prácticas culturales para adaptarse mejor a ese ambiente, aunque conserven muchos rasgos particulares de sus propias culturas, incorporando incluso estos a la sociedad dominante. Sin embargo, puede suceder que la asimilación sea completa, hasta que los nuevos miembros no se distingan de los antiguos.

También es posible reconocer una forma de asimilación forzosa, en la que tiene lugar el uso de la fuerza –prohibición o penalización– por parte de un grupo dominante, para obligar a una minoría a que adopte la cultura dominante. En Latinoamérica, en general, las políticas de los gobiernos han sido asimilacionistas, es decir a través de la educación y otros instrumentos de presión, han buscado que las minorías perdieran sus rasgos característicos para semejarse a la cultura dominante.

Durante el período colonial, por lo menos en el lado español, la orientación más difundida fue la de permitir que los colonizados conservaran la lengua y la cultura, pero no la religión.

Costumbre (Campo A., 2008, pág. 48)

Reglas o hábitos que determinan el comportamiento social, permitiendo organizar la vida dentro de las sociedades. Las costumbres se aprenden principalmente durante el período de endoculturación o socialización.

Culto (Campo A., 2008, pág. 49)

Práctica religiosa que tiene como función principal el cultivar o reconocer la autoridad sagrada de un ente o situación específica. El culto generalmente se expresa a través de una serie de acciones ritualizadas. En muchísimas religiones requiere locales apropiados, como son los templos y las iglesias.

El culto comunitario es una clase de organización religiosa en la que se celebran distintos rituales para la comunidad. Mientras que el culto eclesiástico requiere una jerarquización para el acceso de la celebración religiosa (personas especializadas en el tema, como sacerdotes), el culto individualista es otra forma de organización religiosa que, al contrario que la anterior, cualquier sujeto puede celebrarlo.

Endoculturación (Campo A., 2008, pág. 68)

Proceso de aprendizaje de la cultura, al que se expone cualquier ser humano. Así, a través de dicho proceso, el sujeto se desarrolla en medio de un sistema cultural, preasignado a él por la cultura existente, convirtiéndolo en un portador de esos elementos culturales, incluyendo a su personalidad, recursos capacidades individuales.

Mediante la adquisición de elementos básicos de la cultura, el individuo aprende la manera de adaptarse a su sociedad, a ser parte activa de su estructura. Pero, también va formando su individualidad, su personalidad específica, que demuestra la forma en que ha subjetivado esa cultura.

En todo caso, se entiende a la enculturación como un proceso básico, en tanto “provee” al individuo de todas las herramientas iniciales para adherirlo a su contexto sociocultural. Es el mecanismo, mediante el cual, el ser biológico-natural empieza a formar su carácter social, comunitario, lleno de normas, de códigos, etc. La enculturación incorpora a los miembros de una sociedad en sus lineamientos básicos, institucionales.

Estereotipo (Campo A., 2008, pág. 73)

Ideas prejuiciadas –generalmente negativas- respecto a un grupo de personas, permaneciendo una imagen simplista de los individuos, grupos, instituciones o culturas. Por ejemplo, asegurar que todo rockero es un borracho, drogadicto y satánico.

Etnia (Campo A., 2008, pág. 76)

Organización tradicional de identificación de un grupo, que se diferencia de otros, compartiendo vínculos territoriales, culturales, fenotípicos, de valores, creencias, cultura y conciencia histórica. La etnia es dinámica y se va transformando con el tiempo. Actualmente se prefiere emplear este término en lugar del desacreditado “raza”, que fue utilizado por los autores de las teorías racistas, y es más bien apropiado para las especies animales.

Etnicidad (Campo A., 2008, pág. 76)

Identificarse o sentirse parte de un grupo étnico y excluir a otros grupos debido a esta afiliación.

Etnocidio (Campo A., 2008, pág. 76)

Destrucción por parte de un grupo dominante de la cultura de un grupo étnico. Difiere del genocidio en cuanto este consiste en la destrucción física de un determinado grupo, como intentó hacer Hitler con los judíos.

Etnocentrismo (Campo A., 2008, págs. 76-77)

Considerar las prácticas de la propia cultura como el parámetro de lo que es correcto o incorrecto, juzgando las costumbres de otros como negativas o inconcebibles. Es una forma básica de diferenciación respecto al otro, que participa de la configuración de la identidad individual y social. Hay que tener en cuenta que todos los grupos humanos son etnocéntricos y muchísimos se autodefinen con un vocablo que significa “persona auténtica”.

Folclore (Campo A., 2008, pág. 84)

Manifestaciones externas de la cultura y sus prácticas sociales. Es un complejo de expresiones materiales que se transmiten de generación en generación, admitiendo ligeros cambios. Se suele utilizar como acepción de manifestaciones culturales antiguas y populares, costumbristas.

Género (Campo A., 2008, pág. 87)

Identidad clasificatoria que surge de la división de los roles sexuales en la sociedad, considerando aspectos conductuales, construidos culturalmente, frente a las distinciones biofísicas de la categoría sexo. Así tenemos los géneros masculino y femenino, con sus respectivos roles sociales. Por ejemplo, en algunas sociedades la masculinidad es configurada en violencia, dejando de lado la expresión emotiva de los sentimientos (abrazos, besos, caricias) para la parte femenina (“los hombres no lloran”). Por ello, las labores más “rudas” le son encomendadas a los individuos del género masculino y las del cuidado del hogar, de los hijos, a los del femenino.

Globalización (Campo A., 2008, pág. 88)

Acelerada interdependencia de las naciones en un sistema mundial económicamente conectado, así como a través de los medios de comunicación de masa y los sistemas modernos de transporte.

Grupo étnico (Campo A., 2008, pág. 88)

Grupo que se distingue por sus similitudes culturales (compartidas entre sus miembros) y por sus diferencias (con respecto a otros grupos). Los miembros del grupo étnico comparten creencias, valores, hábitos, costumbres, normas, así como una lengua, religión, historia, geografía, parentesco y/o razas comunes. Muchas veces el soporte físico del grupo es el territorio común.

Grupos mayoritarios (Campo A., 2008, pág. 88)

Grupos en posición de superioridad o que tienen el control en una jerarquía sociopolítica.

Grupos minoritarios (Campo A., 2008, pág. 89)

Grupos subordinados en una jerarquía sociopolítica, con menos poder y menor seguridad de acceso a los recursos que los grupos mayoritarios.

Hegemonía (Campo A., 2008, pág. 90)

En opinión de Antonio Gramsci es un orden social estratificado, en el que los subordinados acatan la dominación mediante la interiorización de sus valores y la aceptación de su “naturalidad”.

Imperialismo cultural (Campo A., 2008, pág. 98)

La rápida difusión o avance de una cultura a expensas de otras, o su imposición de otras culturas a las que modifica, sustituye o destruye, generalmente debido a la influencia diferencial económica o política.

Interculturalidad (Campo A., 2008, págs. 100-101)

Es un proceso que da cuenta de los seres humanos en su diversidad. Cada cultura tiene una forma distintiva de comportarse, siendo que esta variedad de manifestaciones sociales configura el gran mapa de la humanidad. Interculturalidad no es solo tolerarse entre culturas diferentes, sino abrirse intencionalmente, para dejarse enriquecer por el otro.

La diversidad cultural está omnipresente, en distintos aspectos de la realidad social: los sentidos que un símbolo adquiere, los valores, los gustos musicales, la manera de expresar las emociones, el rechazo o admiración por determinados hechos o actitudes, etc. En los procesos actuales de globalización el intercambio y contacto entre diferentes culturas, tanto en los elementos simbólicos, como en los materiales.

La interculturalidad se diferencia de la multiculturalidad (véase multiculturalismo), en que se refiere fundamentalmente a la mezcla, comunicación, conflictividad y encuentros entre distintos grupos, dentro y fuera de un mismo espacio. El término multiculturalidad se emplea para hablar de la intención de reconocimiento de grupos considerados minoritarios dentro de un mismo Estado, aceptación de su propia identidad.

La comprensión de la interculturalidad posibilita la intención de sostener un diálogo de sociedades diversas y manifestarlo en la comunicación y experiencia de los sujetos que se encuentran en distintos ámbitos de la vida comunitaria.

El intercambio cultural no siempre es equitativo, ya que un sistema suele imperar sobre el otro, como en el caso del modelo occidental, que impone su uniculturalidad como la

única y oficialmente reconocida, justificando mecanismos represores económicos, políticos, educativos, axiológicos, etc.

La interculturalidad pretende apreciar todas las experiencias culturales plurales, sin detrimento de ninguna, sin jerarquización o exclusión manifiesta o latente. Así, ninguna imagen ideal de un grupo determinado está por encima de las demás, sino que se considera que cada una posee un perfil propio, conectado de algún modo con los demás. Es una forma de fortalecimiento de la identidad, pues se reconoce la diversidad intergrupala, la valoración de lo diverso sin perder la estima por la autopercepción de la realidad.

El discurso de interculturalidad connota una oposición a los procesos que pretenden homogeneizar las sociedades en la actualidad, despojándolas de la riqueza que implica la diversidad cultural. De este modo, la interculturalidad se convierte en un posicionamiento político, que aboga por el reconocimiento y respeto de las diferencias, incluso en situaciones de conflicto social.

Esta concepción también se puede extender a la consideración de los saberes, al campo científico del conocimiento, valorando todo tipo de realidades y explicaciones que las distintas culturas generan, sin desmerecer a ninguna o colocar a una como el parámetro de la verdad.

De tal modo, los saberes que no se encuentran dentro del marco establecido por la ciencia occidental, racional, valoran otro tipo de factores, tales como la afectividad, que se vincula estrechamente con el conocimiento, sin que esto signifique que sea menos consistente o efectiva. Por el contrario, las diferentes cosmovisiones dan cuenta de esa riqueza universal de las construcciones culturales de los seres humanos y que son susceptibles de intercambiarse e interconectarse. La interculturalidad ofrece la posibilidad de incorporación de saberes diversos en procesos divergentes de construcción de nuevas teorías científicas, incluyendo las occidentales. Implica una inclusión simétrica de los valores culturales provenientes de distintos escenarios sociales.

La interculturalidad da cuenta de procesos de cambios permanentes en las comunidades y su dinámica. Estos procesos tienen lugar a partir de las relaciones sociales cotidianas,

de las cuales emergen sistemas comunicacionales interactivos descentralizados y que evidencian el contacto entre lenguajes y cosmovisiones distintas.

Todo lo mencionado involucra una comprensión de las manifestaciones culturales diversas, a través de sus propios códigos. Esto sugiere una suspensión del prejuicio, hasta llegar a captar la complejidad simbólica de los componentes culturales ajenos al círculo social cercano, evitar un sentido etnocentrista que explica el universo cultural diverso desde las perspectivas consideradas “oficiales”, “autorizadas” y no desde los sentidos que los sujetos colocan desde su propia vivencia.

Lengua (Campo A., 2008, págs. 106-107)

Elemento de la estructura de signos lingüísticos; denota el aspecto social y su estudio corresponde a criterios psíquicos. Es una especie de censor o unidad del lenguaje, pues constituye la concreción de las articulaciones lingüísticas aceptadas colectivamente, algo que el hablante registra pasivamente.

Saussure considera que esta parte del lenguaje es un sistema de signos orales y escritos del que disponen los miembros de un grupo humano para realizar actos lingüísticos al hablar o escribir. Es un registro que no se puede alterar, tan solo emplear en el acto del habla, ya que comprende los signos tangibles y fijos, susceptibles a interpretación variada.

Lenguaje (Campo A., 2008, pág. 107)

Es el medio de comunicación de los seres humanos, que expresa tanto su pensamiento como su subjetividad. El lenguaje es una creación o construcción social, partiendo de aptitudes innatas.

Léxico (Campo A., 2008, pág. 107)

Vocabulario o conjunto de palabras (modismos, giros, etc.) propios de un idioma o región y que presenta un significado específico y comprendido dentro de su uso cotidiano o especializado. Las diferentes voces se ordenan alfabéticamente.

Multiculturalismo (Campo A., 2008, págs. 114-117)

Visión de la diversidad cultural de un país como algo bueno y deseable. Una sociedad multicultural socializa a los individuos no solo en la cultura dominante (nacional), sino también en la cultura de los diferentes grupos. No coincide con el multilingüismo. En la sierra ecuatoriana, por ejemplo, los pueblos originarios hablan todos el quichua, pero son culturalmente distintos.

Existen muchos debates acerca de la consideración de dicho concepto, que concibe una visión basada en la lógica capitalista y su ideología dominante, contemplando una noción de la realidad que tiende a mostrarse como absoluta y la nueva manera de desconocer al otro, en su especificidad, a través del discurso multiculturalista.

La realidad como totalidad, tomando los presupuestos marxistas, puede evidenciarse en aquella perenne intención de un grupo dominante de instaurar su ideología como una explicación absolutamente verdadera. Es así como en el capitalismo actual tiene lugar una serie de recursos ideológicos, que definen las identidades particulares dentro de una mirada universalista, encasillando y sometiendo su imagen a dicha conceptualización.

El vínculo que se halla entre lo universal y lo particular es producto de la lucha por la obtención política de la hegemonía ideológica de un discurso específico sobre los demás. La realidad, que es la presentada por el sistema capitalista, se convierte en el parámetro de la totalidad explicativa del mundo moderno, pero con la autoridad que le otorga el hecho de manipular ciertos rasgos de quienes lo asimilan, es decir de aquellos a los que se les asigna el puesto de subordinación.

El discurso dominante va articulando diversos términos para que cumplan su función política de hegemonía “aceptada”. Esa realidad, que se apodera del sentido de la totalidad, demuestra cómo el mundo social es, básicamente, una lucha de clases y a la vez de sentidos.

Pero, en las sociedades actuales la noción se extiende hacia una lógica transnacional, que borra ciertos límites territoriales, exaltando la imagen de un mundo que entrecruza identidades, ya que el mercado así lo requiere. Los espacios de intercambio (incluso comercial y cultural) se pueden volver virtuales, regidos por condiciones institucionales menos estatales o localizadas.

El mercado se ha convertido en un ámbito mundial, que remueve las concepciones sobre las etnicidades o nacionalidades, puesto que se manifiesta un choque entre lo particular de la identidad con lo universal de los requerimientos de la economía global. En esto se hace evidente la participación de una lógica del capital que se expande a un estado “transnacional”; es decir, de la mano de esa lógica transnacional se exhibe un desgaste de lo que sería una economía e identidad nacional.

Estos aspectos se encuentran relacionados con la presentación de una derivación de la deslocalización del capital: el multiculturalismo, que hace referencia a una actitud neutral, de posición vacía, desde la cual se pretende mirar a las sociedades sometidas como un pueblo de nativos, que debe ser conocida y respetada. Siendo una forma enmascarada de racismo, de exclusión.

El multiculturalismo es la manera en que se expone solapadamente el “problema de los otros”. Se reafirma la supuesta superioridad occidental, pero con una condescendencia que deslegitima otras expresiones culturales, arguyendo neutralidad y tolerancia extremas.

Considerada de esta manera, la fuente de la visión multiculturalista se halla en las empresas globales, que encuentran la manera idónea de homogeneizar el mundo del mercado. Asimismo, se dice que incluso algún sector de la crítica intelectual a los estudios sobre el capitalismo incide en esa expansión del mismo, debido a la negación de su participación, y con la relevancia que se da a la existencia de culturas diversas, que se van adhiriendo a un sistema mundial económico unificado.

Con las lógicas capitalistas posmodernas de la realidad universal, el poder transnacional y el multiculturalismo como manifestación ideológica, se fortalece el sistema del capital en el ámbito mundial.

De aquello surge el interés por el análisis de la eficacia del dominio ideológico del sistema económico capitalista en ese mundo globalizado. La importancia del estudio de este sistema reside en la manera en que se vincula con diversos discursos y propuestas de relacionarse con el otro no-occidental, como la presunta tolerancia del multiculturalismo. Dicha eficacia reproduce el poder de la lógica transnacional del capital, que se extiende sobre la identificación de la diversidad.

Occidentalización (Campo A., 2008, pág. 120)

La influencia aculturadora de la expansión occidental sobre culturas diversas.

Oposición creativa (Campo A., 2008, pág. 121)

Proceso en el que la gente cambia su comportamiento a medida que evita o desdeña de forma creativa y consciente una imagen o práctica externa.

Raza (Campo A., 2008, pág. 134)

Un grupo étnico del que se asume que tiene base biológica. La palabra hoy no se utiliza en antropología cultural.

Relativismo cultural (Campo A., 2008, págs. 135-136)

Criterio, según el cual cada cultura debe ser juzgada a partir de juicios de valor relativos a su especificidad. Aquellos juicios provienen de la perspectiva cultural en que son utilizados y no desde una posición ética central. Así, todas las perspectivas culturales son igualmente válidas. En caso de pretender el acercamiento a una cultura ajena, es necesario recurrir a las representaciones propias de esta, sin buscar parangones significativos con otra sociedad.

Rol de género (Campo A., 2008, pág. 144)

Papel asignado culturalmente a cada género y que implica responsabilidades, tipo de labores y demás actividades sociales.

Sincretismo (Campo A., 2008, pág. 148)

Mezcla cultural que emerge de la aculturación. No es una mera yuxtaposición de elementos diferentes, ni su simple suma. Constituye un producto cultural nuevo.

Socialización (Campo A., 2008, págs. 150-151)

Proceso de constitución de destrezas conductuales e integrativas del individuo a la sociedad en la que interactúa, por medio del aprendizaje de reglas, prohibiciones, valores, símbolos e interpretaciones grupales. Puesto que su acción se ejerce en el

campo concreto de los contenidos culturales; la socialización es entendida como aspecto parcial de los procesos de la enculturación.

Si, mediante el proceso de enculturación, los miembros de una sociedad conocen, aprenden y aprehenden la estructura básica de su cultura, a través de la socialización aprenden a utilizar aquello. Con la socialización se aprende la codificación moral de la cultura. Es necesario considerar las diferencias dentro de una misma sociedad, ya que la socialización presentará diversos códigos para una u otra clase social.

Sociedad (Campo A., 2008, pág. 151)

Agrupación de individuos que dependen entre sí para la subsistencia y que comparten una visión más o menos común de la realidad a través de un sistema social, político, económico y simbólico. La sociedad no siempre corresponde a la idea de nación.

Subcultura (Campo A., 2008, pág. 153)

Sistema de creencias, comportamientos, valores, tradiciones y demás aspectos que son compartidos por un grupo de individuos y que difieren de las prácticas de la cultura dominante, aunque se hallen dentro de esta. Se suele llamar subcultura a todo grupo minoritario, que, con su conducta atenta, de cierto modo, a los valores culturales del grupo oficial, incluyendo en esta categoría a toda clase de marginados (delincuentes, homosexuales, sectas religiosas, grupos juveniles, etc.).

Cultura y Juventud

Ocupar el espacio cultural en la vida cotidiana juvenil (Pais Andrade, 2013, pág. 13)

Para la comprensión de la problemática planteada, me resultó insuficiente concebir a los jóvenes como simples participantes de un Programa cultural o fundirlos en la imagen de un sujeto colectivo homogéneo (la juventud/los jóvenes). Así, el primer nivel de análisis se orientó a explicar la(s) construcción(es) identitaria(s) de ciertos grupos jóvenes desde sus representaciones en tanto grupo etario, sus trayectorias culturales, su apropiación y usos del espacio público, las significaciones y usanzas que hacen de la noción del tiempo, los sentidos que le otorgan a “lo cultural”. En tal dirección, se observó que

las/os jóvenes resignificaban sus experiencias culturales previas a la crisis del año 2001 para construir su legitimidad respecto a la ocupación del espacio.

Las trayectorias culturales de estos/as jóvenes, las capacidades para manejarse dentro del ámbito cultural, las participaciones anteriores en actividades relacionadas con disciplinas artísticas y/o expresivas (saber cultural y artístico), junto a la inquietud por “hacer cosas nuevas”, la valoración del “tiempo libre” y la reivindicación de lo gratuito, se conformaron como estrategias de identidad, articulando expectativas de clase, género y edad. Sostuve que la construcción de la noción de juventud reviste una gran complejidad y, por tanto, la necesidad de sumergirse en un concepto que implica tensiones económicas, políticas y culturales. “Ser joven” interpela un momento de la vida representado en años, pero también se imbrica con la estructura de clase, género y etnia a la cual se pertenece, lo cual se materializa en las formas de socialización, las experiencias culturales y las elecciones de consumo situadas. Asimismo, la relación entre las expectativas sociales que se construyen “del joven” y las condiciones reales de existencia se han complejizado en el marco de los procesos históricos, económicos y políticos de las últimas décadas.

Afirmé en este trabajo que los CC gratuitos del PCB se convirtieron durante la primera década de este siglo en ámbitos que posibilitaron cubrir las expectativas de ciertos grupos juveniles porteños. En esta dirección, ciertos CC se fueron conformando como ámbitos barriales relevantes para las/os jóvenes de sectores medios empobrecidos, quienes se apropiaron del espacio a partir de diversos mecanismos, entre ellos la participación en los talleres y/o el uso y el cuidado del espacio cultural. Asimismo, los significados sobre los destinatarios de la política cultural también fueron cambiando en el transcurso de los años. Si en la década del 80 el discurso del PCB se construía en torno a la necesidad de intervenir en los sectores más carenciados de la sociedad, a fines de los 90 los documentos del PCB relevaban como destinatarios de su acción a los sectores medios; a los grupos y sectores de la ciudad que el Programa califica como los “más afectados luego de la crisis económica de 2001”. También fue relevante observar cómo el PCB perdió relevancia política en la década del 90, dada la primacía de aspectos de consumo ligados a lo cultural, que el Programa no podía contener. A la postre, la práctica cultural se fue construyendo como una forma social que se expresaba

en líneas de acción y categorías sociales que definían modos de participación, técnicas de organización del espacio y el tiempo. Del mismo modo, la práctica cultural expresaba diversas motivaciones y experiencias previas de los sujetos que participaban en ella.

La mayoría de los/as jóvenes de sectores medios llegaban al CC con la expectativa de encontrar un espacio de identificación y pertenencia. Esas expectativas se vinculaban, por un lado, con la falta de espacios culturales tradicionales desde donde construir su identidad cultural como grupo sectorial, y por otro, con las formas de funcionamiento del CC que les permitía cierta flexibilidad en la participación en esos espacios. Desde estas observaciones, sostuve que el PCB no contempló específicamente las demandas de los/as jóvenes de los sectores medios en sus lineamientos principales.

En cambio, fueron los procesos de mediación entre la oferta/demanda de los participantes del PCB y el Estado los que construyeron dicha expectativa y posibilitaron el cumplimiento de dicha perspectiva identitaria.

A modo de reflexión final (Pais Andrade, 2013, pág. 13-14)

En el camino de investigación, me interesó dar cuenta de las complejidades que presentaba la relación oferta-demanda de las prácticas culturales enmarcadas en las políticas públicas y destinadas a los jóvenes porteños. Se problematizó dicha acción cultural en un doble sentido: por un lado, en su función de garantizar el acceso y la “democratización cultural” a todos/as; por otro, en su dimensión de generar respuestas a las necesidades, expectativas y sentidos de ciertos grupos jóvenes de los sectores medios de la ciudad. Esta investigación articuló dos procesos simultáneos en la (re)construcción de las prácticas culturales del PCB que realizan los jóvenes. Por un lado, el referido a la definición y reproducción de “lo cultural” en el marco del PCB y su articulación con las transformaciones de la coyuntura argentina. Por otro, aquel referido a la conexión entre las trayectorias culturales de ciertos grupos juveniles -sus formas de ver el mundo, sus prácticas y sus formas de comportarse- y sus posibilidades y limitaciones para la negociación y la disputa en el espacio cultural actual.

Considerar los consumos culturales dentro de los espacios mencionados en relación con la construcción identitaria de los/as jóvenes de sectores medios me llevó a incorporar en

el análisis la dimensión histórica de una política cultural sostenida en el tiempo (el PCB). Esto me permitió articular las relaciones entre Estado, economía y cultura en el espacio cultural desde el sentido y las prácticas de los diversos actores intervinientes. Dichas relaciones dan especificidad a las formas en que estos grupos jóvenes (re) elaboraban las prácticas culturales en los CC, en el contexto de la Argentina, tras la crisis de 2001. Asimismo, la creciente oferta/demanda de los consumos culturales en la Ciudad de Buenos Aires respondía a un modelo difundido mundialmente que propone la valorización de la cultura como recurso económico, político, ciudadano, etc.

Este contexto exige la necesidad política de integrar los grupos minoritarios en un marco de globalización económica nacional. Ante esto, “lo cultural” se ha vuelto política de Estado.

A contrapelo, las políticas culturales locales presentan grandes dificultades para llevar adelante una democratización de los derechos culturales para todas y todos los jóvenes. Las mismas tienden a mantener ciertos estereotipos en relación a lo juvenil como también a reproducir las diferencias sociales y culturales existentes, las cuales sostiene y/o profundiza.

Por tanto, sería posible pensar que por medio de los Centros Culturales barriales (CC) - como nuevos espacios de encuentro público y cotidiano al que pueden acceder los ciudadanos las políticas culturales puedan generar sitios de construcción mixta. Quiero decir, por un lado, proyectos culturales en donde el Estado no solamente ofrezca diferentes prácticas culturales/ recreativas, sino que capacite, promocióne, distribuya los recursos de la misma forma para todos/as y, fundamentalmente, forje espacios de participación, discusión, crítica, reflexión y elección de esas prácticas, supervisando y coordinando a los CC. Por otro lado, que los ciudadanos, en participación real de sus políticas culturales, puedan aprender y ejercer el concreto ejercicio de la democracia en los espacios culturales, participando, discutiendo, criticando, reflexionando: ¿qué hacer? ¿por qué? ¿para qué? ¿de qué manera?, y a la vez que puedan controlar el cumplimiento de las acciones del Estado. Entiendo que las reflexiones que surgieron de la investigación generan, en los estudios y la gestión de la temática planteada, un aporte doble: por un lado, a los estudios de juventud subrayando la importancia de integrarlos con las prácticas y consumos culturales en los análisis de sus construcciones

identitarias, por otro, a la comprensión y reflexión de las políticas culturales desde la mirada de quienes participan en sus prácticas. Participantes que no son “usuarios” ingenuos sino actores activos que elaboran y reelaboran sus propias nociones de cultura, sus construcciones de identidad y sus estrategias de consumo.

Esta mirada convierte a las/os jóvenes en efectivos consumidores y productores (de producir) culturales dentro de la construcción de sus propias prácticas que están en permanente movimiento, tensión y conflicto con las políticas culturales.

Los niños y los jóvenes (UNESCO, 1996, pág. 31-)

Muchas de las respuestas a estos interrogantes vendrán de los jóvenes mismos si se les da una oportunidad de expresarse. El potencial es considerable. A pesar de las enormes desigualdades en materia de educación, ninguna generación ha sido tan instruida, tan consciente de la naturaleza multicultural del mundo, ni tan informada sobre las desigualdades y los conflictos como la actual. Los jóvenes son más conscientes políticamente que sus padres: tienen el potencial y el deseo de participar en la vida cívica y cultural, pero de forma que les sea menos impuesta y más relacionada con temas concretos. Desean poder desempeñar un papel en el proceso de toma de decisiones. Pero, en un mundo desigual, los problemas de la educación que se plantean a los niños discriminados o desfavorecidos exigen enfoques flexibles. La educación debe alcanzar a los inalcanzables e incluir a los excluidos.

Cultura e Igualdad de

Género

Mensajes clave (UNESCO, Re | Pensar Las Políticas Culturales, 2015, pág. 173)

Mensajes clave

- Las mujeres están ampliamente representadas en el sector creativo en la mayoría del mundo. Sin embargo, siguen estando muy poco representadas en varias profesiones culturales y en puestos de toma de decisiones en muchas organizaciones e industrias culturales.
- Los múltiples obstáculos que encuentran en su camino hacia la participación y la evolución en iniciativas culturales no sólo son injustos para las mujeres y

constituyen una violación de sus derechos culturales. También disminuyen fundamentalmente la diversidad cultural y privan a todos del libre acceso al potencial creativo de la mitad femenina de la comunidad artística.

- Muchos países han tomado medidas para mejorar las oportunidades de las mujeres e incluso aprovechar sus contribuciones a la economía creativa. Sin embargo, la necesidad de garantizar la igualdad de género en el sector cultural no ha sido todavía suficientemente abordada.
- Un importante impedimento en los esfuerzos por abordar el desequilibrio de género en la esfera cultural es la escasez de datos diferenciados por sexo. Sin embargo, sólo un enfoque basado en la información puede cuestionar eficazmente los prejuicios y barreras existentes basadas en el género.
- Igualmente, importante es un enfoque holístico que reconozca la relación simbiótica entre la igualdad de género, los derechos culturales y la diversidad cultural. La misión de proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales no puede tener éxito a menos que la igualdad de género sea reconocida como una cuestión esencial que debe integrarse en todos los esfuerzos por lograr este objetivo.
- Tanto la letra como el espíritu de la Convención de 2005 apoyan el principio de la igualdad de género como una piedra angular de los derechos humanos en general y los derechos culturales en particular. La Convención no deja lugar a dudas a la hora de recomendar políticas y medidas que promuevan la igualdad de género y que reconozcan y apoyen a las mujeres como artistas y productoras de bienes y servicios culturales.

Igualdad De Género Y Derechos Culturales (UNESCO, Re | Pensar Las Políticas Culturales, 2015, págs. 178-180)

La igualdad de género ha sido ampliamente reconocida como un derecho humano fundamental en la mayor parte del mundo durante varias décadas. Aunque es aceptada como un objetivo en sí mismo, es también considerada como una condición previa para un desarrollo sostenible, equitativo y centrado en las personas y, por tanto, con un objetivo esencial de desarrollo. Para la UNESCO, que adoptó la igualdad de género

como una prioridad global en 2008, el término significa igualdad de derechos, responsabilidades y oportunidades para las mujeres y los hombres, las niñas y los niños (UNESCO, 2014g). La promoción de la igualdad de género conlleva apoyar los intereses, necesidades y prioridades de las mujeres, los hombres y las minorías sexuales, sin discriminación, al tiempo que se reconoce y aborda la diversidad que existe dentro de cada uno de estos grupos.

En el área de la cultura, la igualdad de género significa que las mujeres, los hombres y aquellos que se identifican como otros géneros deben disfrutar igualmente del derecho a acceder, participar y contribuir a la vida cultural. Al tiempo que las contribuciones de las mujeres a la cultura tienen que ser reconocidas y recompensadas, su acceso y participación en actividades culturales –incluyendo la expresión creativa y el disfrute de bienes y servicios culturales– debe fomentarse y mejorarse, y cualquier impedimento que obstaculice sus horizontes creativos debería eliminarse. Las políticas culturales que respetan la igualdad de género y los derechos de las mujeres–incluyendo la libertad de expresión, de la cual la expresión cultural es una parte importante– y que impulsan el acceso de las mujeres hacia procesos y puestos de toma de decisiones en el ámbito cultural, son esenciales en este contexto.

La prerrogativa de las mujeres sobre los derechos culturales ha sido subrayada en varios documentos de referencia adoptados por las Naciones Unidas y respaldados por países de todo el mundo: desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 en adelante. Entre éstos están el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (ICESCR) de 1966, la Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW) de 1979 y la Plataforma de Acción de Beijing (PAdB), adoptada durante la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en 1995.

En el área de la cultura, la igualdad de género significa que las mujeres, los hombres y aquellos que se identifican como otros géneros deben disfrutar igualmente del derecho a acceder, participar y contribuir a la vida cultura.

El Informe de 2012 de la Relatora Especial de las Naciones Unidas en el ámbito de los Derechos Culturales, Farida Shaheed, resulta particularmente importante en este

contexto (OACDH, 2012).⁶ En un cambio significativo con respecto al pasado, este buscaba “pasar del paradigma, que considera la cultura como un obstáculo para los derechos de las mujeres a uno que busque garantizar un disfrute equitativo de los derechos culturales”, reivindicando que “dicho enfoque...constituye una importante herramienta para la realización de todos los derechos humanos”. Según el documento, si bien el cumplimiento de los derechos culturales de las mujeres depende estrechamente del disfrute de otros derechos, lo contrario también es cierto: la igualdad en derechos culturales puede ser motivadora y transformadora, proporcionando oportunidades importantes para el logro de otros derechos humanos.

Subrayando el derecho de las mujeres a acceder, participar y contribuir a todos los aspectos de la vida cultural, el informe mencionaba que siguen estando muy poco representadas en los ámbitos de la cultura, las artes y las ciencias; incluso en países con historiales relativamente largos de igualdad formal y legal. Según la Relatora Especial, las perspectivas y contribuciones de las mujeres deben pasar de los márgenes de la vida cultural al centro de los procesos que crean, interpretan y configuran la cultura. Para garantizar que la cultura predominante de sus sociedades esté basada en la igualdad de género, la tendencia a marginar las preocupaciones de las mujeres y a silenciar sus voces debe vencerse, los obstáculos que impiden su participación equitativa en la vida pública deben eliminarse, y su escasa representación en las instituciones y procesos que definen la cultura de sus comunidades debe superarse.

Esto es precisamente lo que la Convención puede ayudar a lograr, siempre y cuando exista un reconocimiento y una aceptación más amplia entre las Partes de la Convención de la importancia fundamental de la igualdad de género para el objetivo de proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales.

Mujeres, género y cultura (UNESCO, 1996, pág. 28-)

El género se ha convertido en una de las cuestiones más delicadas en un mundo cambiante, tanto más cuanto cualquier transformación en este terreno lleva consigo inevitables rupturas de los modelos de identidad de ambos sexos y atañe a las cuestiones de dominación (y por tanto de poder). Los procesos de desarrollo están cambiando las percepciones del ciclo vital de hombres y mujeres, su participación

social, además de las pautas de relación entre ambos. Según un criterio de equidad, ya no se puede discriminar a la mujer en ningún terreno y, al mismo tiempo, un criterio de eficiencia exige que se empleen mejor las capacidades productivas de las mujeres para aumentar el nivel de vida y mejorar la calidad de vida de todos.

Cultura y desarrollo

TODOS TIENEN CULTURA: ¿QUIÉNES PUEDEN DESARROLLARLA?

(Canclini, 2005, págs. 1-2)

Encuentro dos puntos de partida para hablar hoy de cultura y desarrollo. Uno es el más habitual en los trabajos recientes sobre el tema. Consiste en recordar que la cultura no es vista ahora como un bien suntuario, una actividad para los viernes a la noche o los domingos de lluvia, en la cual los gobiernos tienen que gastar, sino un recurso para atraer inversiones, generar crecimiento económico y empleos. Los científicos sociales tratamos de llamar la atención de los gobernantes mostrándoles que en los Estados Unidos la industria audiovisual ocupa el primer lugar en los ingresos por exportaciones con más de 60.000 millones de dólares, o que en varios países latinoamericanos abarca del 4 al 7 por ciento del PIB, más que el café pergamino en Colombia, más que la industria de la construcción, la automotriz y el sector agropecuario en México. Podemos dejar de concebir a los ministerios de cultura como secretarías de egresos y comenzar a verlos como fábricas de regalías, exportadoras de imagen, promotoras de empleos y dignidad nacional.

El otro lugar desde donde pueden enfocarse los vínculos entre cultura y desarrollo es el de la desigualdad y la penuria. Leemos que decenas de miles de los 230.000 muertos en el sureste asiático podrían haberse salvado si hubieran tenido más información oportuna sobre el tsunami, sea por la educación, mejor comunicación del alerta meteorológico o por haberse instruido con programas como el de Discovery Channel que permitió a un pescador avisar con tiempo a 1,500 habitantes costeros. Las estadísticas sobre los usos de las tecnologías revelan que este tipo de desigualdades tienen efectos cotidianos: Internet nos acerca y vuelve simultáneas vidas lejanas, pero como 20 por ciento de la población mundial acapara más de 90 por ciento del acceso ahonda la brecha entre ricos y pobres. Los medios masivos y la informática permiten imaginar que vivimos en la

sociedad del conocimiento, pero la cumbre sobre este asunto realizada en Ginebra, en diciembre de 2003, registró que 97 por ciento de los africanos no tienen acceso a las nuevas tecnologías de información y comunicación, mientras Europa y Estados Unidos concentran 67 por ciento de los usuarios de Internet. América Latina, que cuenta con 8 por ciento de la población mundial y contribuye con 7 por ciento del PIB global, participa en el ciberespacio sólo con 4 por ciento. El bajo porcentaje de hosts, de computadoras y de acceso a Internet, explica un informe de la CEPAL, es causa y síntoma de nuestro rezago y escasa visibilidad cultural en los diálogos mediáticos globales y en los espacios públicos internacionales: “estar afuera de la red es estar simbólicamente en la intemperie o en la sordera”. (Hopenhayn, 2003:13-14).

Por un lado, la cultura como potente motor de desarrollo. Por otro, las culturas como pretexto para marcar las diferencias y a menudo para discriminar. Los bienes culturales dan continuidad a lo que somos, pero a veces hacen que nos vean como un paquete de estigmas. En ciertos casos, la literatura, la música y la televisión sirven para contar y cantar lo que nos aflige, y en otros para diluir en ensoñaciones colectivas expectativas que las frustraciones del desarrollo cancelan. No sólo hay que elogiar a la cultura, menos aún en un tiempo en que erige prestigios y fortunas con el mismo vértigo con que las derrumba, como sucede en la nueva economía

**Arte: Un aspecto
fundamental de la cultura**

Arte: Decisiones Teóricas Sobre Un Concepto Huidizo (Montani, 2016, pág. 20-30)

Después de haber señalado que la cultura –en sus acepciones ontológica y teórica– incluye lo que corrientemente llamamos “arte”, y de haber puesto en duda la utilidad empírica del concepto de arte, quizá convenga preguntarse ¿qué es el arte?

No se puede achacar ninguna radicalidad relativista a los muchos antropólogos que sostienen que el arte no constituye una categoría transcultural –i. e., un universal (sociocultural) humano– ni empírica ni conceptualmente (véase, p. ej., Coquet 2001; Coote 2006; Descola 2009; Gosden 2001; MacGaffey 2003). Octavio Paz, a quien siendo un artista no se lo puede acusar de mala intención para con su oficio, sostuvo:

“El ‘arte’ es una invención de la estética que, a su vez, es una invención de la filosofía. Nietzsche enterró a las dos y bailó sobre su tumba: lo que llamamos arte es juego” (Paz 1983: 64)⁹. Es bien sabido que la palabra y el concepto de “arte” surgieron en sectores circunscriptos de Europa en el período que va de fines del Renacimiento al siglo XVIII para nombrar una nueva práctica social, y que a partir de entonces el arte siguió una trayectoria compleja tanto dentro como fuera del contexto europeo (Collingwood 1960: 15-16; Tanner 2003). En esta trayectoria, el arte, como palabra y como institución, ha servido desde su surgimiento a la actualidad para categorizar una realidad social heterogénea y cambiante aun dentro de Occidente. Es por eso, en parte, que el arte es para los propios artistas, para su público y para sus críticos y teóricos algo siempre difícil de definir (Danto 2005; Morphy y Perkins 2006; Oliveras 2010: cap. 2; Tanner 2003). Un poco menos sabido, aunque no menos importante, es que en la inmensa mayoría de las lenguas y culturas del planeta, pasadas y presentes, no hallamos ni una palabra ni una institución realmente equiparable con nuestro arte. ¿Qué es entonces el arte? ¿Qué es y qué no es arte? Se trata de preguntas gastadas. Sin pretender reseñar la gran variedad de respuestas –algo que está realmente fuera de mi alcance–, quiero señalar sin embargo que las definiciones del arte pueden clasificarse básicamente en dos tipos (véase Gell 2006b).

Por un lado, está lo que podríamos llamar la teoría universalista del arte, muy frecuente entre filósofos y críticos, cuya estrategia consiste en definir el arte como un tipo de objetos con cualidades artísticas, sean éstas del tipo que fueren. Veamos un ejemplo:

“las obras de arte [son] obras culturales humanas con significación sustantiva [...] Cabría [...] organizar el curso del desarrollo histórico y social del arte (en rigor, de sus diversas disciplinas, con sus propios ritmos de desarrollo, sin perjuicio de sus interacciones ‘sincrónicas’) según diversos estadios, desde unos primitivos estadios en los cuales las obras de arte se hubieran mantenido confundidas por entero con otras realizaciones culturales (militares, religiosas, políticas, arquitectónicas) [...] hasta un estadio último en el cual las obras de arte se hicieran sustantivas según sus características especialidades [...] pasando por estadios intermedios (artesanías, arte ceremonial...)” (García Sierra 2000: 650).

Una definición de este estilo es para mí inadmisibles no sólo por su sesgo evolucionista unilineal y teleológico, sino también por la premisa gnoseológica que la sustenta.

La mayoría de las veces, la filosofía y la crítica del arte han tratado de dar definiciones monotéticas de su objeto –i.e., han hecho del arte una categoría aristotélica, una categoría de atributos necesarios y suficientes. No obstante, las categorías de la vida social son en su inmensa mayoría politéticas –i. e., los miembros de una categoría comparten un gran número de atributos sin que ninguno de estos sea necesario o suficiente para hacer de algo un miembro de la categoría, y en consecuencia sus límites son difusos– (Needham 1972, 1975); la lógica aristotélica entra sólo mediante un proceso de racionalización discursiva. Además, es común que las definiciones del arte de la teoría estética sean más prescriptivas que descriptivas. Se han propuestos distintos atributos para definir el arte: es un fin en sí mismo (“el arte por el arte”), es la búsqueda de la belleza o de lo sublime, es representación, es un medio de comunicar emociones y sentimientos, es diversión, es expresión, es imaginación (cf. Collingwood 1960; Oliveras 2010; Tolstoy 1951: 32 y ss.). Sin embargo, nuestro arte es todo eso y muchas otras cosas (un medio de inversión económica, de comentario político, de expresión de estatus), y ninguno de estos atributos es realmente exclusivo del arte. Hoy, más que nunca, está claro que no existen criterios formales ni funcionales ni de otro tipo necesarios y suficientes para definir lo que es y lo que no es arte.¹⁰

Por otro lado, tanto el estudio de períodos lejanos en la historia del arte como los procesos de ruptura en el arte europeo de los últimos siglos y los abordajes sociológicos del arte han puesto en evidencia la infecundidad de un concepto universalista y prescriptivo del arte. Existen por lo menos dos versiones –por cierto compatibles– de lo que podríamos llamar “la teoría relativista del arte”: la versión historicista sostiene que no existe ningún atributo universal que permita distinguir los objetos de arte, sino que los mismos son definidos dentro de tradiciones artísticas históricas; para la versión institucionalista o sociológica tampoco existen características universales definitorias de los objetos de arte, ellas son determinadas en los juegos de poder entre los actores del “mundo del arte” (artistas, curadores, críticos, comerciantes, público). Dentro de la filosofía del arte, Arthur Danto y George Dickie son ejemplos de esta teoría relativista del arte (véase Oliveras 2010: cap. 9). Lo cierto es que, desde la perspectiva

antropológica, la productividad descriptiva del concepto “arte” es bien relativa. En el lenguaje corriente, por ejemplo, hablamos del “arte musical” o de la “galería de arte” o decimos que la danza contemporánea es un arte, pero también conocemos las “artes marciales”, el “arte culinario” y muchos hablan del “arte del marketing” o de la célebre traducción del Sūnzǐ bīngfǎ como “el arte de la guerra”. Sin embargo, no todo chef encuentra fácil, por ejemplo, que un museo de arte reconozca sus platos como obras (tampoco lo es para algunos pintores, escultores, etc.). En la vida social el arte es un concepto verbal polisémico que describe tejidos sociales complejos. El arte es tantas cosas como los distintos actores quieren que sea: su contenido nocional y su extensión referencial se solapan, según el contexto, con los de muchísimos otros conceptos verbales, como música, poesía, literatura, cine, espectáculo, sueño, religión, ideología, ciencia o revolución. Desde el punto de vista de la filosofía empírica que intentamos hacer los antropólogos mediante la etnografía y la comparación de etnografías (y de otros tipos de documentos), la categoría de “arte” en su sentido corriente resulta obsoleta. A un tipo de problema que ya experimentamos con el término “cultura” (es un concepto nativo y, por lo tanto, su definición no es clara ni explícita), se suma el hecho de que el arte es un concepto verbal sumamente idiosincrático: es una palabra casi exclusiva de nuestras lenguas, surgida en un momento histórico preciso para nombrar una experiencia sociocultural muy específica. Por ambas razones, para incorporarla al discurso antropológico, debe sufrir previamente una crítica radical.

Una Definición Antropológica del Arte(facto) También los antropólogos han arriesgado definiciones universalistas del arte, no tanto por el deseo de prescribir qué es y qué no es arte, o qué debería ser, sino por la necesidad que antes mencionaba de hacer del arte una categoría comparativa válida. Por ejemplo, Boas, en *El arte primitivo* (1947),¹¹ propuso que los objetos de arte son aquellos que por su forma ritmada o por su contenido nocional producen en el realizador, en el consumidor o en ambos un placer estético. La definición quizá funcione para el “arte” no occidental, pero tiene el problema de ir a contrapelo de los problemas que el arte euroamericano discute al menos desde el surgimiento de aquello que Danto (2005) llama “la vanguardia intratable”, básicamente: Duchamp y sus ready-mades. En la introducción más bien mediocre a su excelente compilación de estudios sobre antropología del arte, Howard Morphy y Morgan Perkins proponen una definición del arte de validez transcultural: los

“objetos de arte son aquellos con atributos estéticos y/o semánticos (pero en la mayoría de los casos, ambos), que se usan para fines representacionales y de presentación” (Morphy 1994: 655, citado en Morphy y Perkins 2006: 12). Como con todas las definiciones universalistas, las objeciones se presentan de inmediato: ¿en qué consistirían los “atributos estéticos”? ¿Puede decirse que hay objetos sin “atributos semánticos” (cf. una negativa a esta pregunta en Bromberger 1979)? ¿Qué serían los “fines de presentación”? Si se trata de la función de los objetos en la presentación social de la persona, ¿existe acaso alguno que en determinado contexto no cumpla dicha finalidad? Cuanto más quieren los autores defender la posibilidad de una categoría transcultural de arte, menos lo consiguen. Dicen

Morphy y Perkins:

“Nuestra postura es que la antropología del arte no es simplemente el estudio de aquellos objetos que han sido clasificados como arte por la historia del arte occidental o por el mercado internacional. Ni es arte una categoría arbitraria de objetos definida por una teoría antropológica particular; antes bien, la producción de arte es un tipo particular de actividad humana que involucra tanto la creatividad del productor como la capacidad de otros para responder y usar los objetos de arte, o usar objetos como arte. Reconocemos que existen buenos argumentos para deconstruir la categoría de arte y reemplazarla por conceptos más específicos tales como representación [depiction y representation], estética y cosas por el estilo, que son todos relevantes para algunos o todos los objetos que incluimos bajo la rúbrica de arte. También reconocemos que el estudio del arte puede ser incluido dentro de la antropología de la cultura material [...] y que la línea divisoria entre arte y no arte dentro de esta categoría es a menudo delgada y no siempre relevante” (2006: 12).

Suponiendo que con “creatividad” los autores quieran significar la capacidad de construir algo nunca antes visto –que es la capacidad que la teoría más naïve del arte emplea permanentemente como autopropaganda–, ¿puede decirse que ella sea un atributo privativo o al menos preponderante del arte? ¿La creación de satélites sería arte? O, por el contrario, ¿la ejecución de Rostropóvich del concierto para violonchelo de Dvořák no lo sería? ¿Qué sucede, por ejemplo, con el arte –porque así quieren considerarlo Morphy y Perkins– de tantas sociedades donde la norma es reproducir un

prototipo con variaciones mínimas? Asimismo, decir que los objetos de arte son aquellos usados como arte es una tautología y, por ende, no resuelve el problema: ¿cómo podríamos reconocer que otra gente está usando ciertos objetos como arte si precisamente carece en su lengua y en su universo institucional de algo comparable con nuestro arte? La definición de Morphy y Perkins es inconsistente porque intenta ser fiel a dos realidades contradictorias: sin resignar nada de nuestra categoría vernácula de arte, buscan expandirla para hacer de ella una categoría transcultural construida en base a rasgos necesarios y suficientes.

El arte como categoría “ateórica”, creo, nos puede servir a los antropólogos en un primer nivel de traducción; es decir, al momento de seleccionar o presentar cierta dimensión sociocultural de las personas que estudiamos a un público occidental amplio. Sin embargo, cuando avanzamos en la crítica de nuestros propios conceptos que entraña la tarea de traducción, se pone en evidencia, por un lado, que el concepto de arte tiene un valor limitado y es siempre autojustificativo de nuestro arte y, por el otro, que necesitamos un concepto teórico y que este concepto, como deslizan los propios Morphy y Perkins, quizá sea el de “artefacto”.

Esto es precisamente lo que sostuvo George Kubler hace ya más de cincuenta años atrás:

“Supongamos que la idea de arte puede ampliarse hasta abarcar toda la gama de cosas hechas por el hombre, incluyendo todas las herramientas y los textos escritos, además de las cosas inútiles, bellas y poéticas del mundo. Con esta perspectiva, el universo de las cosas producidas por el hombre simplemente coincide con la historia del arte” (1962: 1).

Y esto es, en alguna medida, lo que algunos años atrás Alfred Gell (1998) desarrolló (aparentemente sin conocer la obra de Kubler) en su antropología del arte, definida como el estudio de las relaciones sociales que determinados “agentes” (artistas, receptores y prototipos) entablan en la vecindad de cierto tipo de artefactos (u objetos o índices) considerados “artísticos”. Para Gell, visto que en determinado segmento del flujo causal de la acción social puede distinguirse un agente que actúa sobre un “paciente”, lo que hace “artísticos” a ciertos artefactos —en contraposición con otros que

no lo son— es su participación de una “situación artística”, que concretamente en su teoría significa una situación donde el artefacto permite la abducción de “agencia”.¹² Gell es consciente de una debilidad de su argumento: la abducción de agencia es una cuestión de grados y contextos, porque en determinadas circunstancias todos los artefactos pueden ser índices a partir de los cuales atribuir agencia a un actor social. Para decirlo en otras palabras: en la teoría gelliana todos los artefactos pueden llegar a ser clasificados como “arte”. Vemos así que la solución de Gell se asemeja a la de Kubler (en esto, y creo también que en la semejanza que se puede trazar entre la noción gelliana del objeto de arte como “agente secundario” y la noción kublariana de las cosas como “repetidoras”, relays) y se opone a la Morphy y Perkins: conserva la rúbrica de arte, pero vaciando el concepto de sus contenidos vernáculos. El resultado es una teoría del arte y la agencia que en realidad es simplemente una teoría del artefacto.

Dicho esto, creo que la situación a partir de la cual debemos suministrar una definición antropológica del arte es la siguiente. En Occidente existe una clase particular de procesos y productos, más o menos duraderos o efímeros (pinturas, esculturas, instalaciones, recitales, discos, piezas de danza y de teatro, videos y películas, performances, etc.) que llamamos “arte” y “objeto de arte” (como producto), y que forman parte de contextos institucionales mayor o menormente formalizados que conocemos como “mundos del arte” (artistas, curadores, público y consumidores de arte, marchantes y empresarios del arte, etc., además de la amplísima serie de actores subsidiarios a la producción, circulación y consumo del arte, como p. ej. el personal de limpieza de un teatro) (Becker 2003).¹³ Estas actividades, productos y contextos presentan similitudes formales, funcionales y de otros tipos, y conforman una categoría política cuyos criterios de formación, por lo tanto, no pueden ser descriptos de modo exhaustivo ni siquiera dentro del ámbito de nuestra cultura. Simultáneamente, los occidentales —antropólogos incluidos— usamos nuestra categoría política de arte para categorizar otros tipos de actividades, artefactos y contextos sociales foráneos, en los que, bajo determinados intereses, encontramos coincidencias parciales o globales con nuestro arte. No obstante, si por ejemplo consideramos la cantidad de actividades, artefactos y contextos de las sociedades exóticas y de las propias sociedades occidentales a las que se le niega el rótulo de arte (las artesanías, el diseño industrial y el dibujo infantil son algunos ejs., pero la lista es obviamente muchísimo más larga), se

vuelve evidente que en el otorgamiento y la denegación de membrecía artística no se consideran sólo características intrínsecas a dichos procesos, artefactos y contextos, sino también razones económicas, políticas, religiosas, éticas, etc. Las más de las veces se niega el estatus de arte a todo aquello que no se parece a lo que “los poderosos” del mundo del arte definen como tal y viceversa, se clasifica como arte a toda actividad, producto y contexto foráneo que esos poderosos quieren equiparar con su arte para legitimarlo.

En términos teóricos, pues, lo que comúnmente llamamos “objeto de arte” es un tipo particular de aquello que definí como “artefacto”. Como axioma general de valor fundamentalmente analítico, los artefactos son producidos, distribuidos y usados o consumidos según ciertos patrones y con cierta finalidad.¹⁴ La recurrencia –variable, pero siempre existente– en los procesos de producción de los artefactos les otorga formas específicas. Las intenciones sociales imbuida en los artefactos se evidencian en las relaciones causales que ellos entablan con el mundo (los otros artefactos y cualquier otra dimensión de la vida social) en cualquier de sus instancias “biográficas” (producción, circulación y consumo), y debemos estar preparados para tratarlas en términos de función, eficacia, significado, simbolismo, etc.¹⁵

La cuestión de saber si existe transculturalmente un subconjunto de artefactos a los que podemos llamar “arte” y bajo qué criterios –complejos y no exhaustivos– podemos definirlos, o bien si desde el punto de vista antropológico conviene fundir el arte en una categoría más general (p. ej., la de artefacto, pero también podría ser con la de religión, véase debajo) o desintegrarlo en categorías más específicas (p. ej., la música, la representación visual, la danza, la literatura), debe quedar pendiente. Por el momento, podemos darnos por satisfecho comparando nuestras categorías artefactuales de arte entre sí y con las categorías artefactuales exóticas, pero desde algún punto de vista equiparable, para armar el repertorio provisorio de sus similitudes y diferencias.

Las Formas del Arte(facto)

A lo largo de su historia, el mundo del arte occidental fue incorporando distintos artefactos –y sus correspondientes instancias de producción, circulación y consumo– en un proceso desigual, a menudo espinoso y conflictivo. Los artefactos y prácticas que se

fueron sumando al ámbito del arte nacido con la Edad Moderna provenían de un contexto institucional ya definido y nombrado (p. ej., la pintura, la escultura, el grabado, la música, la danza, la poesía), o bien fueron generados desde dentro del propio mundo del arte, donde recibieron nombres específicos acuñados para la ocasión (p. ej., los ready-mades o las performances). Es decir, si queremos comprender la complejidad institucional y clasificatoria de aquello que hoy llamamos “arte”, no debemos olvidar el proceso histórico que le dio origen.

Desde la perspectiva de la comparación, nuestras artes se relacionan mediante similitudes formales, funcionales o contextuales con varias otras prácticas propias y exóticas que no solemos contar como arte; en el nivel más general, por ejemplo, nuestro arte se vincula con el ritual y con el juego (Mauss 2006: cap. 5). El objeto de arte es un tipo de artefacto, y el artefacto es acción social “imbuida” en la materia, “acción fósil” – para usar la expresión de Kubler (1962: 56). El estudio de la forma es central en el estudio del arte(facto). Cuando decimos forma nos referimos a la configuración interna y externa del objeto (o proceso) que puede ser descripta mediante múltiples variables más o menos pertinentes en cada caso: volumen, geometría, peso, dureza, color, textura, ubicación espacial, ritmo, y cosas por el estilo. Cuando se analiza un arte(facto) concreto sólo pueden indagarse sus intenciones reales estudiando, por un lado, las correlaciones entre ciertas propiedades internas (formales) y ciertas propiedades externas (contextuales) del arte(facto) –sean correlaciones señaladas por el actor nativo o bien detectadas por el analista–; por el otro, tensando estas correlaciones morfofuncionales con las intenciones manifiestas (ideológicas) de los productores y usuarios del arte(facto) en cuestión.

En este apartado me gustaría señalar los vínculos formales más importantes de los procesos y productos que los occidentales de común acuerdo clasificaríamos como arte con una serie de procesos y productos –propios y exóticos– cuyo estatuto de arte no es necesariamente aceptado. Notar estas relaciones no sólo nos sirve para anticipar las dimensiones etnográficas en las que podemos esperar encontrar vínculos con nuestro arte, sino que también nos permite ir demarcando los bordes irregulares de una posible categoría transcultural de arte y, al mismo tiempo, poner de manifiesto los vínculos de nuestro arte con muchas otras dimensiones de nuestra propia cultura. Es en el análisis

etnográfico concreto donde deben estudiarse las clasificaciones verbales, institucionales, implícitas, etc. del “arte” o de las múltiples “artes”, la función de dichas clasificaciones en el seno de la vida social y los vínculos formales y funcionales del “arte” con el conjunto o con alguna parcela de la cultura. Si el listado de artes que se presenta a continuación es una clasificación, es tan heteróclita como la de aquella enciclopedia china que refería Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”.

Existe entre nosotros una serie de artes que podríamos llamar corporales, porque su materia prima es precisamente el cuerpo humano. Como sus “objetos” son bastante efímeros, es más adecuado pensarlos en términos de procesos y llamar a esas artes con el anglicismo de “artes performativas” (la distinción entre objeto de arte, o artefacto, y performance no puede ser más que una tipificación de entidades en el gradiente que va de lo efímero a lo perenne). Estas artes corporales o performativas muchas veces se desarrollan en un espacio más o menos delimitado de donde el público queda excluido. Claro, no siempre hay escenario, pero si lo que se quiere remarcar es que formalmente consisten en cuerpos y/u objetos desenvolviéndose en un espacio previamente seleccionado, no sería herrado hablar de “artes escénicas”. Una clase particular de arte corporal es la danza, que prototípicamente consiste en el movimiento ritmado del cuerpo (Kaeppler 2000; Reed 1998). Existe un parentesco estrecho entre la danza y el arte marcial, la acrobacia y los deportes (tanto juegos como competencias). Muchas veces no conviene separar la danza del teatro, y otras sí, porque en este último el movimiento del cuerpo no es necesariamente ritmado y va acompañado de palabras (Beeman, 1993).

La música es un arte efímero y procesual, performativo. Podría decirse que es un arte parcialmente corporal. En su expresión mínima, el canto, lo es en alto grado: el aire es modulado de manera ritmada sólo mediante una parte del cuerpo. Otras veces la relación entre el cuerpo y el sonido está mediada por artefactos especializados: los instrumentos musicales. En muchas ocasiones vale la pena diferenciar la música de la danza y del teatro, porque en la primera el producto fundamental consiste sólo en aire ritmado; pero no son raras las ocasiones donde la distinción entre la música y la danza o el teatro es casi inútil o imposible, porque lo que nosotros separamos con este tipo de etiquetas etnográficamente se presenta formando un todo (o bien recortado de otra

manera). El vínculo de las artes performativas (nuestras danza, teatro, danza-teatro, circo, música, “acciones artísticas”, etc.) con las categorías antropológicas de ritual y de juego es patente. La literatura que vincula el ritual al teatro es bien abundante no sólo entre antropólogos (por poner como ej. Algunos nombres representativos, Michel Leiris, Victor Turner), sino también entre los clasicistas (Francis Cornford, Jean-Pierre Vernant) y los teóricos del teatro (Antonin Artaud, Richard Schechner).

Pero también aquellas artes que se suelen llamar “visuales” o “plásticas”, como el dibujo, la pintura, la escultura, la ebanistería o la orfebrería, suelen estar ligadas al ritual. Las “bellas artes” de Occidente, con su sistema de producción, circulación y consumo, y con su ideología del “arte por el arte”, pueden ser consideradas una experiencia cultural singular. Empero, otras sociedades han atravesado otras experiencias “artísticas” excepcionales. Por ejemplo, desde cierta perspectiva el tatuaje es un arte visual especial, porque el diseño aparece sobre el propio cuerpo. Sin embargo, desde otro punto de vista esta rareza no existe, porque el tatuaje no es sino una instancia más de ese arte donde el diseño aparece sobre “cosas” cuya finalidad no se agota en sostener el diseño (i. e., donde no se puede afirmar que el arte sea una actividad sin otra finalidad que ella misma). El grueso del arte mundial consiste en objetos “utilitarios” que aparecen “decorados”. Cuando estos objetos pertenecen a la tradición de las elites europeas (o de grupos con los que las mismas gustan compararse, como las cortes asiáticas), se habla de “arte decorativo”; hoy la intersección entre lo artístico y lo utilitario en los productos industriales forman el campo del “diseño”. Cuando son objetos de pueblos “primitivos” o de sectores populares (p. ej., el campesinado y el proletariado) europeos o europeizados, se les niega el estatuto de arte y peyorativamente se habla de “artesanía”.

La “decoración” de artefactos y del propio cuerpo –mediante el vestido, el tatuaje, la deformación, la pintura, el adorno plumario, entre muchísimas otras posibilidades– suele estar relacionada con la magia y con la “vida” de esos objetos-cuerpos –y, por ende, con el problema del animismo de ciertos artefactos (p. ej., las cajas-animales o los ídolos). Una forma particular de arte plástico, de escultura, es la arquitectura: se modela un artefacto que sirve para ser habitado.

Existe un conjunto de artes que podríamos calificar de “verbales” porque están construidas fundamentalmente con palabras habladas o escritas. Como es consabido, la clasificación habitual de nuestra literatura en prosa y poesía es sólo una clasificación circunstancial, histórica, con proyecciones limitadas. Al momento de indagar sobre las “artes verbales” hay que considerar los dichos y proverbios, las adivinanzas, los encantamientos (y muchos otros usos formularios del lenguaje) y la “literatura oral” (la recitación y la narración). Esta literatura oral está evidentemente vinculada con lo que los antropólogos tradicionalmente llamamos mito. En más de una ocasión el material verbal aparece formando parte de una obra polifacética, mixta; su inclusión en –o su deslinde de– la canción, el teatro o la ceremonia es algo que sólo puede hacerse en contexto.

No debe perderse de vista que el arte es siempre una actividad imbricada con los procedimientos generales que una sociedad emplea para construir y usar artefactos, es decir, con las técnicas (no en vano la palabra latina de donde deriva nuestro “arte”, ars, es un calco de la griega τέχνη, téchne). Tampoco debe perderse de vista que la técnica siempre tiene repercusiones en el conjunto de la vida social. Un ejemplo es cuando los nuevos medios de registro, almacenamiento y representación de sonidos inventados en Occidente desde fines del siglo XIX cambiaron sustancialmente la forma y función de la música (la forma de la música misma y las relaciones sociales de su producción, circulación y consumo) y de las comunicaciones. La fotografía revolucionó las artes plásticas y el concepto de tiempo y de persona. El cine mezcló todas nuestras artes y posibilitó producir mitos creíbles en una sociedad signada por el escepticismo científico.

Las Intenciones del Arte(facto) Dije que el arte(facto) contiene intenciones sociales y que por eso mismo es medio y a la vez resultado de la vida sociocultural de un grupo. Es decir, un objeto de arte, como cualquier artefacto, cumple alguna función (por lo general varias) y en este sentido contiene eficacia, y posee un valor, significados y simbolismos asociados.

Como se señaló, las perspectivas universalistas que buscan definir al arte por algún contenido intencional exclusivo o al menos típico tienen un éxito más que relativo. Por poner un ejemplo consagrado de la historia de la filosofía del arte, la idea hegeliana de

que el arte es la manifestación sensible de la Idea Absoluta (léase Dios) conducen al propio Hegel a tener que hablar de “la muerte del arte” o, más precisamente, “el carácter de pasado del arte” (Oliveras 2010: cap. 5). El renombrado crítico e historiador del arte Arthur Danto (2005: 176 y ss.), por poner ahora un ejemplo actual, propone que algo es una obra de arte si su contenido está modulado según alguna “cualidad” (como puede ser la belleza, lo sublime, pero también lo repulsivo) capaz de provocar en el receptor determinada actitud. Además de que la tesis no es novedosa (algo similar se encuentra en Tolstoy y dentro de la antropología en Bateson, véase debajo), en su definición del arte como medio de comunicación extra-ordinario Danto se enfrenta al problema de tener que reconocer que dicha función no es exclusiva del arte tal y como él lo analiza; problema que como no puede resolver, evade (Danto 2005: 177-178). Así pues, desde una perspectiva antropológica no interesa prescribir para qué debe servir el arte, sino, por el contrario, señalar aunque sea de manera sucinta las intenciones más destacables que los actores o los analistas han detectado en esa variada multiplicidad de artefactos que forman nuestro arte o que solemos equiparar con él.

Con sus rodeos y jergonza, Martin Heidegger (1995) terminó estableciendo una distinción ontológica nada original entre la cosa natural (“mera cosa”, blosses Ding) y dos tipos de artefactos: el “útil” o “instrumento” (Zeig) y la “obra de arte” (Kunstwerk). Para el filósofo alemán, uno de los rasgos demarcatorios entre el instrumento y la obra de arte es que el primero sirve al cumplimiento de un fin práctico mientras que el segundo no. Contraria y acertadamente, hace ya mucho tiempo que la antropología constató que el arte puede y suele cumplir fines utilitarios, y que por lo tanto se relaciona estrechamente o hasta se funde con la técnica o tecnología (véase Kubler 1962). Para Gell (1998; 2006) el arte es precisamente una “tecnología del encantamiento”: los objetos de arte poseen ciertas características formales obtenidas mediante la destreza, que encantan o cautivan al receptor y lo vencen, desmoralizándolo. Es en este sentido que el arte es pariente de la magia: ambas son técnicas especiales cuya eficacia reposa en un nivel psicosociológico. En el caso del arte, el encantamiento se produce porque al mismo tiempo que el receptor reconoce que el objeto es producto de una acción humana, se percata de que está frente a una acción tan diestra que no puede replicar. (Algo similar planteó Bateson cuando destacó el papel de la destreza en la definición del arte, véase debajo.) Asimismo, en los pueblos no

occidentales ese arte que solemos calificar de decorativo tiene una eficacia técnica especial: la mayoría de las veces la “ornamentación” de los objetos “utilitarios” no es algo secundario, prescindible, sino que es un complemento indispensable de la forma “funcional”, y viceversa. La decoración transforma al artefacto en una parte de la su dueño (Gell 1998: 74), o permite a la forma desempeñar eficazmente su función (Lévi-Strauss 1997a: 282; véase también 1981: 13-14).

Otras veces, una intención clara contenida en el arte(facto) es crear esa realidad sui generis que Durkheim llamó “conciencia colectiva”: el arte sirve para cohesionar individuos y conformar un grupo. En este sentido, el arte es una parte o una forma de la religión (Durkheim 1992; véase especialmente la selección de Tanner ed. 2003). Heredera de esta idea es aquella del funcionalismo malinowskiano que hace del arte (presentado a veces bajo el mote de “cultura expresiva”) una dimensión “integrativa” de la cultura (Chick 1996). Distinta, pero íntimamente relacionada, es la tesis marxista según la cual el arte forma parte de la superestructura. Es decir, en la sociedad capitalista el arte sería parte de la ideología que permite encubrir las contradicciones sociales y de ese modo posibilita la producción y reproducción del orden social. El caso prototípico del arte como mecanismo generador de falsa conciencia sería su uso propagandístico en los regímenes totalitarios. Como ejemplo de un análisis trazado bajo estas coordenadas puede citarse el papel que Benedict Anderson (1993) le concede a la literatura y al museo en la “imaginación” (i. e., en la representación) y, por lo tanto, en la conformación de la nación: ese tipo particular de comunidad que respalda ideológicamente al Estado moderno.

La intención complementaria del arte como generador de conciencia colectiva o ideología la encuentran quienes analizan el arte como mecanismo para la diferenciación inter- o intrasocial. El arte puede ser un campo de negociación o de lucha en la conformación de identidades grupales (nacionales, étnicas, de clase, de género, etc.). Sólo por poner dos ejemplos bien dispares de esta perspectiva, considérese, por un lado, los vínculos de la literatura y los nacionalismos y colonialismos (p. ej., Eagleton et al. 1990) y, por el otro, el papel de las variaciones (estilísticas) de la cultura material cotidiana en la definición de identidades interétnicas, de edad y de género, etc. (p. ej., Hodder 1982).

Bourdieu, combinando las perspectivas marxista y durkhemiana, muestra cómo el arte puede ser simultáneamente un mecanismo de integración social y de diferenciación (intra)social (véase debajo). También señalan esta orientación paralela del arte los estudios que lo vinculan con la organización social y le asignan la capacidad de “expresar diferencias de rango, privilegios de nobleza y grados de prestigio” y “traducir y afirmar los grados de la jerarquía” (Lévi-Strauss 1997: 277). Relacionado con este papel del arte en la diferenciación de grupos se encuentra la problemática misma de la división del trabajo artístico. Weber (1992: 473 y ss.) señaló, por ejemplo, que en el desarrollo de determinadas sociedades complejas la ética irracional y personalista de los artistas puede entrar en conflicto con la ética racional de una religión fraternal.

Si bien es cierto que el marxismo ve en el arte un mecanismo ideológico conservador usado para la generación de hegemonía (statu quo, en el arte burgués; tradición, en el arte indígena), no es menos cierto que para el propio materialismo histórico el arte (obvio, en particular el marxista) puede desempeñar en determinadas coyunturas un papel “revolucionario”, por ejemplo, estimulando el cambio social mediante la denuncia o la generación de utopías. Aunque no necesariamente en estos términos, al menos desde un siglo y medio atrás a esta parte los artistas y críticos de los movimientos de ruptura europeos (vanguardias) resaltan esta función transformadora del arte (claro, para sucesivamente ascender al podio, disfrutar de los buenos subsidios y lucirse en el salón del momento). Otros análisis, no necesariamente marxistas, resaltan el papel que puede desempeñar algo equiparable con nuestro arte para el desempeño de la función política (p. ej., Chang 2009: cap. 4).

La teoría mimética o representacional del arte ha sido probablemente la teoría predominante en Occidente desde Paltón y Aristóteles. Es preciso reconocer que los autores no sólo han entendido por re-presentación mecanismos disímiles, sino que también le han otorgado intenciones diferentes (sólo para seguir con esos nombres: mientras que Platón la interpretaba como orientada a engañar y arruinar, o a educar en la virtud sólo cuando se ajusta a la idea de belleza y bien, Aristóteles consideraba que su finalidad era producir placer o atemperar las pasiones mediante la catarsis). La teoría representacional del arte entró en crisis no sólo con el concepto romántico de que la obra antes que una imitación es el resultado de la actividad creadora del artista que

resulta comparable a la de Dios o la naturaleza, sino también debido al auge y prominencia de la pintura y la escultura abstractas, y de la “música absoluta” instrumental. No obstante, la teoría representacional del arte ocupa aún un lugar prominente en la filosofía de arte contemporánea con figuras como, por poner un ejemplo, Nelson Goodman (Wolterstorff 1999). En antropología, el problema de la intencionalidad representativa o no representativa tuvo un lugar importante en la agenda del evolucionismo (véase debajo).

Vimos que es frecuente pensar el arte como un medio de comunicación sentimental y emocional, opuesto al lenguaje ordinario, que es una forma de comunicación intelectual. A fines del siglo XIX, León Tolstoy (1951: 32 y ss.) subrayó precisamente que el arte debe ser definido como un medio de comunicación de sentimientos y emociones de muy variada naturaleza (no comunicable mediante los medios prosaicos), cuya finalidad es fraternizar a los hombres:

“La estimación del valor del arte (es decir, del valor de los sentimientos que transmite) depende de la idea que se forma del sentido de la vida y de lo que se considera como bueno o malo en esta vida” (Tolstoy 1951: 36).

Para este escritor, entonces, la estética depende de la ética. En la antropología moderna Gregory Bateson esbozó una teoría afín, centrada en las funciones comunicativa e integradora del arte, integradora no tanto de la sociedad como de las distintas partes de la psiquis (véase debajo).

La función comunicativa no es incompatible con las funciones sociointegradora y sociodiferenciadora que revisamos, y tampoco con una intención intelectual. Vimos que en la indagación sobre el origen de la cultura –como algo propio de la naturaleza humana– el problema del origen del arte ocupa un lugar importantísimo. Es que las pinturas móviles y rupestres, las esculturas o el tejido presuponen ya el desarrollo pleno de la capacidad humana de simbolizar, y por eso es común leer que el arte es un indicio del desarrollo cognitivo de nuestros ancestros. Aunque habría que definir bien todos estos términos, se puede aseverar que el arte cumple una función intelectual. En la teoría durkheimiana, por ejemplo, mediante sus símbolos compartidos la sociedad no sólo se cohesionaba, sino que a la vez se representaba construyendo una imagen clara de sí misma –

algo no tan distinto sostiene Geertz (1980) cuando asegura que el teatro funciona como un metacomentario del contexto social. Más aún, es frecuente sostener que el arte es una forma de comprender lo ininteligible y expresar lo infame. “El hombre (dijo Federico García Lorca) se acerca, por medio de la poesía, con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio” (1976: 1087).

La creatividad artística (UNESCO, 1996, pág. 23 -)

Las artes son la forma más inmediatamente reconocible de creatividad. Todas las artes constituyen ejemplos admirables del concepto de creatividad, pues son el fruto de la imaginación pura. Sin embargo, si bien las artes forman parte de las formas más elevadas de la actividad humana, crecen en el terreno de los actos más rutinarios de la vida cotidiana. Sin embargo, en un mundo en que la cultura se ha convertido en mercancía, la creatividad se considera con mucha frecuencia como algo despreciado o que se da por descontado. Tal vez esto se debe a que no siempre se la comprende y es difícil de medir. Esto es 'especialmente cierto cuando su expresión no es un acto individual, sino colectivo. En efecto, en la mayoría de las tradiciones culturales, se otorga un papel menos destacado a la expresión individual en el proceso creativo que en Occidente. Muchas grandes realizaciones artísticas siguen siendo creaciones colectivas, como lo fueron las catedrales góticas de Europa hace algunos siglos. En dichos contextos, el artista o artesano, hombre o mujer, es ciertamente una persona, pero no necesariamente una "personalidad". Esto contrasta también con el énfasis de la cultura global de masas en las "estrellas" del día, celebridades del cine o campeones deportivos, quienes son idolatrados desproporcionadamente en relación con su contribución creativa. La participación activa de la gente en las formas de expresión cultural sigue siendo menospreciada. Frecuentemente se olvida que la creatividad es una fuerza social, ya se trate de un artista aficionado o de los esfuerzos de una comunidad.

IDENTIDAD

PERTENENCIA E

Identidad

Conceptos básicos de

Identidad sociocultural (Campo A., 2008, págs. 94-97)

Es aquel aspecto de la conciencia individual de sí mismo, que surge del reconocimiento de la pertenencia de un sujeto a su comunidad o grupo social, y que incluye dimensiones emotivas y axiológicas (valores).

La identidad cultural es un proceso común a todos los seres humanos y transcurre en cualquier época histórica o zona geográfica. Forma parte de la conciencia del yo, de la conciencia de pertenencia a una colectividad, de la diferencia específica con otros y está ligada a espacios ideológicos.

La identidad es un laberinto, una complejidad de ámbitos distintos, no es posible establecer una definición cerrada, sino, intentar acercársele a través de diversos aspectos que la convierten en un “collage cultural” (un resultado de la cultura). La identidad está vinculada a la alteridad, puesto que el “yo” se manifiesta con la existencia del “otro”. A partir de esta toma de conciencia aceptamos o nos preguntamos ¿quién soy yo?, ¿quién es el otro?

Este otro presenta límites de lo que no se es y al mismo tiempo conexiones con aquello que es similar, porque la diversidad también es un factor preponderante en lo que se refiere a identidad, demostrando los rasgos distintivos culturales y, en ocasiones, idealizándolos.

La identidad, también hace referencia a la historia de un grupo específico, convirtiendo ciertos sucesos de esa sucesión temporal en algo perenne, que agrupa a los miembros de esos pueblos y naciones bajo diversas formas cívicas.

Inserta al yo del sujeto en la cultura, ya que es producto tanto del mito como de la vida comunitaria. Este rasgo mítico se expresa en la fusión de lo geográfico con lo histórico –unión del espacio y el tiempo- y que envuelve al yo individual. Además, la identidad posee una dimensión trascendente / sagrada. Se percibe una esfera religiosa, fundiendo las diferencias de los individuos en la identificación con lo divino, con lo que puede ser, con el deseo de alcanzar una totalidad más metafísica. La identidad no se define por una sola característica, de forma aislada, sino que se compone de todas las nombradas, sincrónicamente, de ahí su carácter de totalidad.

Por otro lado, el rito -en cuanto visión, sensación, palabra, movimiento, objetos, cuerpo y representación de acción participa en la construcción de la identidad porque tiene por fin reafirmar una constancia de la existencia humana frente a lo desconcertante de la vida. Así, el rito surge en la contemplación del yo y del otro, en la conciencia de la alteridad. Pero esta última puede referirse al encuentro con un mundo Otro, el de la muerte. En tal situación, el rito, ostentando toda la creatividad humana por medio de sus diferentes expresiones, traspasa ficticiamente los límites humanos e ingresa al mundo Otro, experimentando un encuentro transmundano de alteridad (algunas veces con la muerte, el gran otro). Y esto tiene mucha relación con la dimensión trascendente y sagrada, que posee la identidad al proponer que, en la muerte, ese yo se funde y equipara al otro divino, alcanzando la totalidad.

Debido a que se pone de manifiesto el carácter colectivo de estas prácticas, la diversidad de sus miembros puede generar identidad al articularse a través de las prácticas rituales. Los miembros de la comunidad conocen las normas rituales, que se muestran en la interacción de lo espacial y temporal. Por tal razón, la historia aparece como “inspiración” para la construcción mítica. El rito acopia y transmite significado, pero, además, consiste en una compleja construcción de imaginación, concretando sentimientos populares, acumulando práctica, dogma y evocación; en fin, exteriorizando toda la capacidad creadora de un grupo.

La identidad se define a partir de la presencia del “otro”, a partir del encuentro mencionado. Aquella presencia permite tomar conciencia sobre el “yo”, y este último construye, a su vez, al “Otro”, pues lo categoriza, lo identifica o le coloca la etiqueta de extranjero. En este “juego” clasificador la alteridad participa en la construcción del “yo” y los “otros”; del “nosotros” y del “ustedes”, “ellos”. El desconocimiento de ese “otro” provoca la distinción ideal de lo idéntico y de lo diverso; “nosotros” estamos identificados por un conjunto de factores abstractos (a fin de cuentas, concretados) que sirven de paradigmas para separarnos de los “otros”, quienes no participan de lo que hemos creado y aceptado como identidad.

Entonces, partiendo de ese desconocimiento del “otro”, se lo considera un extraño, poseedor de un comportamiento raro, ajeno, por lo cual, se llega a considerar que aquel no pertenece a lo “nuestro” y se convierte en un extranjero. Cuando el “nosotros” se ve

enfrentado a los “otros” se genera una doble reacción: por un lado, fascinación por lo diferente y por otro, aversión, miedo, rechazo a lo distinto, desconcertante, desconocido.

El “otro” es una incógnita que se resuelve, en muchos casos, con la adjudicación de características negativas: el extraño, el extranjero, el “otro” es quien provoca los conflictos, quien trae enfermedades, el ignorante, quien está equivocado, etc. Esta reacción se presenta tanto entre grupos humanos pequeños como en sociedades más grandes, en las que, en ciertos casos, puede manifestarse en forma de nacionalismo exacerbado y discriminación hacia lo diferente (otras etnias, género distinto, edad, etc.).

En tal caso, el “nosotros” tiene connotación de similitud entre miembros que comparten, entre otras cosas, las costumbres, espacio geográfico y temporal, expresiones espirituales, etc. Esa homogeneidad relativa crea un sentimiento de identidad en quienes participan de esta correlación. Esto trae consigo exclusión, pues, para que se genere el sentido grupal, para originar identidad de grupo, se tienen que construir fronteras, distribuir y encasillar a personas, estableciendo limitaciones valorativas. El “otro”, el extranjero es discriminado por visualizarse lejano, posible autor (intencional o no) de conflictos.

Por tanto, el encuentro entre alteridades tiende a provocar recelo, desconfianza hacia quien es percibido como sujeto “externo”, incluso pudiera generar desprecio y hasta violencia (pudiendo llegar a la xenofobia). En ocasiones, se pretende cambiar al “otro”, a “convertirlo” – someterlo - según los criterios manejados por “nosotros”, puesto que este es extraño, por estar fuera de los parámetros mentales y materiales establecidos por condiciones intragrupalas, para poder situarlo en una condición “aceptable”. El encuentro con la alteridad y sus consecuencias denotan que la identidad es una búsqueda de reconocimiento constante, como individuo, etnia o especie.

El sentido identitario se va construyendo discursivamente, plasmándose en el lenguaje (“yo soy”, “nosotros”, “ellos”, “otros”), que permite a las personas ubicarse en un espacio social determinado, así como seleccionar los criterios éticos y normativos que rigen su conducta e integrar el pasado con el presente de un grupo específico.

El sentido de identidad se va construyendo progresivamente, casi siempre motivado por estímulos exteriores. Por ejemplo, cuando un miembro del grupo es agredido, los demás, al sentirse solidarios, refuerzan su sentido de pertenencia a la comunidad.

Identidad cultural y su

evolución

Cultura (Molano L., 2007, pág. 2)

Identidad cultural: un concepto que evoluciona (pág 2)

Para poder comprender el concepto de identidad cultural, es necesario conocer la evolución del concepto de cultura y cómo ha llegado hasta nuestros días.

1.1. Cultura

Adam Kuper (2001) elabora una historia interesante sobre la evolución del concepto de cultura, en la cual explica que esta palabra tiene su origen en discusiones intelectuales que se remontan al siglo XVIII en Europa. En Francia y Gran Bretaña, el origen está precedido por la palabra civilización¹ que denotaba orden político (cualidades de civismo, cortesía y sabiduría administrativa)². Lo opuesto era considerado barbarie y salvajismo. Este concepto se va articulando con la idea de la superioridad de la civilización, por lo tanto, de la historia de las naciones que se consideran civilizadas. El concepto evoluciona y se introducen niveles y fases de civilización, y el significado de la palabra se asocia a progreso material. Inicialmente, en Alemania el concepto de cultura era similar al de civilización utilizada en Francia, pero con el tiempo se introducen matices (derivadas de años de discusiones filosóficas) que terminan por diferenciar los significados de las dos palabras. Esta diferenciación estaba relacionada con el peligro que los alemanes veían para las diferentes culturas locales, a partir de la conceptualización de civilización transnacional francesa. Para los alemanes, civilización era algo externo, racional, universal y progresista, mientras que cultura estaba referida al espíritu, a las tradiciones locales, al territorio. Se dice que el término se tomó de Cicerón quien metafóricamente había escrito la cultura animi (cultivo del alma). Kultur implicaba una progresión personal hacia la perfección

espiritual. Antropológicamente cultura se asociaba básicamente a las artes, la religión las costumbres. Recién hacia mediados del siglo XX, el concepto de cultura se amplía a una visión más humanista, relacionada con el desarrollo intelectual o espiritual de un individuo, que incluía todas las actividades, características y los intereses de un pueblo. Para entender la diversidad de conceptos sobre cultura, entre 1920 y 1950 los científicos sociales norteamericanos crearon no menos de 157 definiciones de cultura (Kuper, 2001). En el siglo XIX numerosos intelectuales reconocen el plural del concepto cultura, que equivale a reconocer la no existencia de una cultura universal y las diferencias de ver y vivir la vida por parte de los diferentes pueblos en el mundo.

Identidad cultural (Molano L., 2007, págs. 5-6)

(Acá agregue todo lo del apartado porque es lo único que teníamos de identidad)

1.2. Identidad cultural

El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. Aunque el concepto de identidad trascienda las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio. “La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (González Varas, 2000: 43). ¿Qué es la identidad? Es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar por lo general localizada geográficamente, pero no de manera necesaria (por ejemplo, los casos de

refugiados, desplazados, emigrantes, etc.). Hay manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencia de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana. Por ejemplo, manifestaciones como la fiesta, el ritual de las procesiones, la música, la danza. A estas representaciones culturales de gran repercusión pública, la UNESCO las ha registrado bajo el concepto de “patrimonio cultural inmaterial” (Romero Cevallos, 2005: 62). “La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano y su existencia es independiente de su reconocimiento o valoración. Es la sociedad la que a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad (...) Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural (...) El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos”(Bákula, 2000: 169). La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro.

DIVERSIDAD

Conceptos básicos de

Diversidad

Diversidad (Campo A., 2008, pág. 64)

Extensa manera de ser de los grupos humanos, que es contemplada por la antropología cultural en sus manifestaciones sociales, psicológicas, etc.

El porqué de la diversidad de las culturas es uno de los problemas que se plantea la antropología cultural.

Discriminación (Campo A., 2008, págs. 63-64)

Políticas y prácticas que perjudican a un grupo social y sus miembros, calificándolos a veces en términos despectivos. Con frecuencia los hispanos son discriminados en EE.UU. y Europa y los indígenas lo son en sus respectivos países.

Discriminación actitudinal

Exclusión de miembros de un grupo por prejuicio hacia este.

Discriminación institucional

Programas, políticas y posicionamientos que niegan la igualdad de derechos y de oportunidades o dañan diferencialmente a miembros de grupos particulares.

Prejuicio (Campo A., 2008, pág. 131)

Manera de juzgar preconcebida, que se basa en estereotipos, cuyo fundamento no ha sido verificado.

Racismo (Campo A., 2008, pág. 134)

Discriminación contra un grupo étnico del que se asume que tiene una base biológica, que lo configura como inferior.

Cultura y diversidad

TODOS TIENEN CULTURA: ¿QUIÉNES PUEDEN DESARROLLARLA?

(Canclini, 2005, págs. 2-8)

Desarrollar la cultura en las sociedades contemporáneas, multiculturales y densamente interconectadas, no puede consistir en privilegiar una tradición, ni simplemente preservar un conjunto de tradiciones unificadas por un Estado como “cultura nacional”. El desarrollo más productivo es el que valora la riqueza de las diferencias propicia la comunicación y el intercambio – interno y con el mundo – y contribuye a corregir las desigualdades.

La segunda mitad del siglo XX mostró que frecuentemente las políticas homogenizadoras son improductivas y generan ingobernabilidad. La unificación fundamentalista de los Estados ha ido perdiendo consistencia: los gobernantes descubren que su desempeño estable y fecundo depende de trabajar con la mayoría y

con las minorías. Al mismo tiempo, se deja atrás la simple estandarización del consumo buscada por la masificación de los mercados en la primera etapa de industrialización de las comunicaciones. Muchas corporaciones transnacionales, desde Hollywood hasta MTV, para expandirse buscan, más que multiplicar el mismo producto, atender los variados gustos de etnias y naciones, distintas maneras de concebir la familia y elaborar sus crisis en adultos y jóvenes, diversas concepciones de la memoria y del cuerpo.

El mayor riesgo actual no es la imposición de una única cultura homogénea, sino que sólo encuentren lugar las diferencias comercializables y que la gestión cada vez más concentrada de los mercados empobrezca las opciones de los públicos y su diálogo con los creadores. Conocemos repertorios musicales, literarios y audiovisuales de más culturas que en otras épocas, pero perdemos protección sobre la propiedad intelectual, o los derechos de difusión se concentran en unas pocas corporaciones, especialmente en los campos musical y audiovisual.

Desde la década de 1990, seis empresas transnacionales se apropiaron del 96% del mercado mundial de música (las majors EMI, Warner, BMG, Sony, Universal Polygram y Phillips) y compraron pequeñas grabadoras y editoriales de muchos países latinoamericanos, africanos y asiáticos. El poder de difusión mundial de estas empresas facilita que músicas de una nación sean conocidas en muchas otras, pero su selección es más mercantil que cultural y suele privar de sus derechos intelectuales a los creadores. El antropólogo José Jorge de Carvalho advierte que obras célebres de la música popular y docenas de discos – resultados de investigación de campo y registro sonoro etnográfico de géneros tradicionales brasileños – realizados por la Discos Marcus Pereira, fueron vendidos con todo el acervo de esta editora a Copacabana Discos, que después fue comprada por EMI, posteriormente vendida a Time Warner y últimamente adquirida por AOL. Hasta Hermeto Paschoal y Milton Nascimento, para tocar sus obras en conciertos tienen que pedir permiso a las majors que disponen de sus derechos si no quieren caer en la ilegalidad de ser denunciados pirateándose a sí mismos. (Carvalho, 2002)

Más que la homogenización, los nuevos riesgos son la abundancia dispersa y la concentración asfixiante. Ante la diseminación y dispersión de las referencias culturales, las megacorporaciones intentan controlar la circulación de bienes culturales mediante

tarifas preferenciales, subsidios, dumping y acuerdos regionales inequitativos. La multiculturalidad, reconocida en el menú de muchos museos, de empresas editoriales, discográficas y televisivas, es administrada con un sistema de embudo que se corona en unos pocos centros del norte. Las nuevas estrategias de división del trabajo artístico e intelectual, de acumulación de capital simbólico y económico a través de la cultura y la comunicación, concentran en Estados Unidos, Europa y Japón las ganancias de casi todo el planeta y la capacidad de captar y redistribuir la diversidad.

¿Qué tipo de prácticas culturales pueden contribuir a que el desarrollo sea sustentable? ¿Qué tipo de desarrollo socioeconómico y político puede dar más sustentabilidad a la cultura? La clave es que las políticas garanticen la diversidad cultural e intercambios más equitativos entre las metrópolis con fuerte control de los mercados y los países con alta producción cultural pero económica y tecnológicamente débiles.

Es cierto que la cultura no es hoy, predominantemente, lugar de gastos y subsidios. Genera ganancias enormes. Pero la producción de espectáculos y programas para medios audiovisuales masivos requiere abultadas inversiones. Esta es una de las razones por las cuales los Estados se concentran en administrar el patrimonio histórico y estimular las artes de bajo costo (becas para escritores y artistas individuales, obras de teatro, revistas), y dejan a empresas privadas la televisión, el cine y la gestión de las redes electrónicas. También los museos y los espectáculos locales con artistas internacionales, la producción editorial y musical de distribución masiva, demandan inversiones que sólo manejan empresarios transnacionalizados. Así, la lógica de funcionamiento de los bienes culturales tradicionales (libros, conciertos y exposiciones de artes plásticas) va asemejándose a la que rige la producción de DVD, juegos multimedia y paquetes de software: hay que llegar a públicos masivos, lograr una comercialización acelerada, renovar constantemente los catálogos, subordinar la innovación lingüística y formal al reempaquetamiento de las imágenes con éxito probado. Como sabemos, sólo una minoría de artistas y productores culturales accede a esas gigantescas estructuras de producción, distribución y exhibición, y puede sostener el ritmo de recuperación económica inmediata y obsolescencia incesante impuesto por el capital financiero que anima a esos mercados culturales.

¿Qué culturas pueden producir y cuáles logran ser vistas bajo esta lógica? A fines del siglo XX Estados Unidos, Alemania, Gran Bretaña y Japón abarcaban casi el 60 por ciento de las exportaciones de bienes culturales en el mundo. El 50 por ciento de las importaciones también se concentraba en esos países. La aparición reciente de China está modificando, todavía levemente, este desequilibrio entre las culturas que se producen en el mundo y quienes las venden, compran y disfrutan.

La situación más inequitativa es la del cine. Italia satisface las necesidades del 17.5 por ciento de su mercado nacional, España solamente el 10 por ciento, Alemania el 12.5 y Francia, el 28.2 por ciento. Estados Unidos, en cambio, cubre el 92.5 por ciento de su mercado nacional, o sea que recibe poquísimas películas de otros países, en tanto hace predominar su cinematografía en casi todos los mercados externos. (Tolila, 2004)

Si el 85 por ciento de las películas difundidas en las salas de todo el mundo proceden de Hollywood, el déficit comercial es siempre favorable a Estados Unidos. En América Latina, disminuyó en las últimas décadas el tiempo de pantalla dedicado al cine europeo (no llega al 10 por ciento), y cada año el control estadounidense de la producción, la circulación y la exhibición deja menos espacio al cine latinoamericano. Los estudios sobre consumo cultural muestran la sintonía de los gustos de las audiencias con los géneros de acción (thrillers, aventuras, espionaje), que son los mejor cultivados por Hollywood, pero esta explicación no alcanza para entender su predominio avasallante.

No conocemos otra remodelación global, ni en la industria editorial, ni en la musical, ni en la televisiva, ni en las artes visuales, que elimine de la circulación internacional a vastas zonas de la producción cultural y las reduzca a expresiones minoritarias, como ocurre con cinematografías históricamente tan significativas como la francesa, la alemana y la rusa. En ningún lugar esta conversión de naciones numerosas, con alta producción artística, en expresiones culturales menores es tan impactante como en Estados Unidos. Mientras este país exige absoluta liberación de los mercados, sin cuotas de pantalla ni ninguna política de protección para las películas nacionales, el sistema de distribución y exhibición estadounidense combina varios factores para favorecer a los filmes de su país: exención de impuestos y otros incentivos, la organización semimonopólica de la distribución y la exhibición (Miller, 2002; Sánchez Ruiz, 2002)

¿Cómo volver sustentable la producción cultural de cada sociedad en esta época de intensa competitividad, innovación tecnológica incesante y fuerte concentración económica transnacional? Algunos piensan que, así como para proteger el medio ambiente debe limitarse el desarrollo guiado sólo por el rédito económico, habría que controlar la expansión de las megacorporaciones comunicacionales y proteger la producción cultural endógena de cada nación. Se llega a hablar de una “ecología cultural del desarrollo”: el patrimonio histórico, las artes, y también los medios y los recursos informáticos, son partes de la continuidad identitaria, recursos para la participación ciudadana, el ejercicio de las diferencias y los derechos de expresión y comunicación. En favor de una consideración no sólo económica del desarrollo cultural, se señala que la cultura y las comunicaciones contribuyen al desarrollo comunitario, la educación para la salud y el bienestar, la defensa de los derechos humanos y la comprensión de otras sociedades. Hay una transversalidad de la cultura que la interrelaciona con las demás áreas de la vida social. (Yúdice, 2004). Demasiados conflictos actuales se explican, en parte, por haber olvidado que el desarrollo económico no se reduce a crecimiento, baja inflación y equilibrio en la balanza comercial, y que el desarrollo social incluye esa dimensión propia de la cultura que es encontrarle sentido a lo que hacemos.

Esta transversalidad de las culturas con otras zonas de la vida social es un requisito para su desarrollo sustentable. Para consolidarlo se necesita estimular otras estructuras, otras lógicas de producción y difusión, que las promovidas por las megacorporaciones. Las muchas funciones de la cultura no pueden cumplirse si la industria editorial fabrica solo best sellers de fácil lectura, o la industria cinematográfica asigna el 95 por ciento del tiempo de pantalla al cine de un único país. Dicho de otro modo: se trata de crear espacios económicos y circuitos de comunicación para las editoriales independientes, las películas de muchas culturas y las productoras locales de discos y videos.

Como en otros campos de la producción, los antiguos controles de aduanas o fronteras son ineficaces en un tiempo de comunicaciones transnacionales y fusiones multimedia entre los campos editorial, audiovisual y telecomunicacional. Es cuestión, más bien, de generar condiciones propicias para que, por ejemplo, la enorme producción musical independiente de América Latina no quede aislada en conciertos y ferias locales. Las

políticas públicas y la banca de desarrollo pueden proporcionar subsidios estratégicos y créditos blandos, formar en mercadotecnia globalizada a los productores, articularlos en circuitos alternativos de empresas medianas y pequeñas, favorecer sus viajes y participación transversal en actividades socio-económicas internacionales (festivales y ferias, mega espectáculos, turismo, programas de fundaciones y ONG). La cooperación internacional es decisiva para reconstruir y renovar los aparatos institucionales de los Estados desaparecidos o debilitados por la liberalización económica (Ocampo: 2005), comprender cuáles son las áreas estratégicas de la cultura y la comunicación en las que los países latinoamericanos pueden mejorar su competitividad internacional (algunos en la industria editorial, otros en la producción de contenidos televisivos, otros en el turismo cultural). Mencionó rápido otra iniciativa que apareció recientemente: ¿podríamos intercambiar deuda por inversión internacional en programas educativos y culturales?

Una parte clave de estas acciones revitalizadoras es también la de formar públicos culturales y usuarios de las nuevas tecnologías comunicacionales: o sea, colocar el aprendizaje de la interculturalidad, la innovación y el pensamiento crítico en el centro de las acciones educativas. La democratización cultural requiere extender la acción formativa y facilitadora de los Estados, por ejemplo dotar de computadoras a las escuelas, y también propiciar lo que George Yúdice llama “una suerte de globalización desde abajo”, apoyada por la cooperación internacional. La ejemplifica con la Red de Comunicaciones sobre Desarrollo Sostenible / Sustaniable Development Communications Network (RCDS / SDCN), que reúne a 17 organizaciones en 13 países, entre ellos Argentina, Costa Rica y Ecuador. Se trata de un organismo dedicado a generar conocimiento sobre la comunicación del desarrollo sustentable, incluyendo la experiencia de los países en vías de desarrollo y en transición. Emprenden actividades comunicacionales conjuntas para hacer participar a audiencias más amplias; construir entre los miembros la habilidad de comunicar el desarrollo sustentable a través de nuevas tecnologías comunicativas, y compartir ampliamente el conocimiento sobre el uso eficiente y efectivo de Internet.

Nuestra diversidad

creativa

La diversidad del saber local (UNESCO, 1996, pág. 37)

Un primer cambio significativo se está produciendo con respecto al saber ecológico local y las costumbres tradicionales de gestión de los recursos naturales, que durante mucho tiempo han sido percibidos como obstáculos al desarrollo. El saber ecológico y las costumbres tradicionales indígenas de gestión de los recursos naturales brindan soluciones basadas no sólo en generaciones de experimentación y observación, sino además enraizadas en sistemas locales de valores y significado. Una empresa capital es traducir ese reconocimiento en proyectos viables sobre el terreno y modificar las políticas y los instrumentos para que refuercen las dimensiones culturales de las relaciones entre el medio ambiente y el desarrollo.

Desarrollo humano

Identidad, comunidad y libertad (PNUD, 2004, págs. 16-17)

. Es posible comprender las razones por las que se mira con escepticismo el axioma de priorizar de manera automática la cultura heredada si la pregunta se encara desde el punto de vista de quién opta y por qué se opta. Nacer en un ambiente cultural determinado de ninguna manera implica un ejercicio de libertad, muy por el contrario. Se trata de una situación que sólo se puede asociar con la libertad cultural si se tiene la posibilidad de seguir viviendo en los términos de esa cultura y si al hacerlo se dispone además de la oportunidad de optar por otras alternativas. La libertad no se puede disociar de la oportunidad de elegir o al menos de poder considerar la forma de ejercer una opción si ésta estuviera disponible. El aspecto medular de la libertad cultural es la capacidad de las personas de vivir como desearían hacerlo y de contar con oportunidades aceptables para evaluar otras opciones. Es prácticamente imposible invocar el peso normativo de la libertad si las personas no están en condiciones de considerar realmente una opción diferente, sea ésta real o potencial.

CULTURA URBANA

CULTURA POPULAR Y

Concepto de Cultura

Popular

Primera aproximación a lo popular (Bernat, 2015, pág. 132-133)

Hall (1984) explica que el adjetivo popular puede tener varios sentidos. Para la mirada comercial, popular es aquello que masas de personas consumen, lo cual conlleva una perspectiva del pueblo como pasivo, ya que es manipulado, en ese caso, por las industrias culturales. Pero también está su contracara: la cultura popular auténtica es incapaz de dejarse engañar. Sin embargo, el investigador sostiene que: «No hay ninguna "cultura popular" autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación» (Hall, 1984: 5). Para este pensador, no hace falta ubicarse ni en la postura que ve una total autonomía ni en aquella que parte del encapsulamiento de las culturas populares.

Si bien hace hincapié en las industrias culturales, sus afirmaciones nos permiten pensar la propia temática. Expone:

Pienso que hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es de organizar y reorganizar constantemente la cultura popular (...) Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Esta es la dialéctica de la lucha cultural (Hall 1984:5).

Además, el investigador de Birmingham concibe a la cultura como un campo de batalla, donde no siempre se gana, pero donde si es posible conseguir posiciones estratégicas.

Una segunda definición de popular es más bien descriptiva: se refiere a todo lo que hace o ha hecho el pueblo. El problema que encuentra Hall es que virtualmente todo lo que lleve a cabo el pueblo (desde aquí nos volvemos a preguntar: ¿quién es y qué es el pueblo?) podría incluirse en esta línea. Otra crítica del autor es que «el principio estructurador de "lo popular" en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite y/o dominante y la cultura de la "periferia"» (Hall 1984: 6). En otras palabras, se construye de modo descriptivo la idea

de lo popular y lo no popular, sin ver que en cada momento se modifica el contenido de cada termino (Hall, 1984).

La tercera acepción que considera Hall tiene que ver con las «formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares» (Hall, 1984: 6). Se continúa poniendo el acento en la tensión entre la cultura popular y la dominante y se enfatiza en las desiguales relaciones de fuerza de la cultura. «Su foco principal de atención es la relación entre cultura y cuestiones de hegemonía» (Hall, 1984: 6). Aquí se considera que el significado de un símbolo cultural es otorgado por el campo social del que forma parte y por las prácticas con las que se vincula.

Por otra parte, observa que las nociones de clase y de popular se relacionan, pero no son sustituibles. Sostiene Hall (1984: 9):

El término popular indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases (...) Alude a esa alianza de clases y las fuerzas que constituyen las clases populares. La cultura de los oprimidos, las clases excluidas: este es el campo a que nos remite el termino popular.

Luego, plantea una contradicción a partir de la cual se organiza la cultura popular: ella contra el bloque de poder. También señala que no existe un contenido fijo para asociar a la categoría en cuestión ni un referente empírico único para vincular con los pueblos. Serán significantes vacíos plausibles de ser llenados con diferentes contenidos de acuerdo a quien los nombre? Además, Hall considera que la lucha cultural y política es capaz de lograr una fuerza cultural popular a partir de las clases divididas.

Finalmente, añade que la cultura popular puede constituirse a favor o en contra del poder. Es un escenario de esta lucha en relación a una cultura de los poderosos, pero es también posible de ser ganado o perdido en la contienda. Es, de acuerdo a este autor, el lugar donde la hegemonía surge y se fortalece.

Por último, retomamos de Jesús Martín Barbero (1991) la concepción de lo popular como lugar de apropiaciones y mestizajes y destacamos de Pablo Alabarces y otros/as

(2008: 1) la idea de que el adjetivo popular designa de modo amplio «el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de una sociedad dada».

Habiendo definido de manera sucinta los conceptos de cultura y de popular, se indagará respecto de la noción de culturas populares.

Culturas populares: un concepto problemático (Bernat, 2015, pág. 134-137)

Han existido variadas perspectivas a la hora de reflexionar sobre las culturas populares. Algunas parten de considerar que tienen una esencia uniforme, estática y ahistórica. Desde otra mirada, se pone énfasis en su carácter relacional. En las primeras, se puede establecer de antemano qué es y qué no es cultura popular. En la segunda interpretación, no. Sin embargo, al mirar el contexto y los particularismos, se olvida de ver las recurrencias. En algunos casos, se ha creído que se trata de la cultura verdadera, partiendo de un sujeto homogéneo (Daniel Miguez y Pablo Semán, 2006).

Desde otras visiones, se ha concebido que las culturas populares son un reflejo del poder, una respuesta a ciertos tipos de dominación. Criticando a Pierre Bourdieu, los autores antes mencionados retoman a Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1989), preguntando si no somos reduccionistas al identificar lo subalterno, lo popular y la pobreza y, además, ponen el foco en la creatividad de las culturas populares, pensando que no todo es ni libertad ni coacción. Reflexionan que:

Tal vez la cultura de los sectores populares surja en algún grado de «elecciones» y tal vez éstas tengan relevancia y funcionalidad que no son sólo resistenciales: tienen valor político porque no se acomodan al deber ser, pero no surgen de un proyecto de contestación aunque lo ejerzan (Miguez y Semán. 2006: 15).

Las prácticas y representaciones de las culturas populares se dan a partir de interacciones y existe una «creatividad interindividual» (Miguez y Semán, 2006:22). Entonces, puede decirse que hay una diversidad de culturas populares, con variadas prácticas y representaciones elaboradas por los actores que comparten una matriz cultural en determinadas condiciones estructurales.

Estos investigadores intentan construir un concepto de cultura popular y lo elaboran en dos niveles. En el primero, sostiene que las culturas populares tienen que ver con las

prácticas y representaciones realizadas en interacciones por aquellos sujetos con menos recursos instrumentales, poder y prestigio, mediados por una matriz cultural. Pero agregan en el segundo nivel la búsqueda de prácticas y representaciones que caracterizan a las culturas populares en una región y periodo determinados.

Continuaremos este apartado destacando que para Florencia Saintout (2014: s/p):

Cuando se habla de la cultura popular siempre se está hablando de la cultura de los sectores subalternos de la sociedad. Es decir, se asume que estos sectores tienen una cultura, una forma particular de ver el mundo, unas visiones y divisiones sobre la vida que le son propias.

La investigadora señala que las miradas del mundo de las culturas populares no implican sólo reproducción de la dominación, sino que hay estilos, marcas y tácticas. «Se entiende que la cultura popular está hecha de luchas y de negociaciones. De sumisión, pero también de creación» (Saintout, 2014: s/p).

Desde una mirada gramsciana, Hall la concibe como prácticas que se desarrollan en el marco de relaciones de producción, que se encuentran vigentes y actualizadas en la tradición, la cual nunca está estabilizada, sino que es atravesada por disputas por el sentido (Rodríguez, 2010). El autor rastrea ciertas perspectivas que trabajan con esta categoría. Una de ellas es la de un grupo de historiadores del Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHE-SA), quienes se refieren a la cultura de los sectores populares y la conciben como:

Un conjunto fragmentario y heterogéneo de formas de conciencia en perpetua transformación (...) específicas de los sectores populares, en tanto resultan de su modo de percibir y vivir las diferentes esferas de la realidad, en tanto son también un producto de sus experiencias políticas, laborales, familiares, estéticas (PEHESA, 1983:11 en Rodríguez, 2010: 3)

Rodríguez indica que hay otras investigaciones que siguen esta línea y destaca su valor a la hora de construir los significados propios de estos actores en prácticas concretas y de analizar caracteres recurrentes en las mismas.

Sin embargo, ella prefiere hablar de cultura popular porque:

Implica una posición desde la cual observar los entramados (...) que se dan entre los dispositivos institucionales que organizan la cultura de una sociedad en un momento específico, y la vida cotidiana en la cual los elementos de la cultura ordinaria se despliegan, se sedimentan y son reactualizados (Rodríguez, 2008: 309)

La autora retoma a Míguez y Semán, quienes hablan de culturas populares en plural para manifestar la diversidad de experiencias de los sectores populares y no de un esencialismo como sería referirse simplemente a la cultura popular a secas. Así, se destaca que no hay caracteres homogéneos, superando cualquier postura legitimista.

No obstante, podemos afirmar que la utilización del plural no cierra ni resuelve el debate en torno al concepto de cultura. Rodríguez (2010) realiza una aproximación al mismo pero no profundiza. Si indica la tensión entre quienes quieren continuar su uso y quienes prefieren abandonarlo, dentro de la antropología.

La investigadora agrega algunas concepciones de cultura popular, ligadas entre sí: dimensión simbólica de las prácticas de los sectores en cuestión, sus experiencias (en tanto unidad de representaciones y prácticas) y como «un conjunto de experiencias (de subalternidad de los sectores populares» (Rodríguez, 2010:4)

En el ámbito de las industrias culturales, subraya que es ilusorio pensar que estos sectores realizan prácticas relativamente autónomas, al margen del mercado. No podemos decir que hay una incontaminación, algo puro, porque eso implicaría desconocer las relaciones con otras culturas, que en este caso, vendrían de afuera.

Martin-Barbero indica que para la mirada romántica, la cultura popular es autónoma, incontaminada. De este modo, se niega «el proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación» (Martin Barbero, 1991: 20). Son los anarquistas y marxistas quienes politizan la noción de pueblo al poner el eje en la opresión como modo de constituir la vida de ese pueblo.

En una línea similar, Rodríguez (2008) explica que hacer mención a las culturas populares continúa el diálogo con otras perspectivas enmarcadas en la comunicación y

cultura, lo cual permite superar también la ilusión de que hay sentidos puros en la vida cotidiana de estos actores.

La investigadora señala que en este terreno es preciso mirar tanto las prácticas como las representaciones en sus articulaciones. Y añade que la cultura popular es un núcleo de sentido que dialoga con la cultura de los sectores populares, cuyas posiciones desde las que elaboran cultura implican subalternidad, y con las producciones de los dispositivos institucionales, las cuales son consumidas desde lugares asimétricos por quienes no las producen: aquí entra juego la táctica y estrategia de Michel De Certeau, pero creemos que, en nuestro caso, no es conveniente ahondar en esta teoría ya que se desdibuja la acción colectiva.

Además, amplía que hay que reconocer que en la definición de las culturas populares está el hecho de no tener medios para autodenominarse, es decir, para elaborar discursos sobre sus prácticas que sean legítimos (podríamos agregar: legítimos para algunos/as otros/as). Ello recuerda al planteo de Miguez y Semán (2006:14), para quienes se requiere encontrar conceptos diferentes de los que usan los dominantes con el fin de prevalecer. En otras palabras: «Que las clases subalternas sean dominadas no quiere decir que deba describírselas con las categorías de los dominantes».

Hipótesis preliminares sobre la diferenciación entre productores de “arte”

(Rodríguez, 2018, pág. 39-41)

El cuestionamiento que las diferentes vanguardias artísticas, en Europa y en América Latina, efectuaron sobre la autonomización del arte las llevó a investigar y a proponer una diversidad de técnicas, experiencias y producciones que resultaron en el resquebrajamiento de profundas dicotomías vigentes: artista/espectador, privado/público, individual/colectivo, obra de arte/experiencia artística, arte/vida. Como muchos autores señalaron (TRABA, 1979; SCHWARTZ, 1991; SAVARESSE, 1992; DE MARINIS, 2003, 2004; GIUNTA, 2008; SCHECHNER, 2011; LIGEIRO, 2012), en esa búsqueda, la cultura popular de muchas regiones del mundo fue insumo para la investigación y la experimentación. En gran parte, fue allí donde encontraron esta unión de modalidades que se habían consolidado como esferas autónomas en la modernidad eurooccidental, y en los espacios coloniales y poscoloniales. Es interesante notar que

esta incursión llevó la “vida” al arte, pero no logró que el “arte” entrara en las vidas de quienes producían cultura popular. Tal vez el proceso más marcado de legitimación de las prácticas populares se da a partir de las políticas multiculturalistas y el fomento del patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, varios análisis (SEGATO, 1999; GRÜNER, 2002; GARCÍA CANCLINI 1990, 1993; YÚDICE, 2002ayb; LACARRIEU, 2008) han mostrado cómo este proceso introduce importantes cambios en estas prácticas con el fin de que ingresen en la lógica del mercado y de las políticas de la identidad, lo cual exige la espectacularización de las identidades étnicas, así como el fomento del recurso turístico, aspectos que las modifican irremediamente. Pero volvamos una vez más a la perspectiva de lo estético como capacidad humana, antes de plantear algunas hipótesis finales respecto de la reproducción de esta lógica de la estética (como experiencia autónoma) que privilegia ciertas experiencias en detrimento de otras.

Según Rabelo, es necesario matizar la tesis weberiana que sostiene que en la modernidad (eurooccidental) se ha ido produciendo una creciente diferenciación entre lo ético y lo estético; pues lo que en verdad habría ocurrido sería una creciente diferenciación producida al interior de las instituciones modernas, mientras que en la experiencia práctica estas modalidades habrían continuado produciéndose en conjunto, interligadas (2014, p. 266). Así, esta “estética de la vida”, o “estética pragmática”, podríamos decir, contradice la tesis de la diferenciación ética/estética al sostener que las sociedades humanas cultivan, en diferentes medidas, una multiplicidad de aspectos sensibles para convocar percepción y sentidos (en ambos usos de la palabra), y que de esta manera fomentan diferentes modos de comprometerse con los otros, en una particular “ética del cuidado”. El análisis estaría, entonces, en poder comprender cómo y hasta dónde las diferentes sociedades (o grupos al interior de la misma) incentivan, producen y se esfuerzan por mantener y reproducir esta modalidad vincular estetizada; o, por el contrario, erigen instituciones disciplinares con el fin de separar, cada vez más, los aspectos éticos de los estéticos, fomentando su autonomía y provocando, en mi opinión, una separación tajante entre ley y deseo, o entre razón y pasión.

En las sociedades contemporáneas, poscoloniales, híbridas (GARCÍA CANCLINI, 1990; BHABHA, 2002) estas modalidades de sociabilidad se dan juntas y en tensión,

son parte de los procesos de consolidación y modernización de los estados nacionales en los cuales se superpusieron experiencias culturales disímiles; quedando, en la mayoría de los casos, relegadas, ninguneadas e invisibilizadas aquellas experiencias que no respondían a los cánones hegemónicos de socialidad modernos. Mi interpretación es que en este proceso paulatino de imposición de la lógica weberiana de separación entre esferas autónomas vinculadas a los comportamientos éticos y estéticos, aquellas experiencias culturales que iban en contra de esta tendencia fueron sometidas a un profundo disciplinamiento y control. Al menos eso es lo que observé y analicé en los casos del candombe afrouruguayo y de las religiones afrobrasileñas en Argentina. Y, además, como ya señaló Quijano (1993, 2000), este proceso de control sobre los cuerpos, las epistemes y los comportamientos operó a través de la naturalización de jerarquías raciales que garantizaron la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial. Los dos ejes principales de este “patrón de poder”, como llama el autor a este proceso de dominación que comienza con la conquista de América pero que continua en el presente de diversas maneras, son: “la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad con respecto a los otros [...] De otra parte, la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial” (QUIJANO, 2000, p. 202). Este es el proceso que se ha denominado como “colonialidad del poder, del ser y del saber” y que, creo, interviene aún en esta diferenciación entre productores legítimos e ilegítimos de arte. Arriesguemos por qué.

En mis investigaciones encontré culturas populares profundamente estéticas, que fomentaban una red de vínculos y afectaciones entre diferentes entes (humanos y no humanos, materiales e inmateriales) a partir de una diversidad de medios de expresión y comunicación (movimientos, sonidos, ritmos, imágenes, colores, olores, etc.). Ellas son, también, experiencias que cultivan alianzas con estos otros, compromisos y reciprocidad. Tanto en el candombe como en el ámbito religioso hallé un arte entramado con el cotidiano, los lazos primarios, el barrio y el hogar, intrincadamente vinculado a la vida, con sus conflictos, pasiones y desacuerdos, pero también con acuerdos, distribución de tareas, compromiso de grupo, responsabilidad en el aprendizaje, en la transmisión de técnicas, en el cuidado de los cuerpos, y en la atención ampliada hacia

los otros y hacia el entorno. Ambas prácticas se nutren de los estímulos sensoriales en para colaborar toda una red de cuidados mutuos, de necesidades compartidas que son estéticas en el sentido de que involucran un profundo trabajo sobre las cualidades sensibles del entorno, utilizando infinidad de medios de comunicación para transmitir sentidos, valores, memoria social e identidad. Ahora bien, ¿por qué estas prácticas no pertenecen al acervo de saber experto vinculado al arte? ¿por qué son las vanguardias artísticas las únicas autorizadas a exponer, mostrar y legitimar un arte vinculado con la vida? ¿Qué significados y experiencias conlleva esta articulación entre el arte y la vida, para cada una de estas prácticas? ¿Cuáles son las diferencias? Sobre estos interrogantes me gustaría finalizar, proponiendo algunas hipótesis que puedan incentivar investigaciones futuras.

Intuyo que la diferencia podría estar en una clasificación de los cuerpos. Puesto que, en la diferenciación y jerarquización social producto de la colonialidad del poder/saber hubieron, y todavía hay, cuerpos para el ocio y cuerpos para el trabajo. Cuerpos que tienen permitido el descanso y el disfrute y que, incluso, pueden convertirse en expertos en la producción de sensibilidades estéticas; siempre y cuando haya otros cuerpos incansables, productivos, reducidos al trabajo físico.

Cuando estos cuerpos del trabajo osan descansar o vincularse al placer, a prácticas estéticas, sensibles, pasionales, el juicio cae sobre ellos y entonces son cuerpos ociosos, lujuriosos, incomprensibles, exóticos; son cuerpos “otros”. Esta es una herencia de la colonialidad que está vigente. Ahora bien, lo que creo es que este sostenimiento, es más, esta re-producción de “cuerpos inapropiados para el goce”, o de “cuerpos incapaces de producir estéticamente” debe mantenerse justamente para legitimar la diferencia que permite la existencia de “expertos” en el arte. Si todos tenemos la capacidad de producir experiencias estéticas, y, si, además, existen prácticas sociales que desarrollan expresamente, con dedicación, y sostenidamente en el tiempo esta capacidad, por lo cual han logrado refinar las técnicas, organizar las tareas, manejar con experticia los distintos rubros; ¿cómo mantener esa exclusividad, que además de generar “expertos”, los ubica asimétricamente en la punta más alta de la escala de valores?

Estas son ideas, deben seguir estudiándose, pues son proposiciones e interpretaciones tal vez prematuras, o cargadas de juicio de valor. Esto tiene un motivo, porque, ya no como

antropóloga, sino como performer de prácticas afroamericanas, he sentido el peso del juicio que recae sobre ellas cuando quieren ingresar al campo del arte, a los espacios legitimados para ello (festivales, concursos, exposiciones, en especial en el ámbito de la danza). Si yo he percibido esa diferencia, lo que viven los practicantes de estas expresiones populares es exponencialmente más hostigante y prejuicioso. Contra este ninguneo he escrito este ensayo, y he intentado aportar un granito de arena a su desarticulación.

Cultura popular y nuevos

sujetos políticos

La cultura es una posesión y una propiedad? (Brescia, 2014, pág. 6)

Desde la cultura ordenamos nuestra existencia y experiencia y asumimos nuestra relación con los otros. Pero ya sea individual o colectivamente vamos reteniendo y seleccionando experiencias y vamos descartando aquellas que no han sido importantes para nosotros.

En el cuadernillo van a poder encontrar 7 ítems explicando qué es cultura con pequeñas actividades, pero quiero recalcar el ítem 2 (pág 8).

Que es la Cultura Popular? (Brescia, 2014, pág. 8)

Las doñas, las trabajadoras, los indígenas, los pibes y las pibas, todxs tienen su manera de ver el mundo, sus creencias, su forma de expresarse. También su modo de relacionarse con los demás. De bancarse o no la explotación y el maltrato, e incluso muchas veces y sin darse cuenta, de reproducirlos. Muchas veces, en Argentina y Latinoamérica “lo popular” suele estar asociado a “lo nacional” dado que se presenta como forma de expresión frente a aquello que históricamente ha sido considerado “oficial”: lo europeo o lo norteamericano, aquellos países de dónde, suelen decirnos, viene todo lo “bueno” y civilizado.

Cultura popular-cultura

de masas. Espacio para las identidades

La cultura (Rodríguez, 1991, pág. 3)

En concordancia con el fenómeno cultural urbano, nos resulta congruente hablar de la cultura como una práctica social simbólica y significativa, que crea y recrea la realidad y cobra vida en las propias relaciones sociales. Es parte de las fuerzas productivas y en el caso de la ciudad es importante esta última noción que nos remite al desarrollo científico, tecnológico y comunicacional. Por su misma naturaleza los hechos culturales son prácticas concretas que expresan las relaciones sociales asimétricas de la sociedad.

En relación a esto último decimos que los lugares donde se crea, recrea, distribuye y consume la cultura son espacios ideológicos que expresan contenidos actuantes. Implica una visión histórica y un acercamiento real y concreto a los hábitos, costumbres y rituales.

La cultura de masas (Rodríguez, 1991, pág.3-6)

El incremento de la innovación tecnológica, de la informática y la profundización de las desigualdades económicas se expresa en términos de las relaciones del poder. En este sentido, los medios de comunicación masiva son claves fundamentales que portan una propuesta integrativa (homologante), a través de normas y valores tendiente a la estandarización en el plano cultural. No obstante, estas operaciones de la hegemonía no tienden a redimensionarse en forma armónica. La situación es compleja, por las oscilaciones que manifiestan en su manera de actuar los amplios sectores consumidores de la cultura de masas cuya respuesta es poco previsible. El impacto de los medios sobre estos sectores es difuso y capilar.

Una aproximación a la cultura urbana (Rodríguez, 1991, pág. 6-7).

En este sentido podríamos plantearnos que la cultura urbana está conformada por ese "aglomerado indigesto" del cual hablaba Gramsci, como hecho que se prolonga hasta la cultura de masas. En otras palabras la fragmentariedad de la cultura popular en la cual se amalgaman diversas visiones del mundo, al enfrentarse al hecho de la cultura de masas incorpora de esta otro sinnúmero de aspectos con los cuales conforma su visión del mundo.

Cultura popular y educación en Argentina

¿Qué dinámica existe entre necesidades objetivas y subjetivas en el área de la cultura popular urbana y suburbana en Argentina? (Sirvent, 1978, pág. 30).

Este interrogante nos lleva a analizar el tipo de necesidades cuya satisfacción está más difundida con el objeto de comparar las necesidades subjetivas actualmente satisfechas con el conjunto de las necesidades objetivas de participación, creación, reflexión y recreación.

Los datos de la investigación realizada en la provincia de Buenos Aires sobre las razones manifiestas de la población total para la realización de determinadas prácticas culturales muestran un desajuste respecto de las necesidades objetivas mencionadas. La exploración sobre las necesidades sentidas por los individuos pone de manifiesto el predominio de significados de escape de la realidad cotidiana, precisamente en aquellas actividades más difundidas; la búsqueda de satisfacción de, por ejemplo, las necesidades de reflexión sobre sí mismo, sobre los otros, sobre la realidad, no sólo son escasamente mencionadas sino que, además está concentrado.! en objetos culturales escasamente utilizados por la población.

Representaciones sociales relacionadas con las Prácticas Culturales (Sirvent, 1978, pág. 33).

Se supone que la elección de prácticas culturales no sólo responde a un determinado sistema de necesidades, sino que depende de varios factores. Desde una perspectiva psicosocial las representaciones sociales constituyen una de las variables que puede incidir en el reconocimiento de necesidades y en la valoración y selección de determinados objetos para su satisfacción.

Existe preocupación en los estudios sobre cultura popular, por el análisis de las prácticas culturales en relación con las representaciones sociales de los sectores populares, - núcleos de conceptos, perdiciones, significados y actitudes que los individuos de un grupo social poseen en relación consigo mismo, con los objetos y el mundo - Desde nuestra perspectiva se considera que las características que asume la cultura popular urbana de Argentina - especialmente en cuanto a la predominancia de un

estilo consumista o la presencia de estilos productivos que no se canalizan en acciones de transformación social -, se asocian en los sectores populares con sus representaciones sociales referidas a 'la cultura', la 'creación', la 'participación social'. La idea de cultura está centrada sobre los siguientes aspectos:

- a) una imagen de cultura como conjunto de conocimientos que tienen un valor más que otros; conjunto de conocimientos que en general representan a los productos de alta excelencia del pasado.
- b) una imagen de cultura como buen comportamiento social, en el sentido de conjunto de normas de comportamiento adecuadas para la vida social.
- c) una imagen de cultura referida a la habilidad en el manejo intelectual y abstracto de las ideas.
- d) una imagen de cultura como posesión de una fina sensibilidad artística.

Identidad Y Jóvenes

Urbanos.

Hacia una primera aproximación de los chavos bandas (Castro-Pozo, 1993, pág. 2).

2. Hacia una primera aproximación de los chavos bandas

Las bandas pronto atrajeron el interés de investigadores sociales o estudiantes de diferentes instituciones académicas. Para este acápite se tomaron en cuenta los textos de los autores reunidos en los libros editados por E Gomezjara (1978a y 1978b), así como el de J. García Robles (1985), la tesis de Alarcón, Henao y Montes Castro, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (1986), y los artículos de M. Valenzuela (1984) y de S. Zermeño (1988)

Las primeras investigaciones desde las ciencias sociales no tuvieron modelo o paradigma teórico previo sobre el tema y se muchos prejuicios o juicios de valor elaborados desde aquellas disciplinas que anteriormente se habían acercado a los jóvenes pandilleros (sobre todo, la psicología, el derecho y la medicina legal). También fueron de escasa utilidad los referentes teórico-metodológicos sobre el tema, pues la mayoría de ellos se aproximaban al fenómeno con supuestos o utopías como

"marginalidad desviación a la norma desintegración familiar underground
"contracultura subcultura y otras categorías que en lugar de explicar el fenómeno,
parecieron desear etiquetarlo.

Cultura Urbana y

creación intelectual

CULTURA URBANA Y TECNOLOGÍA (Monsiváis, 1979, pág.1).

A la cultura urbana la hacen y deshacen profundamente las aportaciones tecnológicas del capitalismo: la imprenta, el grabado, la fotografía, las rotativas, el fonógrafo, el cine, la radio, la televisión, el video, capaces cada una de ellas de democratizar la cultura. Si ese potencial no se cumple y las ilusiones convocadas no se realizan—señala Jean Franco es precisamente porque esas tecnologías se van incorporando al servidor de necesidades hegemónicas de la clase gobernante.

Cultura urbana y

pensamiento social en América Latina

Los caminos de la cultura urbana latinoamericana (Gorelik, 2002, pág. 8-9).

Es en ese contexto que se debe analizar la última estación, el “giro cultural” que se produce en la comprensión de los problemas urbanos, porque ese giro cultural va a estar marcado por este clima anti modernizador y antiurbano. La falta de claridad de esta cuestión genera un sin fin de confusiones cuando se plantea el debate postmoderno, en América Latina. Se trató de un “giro cultural” análogo al que se vivía en Europa; pero en este caso, la crítica a la modernización significó, sin embargo, una reivindicación de la ciudad “realmente existente”, la ciudad histórica, frente a la abstracción del pensamiento planificador. Por supuesto que el 68 europeo tuvo sus episodios anti urbanos, como demuestra mejor que nada uno de los gritos de guerra de los estudiantes parisinos: “sous le pavé, la plage”. Pero ese no fue el clima cultural general; por el

contrario, el giro cultural se tradujo en Europa en un “renacimiento” de lo urbano de consecuencias prácticas (todas las políticas de las ciudades europeas en los años ochenta) y teóricas (el suceso de nociones como “espacio público” serían impensables sin ese renacimiento). La suma de esa crítica a la modernización y ese renacimiento urbano fue inseparable de lo que luego se conoció como “postmodernismo”.

En América Latina, en cambio, el “giro cultural” produjo un alejamiento de la ciudad que recién se comenzaría a revertir a finales de los años 1980, con la influencia ahora sí del “postmodernismo” a la europea, pero sin hacer las cuentas con ese previo momento antiurbano. Muchas veces ocurre esto en América Latina, y por eso cuesta tanto acumular experiencias: la cultura se va constituyendo como en capas geológicas incomunicadas. Por eso me resulta tan interesante analizar el surgimiento de la “cultura urbana latinoamericana”, porque presenta la densidad de las líneas de diálogo internas a ese desarrollo que estuvimos viendo.

En América Latina, en cambio, el “giro cultural” produjo un alejamiento de la ciudad que recién se comenzaría a revertir a finales de los años 1980, con la influencia ahora sí del “postmodernismo” a la europea, pero sin hacer las cuentas con ese previo momento antiurbano. Muchas veces ocurre esto en América Latina, y por eso cuesta tanto acumular experiencias: la cultura se va constituyendo como en capas geológicas incomunicadas. Por eso me resulta tan interesante analizar el surgimiento de la “cultura urbana latinoamericana”, porque presenta la densidad de las líneas de diálogo internas a ese desarrollo que estuvimos viendo.

PATRIMONIO

HISTÓRICO – CULTURAL

Conceptos básicos de

Patrimonio Cultural

Patrimonio cultural (Campo A., 2008, págs. 127-128)

Herencia material e intangible, colectiva, construcción sociocultural, que demuestra la capacidad creativa, espiritual, histórica y política de las organizaciones humanas, vinculando a las generaciones pasadas con las presentes y trazando valores comunes futuros. Considerar al patrimonio como construcción social implica que se genera

dentro de los procesos culturales- simbólicos, muchas veces inconscientes, pero aceptados colectivamente. Es decir, no es un fenómeno “natural”, sino que corresponde a procesos contruidos por las sociedades humanas, de acuerdo a un lugar y tiempo determinado.

Como en muchos aspectos de la representación sociocultural, el patrimonio obedece a cierta intencionalidad ideológica, económica, de utilización de los medios de ejercicio del poder. Por lo que, junto a la construcción social del patrimonio, se halla una construcción de la representación identitaria, que persigue la legitimación colectiva. Mediante la designación de ciertos aspectos se va estableciendo la imagen de una identidad, casi siempre, ideal. El rasgo principal del patrimonio como construcción social es, entonces, su capacidad simbólica, mientras su función es la de reafirmar una identidad, con expresión igualmente simbólica.

Introducción Concepto de cultura y concepto de patrimonio (García Cuetos, 2011, pág. 14).

El patrimonio como construcción social. El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.(Definición elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el patrimonio cultural, celebrada en Méjico en el año 1982)

El concepto de patrimonio (García Cuetos, 2011, pág. 17).

El concepto de patrimonio es moderno y tal y como lo utilizamos en esta asignatura no tiene que ver demasiado con el sentido original que tenía: conjunto de bienes heredados de los antepasados. Se entendía, entonces, que el patrimonio era aquello propiedad de un individuo o familia. Pero desde nuestro punto de vista, El patrimonio cultural. Conceptos básicos 17 aludimos a bienes y costumbres que transmitimos porque

reconocemos en ellos un valor y les atribuimos una propiedad colectiva. A lo largo del tiempo, y especialmente del siglo XX, el concepto de patrimonio como herencia colectiva ha ido evolucionando y puede decirse que más que un conjunto de bienes es una construcción social (Prats, 1997). Porque es la sociedad, es decir, somos nosotros los que damos sentido y contenido al patrimonio, reconociendo determinados edificios, lugares, objetos, costumbres y personas como señas de identidad colectiva.

Sostenibilidad del patrimonio

Relevancia de la dimensión para la cultura y el desarrollo (UNESCO, 2014, pág. 132).

El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial. Como se señala en Nuestra diversidad creativa, esos recursos son una “riqueza frágil”, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables.

Definiciones del patrimonio intangible

¿Qué es el patrimonio intangible? (Fernández Balboa, 2009, pág. 8).

Para definir patrimonio intangible, primero deberíamos definir el concepto de patrimonio básicamente, dejando en claro qué es: Aquello que heredamos de nuestros antepasados Partiendo de allí encontraremos varias categorías para definir el patrimonio que pueden ir desde el patrimonio económico (dinero, valores, acciones, propiedades, etc.) hasta el patrimonio cultural y natural (lo producido por el hombre y la riqueza provista por la naturaleza, respectivamente). Dentro de estas tipificaciones, el

patrimonio cultural se divide en tangible e intangible, algunas veces lo encontraremos como material e inmaterial, a los efectos de unificar conceptos, en este libro lo llamaremos intangible.

Igualdad de Género:

Patrimonio y creatividad

¿Por qué igualdad de género y cultura? (UNESCO, 2014, pág. 14).

El género es una construcción cultural y social, definida por las relaciones de poder entre hombres y mujeres y por las normas y valores relativos a los roles “masculinos” y “femeninos” con respecto al comportamiento. La interpretación cultural y la negociación del género resultan fundamentales para la identidad (incluyendo la identidad de género) de las personas y sus comunidades. El género no se entiende universalmente de la misma manera entre las diversas culturas y puede tener múltiples definiciones en las distintas comunidades, más allá de la dicotomía masculina-femenina. La igualdad de género en la cultura no es inmune a las desigualdades y la discriminación que se extienden a otras áreas de la sociedad y recibe la influencia de un contexto más amplio que incluye otras formas de categorización social, tales como el nivel de pobreza, la etnia, la religión, la edad, la discapacidad y el estado civil, que pueden conllevar desventajas.

La igualdad de género ha sido ampliamente reconocida como un objetivo principal del desarrollo y un derecho humano. Durante las cuatro décadas pasadas, ha habido un progreso significativo en materia de esfuerzos internacionales para promover a las mujeres como actoras empoderadas en el desarrollo, mientras que, al mismo tiempo, se ha asegurado que hombres y niños se involucren en los esfuerzos para reducir las brechas de género en cuanto a oportunidades y derechos.

Patrimonio: un concepto subjetivo, marcado por el género (UNESCO, 2014, pág. 33).

El patrimonio es un legado de generaciones pasadas, apreciado en el presente por sus valores estéticos, espirituales y sociales, reconocidos entre los miembros de una sociedad. Comprende monumentos históricos, bienes y artefactos culturales, paisajes, entornos naturales, como así también patrimonios inmateriales o vivos. Estos mismos

valores obligan a las personas, grupos y comunidades a darle importancia a su patrimonio y a disfrutar de él en el presente, y transmitirlo a futuras generaciones. La continuidad histórica a la que aspiran las sociedades está basada en la transmisión del patrimonio y de los valores relacionados con él a lo largo del tiempo. Ninguna comunidad se esforzará por preservar o transmitir aquello que no valora, y el patrimonio refleja los valores que elige transmitir. La identificación, preservación y transmisión del patrimonio son, en consecuencia, el resultado de una elección.

Igualdad de género en el patrimonio (UNESCO, 2014, pág. 34).

Todo aquello que se valora y se reconoce como patrimonio es significativamente afectado por el género, y las dinámicas de poder dispares entre los géneros en la sociedad tienen un impacto directo en la definición de patrimonio. El patrimonio, como así también otras áreas de la política, no existe en un vacío, se va moldeando y va reflejando estructuras de poder que rigen los derechos y las oportunidades de género en una comunidad.

El modo en que una generación transmite el patrimonio y lo traslada a la siguiente es, muy a menudo, específico en cuanto al género. La transmisión intergeneracional puede darse de padre a hijo, de madre a hija, de madre a hijo, o de padre a hija. No sólo las prácticas pueden definirse en cuanto al género (por ejemplo, artesanías o prácticas de agricultura), sino también los espacios y sus accesos. En todos los casos, los papeles del género se definen teniendo en cuenta el patrimonio en cuestión y se transmiten como tal, potenciando la reproducción social y sus relaciones y estereotipos genéricos, incluida su naturaleza desigual.

Patrimonio cultural

inmaterial

Un nuevo concepto de patrimonio cultural (Olivera, 2011, pág. 664).

Según la definición de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, de 2003, «Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su

patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible»

El patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, lo recrean permanentemente las comunidades y los grupos en función de su medio, su interacción con la naturaleza y su historia. La salvaguardia de este patrimonio es una garantía de sostenibilidad de la diversidad cultural (UNESCO) frente a la creciente homogeneización provocada por la globalización, pero su fragilidad y vulnerabilidad hacen precisas medidas de protección urgentes.

Patrimonio y memoria (Torre, 2009, pág. 17).

El patrimonio inmaterial se construye con un elemento fundamental que es la memoria colectiva. Para entrar en este tema hay que pensar en el mundo de la vida cotidiana, integrado por anécdotas, relatos, refranes, modos de decir que delimitan un marco codificado donde los recuerdos de un grupo social se transforman en materia narrable y corresponde a valores compartidos. El acto fundacional de la memoria, recordar, es volver a evocar a través de la interacción, la lengua, las representaciones, los recuerdos del grupo social al que se pertenece. Pero al coexistir varios grupos en cada sociedad, el escenario público es el campo en que se manifiesta la diversidad de intereses y voluntades de los distintos grupos entre sí, es decir, el espacio de confrontación donde se disputa la posición hegemónica.

Patrimonio cultural (ICANH - UNESCO, 2007, pág. 17)

La noción de patrimonio cultural responde al interés de los Estados por identificar un conjunto de bienes y manifestaciones como símbolo de su identidad, en aras de consolidar el proceso de construcción de nación. El reconocimiento de la diversidad

cultural, enmarcado en este tipo de procesos, busca que las relaciones entre los ciudadanos se establezcan a partir del respeto y el reconocimiento de la diferencia.

Patrimonio cultural inmaterial (ICANH - UNESCO, 2007, pág. 17-18)

El patrimonio cultural inmaterial está constituido por manifestaciones culturales que, entre otras, comprenden las prácticas, los usos, las representaciones, las expresiones, los conocimientos, las técnicas y los espacios culturales que generan sentimientos de identidad y establecen vínculos con la memoria colectiva de las comunidades. Se transmite y recrea a lo largo del tiempo en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, y contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

Según esta definición, las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial están relacionadas con los saberes, los conocimientos y las prácticas sobre:

- El universo y la naturaleza.
- La gastronomía.
- La oralidad.
- La medicina tradicional.
- La música.
- La danza.
- Las artes escénicas.
- Los juegos tradicionales.
- Las técnicas de elaboración de instrumentos.
- El vestuario.
- Las técnicas de construcción.
- Las fiestas, celebraciones y rituales.

Salvaguardia (ICANH - UNESCO, 2007, pág. 18)

Se entiende por salvaguardia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial las medidas encaminadas a crear condiciones para la sostenibilidad de dicho patrimonio en el tiempo, a partir de la identificación, el conocimiento, la sensibilización, la divulgación y el respeto a la tradición.

PATRIMONIO
CULTURAL Y DESARROLLO
SOCIOECONÓMICO

Cultura y desarrollo social (Cuenin, 2009, pág. 4-5).

Varios estudios sostienen que la cultura crea sentimientos de identidad común y de pertenencia, elementos claves para la cohesión social. Adicionalmente, la cultura ejerce influencia en el reconocimiento e identificación de valores comunes, factores importantes para el establecimiento, la preservación y la práctica de la democracia (North, 1990). En esta línea, la Comisión Europea afirma que “...la cultura es un aspecto importante de la sociedad humana y ayuda a promover la inclusión y cohesión social, como así también la participación política...”.

Otros estudios sostienen que la cultura, o las características culturales de una sociedad, afectan la formación de valores y éstos el grado de felicidad de las personas.

Por su parte, la UNESCO sostiene que “la diversidad cultural es una fuerza para el desarrollo, no sólo respecto al crecimiento económico, sino también como medio para una vida intelectual, emocional, moral y espiritual más plena”, y que la “diversidad cultural es un activo indispensable para la reducción de la pobreza y el desarrollo sostenido”, con lo que “contribuyendo a la reducción de la pobreza, la cultura ofrece importantes beneficios en términos de cohesión social”.

Patrimonio tangible e
intangible

El lenguaje (Decarolis, 2001, pág. 2).

La lengua, patrimonio intangible por excelencia, es el principal y más complejo sistema de comunicación, capaz de expresar en su totalidad la actitud de una comunidad hacia

su cultura. Es la facultad que permite al hombre comunicarse con los demás, no sólo a través de sonidos articulados a los que otorga significado, sino también por medio de signos gráficos que transcriben los sonidos de la lengua hablada. También en el silencio de la mente, cuando reflexiona y más tarde comunica conceptos sobre los grandes interrogantes de la vida: lo real, lo emocional, lo intelectual, la verdad, el imaginario, la justicia, la educación, lo bello, lo ético...

Mito y religión (Decarolis, 2001, pág. 3-4).

Mito

Lo inmaterial suele estar mucho más allá de los objetos materiales y es difícil comunicarlo en plenitud. El mito rebasa las categorías estéticas o formales de los objetos o la materialidad del relato. Es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse desde perspectivas múltiples y complementarias.

Religión

Lo espiritual y lo sagrado, valores intangibles por definición relacionados con las fuerzas sobrenaturales o con la divinidad, son nociones ambivalentes que evolucionan según las culturas y han constituido por siglos fuente de nuestros conocimientos y de nuestra memoria. Todo esto es transmitido por la tradición oral, por los usos y costumbres, por la música, los cantos y las danzas, por los vestigios arqueológicos y los objetos etnográficos que se conservan principalmente en los museos, por las narraciones que han podido ser recogidas.

Los valores estéticos (Decarolis, 2001, pág. 5).

Los valores estéticos constituyen la respuesta al conocimiento del entorno y de los atributos particulares, naturales y culturales que allí se encuentran. Una de las formas de creatividad más fácilmente reconocibles, patrimonio de ricos y pobres, de las mayorías y las minorías, de los alfabetizados y los analfabetos es el arte, que ofrece a cada individuo la posibilidad de comunicar su realidad y su propia visión del mundo. Las obras de arte son mensaje, documentos, huellas que deja el hombre en su afán de trascendencia y en su deseo de alcanzar los valores absolutos. El arte nos recuerda la diversidad de nuestra civilización y la universalidad de la humanidad. Al servicio de las

religiones, transformó a numerosas deidades en entidades tangibles. Al servicio de los gobernantes, proveyó la confirmación visible de su prestigio, autoridad y legitimidad. Al servicio de otros patronos, refleja las preocupaciones, intereses, valores y creencias de la sociedad.

CULTURA

LATINOAMERICANA

Conceptos básicos de

Americanismo

Americanismo (Campo A., 2008, pág. 27)

Estudio de actividades y expresiones socioculturales en el continente americano. Inicialmente, especialistas del área antropológica y arqueológica se unieron para realizar investigaciones de este tipo desde una perspectiva histórica.

Cada tres años los “americanistas” se reúnen en un Congreso internacional, que se realiza una vez en una ciudad de América y otro en una de Europa.

Colonialismo (Campo A., 2008, pág. 46)

La dominación política, social, económica y cultural sobre un territorio y sus habitantes de parte de un grupo extranjero, por un período prolongado. Las grandes potencias coloniales fueron España, Portugal, Inglaterra, Francia, Holanda y Bélgica. Se puede considerar expansión colonial también la de Rusia en Asia.

El colonialismo cultural hace referencia a la dominación interna, por un grupo y su cultura e ideología sobre otros.

Indigenismo (Campo A., 2008, págs. 98-99)

Corriente teórica y político-social que se dirige al mejoramiento de las condiciones de vida de la población indígena en América Latina, denunciando diversas formas de explotación. A veces se la tilda de visión paternalista, en la que se vislumbra una concepción romántica de las comunidades indígenas con el objeto de aproximarlas al mundo occidental. Pese al discurso igualitario, en realidad continúa la estratificación y discriminación social en contra de las comunidades indígenas.

El indigenismo se origina en las “leyes de las Indias” de la época virreinal, en las que se promulgaban políticas de administración utilizando las prácticas culturales orientados a defender al indígena, sin por eso dejar de considerarlo un menor de edad. A finales del siglo XIX y principios del XX se empieza a discutir sobre valoración de las culturas originales. Sin embargo, la intención de resaltar las prerrogativas de estos pueblos pasó a convertirse en una oportunidad para lanzar promesas demagógicas en procesos de campañas electorales.

Cultura Latinoamericana

Reflexiones en torno a la cultura latinoamericana (Perilli, 2006, pág. 1-5)

La descolonización de la cultura latinoamericana supone la revisión de los múltiples relatos tejidos alrededor de la identidad del continente, identidad entendida como esencia. Desde antes de la Conquista La Letra proyectó una imagen virtual del Nuevo Mundo. Las representaciones estuvieron signadas por la alteridad del objeto, en relación a un sujeto que lo definía desde fuera.

En el largo discurso que vertebra nuestra cultura continental podemos reconocer distintos ideogramas. Desde el discurso narrativo de la conquista estructurado alrededor de Mirabilia o maravilla en el sueño del Dorado y de la Fuente de la Eterna Juventud, o utopía en la posibilidad de inaugurar una nueva sociedad hasta las últimas lecturas que condenan a nuestros pueblos a los márgenes de la sociedad postindustrial; Latinoamericanos frente a las arrogantes americanas (del norte).

Los momentos eufóricos o disfóricos del discurso ideológico fueron múltiples. El mestizaje, como señala Cornejo Polar, ha producido tanto visiones pesimistas como de exaltaciones optimistas. Encontramos una fuerte relación entre el mestizaje y el proyecto de la modernidad. José Martí en Nuestra América enuncia la idea de sumatoria: "Eramos una visión con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Eramos una máscara con los calzones de Inglaterra, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vuelta alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte a bautizar sus hijos. El negro, oteando, cantaba en la noche..."

La concepción del espacio americano como conjunción de culturas corresponde a un proyecto cultural de la postguerra. Esta representación es asumida por José Vasconcelos (cultura sinfónica); Ricardo Rojas (Eurindia); Arturo Uslar Pietri (cultura aluvional); José Lezama Lima (protoplasma incorporativo) Alejo Carpentier (lo real maravilloso americano). A través de estos modelos explicativos intentaron dar cuenta de una ontología del continente como mestizo.

En todos los casos se trataba de una resolución con raíces en el nacionalismo vernáculo que enfatizaba etnocéntricamente en la suma y no en el conflicto pecando de reduccionismo al ignorar las diferencias, moviéndose con exclusividad dentro de la cultura central. Reconoce al menos tres matrices étnicas: la negra, la blanca, la indígena. Este discurso soslayaba de la pluralidad y del conflicto, como reducción de las partes al todo en lo que Antonio Candido llamaría "conciencia amena del subdesarrollo". Vemos la euforia en los textos de Carpentier que encubren la ficcionalización del espacio americano-"por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está lejos de haber agotado su caudal de mitologías".

La potencia de la palabra mestizaje es innegable. Aún hoy podemos advertir la fuerza de esta imagen autoidentificatoria. Refiriéndose a su empleo indica y coincide plenamente el riesgo de encontrar un locus amoenus que tranquilice a los intelectuales que no abandonan la visión eurocéntrica en la medida que se define lo americano como diferencia. Si bien es innegable la "confluencia" de razas y de culturas no lo es menos en otras regiones del planeta.

Los términos mestizaje y transculturación gozan de un mismo origen, aunque de diverso prestigio. La noción mestizo nos remite a la idea de mezcla, mezcla profundamente asimétrica. La instancia hace hincapié más en las semejanzas que en las diferencias e inaugura la categoría de Nuevo Mundo, Nuevo Hombre en la que donde subyace la idea de un continente joven resucitando la utopía de la Patria Grande. Los planteos de José Lezama Lima y Alejo Carpentier están fuertemente influidos por La decadencia de Occidente de Oswald Spengler. América es el continente barroco en el que la mezcla es la operación fundamental, mezcla que tiene que ver más con la yuxtaposición que con la

oposición, basada en la positividad más que en la negatividad, aunque se sostenga la existencia de la tensión en el arte americano, ésta siempre está atenuada.

La incidencia de las vanguardias estéticas como de las vanguardias políticas en el acceso a la modernidad posibilitó la búsqueda de nuevos modelos en los que se intentó la conciliación de lo político y de lo estético. Entre sus resultados estuvieron los socialismos nacionales o nacionalismos populistas que fueron acompañados por una irrupción violenta de la periferia en los centros de poder. La conjunción de modernidad y tradición fue la marca de un discurso literario y cultural que reivindica el derecho de los regionalismos a ser universalizados.

En el vocablo transculturación surgido en América en los años cuarenta cuando Fernando Ortiz lo propone como modelo explicativo del fenómeno cubano en su libro *Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar* exhibiendo el aval de Malinowski la cultura reaparece como unidad en la diversidad, espacio en el que se reúnen las diferentes etnias que llegaron a Cuba: "la verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones....Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las masas de los trapiches..."

También la categoría heterogeneidad es fundamental en la crítica de la cultura que ha incorporado la categoría de alteridad. No es casual su nacimiento en el mundo de la postmodernidad o de la sobremodernidad en el que la antropología deja de ser antropología del otro. Pero este postulado, nombrado por Cornejo Polar como totalidad contradictoria ofrece las desventajas de las generalizaciones. Hablar de una heterogeneidad literaria refiriéndonos al sistema o a la literatura siempre supone tener en cuenta la heterogeneidad social, cultural y económica: "La posibilidad de articular mediante una red de contradicciones las múltiples literaturas de América Latina parece ser una mejor opción que la de reivindicar el estudio aislado -paralelo al de la literatura culta- de las literaturas marginales".

Esto nos enfrenta a un enorme desafío en lo que se refiere a la relación entre cultura y literatura, homogeneidad y heterogeneidad. Asimismo deben introducirse dos conceptos interrelacionados: sistema y proceso. Las categorías literatura nacional y literatura

regional son interdependientes aunque autónomos y fundamentales en la demarcación de las zonas literarias y culturales tanto internas como externamente.

Desde los años setenta se acentúa una lectura que insiste en la ruptura con la homogeneidad privilegiando la diferencia y la pluralidad. cambia la percepción del mundo y del sujeto. El intelectual, especialmente en los 80, cambiará su actitud de escritor a traductor. Se advierte la existencia de otros espacios, impugnando el imperialismo del libro. El concepto de culturas híbridas de García Canclini quiebra la ilusión esencialista: "Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas del desarrollo. Su crítica a los relatos omnicomprendidos sobre la historia puede servir para detectar las pretensiones fundamentalistas del tradicionalismo, el etnicismo y el nacionalismo, para entender las desviaciones autoritarias del liberalismo y del socialismo"

La expresión heterogeneidad multitemporal se refiere a los sistemas popular, masivo y culto así como a sus dinámicas relaciones. La posibilidad de concebir a la cultura y a la literatura como un espacio en el que se entrecruzan diferentes sistemas que entran en colisión y , al mismo tiempo, confluyen nos permitiría aprovechar categorías como las planteadas por Raymond Williams quien diferencia entre una cultura hegemónica y otras alternativas y marginales, proveyendo de la útil demarcación entre la estructura de sentimiento y la institucionalización, partiendo siempre de un concepto dinámico e histórico de los términos.

La cultura latinoamericana puede ser trabajada como un polisistema dentro del cual interactúan más belicosa que armónicamente diferentes sistemas y sub-sistemas. En el origen del sistema hegemónico está la violenta colonización cultural del imaginario que acompañó la Conquista de América. La necesidad de autonomía produjo un curioso efecto como lo señala Angel Rama : "El esfuerzo de independencia ha sido tan tenaz que consiguió desarrollar en un continente donde la marca cultural más profunda y perdurable lo religa estrechamente a España y Portugal , una literatura cuya autonomía respecto a las peninsulares es flagrante, más que por tratarse de una invención insólita

sin fuentes conocidas, por haberse emparentado con varias literaturas occidentales, en un grado no cumplido por las literaturas-madres".

La transculturación es un fenómeno que se produce especialmente dentro del sistema hegemónico pero no deja de afectar al resto de los sistemas. Me parece muy fecunda la propuesta de Itamar Even Zohar que propone el concepto de polisistema y de policultura. En un polisistema no debe pensarse en términos de un centro y una periferia sino en términos de múltiples centros y de migraciones de uno a otro espacio, hay múltiples concesiones de sistema a sistema así como conflictos. Así como existen sistemas abiertos y sistemas cerrados. Muchos de los sistemas marginados asumen una postura de autodefensa que los dota de rigidez. También habría que pensar en términos de múltiples tiempos. Es imposible prescindir del sistema cultural al buscar el eje organizador del discurso literario como sistema. Una zona literaria y cultural es una unidad orgánica de relaciones, distorsiones, movimientos, intercambios, cuya base se sitúa en una historia de parámetros comunes.

Se ha avanzado en la práctica de construcción de discursos de la pluralidad y de heterogeneidad. Hemos incorporado grandes zonas de nuestra cultura: los discursos coloniales, las literaturas indígenas, los testimonios, la escritura femenina, la escritura chicana, los grupos multiculturales. Muchos son los interrogantes y los vacíos, entre ellos el que se refiere al trabajo interdisciplinario y a la dificultad de construir una tradición en América donde la continuidad de las ciencias sociales está siempre amenazada.

En ese sentido no podemos los estudiosos de la literatura y la cultura avanzar en el trabajo historiográfico y crítico si no contamos con la ayuda

de los antropólogos, de los historiadores, de los lingüistas. Sino la propuesta de Cornejo supondría como me señalaba un amigo venezolano una especie de Pico de la Mirándola a fines del siglo XXI.

La revisión de las categorías de la crítica cultural debe permitirnos continuar los pasos de quienes señalaron la importancia de construir sistemas de pensamiento y categorías de lectura. La dispersión, la atomización de nuestros equipos conspira contra ellos, las estructuras de nuestras cátedras también. Nadie define mejor las tensiones de ese

territorio que es la cultura latinoamericana que Eduardo Galeano: "Espacio de contradicción y encuentro, América Latina ofrece un campo de batalla entre las culturas del miedo y las culturas de la libertad , entre las que nos niegan y las que nos nace. Ese marco común, ese espacio común, ese común campo de batalla, es histórico . Proviene del pasado, se alimenta del presente y se proyecta como necesidad y esperanza hacia los tiempos por venir, Porfiadamente ha sobrevivido, aunque haya sido varias veces lastimado o roto por los mismos intereses que subrayan nuestras diferencias para ocultar nuestras identidades".

Estamos convocados a ayudar a construir una cultura de la contraconquista como le gustaba decir a José Lezama Lima que nos permita trabajar la pluralidad y luchar contra la homogeneización que desde el poder- que hoy cuenta con un poderoso aliado en los medios de comunicación y en la falta de prestigio simbólico de la escuela -se intenta instaurar como imagen de nuestro continente, esta geografía en la que la belleza parece estar unida a la tristeza para siempre.

La lectura de la cultura latinoamericana está indefectiblemente unida al reconocimiento de la condición oprimida de nuestros pueblos marcados a fuego por el colonialismo salvaje así como a la existencia de grandes mayorías silenciadas que no tienen acceso a la letra ni al poder. Sin embargo durante siglos han elaborado respuestas de resistencia y nosotros estamos obligados a oirlas.

En nuestras universidades americanas deben cobijarse las "Palabras de corazón caliente"de los náhuatl al lado de los soberbios sermones del Lunarejo; los silenciosos colores de los quipus junto con el grito dolorido de Delmira y de Juana y de Alfonsina y de Marta, los clamores del cronista soldado y los fabulosos mundos de Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez , José Donoso; la palabra luminosa de los mbyá y el Libro de la biblioteca de Borges; los desgarradores testimonios de Rigoberta y Domitila, palabra musitada en la letra de otras, así como los oros de Darío y los tambores de Nicolás Guillén; a Vicente Huidobro intentando crear la rosa en el poema y a César Vallejo que busca apresar aquello que Diego Rojas, el compañero escribe con el dedo grande en el aire.

Cuanta riqueza de la pobreza como me decía Noé Jitrik. Cómo afrontar este desafío, cómo salir a desfacer entuertos como Don Quijote que junto con Sancho también se lanzó a andar por los inmensos territorios del continente vacío aunque no dejarán viajar a Cervantes. Cómo enfrentarnos a ella sin caer aturridos en esa orgía perpetua que es la literatura pero dejándonos envolver en ella.

. La crítica es una actividad pero también es un ejercicio de libertad. El acto crítico supone un combate por la vida desarmando los autoritarismos, construyendo discursos contrahegemónicos, aceptando el disenso, la palabra del otro, polemizando con ella. Este ejercicio se transforma en una tarea indispensable en un fin de siglo ganado por los escepticismos en el que debemos recuperar las utopías en este nuestro reino de pesadumbre. Aceptemos el desafío de ser intelectuales hoy y aquí donde nuestra función es más importante que nunca. Un cantar mexicano de mucho antes de la conquista decía que los sabios eran aquellos que nos ayudaban a encontrar nuestro propio rostro:

"El sabio: una luz, una tea, una gruesa tea que no ahuma. Un espejo horadado, un espejo agujereado por los ambos lados. Hace sabio los rostros ajenos, hace a los otros tomar una cara".

Tomar una cara, ése debe ser nuestro objetivo. La cultura sirve para esto fundamentalmente, para buscarnos, para encontrarnos. En esa búsqueda quizá encontremos más preguntas que respuestas. No es fácil trabajar desde un lugar como el nuestro, desde un tiempo como el nuestro. Pero puede ser hermoso. Y muchos nos han precedido, debemos aprender a escucharlos. Hace muchos años el maestro de Simón Bolívar, otro Simón al que muchos creían loco porque proclamaba que para ser libres había que enseñar a pensar antes que a leer decía: "O Inventamos o erramos".

La cultura política en

Latinoamérica y género

La cultura política en Latinoamérica (Bard Wigdor, 2016, pág. 150-151)

Es a partir de los años 80 que aparecen con fuerza los estudios sociales sobre cultura política en Latinoamérica, enmarcados en la reflexión en y sobre los procesos de transición desde gobiernos dictatoriales hacia otros democráticos (Chile, Argentina, Uruguay, etcétera).

En los estudios de culturas políticas latinoamericanas nos encontramos, también, con la diferenciación que apreciábamos a nivel internacional: conviven enfoques de tipo institucionalista con otros de tipo culturalista. Los primeros, metodológicamente cuantitativos y basados en la psicología conductista, vinculados a los estudios de la ciencia política dominante, preocupados por la estabilidad democrática y la conservación de la armonía sistémica.¹⁴ Los segundos, metodológicamente cualitativos en términos de la metodología de investigación utilizada y de su objeto de análisis, de carácter culturalista, vinculados a los estudios de la antropología, la comunicación social o la sociología, preocupados por el enfrentamiento político y por las subjetividades culturales/políticas en conflicto -entre los más destacados de la época se encuentran Adler Lomnitz (1980); Martín-Barbero (1987); García Canclini (1990); Garrido (1993); Landi (1988); Lechner (1981, 1988)-. También, se destacan estudios que pueden situarse en la emergencia de las “nuevas teorías de la cultura política”, propia de los años 90 en adelante.¹⁵

Para comprender la emergencia de estos enfoques, recordemos que a partir del retorno a la democracia en 1983, la vida intelectual de las universidades se puebla de docentes e intelectuales que regresan del exilio tras las dictaduras militares (en Argentina desde 1976 a 1983). Los temas que comienzan a tratarse dejan de estar vinculados con un interés por la lucha de clases, las teorías de la dependencia y de la marginalidad, y se reemplazan por nuevos estudios sobre ciudadanía, democracia y la inquietud de construir un nuevo orden social democrático. Según autores como Merklen (2010), esto marca parte de la crisis del enfoque marxista y estructuralista en los análisis de la cultura política; ahora, las reflexiones e inquietudes giran, más que en torno al conflicto de clases, a los conflictos institucionales y culturales del funcionamiento social. Los autores de referencia predominantes de la época eran aquellos provenientes de las universidades anglosajonas, como Rawls (2006), Nozick (1988), entre otros.

Los estudios se enfocan sobre el supuesto del apoyo que la “sociedad civil” había otorgado a los gobiernos dictatoriales. En este marco, las clases medias son el sujeto principal de estudio en tanto representantes de una “cultura política autoritaria y conservadora”.¹⁶ Se instalaron debates que reflexionaban acerca de categorías como cultura, política y culturas políticas contemporáneas desde Latinoamérica y los países

no centrales, intentando superar el sesgo eurocéntrico de las teorías políticas clásicas y producir conocimiento situado, local y que prestara atención a temas como el autoritarismo, no solo en los modos de ejercer el poder político, sino en ámbitos como la familia, las relaciones de género, etcétera.

Cobran visibilidad las discusiones en torno a la colonialidad del saber, fundado en una clasificación racial/étnica del mundo. Como sostiene Ochy Curiel (2008), desde la perspectiva colonial se naturaliza el sexo, la raza y se prescribe a ciertas personas como “otras”: negras, indígenas, lesbianas, discapacitadas, “del tercer mundo.” La colonialidad se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo que opera en cada plano, ámbito y dimensión material, social y subjetiva de la cotidianeidad. Los estudios de género no escapan a ello, ciertos feminismos “occidentalistas y dominantes” han presentado conocimientos locales como universales, negando “las acciones de las mujeres organizadas desde una perspectiva cultural diferente a la del capitalismo de cuño cristiano y del parentesco de familia nuclear, en particular las mujeres de muy diversos pueblos originarios de América” (Gargallo, 2008).

En esa línea, a partir de los noventa, toman fuerza los enfoques culturalistas como el de García Canclini (1999), para quien se torna relevante “plantear una investigación sobre los efectos del capitalismo de consumo sobre la cultura política, ya que este ofrece un nuevo contexto para experimentar la política” (García Canclini, 1999: 41-56). Para el autor, se volvía fundamental la posibilidad de pensar la sociedad desde las prácticas de consumo impuestas por el imperialismo. Hay una pérdida de la relación entre la cultura política y los territorios geográficos y sociales, al mismo tiempo que se producen ciertas relocalizaciones relativas de las producciones simbólicas. De este modo, las relaciones de poder se entretajan unas con otras de manera oblicua, de modo que no podemos diferenciar claramente dónde termina el poder étnico, de clase o racial.

Género y cultura política (Bard Wigdor, 2016, pág. 151-153)

Como vimos hasta ahora, las corrientes dominantes en ciencia política que estudian la cultura política se han ocupado principalmente de los sectores sociales medios y altos de nuestras sociedades, aplicando sin mediaciones conocimientos que se producen en

Europa y Norteamérica, esto es, “colonizando” los contextos locales, reproduciendo lógicas clasistas y androcéntricas para analizar lo que ocurre con otras culturas políticas como las latinoamericanas. Los resultados de estas “operaciones colonialistas” son varios, entre ellos, el desconocimiento de nuestro propio contexto, la invisibilización de las culturas políticas de las mujeres, especialmente de sectores populares, y, consecuentemente, la imposibilidad de comprender e intervenir en la realidad para transformarla. En este sentido, el enfoque dominante sobre cultura política busca el equilibrio de las instituciones democráticas desde un enfoque funcionalista que se preocupa por la estabilidad y el orden social. Al contrario, otros enfoques intentan dar cuenta de la dimensión disruptiva de la cultura política, de los procesos de cambio que pueden impulsar y de la necesidad de estudiarla en dimensiones de la vida cotidiana que no solo responden a los espacios institucionalizados.

La discusión acerca de la participación política de las mujeres y de las características que asumiría es de larga data. En el transcurso de las décadas, el debate ha tomado diferentes matices de acuerdo con las miradas más institucionalistas, que observaban a la mujer en el sistema político formal, o menos formales, centradas en la politicidad de sus prácticas cotidianas.

En términos generales, es un tema que se discute fuertemente desde los años 50 y 70, cuando el feminismo concentraba la investigación social sobre el factor discriminador del sistema político patriarcal, la exclusión de las mujeres y su ausencia o su escasa presencia en el espacio público. Ya en los años 80, con el feminismo radical, se discute la supuesta ausencia de las mujeres en la política formal y se remarca su presencia en espacios no formales y de base, acusando de miopía de género a las teorías que lo invisibilizaban.

En ese sentido, Barrancos (2010) señala que “coincidiendo con otras opiniones historiográficas, puede haber sujetos políticos sin ciudadanía: las mujeres no eran ciudadanas y, sin embargo, fueron determinantes de ‘lo político’”. Además, sostiene que: “Resulta un arcaísmo que la política sea solo una función restringida de ésta, ceñida exclusivamente a la retícula del poder y al ejercicio de la ciudadanía en el sentido de capacidad para escoger el gobierno, afiliarse a partidos políticos, ser elegido representante mediante comicios” (Barrancos, 2010: 21). Por tanto, aunque los estudios

en materia de política y culturas políticas fueran marginales en la academia, no quiere decir que las mujeres no tuvieran un protagonismo importante en la política de las naciones.

En los últimos años, con el revisionismo de género, la discusión en torno a la participación política de las mujeres transita entre describir las dificultades u obstáculos que aún se les presentan para participar del sistema político y los modos en los que efectivamente lo hacen. El argumento es que las mujeres no eligen excluirse del sistema político formal y organizarse en otros espacios como sus comunidades, sino que el peso de las desigualdades las impulsa a buscar espacios de menor hostilidad donde impulsar sus prácticas políticas. La situación de subordinación lleva a las mujeres a crear:

Espacios de interacción alternativos y paralelos a los que ofrece el sistema político, no porque lo consideren un adversario, sino simplemente porque no las reconoce o sus instituciones no satisfacen las necesidades propias de su género por no considerarlas políticas o simplemente por no reconocerlas (necesidades fugitivas) (Tarrés, 2004: 64).

Dentro de estos estudios de género, las culturas políticas se han tomado como variable de análisis, como factores que potencian o limitan la participación de las mujeres, pero no se ha profundizado sobre ellas. Diferentes entre sí, los enfoques de género sobre la cultura y la participación política pueden ser categorizados en tres grandes grupos: estudios de género esencialistas, los estructuralistas y la heterogeneidad de los contemporáneos.

CULTURA NACIONAL

Conceptos básicos de

Nacionalismo

Estado (Campo A., 2008, págs. 72-73)

Unidad política de un gobierno independiente y con una organización centralizada. Lo componen todas las entidades políticas y administrativas que controlan un determinado territorio y las instituciones implícitas en él.

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

Es típico del Estado el derecho al uso exclusivo de la fuerza (ejército, policía...). En la actualidad los estados ven limitados sus poderes en dos direcciones opuestas: por un lado las autonomías locales sustraen al centro ciertas prerrogativas; por el otro la conformación de unidades más grandes, como Uniones, Pactos, Federaciones, limitan el poder decisonal de los diferentes centros. Un ejemplo es la Unión Europea.

Nación (Campo A., 2008, pág. 118)

Sinónimo de “grupo étnico”, designando a una única cultura que comparte lengua, religión, historia, territorio, antepasados y parentesco. Hay estados que se conforman de varias naciones.

Nacionalidades (Campo A., 2008, pág. 118)

Grupos étnicos que una vez tuvieron o desean tener o recuperar un status político autónomo (su propio país).

Nación-Estado (Campo A., 2008, pág. 118)

Entidad política autónoma.

CULTURA

REGIONAL/LOCAL

Arte Mendocino:
Sugerencias de notas de distintos ámbitos de la
cultural local juvenil.

Se Renueva El Street Art Zanjonero (<https://inmendoza.com/?p=47142>)



Un mismo idioma, el arte urbano, y una convocatoria extensa fueron el punto de partida para una reunión motivada por imprimir poesía en el zanjón. Una jornada entre expertos del street art y jóvenes que recién empiezan.

El último domingo en víspera de feriado y con una invitación abierta que circuló por las redes sociales, un cuantioso número de artistas -más o menos experimentados- se reunió entre las calles Francisco de la Rosa y Aconcagua, en Godoy Cruz. En el zanjón, con los materiales necesarios para armar una gran fiesta de colores, ocurrió lo previsto pero también lo impensado.



«La movida surgió un poco entre los y las muralistas de organizar una pintada grande, pero Eduardo José (whoa) tuvo la mayor iniciativa para realizar la propuesta, puso una

fecha e hizo una convocatoria de artistas aún sin tener un lugar específico para pintar. Pensamos que la movida no sólo fuera entre los más conocidos sino también ampliada a personas que no tuvieran mucha trayectoria. Además de muralistas y graffiteros, participamos a quienes quisieran venir y a cualquiera que le interesara chusmear un poco la dinámica», explica Agustín Oldrá (Parlo).



El zanjón como locación siempre ha sido un lugar esencial para el street art de Mendoza, un sitio en el que difícilmente se generan conflictos con la policía, un gran lienzo urbano para intentar o desarrollar obras y un espacio alejado de los prejuicios y las miradas ensimismadas. De cualquier manera, lo que se buscaba entre los organizadores, era un punto con buena pasada de automóviles para lograr un alto nivel de visualización a lo largo de los 100 metros de ida y vuelta que fueron abordados.



Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

«Los inicios del arte urbano en nuestra provincia están en el zanjón y estuvo buenísimo sumar a gente nueva. Los chicos de Zandoval y Rodder nos donaron cada uno un barril de 50 litros de cerveza, así que súper agradecidos, al igual que con quienes filmaron, hicieron fotos y las chicas de Big Mama's, que bailaron twerking y estuvo increíble», expresa Kevin Suárez (Resinfiltró).





«La dinámica era que cada uno llevara sus pinturas; en total intervinimos entre 80 y 100 personas. La Municipalidad de Guaymallén aportó 20 litros de color negro y junto a otro tanto que yo tenía de marrón, lo utilizamos para hacer un fondo e intentar conectar todas las intervenciones. Algunos llevamos parrillas y leña para comer algo. No había consigna, sólo pasarla muy bien y vivir el momento de estar compartiendo charlas, pinturas y algunos tragos. Con dimensiones variables, cada quien hizo lo que más le gusta hacer. Fue sorprendente la cantidad de chicos y chicas que recién empiezan; eso me puso muy contento porque compartieron un espacio con otros que llevan más de diez años pintando», agrega Agustín.



Entre otros estuvieron: Parlo, whoa, Rojo Pavez, Ultra Ayón, Vupa, Urbana, Mari Osorio, Carla Korla, Mocca y Caro, Amapola, Tano, Asfáltico, Nash Fernández, Foak,

io, Cees, Jermindo, Nymo, Walter Lucero, Paila, Ceci N, Pi 3,14, Alrevés, Gigi Up, Marina Adduci, Lupe Marchant, Elías -de Panamá Club-, Federico Calandria, Resinfiltró, La Barba y la agrupación Mujeres Muralistas (Mura.me). También Vtas, Tanos, Balen, Menta, Ares, Side, Ospe, Elt, Ots, Atok, Lukids, Othoes, Kudde, Robe, Surk, Niok, Smor, Candy, Bare, Beak, Noche, Bons y Roleks.

Distópox. Arte e intersección (<http://periodismofcpys.com.ar/distopicx/>)

Distópox es una revista virtual autogestiva nacida del fin del mundo. Hasta el momento cuenta con el siguiente contenido:

- Voces del Fuego – Programa 1 / Performance. 15 MAYO 2020. En este primer podcast de Voces del fuego hablamos sobre el género performance, su relación con el cuerpo y la experiencia desde las voces de Colectiva PAP y Colectivo Les Sudakas.
- La fiesta de la furia. 15 MAYO 2020. Camila Sosa Villada publicó en 2019 su novela Las Malas, un relato tan autobiográfico como mágico.
- Crecer sintiéndose fea. 31 MAYO 2020. Melisa Liebenthal presentó en 2016 Las Lindas, un documental autobiográfico que cuestiona con sensibilidad los estereotipos de belleza.
- Voces del Fuego – Programa 2 / Fanzines. 31 MAYO 2020. En este segundo podcast de Voces del fuego hablamos sobre el formato fanzine, su relación con la política y la experiencia desde las voces de distintxs fanzinerxs mendocinxs.
- «El derrumbe es un lugar fértil». 31 MAYO 2020. Martina Cruz es una joven poeta y guionista bonaerense. En diálogo con Distópox contó sobre la presentación de su próximo libro y su vínculo con las palabras.

Se viene una fiesta de poesía en Juglar Bar (http://www.universidad.com.ar/se-viene-una-fiesta-de-poesia-en-juglar-bar?utm_campaign=tv&utm_term=50)

Este jueves se desarrollará la novena edición del "Slam de poesía" en reconocido bar cultural ubicado en la calle Yrigoyen.

<https://youtu.be/A-IzOVubeJM>

Los organizadores de la 9° edición del "Slam de Poesía", Nayat Atencio y Tomás Pancetti, pasaron por Like a las 10 para contar de qué se trata esta propuesta tan interesante y cómo se vive la poesía en Mendoza.

El evento se desarrollará este jueves a partir de las 21 en el Juglar Bar, ubicado en la calle Hipólito Yrigoyen 27, a metros del casino provincial.

“Este es un evento de inclusión, que año tras año, suma nueva gente y genera ambientes maravillosos”, destacó Nayat.

Dragón Dorado, una iniciativa itinerante para sacar al niño que llevamos adentro

(http://www.universidad.com.ar/dragon-dorado-una-iniciativa-itinerante-para-sacar-al-nino-que-llevamos-adentro?utm_campaign=tv&utm_term=50)

Natacha Ortega y Mauricio Gelardi presentaron este proyecto artístico y pedagógico con una experiencia integral que incluye biblioteca especializada, música en vivo y un universo para desplegar los sentidos.

<https://youtu.be/RboIbuDGBJU>

Natacha Ortega y Mauricio Gelardi presentaron Dragón Dorado, un proyecto artístico y pedagógico inspirado en los ideales de los antiguos trotamundos. Con una biblioteca ambulante especializada en literatura infantil y juvenil desde donde se despliegan universos y potencialidades, toma como punto de partida el territorio de la infancia, espacio simbólico y nutritivo que se inscribe en un tiempo circular para que todas las personas con ganas y entusiasmo puedan participar, no importa la edad que tengan.

Viajan con una experiencia integral que incluye biblioteca especializada, música en vivo y un universo para desplegar los sentidos. Todas las dinámicas parten de la música, la narración oral y la imaginación creativa, con el juego como eje fundamental.

Desde la educación por el arte, se abordan modelos pedagógicos no intervencionistas, respetuosos con las infancias y el desarrollo de las potencialidades personales.

En medio de una gira por Argentina, se presentarán el sábado 7 de marzo de 10 a 13 con "La Música de las Palabras" en Edelij, ubicado en Roque Sáenz Peña 878. También, el sábado 14 de marzo de 9.30 a 12.30 con "Yo Tengo Ritmo" en Sadop Mendoza.

Macoli Colkin, canciones para enloquecer (http://www.universidad.com.ar/macoli-colkin-canciones-para-enloquecer?utm_campaign=tv&utm_term=50)

La banda mendocina mezcla en sus acordes distintas melodías que se asemejan al noise y al punk de finales de los 80.

<https://youtu.be/Bui9Th79cmU>

La banda de rock mendocina Macoli Colkin mezcla en sus acordes melodías que nos llevan a recorrer reminiscencias noise y punk de finales de los 80.

El grupo, que tiene como voz principal a la multifacética Lu libertina y como acompañantes a músicos de excelencia, contó en Like a las 10 todo sobre sus influencias, proyectos, la movida under en Mendoza, y nos regalaron su primer corte de su EP "Canciones que te enloquezcan".

Las brujas acudieron al llamado y cierran un nuevo ciclo con "Las olas"

(<https://www.sitioandino.com.ar/n/297107-las-brujas-acudieron-al-llamado-y-cierran-un-nuevo-ciclo-con-las-olas/>)

El miércoles 26 se pondrá en escena en el Teatro Independencia la pieza teatral "Las olas" (Lado A y Lado B). Será el broche de oro de la cuarta edición de "El llamado de las brujas", el ciclo de teatro por las mujeres que comenzó el último 18 de mayo y que organiza Paula Santoni (directora de la obra que se menciona), Ana Suárez y Gisela Altamirano.

"Se trata de una obra teatral que intenta hacer homenaje a las mujeres. Mujeres que se encuentran en un tiempo real, cargadas de sus propias luces y sombras, llevando consigo sus batallas más íntimas y personales, atravesadas por un entramado que las sostiene desde hace siglos; en ellas se configuran mujeres históricas para una lucha cotidiana", reza el texto de difusión de la puesta. La misma cuenta con las actuaciones de Camila Gonzalez, Lu Ci La Robles, Celina Ruth Martin, Marisa Terranova y Laura

Lahoz, y se podrá apreciar a las 21.30 en la sala mayor de la provincia. La entrada cuesta \$150. Para jubilados y estudiantes el valor es de \$100.

Un aquelarre colectivo y horizontal

Este año el evento teatral que busca dar lugar y voz, a través del arte escénico, a las diferentes temáticas y problemáticas de las mujeres, se expandió y logró uno de sus objetivos propuestos: volverse federal y nacional. ¿Cómo así? Bueno, la iniciativa llegó a Uspallata y Santa Rosa tendiendo puentes en los departamentos de la provincia. Y además abrió el ciclo con "Palabras que se rompen con ellas", una obra protagonizada por actrices de Córdoba y Buenos Aires, quienes acudieron al llamado para debutar en el Independencia.

"No solo queremos que El llamado de las brujas sea un espacio de construcción teatral y cultural, también buscamos visibilizar a las mujeres que forman parte de su tejido. Todas ellas talentosas, multifacéticas, hacedoras, creativas, estudiosas, emprendedoras y apasionadas", cuentan desde las redes las artífices del proyecto. Es que todo este aquelarre no sólo se trata de narrar escénicamente lo que atraviesa al cuerpo social femenino, sino construir una red que visibiliza y profesionaliza a la mujer dentro del universo del teatro.

"El encuentro surge en el 2016, que fue hace muy poco, pero al mismo tiempo fue un momento bisagra. Realmente en ese momento había muchas mujeres haciendo teatro pero invisibilizadas y no había mucho reconocimiento de los lugares que tiene que ver con la técnica, la escenografía, la dramaturgia, la dirección. Especialmente en cuanto a la dirección y la técnica que son lugares re invisibilizados para las mujeres. Entonces un día nos juntamos porque sentíamos que estaba pulsando esa necesidad de tener un espacio para crear y para que las mujeres mostraran lo que estaba haciendo y empezamos a gestionarlo", cuenta en una entrevista a SITIO ANDINO, Ana Suárez, una de las impulsoras del ciclo.

Encontrarse. Visibilizarse. Reconocerse. Bajo estas necesidades es que hoy el espacio toma forma y se afianza. "Ha crecido un montón. Para poner un ejemplo, en la primera edición había una sola técnica mujer y ahora hay un solo técnico hombre en las obras que están en el ciclo", cuenta la artista. Otro ejemplo: de los foros de dirección por

mujeres nació La Colectiva de Teatreras Mendocinas. Y así la experiencia se agiganta y cada vez son más las obras de teatro local hechas por hacedoras mendocinas en roles de dramaturgia, técnica y dirección, además del actoral. Este año además de las obras mencionadas de apertura y cierre, se pudo ver "La niña gallo" e "Inventario de un jardín que arde". Y el llamado se extendió durante todo un mes.

-¿Qué percibís acerca del rol de la mujer en la dirección teatral? ¿Hay diferencias en cuanto a lo que después termina siendo la obra de teatro?

-Yo creo que sí hay diferencias, posiblemente por el lugar social y cultural que hemos ido ocupando cada persona, tanto mujeres como hombres, ¿no? Y creo que una de las principales diferencias es que el hacer de la dirección de las mujeres tiende a lo colectivo y lo horizontal.

-¿Qué es lo que han podido poner en reflexión a lo largo de las ediciones?

-Este año pudimos hacer dos espacios de encuentro. Uno fue El Foro de Dirección por Mujeres, que es algo que en la edición anterior hicimos y de ahí empezó a surgir La Colectiva de Teatreras Mendocinas, así que ha sido bastante importante. Después hicimos un taller con Paula Santoni y Gisela Montero que se llamo "Qué hay de las mujeres en el teatro", que tenía que ver con el reflexionar con el papel histórico que han tenido las mujeres en el teatro. Y ahora hemos ido a Uspallata a generar un encuentro con las mujeres que están haciendo teatro allá. Eso sería, ir haciéndolo más diverso. Al principio decidimos hacerlo sólo de mujeres al espacio y después lo hemos ido abriendo, que ha sido también nuestro proceso de reflexión y deconstrucción.

-¿De qué están hablando estas obras hechas por mujeres?

-Parte de la convocatoria es que las obras tengan temáticas que tengan que ver con las mujeres y sus problemáticas. Mujeres y espacios laborales, mujeres y sexualidad, mujeres y maternidad, mujeres y violencia. Por ejemplo este año estuvo la obra "Inventario de un jardín que arde".

-¿Y cómo ha respondido el público?

-Muy bien. El público ha ido cambiando porque al principio era más del ambiente teatral y ahora justamente, al ir a Santa Rosa -por ejemplo-, es un público que no ha consumido este tipo de teatro o rara vez lo ve y es muy especial porque es gente que va con toda la familia, viven el teatro de una manera muy cercana y se interpela mucho con lo que pasa. Eso es muy interesante.

-Las mujeres que ven obras hechas por mujeres con temáticas de mujeres, generan una empatía con el hecho teatral. Algo fuerte está pasando...

-Sí eso sucede mucho y por ahí se acercan y nos agradecen de haberles mostrado eso que a las mujeres mismas nos pasa. Eso es muy fuerte también.

-¿Piensan en las próximas ediciones seguir ampliando el carácter federal y nacional del ciclo?

-La idea es que sí, continuar con eso y seguir haciéndolo de larga duración porque antes siempre ha sido un fin de semana y ahora dura un mes.

El llamado de Las Brujas, que en cada edición enciende más fuerte su fuego, fue generado por Ana Suárez, Paula Santoni y Gisela Altamirano. Comenzó su último encuentro en mayo para concluir este miércoles en el Teatro Independencia. El ciclo nace para dar espacio-tiempo-voz-cuerpo, entre el infinito creativo del teatro, a todo lo que pueda expresarse escénicamente sobre temáticas y problemáticas sobre mujeres. "Consideramos que es importante dar, en concreto, lugar en nuestra región para poder experimentar el trabajo de mujeres. Sabemos también que es necesario un espacio-tiempo para poner voces y cuerpos, que sean propuestas de mujeres en sus diversos roles", dicen sus protagonistas. Ellas convocan y el teatro local arde. Ahora que sí las ven...

Mura Me: la lucha feminista se dibuja en las calles de Mendoza(

[https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=mura-me-la-lucha-feminista-se-dibuja-en-las-calles-de-mendoza\)](https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=mura-me-la-lucha-feminista-se-dibuja-en-las-calles-de-mendoza)

Unas 40 artistas conforman una agrupación que interviene murales para visibilizar los reclamos de las mujeres a la vista de toda la sociedad.



¿El arte es política? Parece una pregunta vieja, sí, pero todavía muchos la responderán de manera negativa. Y eso también es política. Quizás los tiempos actuales estén más interesados en reducir el arte a una mera búsqueda estética, más asociada al consumo frívolo con destino de ornamentación. Pero lo cierto es que todavía resiste en las calles, en múltiples lenguajes y estilos, con el desafío de visibilizar lo ausente y confrontar con lo existente.

“El arte sirve para generarte tanto alegría como rechazo. Puede gustarte o no, pero no te va a dejar inerte”, define Lupe Marchant (29), profesora de artes visuales y una de las integrantes de Muralistas Mendocinas -o “Mura Me”-. Se trata de una colectiva conformada por mujeres que experimentan con las artes plásticas y plasman una mirada feminista e inclusiva en las paredes de distintos puntos del Gran Mendoza.

Mura Me nació exactamente un año atrás, debido a una necesidad de convocar a mendocinas para una pintada federal orquestada por la Agrupación de Mujeres Muralistas Argentinas (Ammura). Y “necesidad” no es una palabra elegida al azar. Según Ammura, en la Ciudad de Buenos Aires, de 25 viaductos, el 90% fue realizado por varones y de un total de 117 muros, 98 fueron pintados por hombres. Como en otros ámbitos laborales, el desequilibrio está latente.

La organización, que está conformada por unas 40 artistas mendocinas, se comprometió a luchar por el cupo femenino y a generar espacios libres de violencia machista, con una impronta que escapa a las llamadas “relaciones de poder heteropatriarcales”. Pero las

Las artistas muralistas no dan la batalla en los museos y en las galerías, sino en las diversas aristas de las calles, libres de cualquier tipo de discriminación cultural y económica.



“El arte no se limita a las cuatro paredes de un museo. Sale a la calle y es apto para todo público. Te interpela. Puede verlo cualquier persona sea cual sea su nivel cultural. No queremos mirar desde un costado, sino tomar cartas en el asunto”, destaca Lupe acerca de la labor de sus compañeras.

Ama Ludmila tiene 30 años y también integra Mura Me. Recuerda su dedicación al dibujo desde la secundaria, época en que la presión familiar y social no siempre acompaña la vocación particular. “Con el arte es difícil. Es desprecio, lo hacen a un lado. En mi familia decían ‘¿cómo te vas a dedicar a eso?’. Lo veían como un hobby. Hasta me metí a Hotelería y Turismo por no largarme al arte”.

El tiempo le dio la razón: hace cinco años, Ludmila reparte su talento entre el muralismo y la cerámica y dirige el espacio de arte Quasart, en Godoy Cruz. “La cerámica utilitaria tiene un tinte feminista, que es uno de mis pilares. Me piden mates con pañuelos por el aborto legal o del orgullo gay”, ejemplifica.



Recientemente, Ludmila hizo un mural feminista en el barrio Ferroviario, ubicado en el departamento de Guaymallén. Hubo comentarios a favor, pero ella reconoce que es una deconstrucción en proceso. “Una minoría de vecinos prefería el paredón blanco. Y como era violeta, me dijeron que se parecía a una funeraria (ríe). Pero hay de todo. Es un tire y afloje con el vecino porque él lo ve todos los días y lo toma como una agresión. Tampoco podemos agradarle a todo el mundo. Pero en la mayoría de los lugares tenemos buena respuesta”, reflexiona Ludmila.

Natalia Granados (30) también es una de las primeras que se unió a Mura Me en 2018. Es profesora de artes visuales y trabaja como docente en dos escuelas de Ciudad, así como en un centro educativo del barrio Flores y en un bachillerato popular. Ella define el muralismo como un “espacio de militancia para la transformación social”.

Como pregona desde otro grupo conocido como “Flor delirio”, la intención es tomar estereotipos asociados a las mujeres (una flor, por ejemplo) para revertir su significado en pos de la fuerza creadora en el arte. “Creo que el mural es un arte público que llega a todos, por lo que siempre intento que tenga algún mensaje político y feminista. A las mujeres nos tiran las artes utilitarias y no nos tratan como artistas”, considera.

En el barrio Flores, Natalia compartió con sus alumnos una peculiar gesta pictórica que incluye la frase “De este lado también hay sueños”. El mensaje puede observarse justo desde la vereda de la UNCuyo, ubicada exactamente del otro lado de la calle. “Estas acciones me llenan mucho como artista, docente y mujer. Sentir esa parte excluida, que

siempre vio el arte como elitista... Mi rol es llevar el arte a los sectores populares”, sostiene la muralista.

¿Degradación visual?

En septiembre, la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza pidió a los dueños de los quioscos de diarios y flores que taparan las pintadas de Kevin Suárez (“Re sin filtro”), quien ilustra personajes de Nickelodeon y Cartoon Network en distintos rincones del paseo urbano. El caso generó malestar entre los artistas, ya que acusaron que la comuna invisibilizaba sus trabajos. La explicación oficial se basó en el cuidado de las casillas que se veían “arruinadas, despintadas y deterioradas”.

Lupe vivió un episodio similar en junio pasado y todavía debe afrontar una multa que asciende a los 7.000 pesos. En aquella oportunidad, la joven había colocado con engrudo una pegatina y un stencil (plantilla) que decía “Sin lucha, ¿quién escucha?”. Según su testimonio, los preventores la demoraron al tratarse de una falta al Código de Convivencia de la Ciudad: degradación visual del entorno urbano. “Las pinturas que teníamos fueron incautadas. Creo que no diferencian entre vandalismo y arte. No disciernen entre dañar y un mural. Meten a todos en la misma bolsa, como si todos fuéramos vándalos y criminales. Y esto es arte callejero”. El cúmulo de tensión derivó en reuniones con personal del municipio, con el que se acordó una serie de permisos para intervenir en los espacios públicos.



De cumplir con trabajo comunitario, la intención de Lupe es tener revancha a través del arte callejero. “Queremos aportar desde las artes visuales y reivindicarlas. Darle valor a lo que hacemos, que no se vea como vandalismo”, anticipó, y subrayó que el arte aporta identidad a las ciudades y los pueblos.

Ama Ludmila valoró que en Guaymallén existe un vínculo más aceitado con los artistas y que se alcanzó el 50% del cupo para mujeres y disidencias, uno de los reclamos principales de Mura Me. “Por parte del Gobierno tendría que haber un incentivo, por ejemplo, al intervenir en las casillas de floristas y canillitas. Ya que se permite, que sea una fuente de trabajo y se apoye a los artistas”, evaluó.

Natalia concluyó: “Hay vecinos que valoran y nos dicen ‘qué lindo que le den vida al barrio’, pero hay otros que cuestionan lo que hacemos. Falta legitimar el arte callejero. Se lo menosprecia porque tiene mensajes políticos. Puede ser una simple flor pero rompe con la monotonía del cemento”.

UNCUYO Y CULTURA

Institucional: CULTURA

<http://www.uncuyo.edu.ar/arte-cultura>

La UNCUYO genera diversas actividades artísticas y culturales. Desde este espacio se puede acceder a las distintas propuestas e información sobre los organismos artísticos. Toda la información sobre la Agenda Cultural, las Aulas de Tiempo Libre, la Editorial de la Universidad y el sistema de medios públicos de la Universidad está disponible en esta sección.

A través de los siguientes enlaces podemos acceder a:

- Agenda Cultural

La Agenda Cultural contiene información relacionada con las distintas actividades culturales y artísticas que propone la UNCUYO.

<http://www.agenda.uncuyo.edu.ar/>

- Espacios artístico-culturales

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

Los espacios culturales son un punto de encuentro con nuestra historia, nuestras raíces, nuestra identidad. A través del arte el ser humano expresa lo que siente, su punto de vista, sus creencias, su esencia. La UNCuyo abre distintos espacios que forman parte del acervo cultural mendocino para ser visitados.

Dentro de estos espacios contamos con:

- Nave UNCUYO.
- Espacio Luis Quesada.
- Museo Universitario de Arte – MUA.
- Museo de Arte Sacro Cuyano.
- Museo Mineralógico “Prof. Manuel Tellechea”.
- Museo de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Museo de Ciencias Naturales “José Lorca”.
- Laboratorio y Museo de Dinosaurios.
- Colecciones en la Facultad de Ciencias Agrarias.
- Colección de Bienes Artístico Culturales de la FAD (BACFAD).

<http://www.uncuyo.edu.ar/espacios>

- Propuestas artístico-culturales

Cine, Orquesta Sinfónica, Coros: Universitario de Mendoza, de Cámara y, de Niños y Jóvenes; Ballet Universitario; Elenco de Teatro y el Quinteto de Vientos Aconcagua son los organismos artísticos más importantes de la UNCUYO. Todos desarrollan y difunden diversas actividades artísticas y culturales.

Dentro de estos espacios contamos con:

- Cine Universidad.
- Orquesta Sinfónica.

- Coro Universitario de Mendoza.
- Coro de Cámara.
- Ballet.
- Coro de Niños y Jóvenes.
- Elenco de Teatro.
- Quinteto de Vientos Aconcagua.

<http://www.uncuyo.edu.ar/organismos>

- Medios UNCUIYO

El Sistema de Medios Públicos de Comunicación de la UNCUIYO tiene por objetivo producir información desde una óptica diferente.

- UNIDIVERSIDAD: El sistema de medios de la UNCuyo.

Universidad es una publicación digital perteneciente al Centro de Información y Comunicación de la Universidad Nacional de Cuyo.

Concebimos a nuestra Universidad como un espacio destinado a la educación, la investigación y la extensión, que desarrolla desde sus distintos miembros y espacios académicos diversas producciones, análisis y contenidos significativos sobre distintas problemáticas de nuestra realidad social. Nos proponemos construir una proyección comunicacional de estos trabajos para que la teoría se convierta en aporte concreto a nuestra sociedad.

Motivados por una realidad que se redefine constantemente y que demanda a la Universidad pública posicionarse en espacios distintos a los ya tradicionales, evidenciamos la necesidad de constituir un Sistema de Medios Públicos de Comunicación, y así poder producir información desde una óptica diferente a los medios convencionales de origen comercial, como así también poder generar una agenda de nuestra realidad local, provincial y nacional.

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

Este sistema pretende ofrecer contenidos que cuenten con un fuerte trabajo periodístico y ser un facilitador de una nutrida colaboración de distintos actores de nuestra comunidad para así poder enriquecer el debate de ideas y la diversidad de discursos. Producir información periodísticamente relevante, valiéndose para ello de la credibilidad social y los recursos de conocimiento, técnicos y comunicacionales que ya posee la UNCUYO para extenderse a la población en general, más allá de la audiencia universitaria. Universidad se enfoca en la profundización de temas de coyuntura del contexto provincial y nacional y, a la vez, busca construir un temario fuerte, a partir de su condición de medio público.

<http://www.universidad.com.ar/>

- Señal U: Somos el primer canal público universitario, gratuito y digital de la región de Cuyo. Producimos contenidos culturales informativos. Y si buscás lo último de la farándula, mejor seguí haciendo zapping.
- Radio U: Estamos en el aire desde 1992, cuando November Rain, de los Guns, se estrenaba. Desde aquellos tiempos enfocamos nuestros programas con una mezcla de propuestas tradicionales y actuales, interesante para un amplio público.
- Radio Abierta: La radio de los estudiantes de la UNCuyo. Radio-escuela operada, producida y conducida por alumnos de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, con una programación direccionada fundamentalmente a todos los estudiantes universitarios. Cuenta además con el aporte de estudiantes avanzados de todas las carreras de la UNCuyo que desde sus distintas áreas, participan en formatos de columnas, microprogramas y emisiones especiales, con temáticas diversas de distintas áreas, generando una verdadera radio interdisciplinaria. Con producciones propias, investigaciones periodísticas y entrevistas de alto nivel, Radio Abierta se muestra al mundo mediático como un avance de calidad en la preparación de los futuros comunicadores.
- U Académico: Con sus ejes ARTES Y CULTURA, EDUCACIÓN, INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN, POLÍTICA, DERECHO Y ECONOMÍA, POSGRADO, RECURSOS NATURALES Y AMBIENTE, SALUD, TECNOLOGÍA E INDUSTRIA y WEBINARS.

- U Deportivo.
- Edición U: Con materiales como ARTÍCULOS, SUPLEMENTOS y REVISTAS EN PDF.
- Noticias UNCuyo.

Secretaría de Extensión y Vinculación: Cultura UNCUYO

<http://www.uncuyo.edu.ar/extension/cultura-uncuyo>

OBJETIVOS

General: Fomentar la identidad cultural y reforzar los valores entre la comunidad universitaria, contribuyendo a estrechar el tejido social.

Específicos: Contribuir a la formación de los universitarios. Integrar a la entidad externa y a las familias a la dinámica universitaria. Fomentar entre la Universidad, los valores de aprecio a la cultura y el arte.

MISIÓN

Desde la Secretaría de Extensión y Vinculación Universitaria se impulsan múltiples proyectos culturales, con el objetivo de construir una integración de los diversos sectores sociales, mediada por la búsqueda de equidad en el acceso a la cultura universitaria.

VISIÓN

Entendemos nuestra área como punto de encuentro radial entre la comunidad universitaria y la comunidad en general.

VALORES

La cultura es un derecho fundamental para la formación plena del hombre y para el progreso colectivo.

Consideramos que la democratización cultural es un eje esencial para el desarrollo comunitario y la transformación social.

PROGRAMAS

Bordando Vida

Arte y Espiritualidad

Eventos Científicos y Culturales

- Organismos Artísticos

La UNCUYO desarrolla proyectos culturales y produce actividades artísticas en diversos espacios y a través de organismos que se ofrecen a la comunidad de Mendoza.

Cultura como herramienta de transformación social

La promoción y ejercicio de los derechos sociales y culturales atraviesan a todas las funciones de la Universidad. Cultura, inclusión social, articulación, vinculación y diálogo de la Universidad con la comunidad son los ejes transversales que, junto a la docencia y la investigación, están expresados en la Misión y Visión de la UNCUYO.

La gestión cultural de la Secretaría de Extensión Universitaria promueve la participación comunitaria de modo inclusivo y facilita el intercambio de experiencias a través de propuestas artísticas de calidad. La construcción de un proceso de transformación social se realiza en el contexto de un diálogo de saberes entre comunidad y universidad.

La Cultura es un derecho | Cultura=Democracia

Lejos de ser un suplemento decorativo o meramente recreativo, la cultura es constitutiva del ser humano y está presente en todas las interacciones cotidianas en tanto hay procesos sociales de significación. La compleja imbricación entre lo cultural y lo social hacen de la cultura una instancia de conformación del consenso (cultura política) y de la hegemonía (legitimidad social). Sumado al sustento ideológico de la excelencia académica y el compromiso social, la labor que realizamos desde el Área Artístico Cultural de la SEU se basa en algunas premisas respecto a la idea de Cultura en el

marco de la extensión universitaria, como se expresa a continuación. Derechos culturales y Desarrollo humano.

Entendiendo a la cultura como derecho humano inalienable para los individuos y los pueblos del mundo.

Creando un ambiente adecuado donde las personas tengan opciones y puedan vivir libremente y desarrollar su potencial.

Respetando la identidad y diversidad culturales.

Democracia cultural

Asegurando a los individuos, grupos o pueblos los instrumentos para que, con libertad, responsabilidad y autonomía puedan desarrollar su vida cultural.

Promoviendo procesos de participación y de vida asociativa, en la realización de las actividades culturales.

Considerando a los sujetos del proceso como participantes / actores / productores, en un diálogo horizontal de saberes.

Dentro de estos espacios contamos con:

- Ballet de la UNCUYO.
- Coro de Cámara de la UNCUYO.
- Coro de Niños y Jóvenes de la UNCUYO.
- Coro Universitario de Mendoza.
- Elenco de Teatro de la UNCUYO.
- Orquesta Sinfónica de la UNCUYO.
- Opera Studio.
- Áreas: Industrias Creativas

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

La Coordinación de Industrias Creativas dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria propondrá la conformación de políticas de desarrollo, promoción e investigación.

Las Industrias Creativas son aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objetivo principal la producción o reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico y/o patrimonial”. Las Industrias Creativas aportan crecimiento, empleo, formación y desarrollo cultural, humano y social.

Principales características de las industrias creativas

Visibilidad de la interacción entre la economía, la cultura y el derecho.

Incorporación de la creatividad como componente central y diferenciador de la producción de Industrias Creativas.

Generación de contenido artístico, cultural y/o patrimonial.

Protección por la Propiedad Intelectual: Derechos de Autor.

Doble naturaleza: Cultural (generación de valores, sentido e identidades) y Económica (generación de riqueza y empleo).

Innovación y Replicación

Compleja anticipación del comportamiento de la demanda de bienes y servicios culturales.

Te acercaremos semanalmente placas con información del sector para divulgar su objeto, características y realidades. Cada placa tiene un link sugerido del contenido propuesto.

- Centro de Monitoreo Cultural
- Producción Audiovisual
- Producción y Gestión de Actividades Artístico Culturales.

- **UNCULAB**

Este espacio se propone innovar creando soluciones simples, reales y escalables con impacto social y ambiental, colaborando en la búsqueda de recursos, impulsando la comunicación y el arte como fuentes de cultura y compromiso ciudadano. Además promueve la articulación entre los diversos actores de la Universidad y la sociedad.

¿Qué es UNCULAB?

Es el laboratorio de la secretaría de Extensión y Vinculación de la Universidad Nacional de Cuyo, trabajamos a partir de ecosistemas colaborativos en 4 ejes de desarrollo sostenible:

- Calidad de vida y reducción de las desigualdades
- Educación, ciudadanía, derechos humanos y cultura
- Ambiente, energía y ciudades sostenibles
- Producción, trabajo y consumo responsables

¿Qué hacemos?

Innovamos co-creando soluciones simples, reales y escalables para la concreción de proyectos basados en los 4 ejes.

Vinculamos y acompañamos la creación de redes y la articulación colaborativa entre diversos actores para la resolución de problemas del ecosistema Mendocino.

Potenciamos la comunicación y el arte como fuentes de cultura y compromiso ciudadano.

¿Cuáles son nuestros principios?

Desconocimiento como constructor

Aprendizaje del error

Enfoque holístico

Cocreación-colaboración

Responsabilidad

Reciprocidad-escuchar lo emergente

CULTURA UNIVERSITARIA

Adaptar la formalidad de la universidad a las necesidades de la comunidad.

Promover la construcción de conocimientos a partir de la praxis.

Contribuir a la formación integral de los estudiantes.

Producir conocimientos significativos para la mejora en las condiciones de vida de nuestra comunidad.

CULTURA CIUDADANA

Llevar adelante transformaciones conjuntas dirigidas al bien común, generando sentido de pertenencia, mejorando los vínculos sociales y promoviendo la integración comunitaria.

CULTURA DE LO PÚBLICO

Buscar soluciones inteligentes a problemas públicos para producir cambios significativos. Fomentar el sentido de comunidad para que ésta se apropie, revalorice y proteja lo público.

CULTURA ARTÍSTICA

Fomentar el arte como vivencia transformadora individual y colectiva.

Promover el arte como espacio de encuentro dinamizador de las relaciones sociales.

CULTURA ECOSISTÉMICA

Generar puntos de encuentro que faciliten la polinización cruzada entre las partes vinculadas, entendiendo que la diversidad es fuente de colaboración, co-creación y simbiosis.

Secretaría de Bienestar

Universitario

<http://www.uncuyo.edu.ar/bienestar/>

La Secretaría de Bienestar Universitario brinda servicios y beneficios para la comunidad universitaria, principalmente para los estudiantes. En sus tres sedes, Gran Mendoza, San Rafael y Bariloche, desarrolla acciones que promueven una mejor calidad de vida.

Coordina y gestiona programas de becas, servicios de salud, comedor, jardines maternos, residencias, deportes y turismo.

<http://www.uncuyo.edu.ar/bienestar/categorias/index/ddhh-y-cultura>

- **Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura**

Promueve la igualdad de género en la UNCuyo, erradicando cualquier forma de sexismo, discriminación y violencia contra las mujeres e identidades disidentes, a través de:

Campañas de sensibilización sobre las problemáticas vigentes, con el objetivo de generar espacios de reflexión a la comunidad universitaria y visibilizar situaciones, colectivos e identidades.

Talleres de formación en Género y Derechos Humanos a través de un abordaje transversal de las temáticas.

Promoción y difusión de herramientas de políticas públicas tales como el Protocolo de Intervención Institucional ante denuncias por situaciones de violencia contra las mujeres y personas LGTTTBIQ en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

Actividades artísticas y culturales.

- Portal Cultural: El Portal Cultural acerca a la comunidad universitaria propuestas de libros, películas, documentales, cortos animados, podcast, museos y paseos virtuales latinoamericanos; que invitan a repensar distintas temáticas de DDHH, género y cultura.

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

La Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura de la Secretaría de Bienestar ha seleccionado para la comunidad universitaria propuestas literarias, cinematográficas, musicales y culturales para compartir en este aislamiento por el Covid-19. Las obras de diferentes artistas, escritores y músicos plasman sus miradas sobre género, derechos humanos y diversidad.

<http://www.uncuyo.edu.ar/bienestar/portal-cultural>

Bibliografía

- Bard Wigdor, G.; Culturas políticas (Re)significando la categoría desde una perspectiva de género; Universidad Nacional Autónoma de México; Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales; 61; 227; 5-2016; 137-166.
- Bernat, M. S.; Reflexiones en torno a las culturas populares; Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social; Anuario de investigaciones; 11; 2; 11-2015; 127-140.
- Brescia, F. (2014) Cultura popular y nuevos sujetos políticos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Campo A., L. A. (2008). Diccionario básico de Antropología. Quito: Abya-Yala.
- Canclini, N. (2005). Todos Tienen Cultura, ¿Quiénes Pueden Desarrollarla?. Washington: BID.
- Castro-Pozo, M. (1993). Identidad Y Jóvenes Urbanos. Estudios Sociológicos, 11(32), 555-568. Retrieved June 5, 2020, from www.jstor.org/stable/40420225.
- Cuenin, F. (2009). Patrimonio cultural y desarrollo socioeconómico: la recuperación de áreas centrales históricas. Washington DC: Banco Interamericano de Desarrollo.

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

- Decarolis, N. (2001). Patrimonio tangible e intangible, un delicado equilibrio.
- Fernández Balboa, C. (2009). Aunque no lo veamos, la cultura siempre está: patrimonio intangible de la Argentina. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara: Ministerio de Educación de la Nación.
- García Cuetos, M. P. (2011). El patrimonio cultural: conceptos básicos. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Gorelik, A. (2002). Cultura urbana y pensamiento social en América Latina. Seminario del Centre of Latin American Studies.
- Ministerio de Cultura. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). UNESCO. (2007). Manual para la implementación del Proceso de identificación y recomendaciones de salvaguardia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial. Bogotá: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).
- Molano L., O. 2007. Identidad cultural un concepto que evoluciona. OPERA. 7, 7 (nov. 2007), 69-84.
- Monsiváis, C. (1979). Cultura Urbana y creación intelectual. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana.
- Montani, R. M.; Arte y cultura: Hacia una teoría antropológica del arte(facto); Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas "Prof. Antonio Serrano"; Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos; 2; 1; 4-2016; 13-45.
- Olivera, A. Patrimonio inmaterial, recurso turístico y espíritu de los territorios. Cuadernos De Turismo, 27-2011, 663-677.
- Pais Andrade, M. A.; Jóvenes y cultura; Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General de Políticas de Juventud. Observatorio de la Juventud; Revista Observatorio de la Juventud; 4; 12; 12-2013; 12-14.
- Perilli, C. N.; Reflexiones en torno a la cultura en América Latina; Revista Digital de Cultura- www.critica.cl; Revista Digital de Crítica; 11-2006; 1-4.

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2004). Informe sobre desarrollo humano 2004: la libertad cultural en el mundo diverso de hoy. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa.
- Rodríguez, M.; Estética de las culturas populares: repensando el vínculo arte/vida; Universidade Federal de Sergipe. Núcleo de Pós-Graduação em Educação; Revista Tempos e Espaços em Educação; 11; 24; 1-2018; 29-44.
- Rodríguez, M. Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. IV, núm. 12, 1991, pp. 151-163. Universidad de Colima. Colima, México.
- Sirvent, M. T.. (1978). Cultura popular y educación en Argentina. Buenos Aires: Naciones Unidas. Comisión Económica para América Latina.
- Torre, A. J. (2009). Patrimonio cultural inmaterial: conceptualización, estudio de casos, legislación y virtualidad. La Plata: Dirección Provincial de Patrimonio Cultural CePEI.
- UNESCO. (1996). Nuestra Diversidad Creativa: Informe De La Comisión Mundial De Cultura Y Desarrollo. París: Ediciones UNESCO.
- UNESCO. (2014). Igualdad De Género: Patrimonio Y Creatividad. C.A.B.A: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).
- UNESCO. (2014). Indicadores UNESCO De Cultura Para El Desarrollo. Manual Metodológico. Paris: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- UNESCO. (2015). Re | Pensar Las Políticas Culturales. París: UNESCO - Diversidad de las expresiones culturales.

Contenido

| | |
|--|----|
| CULTURA | 3 |
| Conceptos básicos de Cultura | 3 |
| Cultura y Juventud | 19 |
| Cultura e Igualdad de Género | 23 |
| Cultura y desarrollo | 27 |
| Arte: Un aspecto fundamental de la cultura | 28 |
| PERTENENCIA E IDENTIDAD | 44 |
| Conceptos básicos de Identidad | 44 |
| Identidad cultural y su evolución | 47 |
| DIVERSIDAD | 49 |
| Conceptos básicos de Diversidad | 49 |
| Cultura y diversidad | 50 |
| Nuestra diversidad creativa | 55 |
| Desarrollo humano | 56 |
| CULTURA POPULAR Y CULTURA URBANA | 56 |
| Concepto de Cultura Popular | 56 |
| Cultura popular y nuevos sujetos políticos | 65 |
| Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades | 66 |
| Cultura popular y educación en Argentina | 67 |
| Identidad Y Jóvenes Urbanos. | 69 |
| Cultura Urbana y creación intelectual | 70 |
| Cultura urbana y pensamiento social en América Latina | 70 |
| PATRIMONIO HISTÓRICO – CULTURAL | 71 |

Coordinación de Derechos Humanos, Género y Cultura.

Secretaría de Bienestar Universitario

| | |
|---|-----|
| Conceptos básicos de Patrimonio Cultural | 71 |
| Sostenibilidad del patrimonio | 73 |
| Definiciones del patrimonio intangible | 73 |
| Igualdad de Género: Patrimonio y creatividad | 73 |
| Patrimonio cultural inmaterial | 75 |
| PATRIMONIO CULTURAL Y DESARROLLO SOCIOECONÓMICO | 77 |
| Patrimonio tangible e intangible | 78 |
| CULTURA LATINOAMERICANA | 79 |
| Conceptos básicos de Americanismo | 79 |
| Cultura Latinoamericana | 80 |
| La cultura política en Latinoamérica y género | 86 |
| CULTURA NACIONAL | 90 |
| Conceptos básicos de Nacionalismo | 90 |
| CULTURA REGIONAL/LOCAL | 91 |
| Arte Mendocino: Sugerencias de notas de distintos ámbitos de la cultural local juvenil. | 91 |
| UNCUYO Y CULTURA | 105 |
| Institucional: CULTURA | 105 |
| Secretaría de Extensión y Vinculación: Cultura UNCUYO | 109 |
| Secretaría de Bienestar Universitario | 115 |
| Bibliografía | 116 |