**SEMANA 1: CONCEPTOS VIAXEIROS**

*INTRODUCCION*

El término **concepto**- y los correspondientes términos en varias lenguas- ha sido usado en muy diversas acepciones, equiparándose a veces a “noción”, a veces a “idea”, a veces a “pensamiento” etc. -***Ferrater Mora***.

Un trazo común de los conceptos es apuntar a un campo más amplio, a una constelación de otros conceptos con los que configura un espacio disciplinario. Por ejemplo, el concepto de “inconsciente” apunta directamente al espacio del psicoanálisis, el concepto de “superestructura” al espacio del pensamiento marxista y “traqueo bronquitis” al espacio de la medicina. En ocasiones, los conceptos son tan centrales para un espacio disciplinario que se constituyen en sus conceptos fundamentales.

***Raymond Williams*** sostiene que concibe su obra como “*el registro de una investigación sobre un* ***vocabulario****: un cuerpo compartido de palabras y significados en nuestras discusiones más generales, sobre las practicas e instituciones que agrupamos como cultura y sociedad*”.

Debemos destacar dos cuestiones de estas palabras de ***Raymond Williams***: por un lado, no existen conceptos de forma aislada si no que se conforman en **agrupaciones**; por el otro lado hay instituciones que con sus prácticas ponen en circulación determinados conceptos con ciertos significados. ***Williams*** llama a los términos recogidos en su vocabulario **palabras clave** por su doble dimensión significativa. Primero, estos conceptos fundamentales son significativos en la medida en que se entrelazan en ciertas actividades y en su interpretación. Segundo, estos conceptos fundamentales son significativos en la medida en que son indicadores de ciertas formas de pensamiento. No se puede comprender un problema en exclusivo a partir del análisis de sus conceptos, por eso es imposible acercarse a muchos problemas a menos que se sea conscientes de los conceptos como elementos básicos do problema en cuestión.

En el caso de querer aclararse sobre el concepto “baobab” por ejemplo, el recurso al diccionario de definiciones puede ser útil, por ejemplo, el diccionario de la RAG dice que el baobab es un árbol de la familia de las bombacáceas […], pero para otro tipo de conceptos, en espacial aquellos que implican ideas y valores, recurrir a un diccionario de definiciones se demuestra improcedente. Por ejemplo, la definición de terrorismo por el diccionario de la RAG (empleo de la violencia en atentados, secuestros etc por parte de una organización política como medio para conseguir sus fines) no ayuda a comprender como Irán y EEUU pueden acusarse de ser estados terroristas. Para los conceptos fundamentales que indican ideas y valores, más que un diccionario de definiciones hace falta un **diccionario histórico** que no se preocupa por el significado correcto si no que se preocupa por la historia y la complejidad de los significados, los cambios conscientes e inconscientes, los distintos usos, la innovación, la especialización, el solapamiento y la transferencia. Afirma ***Williams*** que hay cambios: *“que están enmascarados por una continuidad nominal, de tal manera que palabras que parecen haber estado ahí durante siglos, con significados generales permanentes, en realidad han llegado a expresar significados e implicaciones de significado radicalmente diferentes o variables, aunque a veces a penas advertidos.”* En este sentido que ***Williams*** define su método en la elaboración de su diccionario como una semántica histórica, una tendencia que debe definirse más precisamente como aquella en la que: *“se hace hincapié no solo en los orígenes y desarrollos históricos, sino también en el presente-significados, relaciones presentes e implicaciones- como historia.”*

*TEORIA LITERARIA Y LITERATURA COMPARADA*

**¿Cuál es la relación entre estas dos disciplinas?**

Fue en **1994** cuando en un manual universitario español se abordó por primera vez la relación entre ambas disciplinas. Desde la introducción de este manual se reconoce el papel epistemológico y operativo que deben desenvolver de forma conjunta ambas disciplinas junto a las otras dos, **crítica literaria e historia literaria** que componen el mapa de los estudios literarios: *“Los autores del presente* ***curso de teoría de la literatura*** *comparten, desde sus perspectivos enfoques plurales, el convencimiento de que su tarea prioritaria es la de contribuir, a través de la docencia y de la investigación, el anudamiento de esa cadena que, tanto desde la teoría literaria y la crítica de obras concretas en ella fundamentada, como desde la comparación de las diferentes literaturas debe extenderse hasta la didáctica de las mismas.”* El capítulo de este manual en el que se aborda ese nudo (ese “no”) entre teoría literaria y literatura comparada se debe al profesor ***Darío Villanueva*** que afirma: *“Ahí está, creo yo, la clave de esta otra visión de la literatura comparada que no tiene por qué excluir radicalmente la primera-la positivista-, pero que le permite dejar de servir, de manera exclusiva y excluyente, a la historia literaria y prestar unos servicios absolutamente imprescindibles a la teoría de la literatura. Por qué esta cuando no cuenta con el contraste empírico que la literatura comparada le proporciona, se transforma en una especia de metafísica literaria en la que los universales lo dominan y lo velan todo, cuando lo que importa son los particulares literarios, y cuantos más mejor, para a través de ellos, fundamentar sólidamente el edificio de una poética renovada.”* Cuando ***Villanueva*** hace referencia a una primera etapa en la historia de la literatura comparada, la cual denomina **etapa positivista**, está haciendo referencia a que la literatura comparada como disciplina universitaria nació en el primer tercio del siglo XIX en la universidad francesa, y en esos momentos tuvo una larga historia a la que solemos denominar positivista. El primer campo de trabajo de literatura comparada fue a explorar las relaciones de contacto entre dos obras literarias lo cual significa que el escritor de la segunda obra leyó la primera y esa lectura tuvo una influencia en la composición de su obra (la segunda) que el comparatista o investigador literario puede demostrar, una influencia temática, de forma y genero literarios etc. Esto dio lugar a una serie de trabajos de carácter binario: intentar demostrar una relación de causa y efecto, de influencia, entre dos obras escritas en lenguas distintas. Esto a su vez dio lugar a una acumulación aprovechada fundamentalmente por la historia literaria como una de las disciplinas de los estudios literarios, pero lo que está defendiendo en esta pasaje ***Darío Villanueva*** es que la literatura comparada no tiene por qué trabajar en exclusiva proporcionando materiales a la historia literaria, sino que también debe trabajar contribuyendo a la elaboración de una autentica teoría literaria que pueda agrupar todas las literaturas del mundo, es decir, que cuando la teoría literaria construye sus conceptos “universales” (bajo esta pasaje de ***Villanueva***, conceptos universales, ya que son aplicables a todas las literaturas del mundo) a partir de materiales proporcionados por las distintas literaturas del mundo y no simplemente por un grupo reducido de literaturas fundamentalmente de Europa o del llamado mundo occidental. Se entiende así porque en la segunda parte de este pasaje ***Villanueva*** dice que cuando la literatura comparada no le proporciona el contraste empírico a la teoría literaria, esta se convierte en una especie de metafísica literaria, es decir, no está en contacto real con la información proporcionada por las obras literarias y para esto es necesario que la literatura comparada trabaje no con un grupo reducido si no con el más amplio posible de literaturas. ***Villanueva*** anticipó esa interrelación dialéctica entre las cuatro disciplinas de los estudios literarios (**historia literaria, literatura comparada, crítica literaria y teoría literaria**) en un movimiento continuo de inducción y deducción en un libro titulado “El polen de ideas” (teoría, crítica, historia y literatura comparada) cuyo lema es el siguiente: *“Entre las cuatro materias […] existe una dependencia total, hasta el extremo de que ninguna pueda alcanzar un cabal desarrollo sin el concurso de las otras.”* Esta citación apunta a un aspecto fundamental en la historia disciplinaria de la literatura comparada a saber que su mayor proximidad a la historia literaria como resultado de su construcción alrededor de los llamados **rapports de fait** (tecnicismo francés que significa relaciones de hecho), que alude a su metodología desde su nacimiento en el siglo XIX, a comparar dos obras escritas en lenguas distintas y determinar que una de las obras ejerció una influencia específica sobre la otra (tema, género, forma, estilo…). En **1958,** ***Renne Beleck*** denunciaba en su congreso la crisis de la literatura comparada por su atención exclusiva a estas relaciones de hecho, en ese mismo congreso el comparatista ***Janos Hankins*** presentó una ponencia titulada **“teoría literaria y literatura comparada”** en el que defendía la necesidad de que la investigación comparatista no se limitara a esas relaciones genéticas sino que también debía de examinar lo que se solía llamar analogías tipológicas, es decir, que existen semejanzas entre dos obras pero no porque el escritor de la segunda tuviera conocimiento de la primera obra (hay semejanzas pero no obedecen a una relación de contacto), además se suele decir que esas analogías tipológicas son la auténtica fundamentación de la teoría literaria. Es decir, son esas semejanzas que no obedecen a contacto, las que pueden fundamentar esos llamados “universales”, por parte de **Villanueva**.

Se trata de una vía que cuenta con numerosas achegas destacadas como por ejemplo, el trabajo pionero de ***Jonathan Culler***: *“La literatura comparada ha tenido siempre una relación muy singular con la teoría de la literatura ya que, para justificar su existencia, se ha visto obligada a argumentar, en términos teóricos, acerca de la inadecuada organización de los estudios literarios. Si la literatura comparada quiere abrirse camino en las universidades y en el mundo de las organizaciones profesionales, ha de iniciar un debate teórico que ponga en duda el principio según el cual las literaturas nacionales son las unidades legitimas para el estudio de la literatura.”*

Como se puede apreciar, no se trata solamente en que debe de haber una relación entre la literatura comparada y la teoría literaria para llegar a los auténticos “universales” de la literatura, si no que la literatura comparada debe contribuir a cuestionar el hecho de que el estudio literario deba estar organizado segundo lenguas o literaturas nacionales, es decir, el tradicional enfoque de las distintas filologías nacionales, que siguen organizando los estudios literarios por ejemplo en el currículo universitario.

Este enfoque dio lugar a un cambio en la historia de la literatura comparada con un allegamiento a la teoría literaria de manera que: *“el marchamo comparatista puede corregir los excesos inmanentistas a historicistas en que incurrieron ciertas escuelas teóricas mientras que estas, articuladas en un sentido pluralista e integrador, contribuirán a apaliar (¿o avaliar?) la endeblez de las bases metodológicas del comparatismo. Es decir, la literatura comparada debe fornecer materiales para llegar a una autentica teoría literaria, pero al mismo tiempo la teoría literaria debe de estar en comunicación con la literatura comparada y proporcionarle sus conocimientos. Por tanto, esa relación continua y constante de inducción y deducción mencionada con anterioridad (****Villanueva****)”.*

En este momento (siglo XIX) en el que la literatura comparada, que estaba más próxima de la historia literaria y pasa a estar más próxima a la teoría literaria en la segunda mitad del siglo XX, debe de situarse la definición de la disciplina, que aun hoy sigue vigente, es una definición de la literatura comparada datada en el **1961** y se debe al comparatista ***Henry Remak***: *“la literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana”.* Esta es una respuesta directa a la intervención de ***Rene Beleck*** y podemos decir que esta respuesta se concibe como un intento de respuesta a esa crisis diagnosticada por ***Beleck***. En esta definición es necesario resaltar **dos cuestiones**: la primera es que para ***Remark,*** de los tres ejes comparatistas: el **interliterario** (comparar literaturas en distintas lenguas), el **interastístico** (comparar una obra literaria con otras obras artísticas) y el **interdiscursivo** (comparar una obra literario con otros tipos de discurso: historia, filosofía, derecho, religión, economía…). Los ejes segundo y tercero (interartístico e interdiscursivo) serían para él los más representativos de lo que él denomina escuela estadounidense, es decir, surge a partir de este momento, la distinción entre **dos grandes escuelas**: en primer lugar, **la francesa y la estadounidense.**

Dice ***Remark***: *“al examinar la segunda parte de nuestra definición (la relación entre la literatura y otros campos) encontramos una diferencia básica, y no de énfasis, entre las escuelas americana y francesa. A continuación, menciona a destacados comparatistas franceses, diciendo que ellos no solo lo discuten si no que ni siquiera mencionan las relaciones entre la cultura y las otras palias, en cambio los planes de estudio americanos y las publicaciones sobre la literatura comparada* *suelen incluir este ámbito”.* La primera diferencia que señala es su atención a las relaciones interartísticas en primer lugar, y también interdiscursivas. La segunda es que es paradoxal que los mayores avances durante la segunda mitad del siglo XX, se tengan producido en el eje interliterario, es decir, en las relaciones entre literaturas en distintas lenguas, y estos avances en este eje se pueden sintetizarse en tres grandes ondas**: los estudios de este y oeste, los estudios postcoloniales y los estudios de literatura mundial”.**

*CONCEPTOS VIAXEIROS:*

¿Por qué los discursos científicos (entendidos como aquellos discursos que enuncian un saber sobre el objeto de sus disciplinas) toman prestados frecuentemente conceptos que organizan en otras disciplinas sus propios campos específicos?, ¿Por qué viajan los conceptos de una disciplina a otra?

Durante las últimas tres décadas, el estudio de la literatura y de la cultura se ha convertido en un campo/ámbito diversificado, hacer estudios literarios y culturales en una época de teoría literaria y cultural interdisciplinaria y trasnacional, es muy distinto de lo que ocurría en el periodo de la teoría (estructuralismo y posestructuralismo francés). El desenvolvimiento de nuevas achegas y formas de análisis literaria es el resultado de la importación de teorías y conceptos de disciplinas de campos ajenos a los estudios literarios (destacan el psicoanálisis, el análisis discursivo, la psicología del lenguaje, las teorías sociológicas, la teoría de los sistemas sociales). Más recientemente muchos investigadores literarios se han interesado por los conceptos y escritos de filósofos. Otra razón para la reconfiguración del paisaje académico en los estudios literarios, es tendencia cara la internalización si bien aún hay diferencias marcadas en las diversas tradiciones académicas, el desenvolvimiento reciente de los estudios culturales y literarios se ve afectado por la internalización y la globalización. El intercambio de conceptos y perspectivas está promoviendo el desenvolvimiento de achegas transnacionales al estudio literario y cultural. Como consecuencia de esta creciente interdisciplinariedad e internacionalización el intercambio dinámico de conceptos entre disciplinas y culturas académicas se hace más importante con una constante apropiación, traducción y reevaluación a través de fronteras y campos y por lo tanto es necesario preguntarse como afrontamos este intercambio dinámico. Diversos conceptos o metaconceptos se presentan como posibles modelos para enmarcar los procesos que están implicados en estos intercambios. Entre ellos, se incluye la idea de conceptos viajeros cuñado por la narratóloga holandesa ***Mieke Bal (“Travel concept”)***, pero también otros conceptos como el de traducción en la propuesta de ***Doris Backman,*** o mismo el concepto de emergencia o de transferencia cultural. Todos estos conceptos están preocupados por los procesos dinámicos implicados en el tráfico entre culturas académicas y disciplinas.

Además, comparten dos asunciones epistemológicas centrales: la primera es que los conceptos son términos operativos, es decir, nunca son meramente descriptivos si no programáticos e normativos; construyen y cambian los propios objetos que analizan. En segundo lugar, no hay conceptos universales para el estudio de la cultura de las sociedades de la política y ninguna achega o teoría puede reclamar validez universal. En su propuesta de los conceptos viajeros de ***Mieke Bal*** (libro travelling concepts 2002), ***Mieke*** dice que los conceptos son herramientas de intersubjetividad, facilitan la discusión sobre la base de una lengua común de modo que los conceptos son esas herramientas a través de las cuales los investigadores poden intercambiar ideas en el seo de una disciplina, tradición académica nacional pero también entre distintas disciplinas e tradiciones interdisciplinarias académicas de diferentes países. Por lo tanto, es útil distinguir distintas situaciones en las que pueden acontecer los desplazamientos o viajes de estos conceptos. Podemos que se puede producir el viaje de los conceptos entre:

**1. Viaje entre disciplinas académicas** (ejemplo: la narratología toma conceptos de la óptica como perspectiva, punto de vista, focalización…; o como en los estudios literarios que se hace uso de conceptos que nacieron en el ámbito de la psicoanálisis como: inconsciente, estructura profunda…).

**2. Viaje entre culturas académicas nacionales:** cruzamiento de fronteras nacionales.

**3. Viaje diacrónico** (las fronteras que se cruzan son periodos historicos).

**4. Viaje sincrónico entre subsistemas funcionalmente definidos** (cruzamiento entre academia y sociedad). Podemos decir que un concepto que nació en el ámbito de los estudios académicos y que va a ser objeto de reflexión en el marco de esta materia: género. Este concepto nace teorizado desde el interior de la academia, pero a día de hoy tiene una influencia y difusión en la sociedad en general.

La complejidad de estas transferencias teóricas y conceptuales reside en el hecho de que los conceptos siempre están enmarcados por sus respectivas contornas (es decir, sus respectivos campos académicos, disciplinarios y culturales). En consecuencia, los conceptos siempre tienen trazos disciplinarios, formales y funcionales que pueden derivarse de su posición y su papel en una teoría concreta, sistema conceptual o disciplina. Cuando un concepto es transferido desde su contexto original nunca viaja sólo, si no siempre con un equipaje teórico y un peso ideológico los cuales pueden perderse en el transito o traducción. La incorporación de conceptos adaptados de otras disciplinas o culturas de investigación implica necesariamente actos de recontextualización, en cuyo proceso los conceptos adaptados se relacionan con marcos y teorías ya establecidos en los nuevos conceptos disciplinarios e institucionales. A parte de los conceptos viajeros, hay también una serie de **giros culturales** en las humanidades, que cruzan fronteras nacionales y disciplinarias y que tienen cambiado las formas en las que la investigación se está a desenvolver en las últimas décadas. ***Doris Bachmann Medick*** sintetiza estos giros en:

1. Giro interpretativo: consiste en la redirección de la atención cara a los significados, negociaciones e interpretaciones culturales, que surge de la antropología cultural al entender la cultura como un inmenso repertorio de textos.

2. Giro performativo: consiste en un movimiento complementario, pero también correctivo, cara a la comprensión de la cultura como representación. Una visión que toma en consideración los factores, instituciones, procesos y prácticas sociales, implicados en la producción práctica de significados culturales.

3. Giro retorico: consiste en una exploración autoconsciente y profundamente crítica de factores complejos que participan en la escritura de la cultura, así como en las formas y estructuras de los textos y otras formas culturales de producción de mundo.

4. Giro postcolonial: achegas que deconstruyen las prácticas y discursos del colonialismo e imperialismo que modelaron y continúan a modelar la producción y recepción de textos literarios y otros artefactos culturales, coloniales e postcoloniales.

5. Giro tradutológico: foco explícito en los procesos de traducción en las humanidades e en el análisis de los procesos de mediación e en los problemas de transferencia implicados en los intercambios culturales concebidos como traducción.

6. Giro espacial: cuyo foco interdisciplinario se centra en el análisis de categorías de espacio, lugar y fronteras desde una nueva comprensión del espacio como una categoría relacional, resultado de prácticas sociales.

7. Giro icónico: donde se presta atención a la importancia e interés disciplinario en las funciones de las imágenes y la visualización en la contemporánea cultura mediática.

Una de las formas más prometedoras de promover el desenvolvimiento de achegas transnacionales al estudio de la literatura y la cultura fue sugerido por **Mieke Bal** en el libro mencionado previamente. Para ella, los conceptos son representaciones abstractas de un objeto, pero como todas las representaciones, no son ni simples ni adecuados por sí mismos; distorsionan, dan una inflexión a un objeto. Los conceptos son, dice **Bal**, el mejor fan, y má que denominar, formecen teorías en miniatura y con esa apariencia ayudan al análisis de los objetos, situaciones de los estados y de otras teorías. Dado que son de una importancia capital para la comprensión intersubjetiva, deben de ser explícitos, claros y definidos, de forma que todo el mundo pueda utilizarlos. Esto no es tan fácil como parece, ya que cada concepto es parte de un marco, un conjunto sistemático de distinciones que en ocasiones pueden ser evitadas o ignoradas, pero nunca serán contradecidas sin un daño serio para el análisis de lo que se está a hacer. De hecho, los conceptos no son ni fijos ni carecen de ambigüedad. En las disciplinas culturales, diversos conceptos son utilizados para enmarcar, articular y especificar distintos análisis. Los conceptos más confusos son los conceptos “paraguas” que usamos como si sus significados fueran tan comunes como cualquiera palabra de una lengua. En función de la formación del analista y del género cultural al que el objeto pertenece, cada análisis tenderá a dar por sentado cierto uso del concepto. Esta confusión se incrementa con aquellos conceptos que están próximos al lenguaje común (ejemplo: el concepto de texto es muy problemático al mismo tiempo que es muy estimulante cuando las controversias y disputas son investigadas).

TEORIAS NOMADES

En un artículo original de **1982**, **Edward Said** parte de la constatación de que, como las personas, las ideas y las teorías también viajan de una situación a otra, o de una época a otra. La vida cultural se alimenta y se mantiene gracias a esta circulación. Para **Said** es posible proponer un modelo de desplazamiento en cuatro fases aplicables a cualquier idea o teoría que viaja:

- Punto de origen: conjunto de circunstancias iniciales bajo las cuales la idea nació o ingresó en el discurso.

- Distancia: la distancia que se recorre, un recorrido a través de diferentes contextos que ejerce su presión sobre la idea o teoría.

- (Hay un conjunto de) condiciones de aceptación/resistencia que recibe la idea o teoría.

- Transformación: la idea o teoría, ya adaptada e incorporada total o parcialmente se ve ata cierto punto transformada por sus nuevos usos, su nueva posición en un nuevo tiempo y en un nuevo lugar.

INTRADUCÍBEIS

Los intraducíbeis e un concepto debido a la filósofa francesa **Bárbara Casan** en su trabajo **2004** titulado “**Vocabulaire Europeen des Philosophes**”. Segundo Bárbara, uno de los problemas más urgentes en Europa es el problema de las lenguas. Se puede escoger una lengua dominante a través de la cual se harían todos los intercambios, o bien defender la pluralidad al hacer manifiestos al sentido y al interés de las diferencias. Este diccionario de Bárbara, se adscribe en esta segunda visión, ya que explora con un gesto filosófico pero también político, el vencello entre o feito de lingua e o feito de pensamento e apóllase sobre os síntomas que son as dificultades de transición de una lengua a otra.

Cando se parte dende a pluralidade das linguas, traducir implica comprender cómo as distintas linguas producen mundos diferentes, comunicar estes mundos e perturbar unhas linguas a través das otras. En palabras de **Casan**, o seu vocabulario formece una cartografía dos intraducibeis filosóficos, algúns destes son tamén conceptos que se utilizan nos estudios literarios, pero poderiamos pensar tamén nun proxecto paralelo dos intraducibeis filosóficos e pensar por exemplo nun diccionario de intraducibeis nos estudos literarios.

Definición proposta por **Bárbara Casan** de que é un intraducibeil: falar de intraducibeis non implica mais que o que os termos en cuestión ou as expresions, os xiros sintácticos e gramaticais, no sexan o non podan ser traducidos. O intraducibeil e mais ben, aquilo que non se deixa de traducir ou de non traducir. Dicho de otra manera, podría decirse que o intraducibeil e un concepto que a súa traducción non parece esgotalo, e por tanto constantemente volvemos a explorar o concepto na súa lingua orixinal, nas formas en que ten sido traducida a otras linguas e malia isto, seguimos explorando ese concepto porque parece que hay algo nel que non podemos acabar de manifestar a través de todas estas versións (no original o unas distintas linguas al que fue traducido).

**SEMANA 2: GLOBALIZACION LITERARIA Y CULTURAL, UNA INTRODUCCIÓN:**

La globalización se plantea en diversos planos, por eso tiene una gran variedad de definiciones dependiendo del campo en el que se utilice. Nos obliga a replantearnos varios conceptos.

*1. Introducción (algunas definiciones):*

• “Globalization is **the process whereby individual lives and local communities are affected by economic and cultural forces that operate world-wide**. In effect it is the process of the **world becoming a single place**. Globalism is the perception of the world as a function or result of the processes of globalization upon local communities” (Ashcroft, Griffiths e Tiffin, Postcolonial Studies…, p. 110).

• “Actualmente, el término ‘globalización’ describe un **aumento vertiginoso del comercio inter y transnacional que, combinado con una preferencia por las políticas del mercado libre por encima de las protecciones de las economías locales o nacionales, busca la expansión de una sola economía capitalista con un impacto planetario**. Este proceso depende de los rápidos avances en las tecnologías comunicativas, mientras que a la vez los produce. **Tales avances facilitan la transferencia electrónica del capital igual que de la información**” (Biron, DECL, pp. 117-118).

La globalización se asocia al capitalismo avanzado, al mercado económico, a la circulación acelerada y masiva y global de mercancías, información, personas, capital… ligado también a una infraestructura que lo permite que son las TIC, la interconexión a través de la tecnología, de los medios de comunicación, siempre yendo hacia la máxima aceleración, pero también yendo hacia la densidad, el mayor número de puntos posibles del planeta conectados a la mayor velocidad posible. Esto ocasiona una sensación de comprensión del mundo, que se puedan recibir las novedades y poder transmitirlas, que podamos consumir determinados bienes simbólicos o culturales casi en tiempo real en cualquier lugar del planeta.

La globalización también se asocia al proceso en el que hay fuerzas culturales, sociales, políticas, económicas que influyen en el diseño y en la arquitectura de un mundo en el que cada vez queda menos lugares que puedan ser considerados como puntos no globalizados, y de ahí que esa fuerza de lo global sobre lo local no sea unidireccional, sino que también se produzcan determinadas resistencias y transculturizaciones.

*2. Problemáticas (de la globalización):*

• **¿Es la globalización un objet nouveau?** El momento globalizador se ha visto a lo largo de la historia, pero no a esta velocidad ni con esta capacidad de implantación.

• **¿Transformación cuantitativa o cualitativa? ¿Forma parte de una estrategia de mercado?** Entre los intereses de la globalización está llegar a todas partes, ampliar mercados. Esta ampliación de mercados no es sólo la implantación de una serie de bienes producidos desde fuera, en un mercado local, si no también cómo lo local se va irrigando con lo global o lo ya considerable como transnacional o posnacional. De ahí que surja lo nacional, entendido como identidad/homogeneidad versus posnacional/transnacional asociada a la idea de heterogeneidad/pluralidad.

Preguntarnos si esta dicotomía es operativa o no, y en caso positivo, si se podría generalizar a territorios completos o a la idea de un país/nación completa, a una cultura como si fuera siempre algo homogéneo y claro, frente a una idea transnacional/posnacional marcada por la pluralidad. O si dentro de lo posnacional se pueden apreciar fenómenos claramente arraigados, territorializados, homogéneos, identitarios… y no siempre híbridos entre lo global y lo local.

• **Nacional (identidad, homogeneidad) vs. Posnacional / Transnacional (heterogeneidad, pluralidad)** [arriba].

• **Relaciones espacio-tiempo** (velocidad, compresión…).

• **Multiterritorialidad**: Dentro de una misma provincia/ciudad/país podemos considerarnos todos completamente globalizados o al contrario y siguen existiendo espacios no globalizados, o espacios en los que la globalización no se muestra de un modo tan arrollador/sumiso.

• **Múltiples temporalidades**: Ejemplo: la idea de la jerarquía de alta definición, dependiendo de la capacidad de conexión que se tenga somos capaces de acceder a determinados contenidos o de reproducirlos con una calidad, que no siempre será la misma.

Jerarquía distinción (ejemplo del Internet): Gente que pueda consumir a la máxima velocidad y a la máxima definición y otras personas que no. O ver los estrenos antes que nadie con Netfllix o HBO.

• **Mentalidad 24/7:** Desaparición la antigua división entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio. A través de esto se van a manifestar las llamadas economías de la atención, esa notificación constante, las alarmas, alertas, el correo electrónico que se lee a altas horas de la noche… La separación del espacio y el tiempo de trabajo, del espacio y tiempo del ocio.

• **¿Es la globalización un nuevo metarrelato?**

• “algunos teóricos consideran que la globalización es la fuerza económica dominante que va a dar fin al Estado-nación moderno por medio del flujo del poder por vías extranacionales. Otros, sin embargo, sostienen que la globalización, irónicamente, refuerza la estabilidad nacional para promover las conexiones internacionales cada vez más eficientes y rentables. En ambos casos**, la lucha entre la homogeneización y la autonomía cultural y política es central, pero se plantea en términos que ya no se limitan a la geografía**” (Biron 118).

• “los estudios culturales buscan analizar **cómo los vínculos transnacionales en las esferas de la economía, la política y las comunicaciones generan nuevas alianzas sociales y formas de la expresión cultural.** Es más, también analizan la manera en que estas formas generan, en su turno, nuevas relaciones políticas y económicas” (Biron 119)

• “the importance of globalization to post-colonial studies comes firstly from its demonstration of the structure of world power relations which stands firm in the twentieth century as a legacy of Western imperialism. Secondly, the ways in which local communities engage the forces of globalization bear some resemblance to the ways in which colonized societies have historically engaged and appropriated the forces of imperial dominance” (Ashcroft, Griffiths e Tiffin 112)

La globalización viene a cambiar un poco el terreno de juego y aquí se nos ha generado una consideración transnacional de la globalización en el que se producen relaciones no unidireccionales, si no relaciones mucho más complejas entre lo local y lo global, pero también la globalización tiene una visión internacional en el que se impone desde los centros de poder una visión de la cultura muy clara y que va prescribiendo y determinando qué tipo de condenas culturales van a ser consumidos en todos los territorios globalizados.

Pero también se nos viene a advertir que la globalización por muy internacional que se nos planteé, al fin y al cabo, suele reforzar una determinada visión del mundo, de la cultura y esta, (y no es casualidad) suele corresponderse a una visión imperialista, occidentalizante, e incluso se podría ver un reforzamiento paradójico de la territorialidad [de la privilegiada]. Estas relaciones entre lo local y lo global van a ser siempre asimétricas, no se suelen solucionar con la mera aplicación de la dialéctica, sino que hay intereses que fuerzan de un sentido más que de otro.

• “**If globalism is not simply a result of top-down dominance but a transcultural process, a dialectic of dominant cultural forms and their appropriation, then the responses of local communities become critical.** By appropriating strategies of representation, organization and social change through access to global systems, local communities and marginal interest groups can both empower themselves and influence those global systems” (Ashcroft, Griffiths e Tiffin 113-114).

• “la globalización cultural se refiere a **la diseminación mundial de la información, las imágenes, los valores, y los gustos, junto con un creciente cosmopolitismo de la vida urbana**” (Biron 118).

• “El corte de tiempo como régimen histórico hace que América latina nunca esté completa, que su ser sea siempre enviado al futuro, y esa es una de las claves de nuestra posición global […]. **Se nos corta el tiempo desde afuera y desde el estado, se corta algún proceso, y se nos define como temporalmente diferentes según una historia desarrollista, en etapas, que es la historia del capitalismo y del imperio concebidos como modernidad, civilización y continuo progreso**. América latina, en esa cronopolítica, está siempre en una etapa temporal anterior, atrasada o ‘emergiendo’ en relación con lo ya constituido, en un proceso que nunca acaba y que se reajusta con cada salto modernizador” (Ludmer 27).

• “Es interesante cómo se puede percibir una verdadera inversión de los procesos**: mientras antes ‘territorializarse’ implicaba definir fronteras y controlar espacios continuos, bien delimitados, ahora estas delimitaciones y fijaciones pueden representar más ‘desterritorialización’ que territorialización**. Nuestros territorios se construyen más en el movimiento y la discontinuidad que en la fijación y la continuidad. **Quien no participa de los movimientos ‘globales’ y se sitúa en una condición más ‘inmóvil’ –o en una movilidad insegura y ‘sin control’– puede ser más vulnerable a la desterritorialización”** (Haesbaert 208-209).

Problemática de la globalización: complejas dinámicas y negociaciones entre lo local y lo global. Ya no sólo en lo económico, sino en lo cultural. Cabe destacar que no se trata sólo de un proceso, sino de un proceso transcultural en el que la dialéctica (las relaciones entre las formas culturales, locales y globales) entran en una competición entre la que se va a oscilar entre la aculturación (unidireccional: se impone lo global sobre lo local) y la transculturación (según **Fernando Ortiz**: Transculturación: se usa para referirse a una forma de contacto cultural que lejos de ser pensada como una relación unidireccional y unilateral establecida de una cultura hegemónica dominante, que actuaría como donadora de una cultura subordinada o dominada que resultaría receptora, es pensada como una interacción creativa entre las distintas entidades culturales que se encuentran y da como resultado proceso de selección, transformación y creación entre ambas, hasta llegar incluso a la generación de una nueva entidad que comprende creativamente elementos de las dos instancias previas al contacto).

**¿Qué entendemos por cosmopolitismos?** En la actualidad podríamos verlo como un cosmopolitismo de gustos globalizados.

Heterogeneidad multitemporal (cita de Ludmer, arriba). Una auténtica cronopolítica: la sociedad en vez de estar dividida en cortes espaciales es definida siempre en términos temporales. Vamos calificando a los países y culturales como temporalmente diferentes y eso nos convierte a nosotrxs en observadores desde una temporalidad globalizada.

La globalización siempre ha predicado la movilidad como un valor en sí mismo; frente a la territorialización que nos recordaba otros momentos de la historia en la que la identidad, el territorio eran un valor en sí mismo.

Último punto, lo de negrita: porque el hecho de establecerte en un solo espacio donde trabajar y desarrollar tu vida, justamente va a producir la conexión de las supuestas posibilidades de vida que te ofrece el seguir y mantenerse al ritmo marcado por un tipo de desarrollo laboral que no es el que te va a facilitar quedarte en un solo sitio. Por ello, quien no participa en los movimientos globales, paradójicamente, se sitúa en el extremo opuesto de la desglobalización porque se vuelve más vulnerable a poder conseguir la ansiada estabilidad.

2.1. Local – Global – Glocal:

• “El uso del término local-global en el discurso crítico y teórico presenta dos líneas generales de pensamiento, cuyo marco de referencia en **el gran debate actual sobre los efectos culturales de los procesos de globalización: homogeneización o hibridación/resignificación**” (Juhász-Mininberg 163).

Aquí se sigue ilustrando esa doble visión de la globalización entendida desde una lucha por la homogenización por la dominación cultural frente a otros pensadores que ven que esta relación entre lo local y lo global es mucho más compleja.

Se producen negociaciones entre ambas esferas. Los procesos no son unidireccionales si no que son bi/multidireccionales.

• “Los procesos globales son colectivamente construidos por comunidades, de mayor o menor tamaño, contextualmente referidas a su experiencia cotidiana. **Lo local es, así, el espacio de la construcción del sentido donde se perciben explícitamente las luchas de poder y se develan sus asimetrías. Lo local y lo global coexisten de forma complementaria y contradictoria** en los imaginarios sociales que informan la vivencia cotidiana y la participación de los actores en diversos procesos de transformación social” (Juhász-Mininberg 164).

Lo local es espacio de la construcción del sentido en donde se perciben explícitamente las luchas de poder y se revelan sus asimetrías. Lo local y lo global cooexisten de forma complementaria.

Halloween, Papá Noel, el día de todxs los muertos…

• “es precisamente en la intersección de las dinámicas local-global, según Mignolo, donde en la actualidad se construyen epistemologías múltiples que perfilan una visión plural de la experiencia humana, elaborando imaginarios donde se multiplica la dimensión local en diversas posibilidades de ser que se ofrecen como alternativas viables a un imaginario hegemonizante/globalizante” (Juhász-Mininberg 165).

“Gran parte del discurso sobre la globalización ha tendido a asumir que se trata de un proceso superador de lo local, incluyendo aquí a lo local a gran escala tal y como se ha manifestado en los diversos nacionalismos étnicos surgidos recientemente en varios lugares del mundo. Tal interpretación descuida dos cosas. Primero, que la extensión de lo que se tiene por local se ha construido en gran parte sobre una base que va más allá de lo local (translocal) o que lo supera (superlocal). En otras palabras, buena parte de la promoción de lo local se hace desde arriba o desde fuera. Mucho de lo que se declara a menudo como local no es sino la expresión de lo local en forma de recetas generalizadas de la localidad (locality)” (Robertson 2).

Anuncio Cruzcampo: la manera en que representan Andalucía, ESTEREOTIPOS

• **“No se trata de escoger entre ‘homogeneización o heterogeneización’, sino de los modos en que ambas tendencias han llegado a constituir estilos de vida a lo largo de buena parte del último tramo del siglo XX. Y en tal perspectiva el problema pasa a ser perfilar la manera de cómo ambas tendencias se implican mutuamente”** (Robertson 4).

2.2. Multiculturalismo:

• “es imperativo recordar que el multiculturalismo no necesariamente critica ni desarticula estructuras del poder, sino que puede terminar reforzándolas o incluso ser directamente cooptado por ellas” (Martin 182).

• **“La nueva indiferencia ante la diferencia se presenta en teoría como una aprobación del ‘pluralismo cultural’: la práctica política formada y respaldada por esta teoría se define con el término ‘multiculturalismo’**. Parece inspirarse en el postulado de la tolerancia liberal y el respaldo a los derechos de las comunidades a la independencia y a la aceptación pública de sus identidades elegidas (o heredadas), pero en realidad actúa como una fuerza socialmente conservadora**. Lo único que consigue es disfrazar la desigualdad social –un fenómeno que difícilmente obtenga aprobación general– de ‘diversidad cultural’, es decir, un fenómeno que merece respeto universal y atento cultivo**. Mediante esta operación lingüística, la fealdad moral de la pobreza se transforma mágicamente, como tocada por la varita de un hada, en el encanto estético de la diversidad cultural” (Z. Bauman, La cultura en el mundo de la modernidad líquida, 2011, pp. 43-44).

• “**Al igual que el capitalismo global supone la paradoja de la colonización sin Estado-nación colonizador**, **el multiculturalismo promueve la eurocéntrica distancia y/o respeto hacia las culturas locales no-europeas** […]. El multiculturalismo es un racismo que ha vaciado su propia posición de todo contenido positivo (el multiculturalista no es directamente racista, por cuanto no contrapone al Otro los valores particulares de su cultura), pero, no obstante, mantiene esa posición en cuanto privilegiado punto hueco de universalidad desde el que se puede apreciar (o despreciar) las otras culturas**. El respeto multicultural por la especificidad del Otro no es sino la afirmación de la propia superioridad”** (S. Žižek, En defensa de la intolerancia, 2010, pp. 64-65).

El multiculturalismo muestra hasta qué punto hay una complicidad entre este (multiculturalismo) y el metarrelato de la globalización. La diferencia cultural acaba siendo domesticada, despolitizada y anulada, convirtiéndose en una mercancía más. Esta diferencia ofrece más opciones al mercado de integrarse en otros territorios u ofrece un abanico de bienes culturales y bienes simbólicos, de bienes materiales que de otro modo no accederían a los mercados globales.

Se habla de hasta qué punto el multiculturalismo es una forma de disfrazar la desigualdad social.

3. La circulación de la cultura:

• “Lo que diferencia a la internacionalización de la globalización es que en el tiempo de internacionalización de las culturas nacionales se podía no estar contento con lo que se tenía y buscarlo en otra parte. Pero la mayoría de los mensajes y bienes que consumíamos se generaba en la propia sociedad, y había aduanas estrictas, leyes de protección a lo que cada país producía**. Ahora lo que se produce en todo el mundo está aquí y es difícil saber qué es lo propio. La internacionalización fue una apertura de las fronteras geográficas de cada sociedad para incorporar bienes materiales y simbólicos de las demás. La globalización supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros**, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa” (García Canclini).

Qué circula, cómo circula, por dónde se distribuye… Cómo se distribuye y que tipo de contenido circula a qué velocidad, cuales llegan y cuales son más accesibles en función de que capacidad. Esa capacidad no es solo cognitiva, de saber usar la web sino también de tener y haber pagado los peajes (suscripción) o contar conexión.

Ejemplo: el tabasco, que se piensa que es mexicano y en realidad es de Luisiana. Pero la fama la lleva México.

• “**Lo que ha sucedido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general**: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa […], con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética” (Jameson 17-18).

3.1. Literatura y globalización:

• “sería conveniente no negar las fuerzas centrífugas que desterritorialización la experiencia de la escritura y la lectura, pero sí recalcar la medida en que siguen estando vigentes unas cuestiones identitarias afectadas por los procesos de globalización en autores y obras que podrían pensarse entonces, no desde una desterritorialidad entendida como una no pertenencia a ningún espacio identitario, sino desde una multiterritorialidad ya real, ya imaginada” (Esteban y Montoya 9).

3.2. La “alfaguarización” de la literatura hispanoamericana:

• “masificar un producto, a través de la cooptación, dotándolo de ciertas características comunes a lo que entendemos como fenómeno literario. Y no hablo aquí de literatura en serie, sino de una estrategia para vender una literatura, que aun en su heterogeneidad y distancia espacio-temporal, se nos presenta con rasgos similares (rasgos, claro, impuestos desde una perspectiva extra-literaria)” (Barrera).

• “creo percibir que, más allá de su aparente diversidad, la discusión gira, en el fondo, en torno a un problema esencialmente semántico: la interpretación del sentido del término latinoamericano cuando se le utiliza para calificar a la literatura de la última generación de novelistas y escritores del área” (Guerrero 27).

El realismo mágico. Doble problemática: hay un problema de definición. ¿Cómo y quien define lo latinoamericano? Ya decir latinoamericano, crea una generalización impropia. ¿Si se reduce a rasgos, cuales se resaltan? Sería como sólo centrarse en lo rural al hablar de la literatura gallega.

Estudio de casos: McOndo y el Crack.

• **Presentación del país McOndo:**

• “Pues bien, el editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de "carecer de realismo mágico". Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos "bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo".

• “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que esta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial”.

• “debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores, y a toda a una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediablemente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de la televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencias unificadores. Esta realidad no es gratuita. Capaz que sea hasta mágica”.

Estudio de casos: McOndo y el Crack.

• Manifiesto y Postmanifiesto del Crack (1996-2016).

• El cronotopo cero, o hacia una estética de la dislocación.

• Este mundo más allá del mundo no aspira a profetizar ni a simbolizar nada. Acaso hay a veces trampas para un efecto de extrañeza en homenaje a Brecht y a Kafka, algo para lo grotesco, algo para la paráfrasis caricaturesca; en realidad, lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno […]. La dislocación en estas novelas del Crack no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos.

• “En su primer resplandor desde Felipe II, los virreyes peninsulares ordenan y clasifican la literatura en español. En su imperio se concentran editores, agentes, promotores, suplementos, académicos, críticos, escritores. Y los latinoamericanos caen en la trampa”.

• “La revolución digital no trastoca la literatura. Se lee en un sinfín de formatos. Se lee de otra manera. Pero los escritores apenas se dan por aludidos”.

• “Las redes sociales agitan la sociedad del espectáculo. La celebridad dura hoy dos horas. Los escritores abandonan sus plumas y sus computadoras y hacen stand-up comedy”.

• “Novelas profundas, polifónicas: el clamor principal del manifiesto. Contra la banalidad del nacionalismo y de las etiquetas. Al menos en este punto la lucha no ha variado”.

- ¿Qué tipos de relación entre lo local y lo global apreciamos? ¿Globalización aculturación o complejizaciones de esas relaciones? ¿Reacción de lo local ante lo global?  
-donde se situarían estos escritores ante la globalización?

**SEMANA 3: LITERATURA MUNDIAL**

1. GOETHE CUÑA UN TERMO: WELTLITERATUR:

1.1. «[Mércores, 31 de xaneiro de 1827. Goethe:] Estos últimos días que no nos hemos visto […] he leído mucho y cosas muy distintas. Entre ellas una novela china [einem chinesischen Roman ]1 , que no he terminado aún y que me parece algo maravilloso» (Eckermann 2001: 254).

1.2. «[Goethe:] Su ambiente recuerda el de mi Hermann y Dorothea, y el de las novelas inglesas [den englischen Romanen] de Richardson. Con la diferencia, no obstante, de que en los chinos la naturaleza exterior acompaña constantemente a las figuras humanas» (Eckermann 2001: 255).

1.3. «En singular contraste con esta novela china —prosiguió Goethe— se me presentan ahora las canciones [den Liedern] de Béranger, en casi todas las cuales se descubre un fondo inmoral y licencioso» (Eckermann 2001: 255).

1.4. «[Goethe:] Los chinos tienen miles de novelas parecidas a esta, y las tenían ya cuando nuestros antepasados aún vivían en los bosques. Cada vez veo más claramente —siguió diciendo Goethe— que la poesía es un acerbo común a todos los hombres [die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist], y que aparece en todas partes y en todos los tiempo representada por centenares y centenares de hombres» (Eckermann 2001: 256).

1.5. «[Goethe:] **El concepto de literatura nacional** [National-Literatur] **ya no tiene sentido; la época de la literatura ~~universal~~** [mundial; Welt-Literatur] **está comenzado, y todos debemos esforzarnos para apresurar su advenimiento**» (Eckermann 2001: 256).

1.5.1. ««[Goethe:] **Yo, por ejemplo, me complazco contemplando lo que sucede en otras naciones y aconsejo a todos que procuren hacer lo mismo**» (Eckermann 2001: 256).

1.6. «[Goethe:] en nuestra valoración de lo extranjero, no debemos tomar lo extraño como motivo exclusivo de nuestras admiraciones erigiéndolo en modelo único. No debemos creer que este sea la literatura china o la serbia o Calderón o los Nibelungos. Si sentimos la necesidad de un modelo volvamos los ojos a los griegos antiguos, en cuyas obras hallaremos siempre el ideal de la belleza humana» (Eckermann 2001: 256).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Conversaciones entre Goethe y su secretario en las que hace referencia a el concepto de literatura mundial.

Peter Eckermann era un estudiante de derecho; pero después de su primer año decidió abandonar la carrera ya que se verdadero interés era escribir poesía, era además uno de los poetas más reconocidos de la época. Decidió enviar un manuscrito con una selección de sus poesías a Goethe para tener su opinión, pero no recibió respuesta y entonces decidió ir a pie a casa de Goethe para solicitarle esa opinión sobre los poemas. Goethe reconoce no recordar ese manuscrito, pero le pregunta a Eckermann cuáles son sus habilidades y conocimientos lingüísticos y tras su respuesta decide contratarlo como su secretario personal. Gracias a la decisión de Eckermann de registrar por escrito sus conversaciones con Goethe podemos tener un amplio conocimiento del día a día del poeta.

Tras llevar ya varios años trabajando para Goethe, Eckermann deja registrado cuáles son sus impresiones y las conversaciones con Goethe. Este le dice que en esas vacaciones de Navidad lee mucho, incluida una novela china que aún no acabara pero que ya le parece una obra maravillosa. Eckermann reacciona diciendo que tiene que ser una obra muy exótica y Goethe dice que en absoluto, por lo que podemos saber que hizo esa lectura desde una perspectiva comparada, es decir, que él leyó la novela china en relación con la literatura más próxima a él (no solo la alemana, pero también las europeas), por lo que se compara esa obra china con obras europeas: hay cosas que son muy semejantes y otras en las que están más alejadas.

Pero lo que resulta más singular de Goethe es que a pesar de que él podía leer en distintas lenguas extranjeras, Goethe no podía leer en chino, por lo que su lectura se hizo en traducción, que en aquel momento no se había traducida al alemán si no al inglés y francés, que Goethe efectivamente revisó (ambas). Aquí tenemos también un dato que es muy poco común de la época porque tenemos el registro de salida de la biblioteca en la Goethe cogió prestada la traducción y que leyó en las vacaciones de navidad (no devuelve el libro hasta junio). Otro dato relevante es que, por primera vez, comienza a ser habitual la lectura en traducción, pero de culturas alejadas de la cultura europea. Europa comienza entonces a interesarse por otras culturas como la china, cuyas obras comienzan a ser traducidas a distintas lenguas europeas y a circular entre los lectores y lectoras en Europa.

No se trata solamente de que Goethe aprecie que hay semejanzas y diferencias entre la tradición literaria europea y china, si no que hace un ejercicio más preciso de literatura comparada porque compara la obra china en cuestión con obras europeas específicas. Por lo que es un ejercicio comparatista.

Cuando menciona dos novelas europeas [cita dos], dice que la ambientación es muy semejante entre las tres (contando la china) pero que el tratamiento de la naturaleza exterior es distinto al que se hace en la obra china. Mas adelante, hace una comparación con unas canciones [cita tres], diciendo que estas comparten (incluyendo la china) una temática amorosa. Es a partir de este momento, que, gracias a la experiencia de esta lectura de una obra literaria china en traducción, cuando Goethe formula el concepto de literatura mundial [quinta cita] (weltliteratur). Es evidente que Goethe está concibiendo la literatura mundial por oposición a otro concepto, (de una tradición más larga en los estudios literarios) que es el de literatura nacional.

[cita 1.5.1.] Goethe dice que le gusta conocer otras literaturas a parte de la alemana o europea y que es ese conocimiento de otras literaturas del mundo contribuye a la aparición de esa propia literatura mundial a la que él hace referencia.

**¿Qué relación hay entre literatura nacional y literatura mundial?**

Goethe nunca proporcionó una definición clara de que es la literatura mundial y por eso, a día de hoy, se sigue a discutir a que se refiere este concepto. Goethe hace referencia al inicio de un proceso que nosotros sabemos que es la globalización, al decir que es más fácil acceder a otras literaturas de todo el mundo gracias a la aceleración de varios aspectos (ferrocarril, periódicos etc). Por eso podemos decir que Goethe ve que se está produciendo un cambio social y que ese cambio es el inicio de la globalización, por eso hay relación directa entre esta y la literatura mundial.

[punto 4] Goethe reconoce que, si pensamos en una historia de la literatura, pero no por países si no en una hipotética literatura a escala mundial, tendríamos que ver que la historia de la literatura es mucho más antigua en china que en Europa. En la segunda parte de las palabras de Goethe, podemos ya intuir una posible definición para el concepto literatura mundial: constante antropológica en la que todas las culturas humanas del mundo con independencia de la lengua en la que se expresen, contribuyen a la literatura mundial, crean literatura mundial (todos los seres humanos podemos crear poesía). Otra definición similar: capacidad de todas las comunidades humanas del mundo de crear obras literarias.

**¿Cuáles son los criterios y valores para juzgar las obras literarias?** [ultimo pasaje] Goethe se pregunta cómo puede leer obras ajenas a la cultura europea y como puede valorarlas. Él sostiene que la valoración no debe de ser automáticamente positiva por el hecho de ser una tradición literaria distante de la tradición europea. Pero es interesante hablar de lo que hablaba antes Eckermann, lo exótico, no es externo a Europa, sino que también puede ser interno. Puede ser externo como por ejemplo la literatura china, pero puede ser interno cuando hace referencia a Serbia, en este caso. Goethe dice que tenemos un patrón a través del cual podemos hacer su valoración, que es el de la literatura clásica griega [núcleo de la literatura mundial: los clásicos latinos].

La imprenta del libro chino era colonial. Una colonia en China: Macao. Donde también se tradujo la Biblia.

Tres posibles definiciones de weltliteratur (literatura mundial):

1. Perspectiva antropológica.

2. Conjunto de obras que siguen las normas estéticas derivadas de los antiguos griegos. Y que por tanto, el núcleo de la literatura mundial estaría construida por esa agrupación de obras que denominados: los clásicos grecolatinos.

3. Conjunto de todas las literaturas nacionales (oposición al concepto de literatura nacional, todas las comunidades humanas del mundo son capaces de producir literatura).

2. MARX PUNTUALIZA:

2.1. «En lugar del antiguo aislamiento y la autarquía de las regiones y naciones, se establece un intercambio ~~universal~~ [general; ein allseitiger Verkehr], una interdependencia ~~universal~~ [general; eine allseitige Abhängigkeit] de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan día a día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales [nationalen und lokalen Literaturen] se forma una literatura ~~universal~~ [mundial; Weltliteratur]» (Marx e Engels [1848] 2011: 35)

El concepto de literatura mundial reaparece en el pasaje previo de Marx y Engels. Ellos establecen un paralelismo entre lo que ocurre en la economía a nivel mundial con lo que está aconteciendo en la literatura a nivel mundial.

Y ya no existe literatura nacional por que estas están en un estado de intercambio a escala internacional, lo cual da como resultado la literatura mundial.

Manifestación clara de los inicios de la globalización.

3. AS TRES ACEPCIÓNS TRADICIONAIS DE LITERATURA MUNDIAL ATÉ 2003:

3.1. Acepción aditiva: «elle ajoute les littératures nationales ou les littératures analogiques directement l’une à côté de l’autre. Du point de vue génétique, elle [esta acepción] est la première et la plus simple. Nous l’appelons aussi la conception additive, parallèle. On constate le plus souvent qu’elle est marquée par le principe mécanique dans sa structure qui ne présuppose pas un système intérieur qui l’unifie et elle ne prend pas l’histoire de la littérature mondiale pour un tout unifié» (Ďurišin 1993: 27)

3.2. Acepción selectiva: esta concepción «est le deuxième type de l’histoire de la littérature dont le principe d’addition, de sommation, est surpassé par une sélection qui contient des traits d’une systématisation concrète. La sélection est fondée sur l’utilisation des critères d’évaluation des phénomènes littéraires et sur les critères de classification fondée sur la préférence des phénomènes supérieurs du développement littéraire —les meilleures œuvres, les plus grands auteurs, les processus plus importants» (Ďurišin 1993: 27-28)

3.3. Acepción sistémica: «La conception historico-littéraire de la littérature mondiale est plus riche, plus parfaite et le degré de la relativité de sa valeur cognitive est plus bas. L’integration de deux conceptions précédents [acepcións aditiva e selectiva] n’est pas un processus mécanique ou direct, l’explicarion de la conception historico-littéraire de la littérature mondiale suscite plusieurs problèmes» (Ďurišin 1993: 29)

3.3.1. «Le premier problème réside dans cette question: quels phénomènes littéraires appartiennent à la littérature mondiale? La réponse est suivante: ceux qui sont liés réciproquement et son conditionnés du point de vue génétique et typologique, et créent un système structuré» (Ďurišin 1993: 29)

3.4. A literatura mundial «est une catégorie finale de la science littéraire. Ce n’est pas le concept qui exprimerait un rapport global envers la vie littéraire au monde entier […]. Il représente la catégorie finale de la théorie littéraire et se trouve au sommet de notre généralisation du processus littéraire» (Ďurišin 1993: 25)

3.5. «Le concept de la littérature mondiale n’est pas un phénomène stable et constant, au contraire, il subit des modifications variées et une reconstruction intérieure grâce à tout un rang de nouvelles connaissances, du développement des corrélations interlittéraires» (Ďurišin 1993: 30).

Ďurišin propone que hay tres grandes formas de comprender la literatura mundial que son: la forma adictiva, la forma selectiva y la forma sistémica. Las dos primeras son dos formas que precedieron su propuesta.

La forma adictiva: añade a las literaturas analógicas (nacionales) directamente una al lado de otra. Es la más fácil. Marcada por un principio mecánico que no presupone un sistema de organización interior ni toma en consideración la historia de la literatura mundial como un todo unificado.

¿Qué significa una forma aditiva de comprender a literatura mundial? Si Goethe decía que la literatura mundial funciona a través de las distintas literaturas nacionales, intuíamos que una de las posibles definiciones que nos daba Goethe es una de las que presenta aquí Ďurišin: es la suma de todas las literaturas nacionales del mundo puesta una al lado de la otra [paralelismo]. Es una comprensión mecánica, poner una literatura nacional detrás de otra, pero no está a funcionar a través de una concepción sistémica de que puede ser esa literatura mundial. Primera forma y más sencilla.

La forma selectiva: segundo tipo de la historia de la literatura cuyo principio de adicción es superado por una selección que contiene trazos de una sistematización concreta. La selección se funda sobre la utilización de criterios de evaluación de los fenómenos literarios y sobre criterios de clasificación fundados sobre la preferencia de los fenómenos superiores del desarrollo del movimiento literario.

Para organizar ese conjunto del que se hablaba en el primer punto, tendríamos una posibilidad selectiva que selecciona qué obras pertenecerían de forma más directa a esa literatura mundial. Goethe también emplea esta opción selectiva [lo de los clásicos grecolatinos]. Una forma de limitar el enorme número de obras literarias es a través de la selección de obras canónicas (muchas veces eurocéntricas).

Ďurišin: Inicio de sistematización a partir de unos trazos literarios.

La forma sistémica: (esta perspectiva no está presente en Goethe, la añade Ďurišin) perspectiva estructuralista que está siguiendo los postulados iniciados por los formalistas rusos a inicios del siglo XX. Literatura mundial como sistema. [punto 3].

¿Qué fenómenos literarios pertenecen a la literatura mundial? Aquellos que están recíprocamente vencellados y condicionados desde un punto de vista genético y tipológico de manera que crean un sistema estructurado.

Para Ďurišin la literatura mundial es un sistema y para serlo tiene que estar organizada a parir de unos determinados principios de relación, es decir, la literatura mundial es aquella que tiene ciertas unidades y esas unidades tienen que estar relacionadas. Esas relaciones son las que se dan a través de dos canales: la genética y la tipológica.

Con lo **genético** se refiere que para él hay obras que presentan semejanzas entre sí, y esas semejanzas se pueden explicar a través de un punto de vista genético en el sentido de que hay una relación de hecho, de influencia de la obra 1 con la obra 2 pues el escritor 2 leyó lo 1. Relación de contacto porque el autor literario de la segunda obra leyó la primera y ejerció influencia.

Con lo **tipológico** se refiere a que cuando hay semejanzas, estas obedecen a distintas razones literarias, sociales, económicas, ideológicas… y se producen sin que el autor del segundo lea la primera. Obedece a formas literarias específicas que se desenvuelven en distintos lugares del mundo.

En resumidas cuentas, para Ďurišin, la literatura mundial es un sistema, una red constituida por semejanza genéticas y tipológicas desde el punto de vista sistemático. La literatura mundial es la categoría final de la ciencia literaria, de los estudios literarios en el sentido de ser el último horizonte de estudio por encima de las distintas literaturas locales, regionales y nacionales. No es un concepto que exprese una relación global, cara la vida literaria o el mundo entero, sino que representa la categoría final de la “comunidad” literaria y se encuentra en la cima de nuestra generalización del proceso literario.

Para Ďurišin, la literatura es un proceso literario que va desde las unidades mínimas y a través de esas semejanzas genéticas y tipológicas constituyendo una red cuya manifestación última daría lugar a la literatura mundial.

[ultima pasaje] a medida que el investigador literario va tomando en consideración nuevas obras, nuestra comprensión de la literatura mundial varía. Pero también quiere decir que a medida que se van introduciendo y creando nuevas obras literarias, estas, modifican el paisaje de la literatura mundial en el sentido de que contraen nuevas relaciones, sean genéticas o tipológicas con las obras restantes.

4. A PROPOSTA DE DAMROSCH:

4.1. Definición 1: «I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language» (Damrosch 2003: 4)

4.1.1. «a work only has an effective life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture» (Damrosch 2003:4)

4.1.2. «world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation» (Damrosch 2003: 5)

4.2. Definición 2: «world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of […] reading» (Damrosch 2003: 5);

4.2.1. «World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time» (Damrosch 2003: 281);

4.3. Definición 3: «World literature is writing that gains in translation» (Damrosch 2003: 281);

4.4. Definición 4: «World literature is an elliptical refraction of national literatures» (Damrosch 2003: 281).

4.5. Esta lectura vese cuestionada no apartado de conclusións de What Is World Literature?, onde se enumeran só tres definicións, resultado da desaparición daquela que incluía o factor da circulación. Porén, como sostén o mesmo Damrosch, estas tres definicións son «family resemblances» das «different forms of world literature circulating today» (Damrosch 2003: 281), de maneira que a proposta de Damrosch debería lerse do seguinte xeito. O factor sine qua non da literatura mundial é a circulación. Tódalas obras que circulan máis aló do seu contexto orixinal presentan un ou máis destes tres trazos en común: 1) refracción elíptica da literatura nacional, 2) ganancia en tradución, 3) modo de lectura.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Definición 1: considero que la literatura mundial incluye todas las obras literarias que han circulado más allá de su cultura de origen sea en traducción o en su lengua original. Forma novedosa de ver la literatura mundial en 2003: aquellas obras que circulas más allá de la cultura en la que han sido producidas, y para que sean leídas por lectorxs de otras culturas (tanto si conocen la lengua original y la leer en versión original, como si las leen en traducción).

Damrosch va más allá, y dice: “una obra sólo tiene una vida efectiva cómo literatura mundial, siempre y cuando esté presente dentro de un sistema literario y más allá de su cultura de origen”. Es decir, introduce un segundo elemento, no es sólo que circule, sino que influya o que tenga consecuencias en la cultura en la que vaya a ser leída. Especifica también. Que la literatura mundial no es un conjunto infinito de obras si no una forma de circulación.

Definición 2: la literatura mundial no es un canon infinito de obras sino una forma de leer, un modo de lectura, una forma de compromiso alejado con mundos, más allá de nuestro espacio y tiempo.

Definición 3: escritura que gana en/con la traducción.

Definición 4: la literatura mundial es una refracción (espejo) elíptica (imagen no reflejada exactamente) de las literaturas nacionales.

Si una obra no circula, no puede pertenecer a la literatura mundial. Si lo hace ya tendríamos esas tres ideas que serían la 2,3 y 4. La literatura mundial incluye siempre obras que circulen.

La obra de la que hablaba Goethe está escrita en chino cantonés (sudeste de China) y además en chino aun no existía el termino novela mientras que en Europa sí (era un libreto de una opereta: obra musical ligera). No solamente se traduce al inglés, sino que también cambia de género y pasa a ser una novela.

5. PALETA DE DEFINICIÓNS POTENCIAIS DE LITERATURA MUNDIAL (BEEBEE 2014):

5.1. O conxunto de tódalas literaturas do mundo. (Concepción aditiva de Ďurišin o la antropológica de Goethe).

5.2. Un hipercanon do mellor que foi pensado e dito en todo o mundo. (Concepción selectiva de Ďurišin o Goethe con sus clásicos grecolatinos).

5.3. Literatura coma unha constante antropolóxica das culturas humanas. (También Goethe).

5.4. Procesos de difusión e consagración mediante os cales autores, textos e literaturas se globalizan. (Participa la condición de circulación, pero añadiendo que son obras y autores conocidxs a escala global).

5.5. Literatura escrita cun público global ou transnacional en mente. (Desde un principio el público estaba en mente, si era un público global o nacional).

SEMANA 4: GLOBALIZACION Y BEST SELLERS (Teresa Vilariño):

**Introducción:**

“*Los best-sellers los le tanta gente, tantas personas hablan de ellos, tanta publicidad los rodea, que acaban siendo inevitablemente familiares para todo el mundo, se hayan leído o no”,* David Vilas.

Dos posibles interpretaciones:

- Superventas ou best-sellers (aquellos discos, películas, videojuegos… que gracias a la gran aceptación que tiene entre el público pasan a formar parte de las listas de los más vendidos).

- Para sinalar el valor académico o artístico de las obras, o bien para destacar la fama que esta adquiría para el público general.

Best seller: gran nivel de venta y difusión y no necesariamente una cualidad excelente o un rigor académico impecable.

LA GLOBALIZACION EN LA LITERATURA: “*La globalización ha resultado maravillosa para la literatura”.*

-Éxito del libro (todo lo relacionado con la cadena: crítico, librero, editor, lector como comprador- contribuyen a la difusión del libro).

-Red-Bibliotecas (uno de los primeros lugares a los que se llega para coger un libro).

-Traducciones.

-Opiniones de Booktubers e influencers: Javier Ruescas (papel importante en la difusión de los best-sellers).

Hay también aspectos positivos y negativos de la globalización en relación con los best-sellers:

- Aspectos POSITIVOS:

1. Brinda enormes oportunidades de difusión.

2. Los avances tecnológicos facilitan la publicación de gran cantidad de obras.

3. Gracias al desenvolvimiento de la tecnología, la literatura llega a más cantidad de lectores.

- Aspectos NEGATIVOS:

1. Uniformidad del gusto,

2. Empobrecimiento de la diversidad estética

Los best-sellers son obras pensadas para el entretenimiento y para ser rápidamente consumidas, así como también olvidadas. Utilizando múltiples estrategias.

INTRODUCCION AL CONCEPTO

“*La primera constatación será obviamente económica [y tautológica]: el best-seller es un libro que se vende*”- **Martin Schifino**. → Insiste en el carácter económico que va unido al best-seller.

“*Leedores de best-seller*”- **Rodrigo Fresán.** → Oposición lectores-leedores.

“*Somos lectores serios, más serios que los lectores de best-seller*”. → Se dice que los lectores de best-seller no tiene mucha inteligencia cultural ni mucha capacidad de lectura.

Estudian el best-seller de ficción fundamentalmente como un fenómeno del “pop”, muy vencellado a la cultura de masas.

La idea de best-seller también va unida a la comercialización y no comercialización de estos libros, es evidente que sin estrategias comerciales no hay best-seller posible.

También lleva consigo una serie de prejuicios porque se insiste en la buena o mala calidad de estas obras.

DESLINDE TERMINOLÓXICO DO BEST-SELLER DE FICCION. WYATT TILBY (1922):

1. Best-seller → Obra que consiguió entrar en la lista de libros más vendidos y que se mantendrá en esta lista por un tiempo relativamente breve con un gran resultado de ventas.

2. Fast-seller → Cuando ocurren las características de la situación anterior, algunos críticos prefieren denominarlo fast-seller. Están de moda en un momento determinado y dejarán de estarlo debido a un nuevo best-seller.

3. Steady-seller → Obra que dejo de estar entre los más vendidos pero se sigue vendiendo regularmente y consiguen alcanzar una cierta estabilidad en el éxito de ventas.

4. Long-Seller → Si la estabilidad de esa obra consigue mantenerse por mucho tiempo, incluso siglos, aunque no aparezca en la lista de superventas [el éxito de vendas es en este caso secundario].

5. Mega-seller (añadido más adelante por otra persona) → Obras con ventas enormes que además tienen adaptaciones cinematográficas.

6. *Worst-seller* → Término acuñado por Daniel Fernández, habla del worst-seller como un libro distinguido comercialmente por sus ventas más bajas.

**¿Cómo es el proceso para que se venda un best-seller?**  
1. Determinar si la obra es un best-seller o no.

2. Si la obra entra en la lista de los más vendidos, el libro puede mantenerse en esa lista unos días, semanas, meses…

3. Cuando se caiga de la lista, puede dejar de venderse, o venderse muy poco o puede seguir vendiéndose de manera aceptable durante bastante tiempo.

4. Puede ser que el libro se convierta en un clásico y se venda con regularidad con la que suelen venderse los libros consagrados en una tradición literaria determinada.

**Bestseller ≠ Best Seller:**

Bestseller: forma más comercial.

Best Seller: puede incluir tanto lo comercial como literatura. Bestseller culto.

EL GÉNERO BEST-SELLER:

Los rasgos del Bestseller están vencellados al contexto en el que surgen, el genero de la cultura de masas. Unidos a experiencia y práctica de lectura.

Fenómeno multifactorial. Los géneros literarios son un marco de referencia indiscutible para los fenómenos literarios.

“*El género se nos presenta como una institución social que entraña un modelo de escritura para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para crear otros nuevos; un horizonte de expectativas para el lector, que posee una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre un libro que se llama* ***novela*** *o* ***poemario****; y una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de estético*”. – **Darío Gallardo**.

Hacemos así una clasificación abordando los géneros en diferentes aspectos:

1. **Sociologicamente**, la literatura y los géneros son una institución → Estamos antes complejos sociales, establecidos y condicionantes del control de una cultura oficial que valora solamente las obras que reflejan la cultura dominante.

2. **Pragmaticamente**, desde el punto de vista del lector, el género no implica solo trato sino contrato → (Llaus) Horizonte de expectativas, el lector está a la expectativa de unos géneros que una obra cumple o defrauda.

3. **Estructuralmente**, el género no es un elemento aislado sino una parte del conjunto → El género mismo es un sistema de relaciones internas.

4. **Lógicamente**, el género es un modelo mental → Es una orientación más o menos precisa, intuitiva a veces, que sirve para informarnos de alguna de sus características.

5. **Comparativamente**, habrá que cuestionarse la universalidad de los géneros → Un género analógico “es un género que el lector establece independientemente de todo lazo de motivación causal y de la transmisión histórica entre los diferentes textos” – **Martin Schifino/David Viñas.**

Todos los best-sellers tienen un arquetipo o modelo común ya fijado de antemano.

CARACTERÍSTICAS DE LOS BEST-SELLER - Cesar Aira “best-seller y literatura”:

-Forma de entretenimiento masivo que utilizara como soporte la literatura.

|  |  |
| --- | --- |
| **Literatura:** | **Best-seller:** |
| Lenguaje falaz. | Lenguaje veraz. |
| Intención desviada. | Intención realizada. |
| *Mathesis* (saber o información) saber grande y desvalorizado. La verdad sometida a una perspectiva. El lector adquiera cultura literaria. | *Mathesis* (saber o información).  Amenidade, buen didactismo.  Cultural. |
| Literatura.  Biblioteca,autor. | Literatura.  Momento placentero, libro. |

**David Viñas** dice en “*Abracadabra*” que la mayoría de best-sellers son novelas y que no hay ningún motivo temático recurrente para poder establecer una fórmula, no hay reglas que ayuden a conseguir ese gran número de ventas.

Texto

Descripción generada automáticamente

Según **John Grishman**: todo best-seller tiene que tener suspense, entre varias razones, porque es algo que nos llama la atención y que nos gusta a todos. También tiene que haber héroe o heroína.

BEST-SELLER Y CAMPO LITERARIO:

- Subliteratura.

- Paraliteratira.

- Pseudoliteratura.

- Contraliteratura.

- Infraliteratura.

Términos empleados para referirse a este conjunto de obras nacidas en el contexto de la literatura de masas. Tienen connotación peyorativa queriendo marcar el carácter intranscendente de este tipo de obras. “Literatura clínex” o “literatura de verano”.

BEST SELLER COMO CONSTRUCCION AUTORIAL INTENCIONAL:

- El best-seller es un “sueño realizado” mientras que la literatura es un sueño en proceso.

- La literatura tiene una intención desviada, mientras que el Bestseller tiene una intención realizada.

- Best-seller como ideal de cultura general y útil. La literatura sirve para ampliar la cultura literaria.

**Martin Schifino**: menciona que las obras participan en un género particular: novela histórica, novela de intriga, novela policíaca o romance gótico. El público busca convenciones estables: personajes estables, rasgos fijos y verosímiles, una sintaxis narrativa donde abundan las descripciones, las narraciones y el diálogo, vocabulario concreto, palabras de la época, narración con cortes nítidos y secuencias desenvueltas (influencia del cine y formas jornalísticas) y una actitud respetuosa cara la literatura: no son obras rompedoras, son conservadoras en la forma.

**Pierre Bourdieu** en ‘*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto’* (2006) hablaba de tres tipos de gusto:  
1. El gusto legítimo: el que se relaciona con las obras consagradas y legitimas en una cultura determinada.

2. El gusto medio: reúne las obras menores de las artes mayores.

3. El gusto popular: representado tanto por obras que aún de origen culta quedaron desvalorizados como por obras desprovistas de ambición y de pretensiones artísticas.

→ El best-seller pertenecería al gusto popular, porque suelen ser consideradas como obras de escasa calidad literaria tanto por falta de ambición (específicamente artística) como por su excesiva divulgación. Best-seller : “escrita diseñada para el mercado de la baja cultura”.

**Q.D.Leavis** en “*Fiction and the reading public*” (1978) estableció una subclasificación de los best-sellers entre los distintos tipos de lectores y dependiendo de su cualidad literaria: lowbrow best Sellers (peor calidad), middlebrow best sellers, highbrow best-sellers (características más cercanas a lo culto).

FUNCIÓN DO BEST-SELLER EN EL POLISISTEMA:

¿Qué es un polisistema?  
- Conjunto de sistemas que se relacionan de manera interdependiente → comprende un centro y sistemas más débiles que pueden desplazar el centro o bien enriquecerlo.

El polisistema puede moverse en distintas direcciones y de esta movilidad depende que el centro permanezca más o menos tiempo en la canonicidad → los best-sellers forman parte de la periferia, después se mueven al centro. Su vigencia en esta última posición depende de diversos factores.

Entre esos factores está también el **papel de los bestseller en la internacionalización**. El bestseller es una herramienta de expansión de un sistema. Dado que la globalización es un fenómeno capitalista, los bestsellers se adaptan al canon de los más fuertes. Sería un fenómeno transnacional relacionado con el merchandising y la traducción.

Diferencia entre cultura de masas y cultura popular por **Raymon Williams**:

“A diferencia de la alta cultura, la cultura masiva es producida prioritariamente *por* una elite, pero no *para* elites, sino para mayorías”.

“Por el contrario, lo popular es algo múltiple e interactivo, ofrece cauces dialógicos para la articulación de un pensamiento social y político en rebelión contra lo hegemónico” (Gramsci dixit).

La cultura masiva depende de una concepción que entiende al público como masa, comunidad informe e incontrolada. Se caracteriza por una pasividad receptiva, por lo mínimo en la asimilación de las llamadas culturas del espectáculo. Principios ideológicos básicos son: individualismo, self-made-man, sexismo, machismo, privacidad, lugares domésticos, nacionalismo USA, competitividad, poner como “normal” estilo de vida medio alto, violencia, racismo…

BEST SELLER Y CANONIZACIÓN:

Canon: conjunto de obras dotadas de autoridad con una totalidad estática pero abierta. Cualidades que hacen que una obra se incluya en el canon es el consenso de generaciones de lectores y críticos más el grado de influencia en la literatura posterior.

**Martin Schifino** en *“Cómo leer un best-seller”* incide en la idea de que el best-seller es un libro que vende, los temas más recurrentes son el policial, el romance y el terror.

Los rasgos esenciales de un best-seller están estrechamente ligados al contexto concreto en el que surgió, ese contexto de cultura de masas. El que lee una cultura nos habla de esa cultura.

La sabiduría convencional de un sector mayoritario favorece a la novela de corte realista, que narra una historia en orden cronológico con personajes redondos.

En el “*Extracto del ciclo de Conferencias sobre Best-sellers*” se habla de la diferencia entre un canon vivido y un canon ideal.

El **canon vivido** es el conjunto de best seller a lo largo de la historia que tienen el papel de hechizar, de entretener, autopía de un canon ideal que recogiese las obras de mejor calidad, pero también que tuviera un gran éxito de público.

El canon vivido se relacionaría con la experiencia de cientos de miles de personas que se concretan en la decisión de comprar el libro, frente a los datos objetivos del canon ideal y así, no serían los expertos de la literatura los que tendrían que analizar los Best Sellers, serían los expertos en motivación para saber porqué hay movilización de tanto público.

LA MACDONALIZACION DE LA LITERATURA:

Estudio de **Max Weber** y **George Ritzer**.

Sistemas racionalizados como MacDonalds.

**Goytisolo:** “*productos consumidos a su vez por estas con la misma facilidad y rapidez que las hamburguesas zampadas, digeridas y evacuadas de sus hamburgueserías*”.

Los productos Macdonalizados afectan a todos los ámbitos y aspectos de la vida + más baratos + fabricados en serie + calidad inferior + uso de estrategias de márquetin.

Principios de la Macdonalización: eficiencia, calculo, previsibilidad, automatización.

EL EFECTO DE LAS LISTAS:

El fenómeno de best-seller nace en Estados Unidos en la última etapa del siglo XIX por la iniciativa de Harry Thurston Peck, que comienza a publicar en 1895 las listas de los libros más vendidos en la revista (The Bookman) para la que trabajaba en diversas ciudades norteamericanas. A partir de este momento comienzan a nacer más listas del mismo estilo, como por ejemplo la lista de éxitos de la revista Publishers Weekly en 1912 y el New York Times en 1942. En Francia nace con la revista L’Express en 1995. En España fue a mediados de los años sesenta del siglo XX cuando el Instituto Nacional del Libro comienza a elaborar lista de ventas a partir de cuestionarios hechos a libreros por todo el país, listas que se publicarían mensualmente en la revista El libro Español.

La lista de los más vendidos no persigue solamente un objetivo informativo si no que entran en juego otros objetivos de la comunicación mediática como la seducción o persuasión. A veces estas listas sirven como brújulas.

Mas que hacer valer un producto la lista tienta hacerlo saber a través de un flash publicitario muy superficial.

“Cuando las estrategias propias de una economía mediático-publicitaria se despliegan hábilmente para estimular el deseo de leer (o de comprar, al menos) un determinado tipo de obras literarias, es lógico que sean esas y no otras las obras que mayores posibilidades tienen de llegar a ser Best-sellers, de convertirse en auténticos bombazos editoriales, lo que en el mundo anglosajón se conoce como blockbusters” (Viñas, 79).

Blockbusters: bombazos editoriales

¿Qué hace que un best-seller se comercialice rápido y qué mecanismos son los que ayudan?  
1. La presencia misma del término best-seller, etiquetando al producto en la cubierta.

2. Que aparezca best-seller internacional o best-seller mundial en la franja que rodea al libro, señalando el numero de la edición y la cifra de ejemplares vendidos.

3. La escalada de posición en la lista de superventas.

4. Las reseñas en las revistas y en los suplementos culturales, asignadas por prestigiosos críticos.

5. La entrevista al autor en algún medio televisivo o radiofónico importante.

6. La publicidad en las redes sociales y en los distintos medios.

7. Colocar en la contracubierta algunas frases elogiosas extraídas de revistas y periódicos de prestigio.

8. La inmediata adaptación cinematográfica para que el best-seller acabe por convertirse en mega best-seller.

Lo cierto es que hay una repetición de fórmulas de éxito aunque no haya formula de repetición de best-seller.

Marca del autor: se crea para que no se piense que son obras con rasgos estereotípicos fácilmente identificables. Ejemplos: Marca Grisham o Marca Crichton.

EL EFECTO DE ARRASTRE:

Una amplia gama de elementos que pueden acabar favoreciendo las ventas de una determinada obra literaria.

Son novelas que se aprovechan del éxito de novelas anteriores o de su adaptación cinematográfica o de reconocimiento por algún premio.

Ejemplo: El código Da Vinci, el efecto de arrastre se produjo con Ángeles y Demonios.

¿Qué mecanismos favorecen el éxito?

- La casa editora.

- El lanzamiento de un libro al mercado en el momento más oportuno.

- Una distribución eficaz, una promoción impecable.

- El renombre del autor. El autor como marca. La fama y el prestigio.

HISTORIA Y DISCURSO EN EL BEST-SELLER:

Normalmente es más importante lo que se cuenta en ellos que el modo de contarlo. Por lo tanto, hay que renunciar a la elaboración de un argumento ingenioso y complicado que, por ejemplo, tengo muchos personajes, pero no a la construcción de una estructura interna bien planificada para beneficiarnos de las ventajas que conllevan.

- La clave para que un best-seller funcione es la historia, ya que tiene que enganchar al lector.

- El discurso no tiene relevancia en los best-sellers, pero si en la literatura.

- En los best-sellers es más importante lo que se cuenta que no cómo se cuenta.

**Historia**

Los autores no pueden renunciar al amplio abanico de recursos estilísticos y constructivos que surgen de la experimentación, pero suelen subordinar todos estos recursos al nivel temático para crear una buena historia.

- A las personas les gusta escuchar historias e historias aventureras, donde pasan muchas cosas.

- No existe una fórmula.

- Importancia del clímax (suspense y misterio, intriga).

- Temas atractivos y simples.

- Lenguaje clara.

- Historias representativas de la cultura de masas.

- Lectura rápida (trama poco compleja, agiles en su desenvolvimiento, estructura discursiva).

**Discurso:**

Discurso = parte importante en la creación de una obra/un best-seller.

Discurso (literario) y el contenido formal de una obra narrativa.

EJEMPLO: *Harry Potter y el cáliz de fuego:*

- Discurso accesible y atractor para un amplio público.

- Discurso más adulto y obscuro cada vez.

-Tópicos redactados de manera fluida.

Discurso **por sí mismo** no crea un best-seller.

BEST-SELLER Y RECEPCIÓN:

Tiene que ver con los lectores ya que estamos hablando de la estética del placer de la lectura y la estética que domina el best-seller es la del divertimiento, de la emoción, del miedo y de la pasión, donde se utilizan recursos asociados a una seducción fácil que no exigen un gran esfuerzo por parte del lector. Esto tiene mucho que ver con la sociabilidad, con otros seres humanos, hablar con otras personas de una obra determinada y demostrar que se sabe mucho de esa obra, que además son obras que abren muchas posibilidades optimistas, de solución de problemas.

Parece que la diversión y la cualidad son opuestas referidas a lo literario, pero esta no es la opinión de autores de best-seller que manifiestan una forma distinta de entender la literatura.

¿Dónde reside su capacidad de seducción? ¿Como consiguen seducir a tanta gente? ¿Qué tipo de lector tenemos?

Son lectores que no presentan demasiadas inquietudes literarias. Siempre puede haber lectores críticos, que van más allá del argumento, y lectores acríticos, lectores no participativos que fácilmente son conquistados por el flujo persuasivo de la retórica de los best-sellers.

También puede a ver lectores poco frecuentes, con pasividad frente a lectores asiduos que leen libros de acción, de actualidad, de auto-ayuda, novelas históricas o sentimentales. Pero también hay lectores que leen más a menudo y leen sobre todo best-sellers a diferencia es de frecuencia de lectura, por tanto, no de comportamiento del lector. Frente a ella, existe una recepción crítica que es consciente de la manipulación que se está ejerciendo. Lo importante es que se convierta en un lector cómplice a medida que avanza la obra, un lector que va a ir aceptando las reglas del juego.

TIPOLOGIA DE LOS GRANDES BEST-SELLERS:

Relacionados con las religiones y las ideologías, muchos de carácter obligatorio. [Ejemplo: La Biblia].

Tipología que Sergio Vilas-SanJuan establece:

1. Libros que mueven conciencias:

- La cabaña del Tío Tom (1851), Harriet Beeche Stowe:

- Novela cívico-sentimental.

- Más de 300000 ejemplares vendidos.

- La novela de más éxito del siglo XIX, desencadenante de la Guerra de secesión.

- Diario de Ana Frank (1947), Anna Frank:

-Diario de una niña judía durante la ocupación nazi.

- Best-seller en 55 lenguas.

2. Frescos históricos con amor, aventuras y grandes problemas:

- Personajes fuertes, donde pasan muchas cosas: “Se fue con el viento” (1936), Margaret Mitchel:

- Novela-río sobre la Guerra Civil estadounidense.

- El editor envió miles de ejemplares de prepublicación por todo EEUU

3. Superación de la adversidad:

- Triología Milleniem (2004-2006), Stieg Larson:

-Periodismo comprometido, corrupción y misterios familiares.

- Éxito postumo.

- Segunda vida editorial y cinematográfica en EEUU.

CARACTERISITICAS DE LOS BEST-SELLER:

1. Carácter didáctico informativo: estas obras dan una serie de información especializada sobre temas que no se conocen en profundidad por lo que la obras contribuyen a la divulgación masiva de la información y genera la sensación de que los lectores además de entretenerse, aprenden algo con la lectura. El texto crece de manera artificial. En la estructura de la obra, la divulgación de conocimientos se sitúa como complemento o ambientación de la historia que se cuenta y que se siente atrapado por la intriga novelesca, no tiene otra solución que ir recorriendo todas las páginas en busca de una solución narrativa final. [EJEMPLO: Carrie, Stephen King: telequinesia y parapsicología].

Aun así. hay recursos narrativos que se utilizan en las obras:

- Insertar falsos diálogos (a penas se dialoga, camuflan la voluntad pedagógica). Los personajes hablan, pero hay disegresiones y, parece que están dialogando aunque no es así.

- Inserción de referencias cultas (pero que no constituyan una amenaza para los lectores ya que este necesita seguir la narración sin obstáculos imprevistos que supongan un serio problema para avanzar en la lectura por eso estas referencias tienen que ser bastante premeditadas).

- Recurrir a personajes y situaciones estándar (sirven para ofrecer al lector puntos clave de referencia sin exigir un esfuerzo de memoria).

- Incorporar notas a rodapié (con la intención de dejarlo todo muy claro).

- Narrador o personaje relator (alguien que explique lo que es preciso que se cuente en cada momento).

2. Mezcla de géneros literarios:

Los escritores de superventas toman de la tradición literaria tópicos fácilmente reconocibles, recursos estéticamente eficaces, personajes arquetípicos, estructuras clásicas, pero sobre todo rasgos de distintos géneros consagrados esparcidos estratégicamente en las obras. Podemos hablar así de best-seller como género.

- Novela de aventuras: en ellas hay un sometimiento a las pruebas de los héroes, los viajes, las pruebas, los obstáculos… Pueden existir también grandes aventuras sin grandes héroes y pueda ser simplemente un ser humano normal con actos cotidianos o incluso aburridos.

- El héroe: personajes extraordinarios. Estos tienen que pasar por distintas peripecias en novelas estructuradas episódicamente que permiten encadenar cómodamente sucesos variados. Hay sucesos, encuentros fortuitos, hay anagnórisis…

- Novela de formación de aprendizaje (bildungsroman): los personajes inician un gran viaje que los lleva a las puertas de una gran ciudad, que se convertirá en el escenario en el que tendrán lugar las experiencias formativas.

- Novela gótica o fantástica: un buen ejemplo sería Harry Potter.

- Novela histórica: intenta crear la máxima sensación de fidelidad y respeto, no solamente por los hechos del pasado si no también por los puentes textuales.

- Novela policiaca o detectivesca: se desenvuelve un modelo iterativo en estas novelas. Normalmente aparece la presencia de un misterio de un enigma que alguien tiene que descifrar iniciando algún tipo de investigación que pueda asumir en solitario o con ayudantes.

- Novela erótica: usa más contenido sexual. Un buen ejemplo es 50 Sombras de Grey.

- Novela intimista: confesional y con cierto lirismo.

Clasificación de Sergio Vilas-SanJuán en su libro Código Best-Seller dónde habla de esas características del best-seller:

- Está en juego un tema importante (por ejemplo, puede estar en peligro la vida de uno de los protagonistas). El personaje puede representar una comunidad, una ciudad, o un país entero.

- Personajes más grandes que la vida misma: los personajes de las grandes novelas hacen cosas extraordinarias, son capaces de sobreponerse a circunstancias adversas.

- Plantea cuestiones dramáticas en forma de intriga (hay un conflicto central en torno al cual interactúan los personajes principales y que impulsa las numerosas escenas del libro).

- Propone un concepto original (parte de una premisa radical o extravagante).

- Ofrece puntos de vista múltiples (la obra no es narrada fundamentalmente por un narrador omnisciente o por un solo personaje en primera persona si no que se expresa a través de los pensamientos, sentimientos y sensibilidades de unos cuantos personajes principales).

- Sucede en escenarios interesantes (a los personajes les gusto sumergirse en espacios nuevos con los que no están familiarizados y pueden resultarles exóticos).

EL PREMIO NOBEL DE LITERATURA:

“En realidad, la historia del premio de literatura aparece como un intento de interpretación de un testamento poco claro. Para orientarse, la academia se ha basado, por un lado, en la instrucción general de nobel del año 1895 para los cinco premios- que la recompensa se conceda a aquellos que durante el año anterior hayan ‘llevado a cabo el mayor servicio a la humanidad’ y, por otro, su formulación específica para lo que a la literatura se refiere ‘haya producido lo mejor en sentido ideal’”- Espmark.

Al leer esto aparecen dos problemas: 1. El problema de la diferencia entre la idea y la práctica 2. El concepto del ideal.

Engdahl dice lo siguiente sobre la diferencia entre la idea y la practica: “**Alfred Nobel’s Will talks of rewarding a literary work published in the previous year and obviously refers to a single book, not a body of writing.** The donor clearly intended the literature prize to act in the present rather than to crown masters for all time. But the Swedish academy exploited the wording of the nobel foundation’s statutes, starting that the phrase ‘during the preceding year’ should be understood principally as a demand for the continued viability of a work; older works may therefore be rewarded, but ‘only if their significance has not become apparent until recently’. **As things turned out, it immediately became a principle to consider the writing of a lifetime rather than an individual work**”

Espmark dice lo siguiente sobre el “ideal”: “**la cuestión es que significa ‘ideal’ en este contexto**. Hay que tener en cuenta, además, que nobel parece haber escrito primero ‘idealirad (idealido)’, con ‘idealiserad (idealizado)’ en el pensamiento, pero se echó atrás ante el componente de embellecimiento de este estimulante concepto y cambio las ultimas letras por ‘sk’, ‘idealisk (ideal)’. Sture Allén, que ha investigado el tema, ha estudiado también el uso de la palabra ‘ideal’ entre los contemporáneos de nobel […] y ha llegado a la conclusión de que **el testador quiso decir ‘orientada a un ideal’- y la esfera del ideal queda especificada por la disposición general de que el premiado haya hecho ‘el mayor servicio’ a la humanidad**”

La Academia Sueca se fija en el ESTILO.

Estilo simple, suave, monótono – estilo más duro y agresivo.

El poder de la traducción- importancia de esta, las diferencias y cambios que se crean.

Pascal Casanova comenta el tema de los “Excluidos”.

También están los Rechazos, autores que han rechazado el premio Nobel.

Pero las cosas han cambiado. “el cambio en las perspectivas”. 1940 trajo un replanteamiento y una nueva generación de escritores se hizo cargo del comité del Nobel. Simultáneamente, ya no era necesario que los escritores presentaran un humanismo positivo así que autores pesimistas fueran aceptados. Aun así, no se produjo un cambio tan grande, sobre todo en el aspecto de los estilos.

Es un premio de literatura, pero está muy mezclado con la política.

Philip Roth: un gran escritor que no ganó el Premio Nobel.

IMPERIALISMO:

1. POSTCOLONIAL:

- Definición:

Dos acepciones:

1. Desde una distinción cronológica, hace referencia al periodo de tiempo que sigue inmediatamente a la colonización o a la independencia de una colonia de la autoridad imperial y el control metropolitano (a partir del prefijo que indica una distinción cronológica) → Esa realidad que surge después del proceso de independencia de la excolonia.
2. Caracteriza formal y temáticamente los textos con trazos comunes, de manera que la literatura poscolonial no es sólo la que ven después de la colonización, si no también la que examina el hecho imperial y la relación colonial. (No hace una distinción tan clara entre el antes y el después de la independencia). Examina el hecho imperial y la relación colonial.

Los teóricos, que son precisamente los autores con los que comenzamos esta sección del programa, porque son esos autores del libro postcolonial: “*Studies: the key concepts*”, dónde está incluida la definición de imperialismo. Estos autores son los responsables de uno de los libros fundacionales de los estudios literarios poscoloniales titulado “The Empire Brughts Back: theory and practise in Postcolonial Literature”. El imperio vuelve a escribir, rescribe, contesta teoría y práctica, en las literaturas poscoloniales.  El título de este libro es  una referencia clara a la película: “The Empire strikes back” de la guerra de las galaxias. Al comienzo de este libro, **Ashcroft y Griffiths**, utilizan el término poscolonial en el sentido que tenemos en el siguiente pasaje:

“Usamos el término postcolonial, para cubrir toda la cultura afectada por el proceso imperial desde el momento de la colonización hasta el día de hoy. Esto se debe a que hay una continuidad de preocupaciones, durante el proceso histórico iniciado por la agresión imperial europea. También sugerimos que es el término más apropiado para la nueva crítica intercultural, que ya ha emergido en los últimos años y para el discurso a través del cual esta crítica se constituye”.

El libro de **Ashcroft y Griffiths** se publicó originalmente en inglés en 1989. ellos expresan que es el término para la crítica intercultural que emergió en los últimos años. Por tanto, podemos pensar en un período aproximado de 10 años. Tomando como punto de arranque el libro: “*Orientalism*” de **Edward Said,** publicado en inglés en 1978.A partir de esta idea los 3 autores proponen que las literaturas de los países africanos, Australia, Bangladesh, Canadá, los países del Caribe, India, Malasia, Malta, Nueva Zelanda, Pakistán, Singapur, las islas del Pacífico sur y Sri Lanka, son todas ellas literaturas postcoloniales. Y también sostienen que la literatura de los Estados Unidos debería pertenecer a esta categoría, aunque no suele ser así por su posición actual y su poder neoliberal.

Todos los países a los que se han referido han sido colonizados por el Imperio Británico. Por lo tanto, están considerando literaturas poscoloniales a aquellas literaturas escritas por autores de los países anteriores, pero que se expresan exclusivamente en inglés.

Según estos autores, pese a sus distintivos, todas estas literaturas tienen un elemento en común:

“Estas literaturas se crean en su forma presente, a partir de la experiencia de la colonización, y se afirmaron a sí mismas por traer a un primer plano la tensión con el poder imperial. Y destacando sus diferencias, con respecto a las asunciones del centro imperial… Esto es lo que hace que sean singularmente poscoloniales” (Ashcroft, Griffiths e Tiffin, 1989).

En este sentido, la teoría literaria postcolonial surge de la incapacidad de la teoría europea para tratar adecuadamente las complejidades y la heterogénea procedencia cultural de las obras colonial. Es decir, que esos autores reconocen que la teoría literaria creada desde el centro metropolitano europeo den dificultades para comprender, o para poder explicar adecuadamente, este tipo de obras: hay cuestiones en estas obras que se escapan del poder explicativo de una teoría literaria creada desde Europa. Por tanto, las obras literarias, lo que hacen, es también, contestar eso que está implícito en el título, reescribir las obras literarias poscoloniales. Las obras literarias poscoloniales cuestionan, prescriben, las teorías occidentales sobre estilo, género, sus presupuestos sobre los idiomas, sus presupuestos epistemológicos, y los valores en los que se apoyan. En definitiva, la propuesta de Ashcroft, Griffiths y Tiffin presenta dos significados interrelacionados del término poscolonial.

* De una banda tenemos todas las culturas afectadas por la experiencia material del poscolonialismo europeo moderno.
* Y de otra banda, tendríamos las literaturas de esas culturas que abordan las configuraciones del poder colonial y neocolonial.

En el marco de la reflexión que estamos haciendo, respecto a que estos conceptos llave son también conceptos viajeros, podríamos decir que el concepto “poscolonial” surge, en primer lugar, en el ámbito de los estudios históricos, en el ámbito de la historia, y con ellos, los historiadores de después de la Segunda Guerra Mundial, hacen referencia, por ejemplo, a Estados poscoloniales para designar aquellos que alcanzaron su independencia después de la Segunda Guerra Mundial, que es cuando se produce el último proceso de descolonización y independización a nivel mundial.

֍ Postcolonialismo o Tricontinentalismo? → **Robert Young** afirma que tal vez sea más acertado no hablar de poscolonialismo si no de tricontinentalismo, en el sentido de que estas articulaciones entre imperio y colonia, se encuentran fundamentalmente en los tres continentes del sur (América latina, África y Asia), que según un modelo económico en un determinado momento, fueron designados como el tercer mundo. Para evitar una homogeneización inherente, del término “postcolonialismo”, **Young** prefiere hablar de “tricontinentalismo”, término que captaría las identificaciones políticas e internacionalistas, como la fuente de sus epistemologías.

Bart Moore Gilbert, Gares Stanton y Willy Miley dicen que la teoría poscolonial designa un conjunto de trabajos que se formaron metodológicamente en el marco de la alta teoría francesa, por tanto podríamos decir que lo que realizó el postestructuralismo francés a través de figuras como: Jacques Lacan, Michel Foucault y Jacques Derrida, fue constituir una notable influencia para el desenvolvimiento de la teoría postcolonial por parte de Edward W.Said, Gayatri Chakravorty Spivak y Homi Bhabha. Por ejemplo, las citaciones de Foucault son constantes en las obras de Said.

|  |  |
| --- | --- |
| **Postestructuralismo francés** | **Teoría postcolonial** |
| Jacques Lacan | Edward W.Said |
| Michel Foucault | Gayatri Chakravorty Spivak |
| Jacques Derrida | Homi Bhabha |

2. NÉGRITUDE:

El movimiento de “négritude” es uno de los puntos de partida de la teoría postcolonial. Surge en París a principios de la década de 1930, pero también podríamos tomar en consideración su arranque a través del movimiento llamado “renacimiento de Harlem”. Harlem era de un barrio de la ciudad de Nueva York, en las primeras décadas del siglo XX.

El movimiento de “négritude” surge en París a principios de la década de 1930, entre estudiantes africanos y antillanos, bajo la dirección de [**Léopold Sédar Senghor**](https://www.bing.com/search?q=L%c3%a9opold+S%c3%a9dar+Senghor&filters=ufn%3a%22L%c3%a9opold+S%c3%a9dar+Senghor%22+sid%3a%2201fc4c0d-9f25-c60f-4bc7-505b6091e37f%22+catguid%3a%2208abb659-c350-ad5a-a1da-d5aa233c4f5e_6e3e4389%22+segment%3a%22generic.carousel%22&FORM=SNAPST) (Sénégal), [**Aimé Césaire**](https://www.bing.com/search?q=Aim%c3%a9+C%c3%a9saire&filters=ufn%3a%22Aim%c3%a9+C%c3%a9saire%22+sid%3a%223c31a65c-6ca3-e569-28ba-08c8d9b14ab4%22+catguid%3a%2208abb659-c350-ad5a-a1da-d5aa233c4f5e_6e3e4389%22+segment%3a%22generic.carousel%22&FORM=SNAPST)(Martinica) y [**Léon-Gontran Damas**](https://www.bing.com/search?q=L%c3%a9on-Gontran+Damas&filters=ufn%3a%22L%c3%a9on-Gontran+Damas%22+sid%3a%2225626998-c026-8f47-44f0-2dc87b444cce%22+catguid%3a%2208abb659-c350-ad5a-a1da-d5aa233c4f5e_6e3e4389%22+segment%3a%22generic.carousel%22&FORM=SNAPST) (Guayana Francesa). El término de négritude, es cuñado por [**Césaire**](https://www.bing.com/search?q=Aim%c3%a9+C%c3%a9saire&filters=ufn%3a%22Aim%c3%a9+C%c3%a9saire%22+sid%3a%223c31a65c-6ca3-e569-28ba-08c8d9b14ab4%22+catguid%3a%2208abb659-c350-ad5a-a1da-d5aa233c4f5e_6e3e4389%22+segment%3a%22generic.carousel%22&FORM=SNAPST), como un concepto de afirmación violenta y también de desarrollo y desafío que plasmó en su poemario de 1939: “*Cahier d’un retour au pays natal*:

“*Mi negritud no es una piedra…*

*Se hunde en la carne roja del suelo*

*Se hunde en la carne ardiente del cielo*

*Acaba con la opacidad exhausta de su justa paciencia*”.

Dónde podemos ver el concepto de négritude. El país natal del poema es un país híbrido (el concepto de hibridismo lo veremos después), con una historia que ha sido borrada, con una lengua que es ajena (impuesta por el poder Imperial), y un presente que es lamentable. Mientras que la négritude literaria es la expresión poética del orgullo de la experiencia negra, el movimiento de la négritude en términos más políticos es un movimiento de protesta que duró desde la década de 1930 hasta finales de la década de 1950, y tuvo como canal fundamental de expresión la poesía francesa. Frente a la misión civilizatoria del Imperio francés (esta misión civilizadora) que procuraba fundamentalmente a través de la educación, transformar o “afrancesar” al sujeto colonial, la négritude invoca la reacción por parte del “nativo”, frente a ese proceso de asimilación. Por tanto, es un ejercicio de levantarse frente a la negación europea de los valores africanos. Una negación que fue usada por los imperios europeos para justificar la esclavitud, el sometimiento y la colonización de África.

Así que la négritude, es un proyecto intelectual de rehabilitación, de inversión a los valores europeos que tenían negados los propios valores africanos y la construcción mítica de una imagen de la persona negra que se pueda constituir en el reverso orgulloso de la imagen construida por el europeo. Encontramos así un gran componente esencialista, homogeneizador, de considerar que toda experiencia negra, de todas las personas de África son idénticas, lo cual fue objeto de crítica posteriormente.

El género literario por excelencia del movimiento de la négritude es la poesía lírica que se autodefine como una poesía dolorosa, una poesía en la que se manifiesta el dolor de la experiencia colonial y explora lo que se denomina “Pays de Souffrance”, entendido como el país real oprimido por las fuerzas imperiales, pero también el país más individual, más propio, personal, oprimido por esa experiencia Imperial.

Un poema del poemario “*La ronde des jours”* de **Bernard Dadié**:

*“Te doy las gracias, mi Dios, por haberme creado negro,*

*Por haber hecho de mí*

*La suma de todos los dolores,*

*Por haber puesto sobre mi cabeza,*

*El Mundo”.*

En el poema vemos en acción ese sentimiento de orgullo de ser negro.

En estas obras, lo que se aprecia es la tensión que hay entre el color de la piel (sujeto colonizado) y lo que **Frantz Fanon**, en uno de los libros fundacionales titulado: “*Peau noir, masques blancs*”, denominará la máscara francesa que se le obliga a llevar al sujeto colonizado. Por ejemplo, a través de la adquisición de la lengua del Imperio (francés) y el abandono de los distintos vernáculos, o de las costumbres, o de asumir la literatura y la historia de la metrópolis como propia.

Cuando los estudiantes antillanos llegaron a París, descubrieron que frente a la teoría de asimilación que difundía el Imperio en la colonia, es decir, el hecho de que el sujeto africano podría ser asimilado y tener igualdad de derechos con respecto al sujeto metropolitano (el sujeto imperial), lo que encontraron era estaban aislados y un elemento que hacía posible ese aislamiento era el color de su piel. Esta consciencia los llevó a un proceso de redescubrir cuales eran sus raíces, raíces que el Imperio había borrado.

[**Césaire**](https://www.bing.com/search?q=Aim%c3%a9+C%c3%a9saire&filters=ufn%3a%22Aim%c3%a9+C%c3%a9saire%22+sid%3a%223c31a65c-6ca3-e569-28ba-08c8d9b14ab4%22+catguid%3a%2208abb659-c350-ad5a-a1da-d5aa233c4f5e_6e3e4389%22+segment%3a%22generic.carousel%22&FORM=SNAPST)**,** define la négritude como: “la négritude es la consciencia de ser negro, el simple reconocimiento del hecho que implica aceptarlo, de hacerse cargo del destino de uno, en cuanto hombre negro, de su historia y de su cultura”.

Esta idea de que hay un arquetipo negro fue el elemento central del movimiento de la négritude. Por ejemplo, **Senghor** definió la personalidad negra como la suma total de los valores que son comunes para todos los africanos, y que en ese sentido son permanentes. Entre esos trazos específicos que definen el arquetipo negro, **Senghor** incluye la propensión a la imaginación, una sensibilidad cara el ritmo, una habilidad de pensar con el alma en vez de con la cabeza… y puede ser llamativo ya que, si pensamos en estos trazos, nos damos cuenta de que son precisamente los estereotipos construidos por el sujeto Imperial europeo, sobre un sujeto africano homogeneizado. Y vemos que aquí está ese proceso de inversión, de afirmación orgullosa por la cual esos supuestos estereotipos africanos son afirmados por las propias personas negras.

Por lo tanto, el objetivo principal de la négritude no era solo mudar la percepción europea sobre el mundo negro, si no también destruir esa autoimagen negativa que tienen los negros de sí mismos debido a una colonización mental.

Este término de “autoimagen” procede de un ámbito de estudio de la literatura comparada, la imagología, que consiste en el estudia de las imágenes a través de la literatura y de otras formas artísticas y culturales, imágenes entendidas como estereotipos, como clichés, que pueden ser propiamente nacionales, raciales, étnicos, culturales, religiosos… Por autoimagen se entiende la imagen que un grupo construye de sí mismo y la imagen que un grupo construye de otro grupo.

El objetivo principal de la négritude es exponer y combatir las ideas racistas y ver cómo están retratadas en formaciones culturales.

**Fanon** empieza el análisis de la alienación del colonizado, quitarle sus raíces culturales, su identidad… con un examen de la alienzación lingüística. Tal vez la imposición de una lengua imperial y la imposición de no hacer uso de las lenguas vernáculas sea el mayor ejercicio de alienación. En este caso, **Fanon** analiza el deseo de imitar al blanco hasta el punto de adoptar la lengua y el acento del colonizador, que es un fenómeno que se puede definir como mimetismo: querer imitar, mimetizarse, con el colonizador por la rendibilidad que puede tener en términos sociales, económicos… Mediante libros de texto, en la escuela, novelas, programas de radio… se conforma una visión de mundo, de colectividad. Los intelectuales de la négritude destacan también el vacío que hay entre esas representaciones culturales y el papel que se le atribuye a los sujetos colonizados en esas representaciones.

En otra obra de **Fanon:** “Le Damnés de la terre” de 1961. **Fanon** propone la existencia de 3 frases en la escrita colonial que culminarían en la creación de una literatura nacional propiamente dicha. Fases:

1. Literatura asimilacionista: donde el escritor colonizado intenta demostrar que asimiló la cultura del ocupante y que sus obras se corresponden con el canon metropolitano.
2. Literatura del malestar: o colonizado realiza una reinversión en su cultura. Ya que hasta ese momento estuvo apartado por la imposición de los modelos europeos. Hay un ejercicio fundamental de recordar, de hacer memorias de las vivencias infantiles, del período previo a la colonización y también de las leyendas propias de la comunidad que son sometidas a una reinterpretación.
3. Literatura de combate: el escritor se convierte en un luchador que busca despertar a su pueblo frente al poder colonial.

3. ORIENTALISMO:

En términos de análisis literario desde una perspectiva poscolonial, podemos considerar que el libro “*El Orientalismo*” de **Edward Said** publicado en 1978, es el libro fundacional. En este libro **Said** examina la inmensa tradición de las concepciones occidentales sobre Oriente y afirma lo siguiente:

“El orientalismo […] es la *distribución* de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la *elaboración* de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) […]; es una cierta *voluntad* o *intención* de comprender – y en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar – lo que manifiestamente es un mundo diferente”.

El orientalismo, en cuanto a saber producido por Occidente sobre Oriente, está orgánicamente incorporado en la cultura Occidental y contribuyó a desenvolver una relación de poder que es de carácter desigual y se basa en la dominación de Oriente por Occidente. Lo que subyace a esta voluntad de poder es la idea de que la identidad europea es superior en comparación con todas las otras culturas y pueblos no europeos.

**Said** lleva a acabo su análisis en dos niveles:

1. Trata de la invención discursiva de Oriente por parte de Europa, es decir, como a través de distintas obras de historia, de geografía, de literatura, de antropología… se construya la idea de un espacio geocultural al que se denomina: “Oriente”. Y también cómo es representado ese espacio.
2. Hace referencia al momento en el que esa representación junto con el saber académico fabricado alrededor de él, se convirtió en un instrumento al servicio del poder colonial. Respecto a esto, podemos pensar que un momento fundacional es, por ejemplo, la campaña de Napoleón en Egipto, que es una campaña que no es exclusivamente de carácter militar, si no que formaba parte de la campaña Napoleónica con eruditos de muy distintos saberes: arqueología, lingüística, arte… para conocer y dominar ese espacio.

En consecuencia, el orientalismo significa 3 cosas en la propuesta de Said:

1. Campo académico: lo que hace un conjunto de especialistas a los que llamados “los orientalistas”, en el sentido de que son personas que enseñan, escriben, investigan sobre Oriente, tanto es sus aspectos más específicos como generales. Y, por tanto, el discurso que generan este tipo de especialistas es el discurso del orientalismo y ellos mismo se definen como orientalistas.
2. Estilo de pensamiento: un estilo de pensamiento que se basa en una distinción ontológica (Oriente es distinto de Occidente) y una distinción epistemológica (Occidente es quien puede conocer adecuadamente e incluso mejor que las personas que habitan en ese espacio denominado Oriente, quien puede conocer y generar conocimiento sobre Oriente). En una relación de poder de Europa con respecto a esos otros espacios.
3. Institución: institución colectiva creada desde principios del siglo XVIII, y a través de las cual ejerce el poder de Occidente sobre Oriente. Una institución que tiene un carácter militar, social, político, económico… Y que adopta posturas para describir, enseñar, colonizar y decidir sobre ese espacio.

El estudio que inició **Said** en este libro de 1978 tuvo continuidad en otro libro 1993: “*Culture and* Imperialism”, en el que su propósito es atender a las narraciones (fundamentalmente literarias) que transmiten visiones de mundo fundamentalmente hacia estos espacios colonizados.

Un aspecto que puede resultar llamativo de este libro es el hecho de que las novelas que **Said** analiza no son novelas escritas por escritores “orientales”, si no que son obras de escritores metropolitanos, escritores de obras realizadas desde Europa, y que muchas veces no tienen que ver con Oriente, por lo menos de una forma directa. Pero **Said**, lo que demuestra con su lectura es el hecho de que en estas novelas metropolitanas (del siglo XIX y principios del XX fundamentalmente) el hecho de que Oriente no esté cuando en términos políticos imperiales, económicos… Oriente constituía el espacio colonizado por Occidente es un vacío significativo y debe haber causas profundas para que esas obras no den cuenta, por lo menos de forma directa, sobre ese espacio. Uno de los lugares más memorables de cultura e imperialista es cuando **Said** hace una lectura de la novela de Jane Austen, que aparentemente está centrada en una propiedad territorial del Sur de Europa, sin que se mencione en ningún momento la relación de esta propiedad con el espacio colonizado. Pero hay una serie de referencias vagas e indirectas, que nos dan a entender que esta propiedad territorial no podría subsistir si no fuera por las plantaciones que los propietarios tienen en las colonias (Islas del Caribe).

**Said**, con su lectura “en contrapunto” (lectura realizada desde la consciencia de la historia metropolitana y de todas las otras historias contra las que actúa ese discurso dominante) nos muestra el significado de esa ausencia de referencias a las colonias.

Por tanto, la lectura en contrapunto que propone **Said** debe tomar en consideración 2 procesos:

1. El Imperialismo.
2. Y la resistencia al Imperio hasta el límite de incluir, en la interpretación, lo silenciado, lo excluido.

En la literatura de los primeros momentos de la resistencia anti Imperial, cobra especial importancia lo que Said denomina: la primacía del elemento geográfico. Tenemos que pensar que el Imperialismo y la colonización son ejercicios de violencia geográfica ((porque esos espacios son nombrados, renombrados, redefinidos (incluso los límites), haciendo caso omiso a la organización de las comunidades…)) tiene la máxima representación del control de territorio.

Las literaturas postcoloniales tienen como matriz fundamental la necesidad de restaurar simbólicamente ese espacio y, por lo tanto, también de restaurar la identidad geográfica, que es una identidad comunitaria.

4. AMBIVALENCIA:

Concepto propuesto por **Homi Bhabha**, que hace uso del concepto de “ambivalencia” para describir la compleja mezcla de atracción y repulsa que caracteriza la relación entre colonizadores y colonizados.

Una manifestación paradigmática de esa atracción y repulsa incluso en términos sexuales puede verse en la novela “*Passage to India*” de **Forest**.

La relación entre colonizadores y colonizados es ambivalente porque el colonizado nunca se encuentra opuesto al colonizador de una forma simple y completa. Si no que siempre se encuentra en una posición de inferioridad, de subalternidad. Por tanto, esa ambivalencia en un aspecto perturbador del discurso colonial. Y a través de esa ambivalencia el sujeto colonizador siempre procura crear sujetos dóciles que reproduzcan los presupuestos, los valores, los hábitos… de la metrópolis. En definitiva, lo que procura es crear sujetos que imite al sujeto metropolitano, desde la consideración de que nunca van a estar en igualdad.

Pero ese discurso colonial no triunfa siempre. Nunca triunfa completamente en sus efectos, de tal forma que da pie a que el colonizado se reapropie de ese discurso colonizador. Volvemos así a la propuesta del libro “El Imperio”: el sujeto colonizado se apropia del discurso imperial a través de distintos procedimientos que pueden incluir la parodia o la sátira.

Aquí interviene otro concepto de **Homi Bhabha** que es el concepto de “imitación”. Cuando el colonizador alienta al sujeto colonizado a que le imite, el producto nunca es exactamente lo mismo. Así que esa imitación representa un compromiso irónico, el deseo de conseguir a otro como un sujeto que, al mismo tiempo, es diferente y no siempre el mismo. Es decir, para los colonizados la imitación es el hecho de ser como los colonizadores, pero al mismo tiempo seguir siendo diferentes.

En este momento **Homi Bhabha** introduce otro concepto importante que es de: “visión doble” → el hecho de que el discurso colonial es ambivalente, y el colonizado tiene acceso a esa doble visión: la visión propia del colonizador, pero mantiene también de cierta manera su propia visión. La visión de su comunidad.

5. HIBRIDISMO:

En teoría postcolonial, se entiende como hibridismo a la creación de nuevas formas transculturales en la zona de contacto producida por la colonización. Estas nuevas formas pueden ser de carácter diverso: políticas, raciales, lingüísticas… Es un término que está especialmente vencellado a **Homi Bhabha**, quien habla de **“hibridismo”** para hacer referencia a la interdependencia y construcción mutua de las subjetividades: el colonizador construye su propia identidad como diferente y superior al colonizado, y el colonizado se ve obligado a redefinirse a partir de las normas y valores impuestos por el colonizador.

El hibridismo se presenta como la parte objetiva que articula los saberes coloniales y nativos, y puede dar lugar a actos o formas activas de resistencia. No es una mera síntesis, si no que lo que tiene lugar es un doble proceso de substitución y correspondencia. La identidad híbrida se forma de la conciencia del intraducible, que permanece en la traducción, es decir, hay elementos que no pueden acabar de adaptarse a esa situación.

6. SUBALTERNIDAD:

**Gayatri Chakravorty Spivak** toma el concepto de los trabajos de **Antonio Gramsci**, en sus descripciones de clase. En esas descripciones sobre la clase social, Gramsci hace uso del término “subalternidad” de forma intercambiable con subordinado o instrumental para hacer referencia a grupos dominados, explotados que no poseen una conciencia general de clase. **Spivak** amplía el concepto para aplicarlo a grupos sociales que están en una posición inferior en la escala social y, en consecuencia, son menos visibles tanto para la historiografía colonial (historiografía hecha desde el Imperio sobre las colonias) como de la burguesía nacional del Tercer Mundo, una vez que se llegó a la situación de independencia del país.

El análisis de **Spivak,** presta mucha atención al sujeto femenino que considera que está doblemente marginado. Por una banda, como consecuencia de la desventaja económica y social, pero por otra aparte por una subordinación en términos de género. En ese sentido la pregunta central que se formula **Spivak** es de si las subalternas pueden hablar, o si están destinadas a ser conocidas y representadas sólo a través de los otros. Esos “otros” pueden ser el sujeto colonizador que construye un discurso sobre la mujer colonizada, pero también puede ser el sujeto colonizado (home) que construye un discurso sobre la mujer colonizada.

La propuesta de **Spivak** es negativa, trabajo de 1993, titulado “¿Puede hablar el subalterno?”. Ella dice que no hay ningún espacio por el cual la subalterna sexuada pueda hablar. Al afirmar que las subalternas no poseen ningún espacio por el cual hacer conocer sus propias experiencias a otros a través de su voz, **Spivak** parece confluir con **Said**, que concibió a la oriental como una especie de interlocutor mudo del europeo dominante.

Pero **Spivak** se centra particularmente, en el intelectual occidental radical contemporáneo quien por lo menos, en apariencia, es defensor de los oprimidos.

7. DECOLONIALIDAD:

Formulado como “decolonailidad” en castellano, lo cual es importante ya que los estudios literarios postcoloniales tienen un interés primario, primero por la literatura de las colonias en lengua inglesa pero también en francés, pero el mundo de habla castellana no parece jugar un papel por lo menos hasta la emergencia de los estudios sobre la decolonialidad.

El concepto fue cuñado por académicos latinoamericanos, en el marco de un proyecto de interpretación crítica de la modernidad, porque para ellos la modernidad, que arranca con el sistema “mundo capitalista”, a principios del siglo XVI, obviamente va de la mano del movimiento llamado “nuevo mundo”, el descubrimiento de las Américas por los Imperio Español y Portugués.

En 1992 el sociólogo peruano **Aníbal Quijano**, publicó un artículo titulado: “*Colonialidad y modernidad, racionalidad*”, en el que aparece por primera vez la distinción entre colonización y colonialidad.

Según **Quijano**, el colonialismo puede haber acabado como orden política después de 1945 cuando acaba el proyecto mundial de descolonización, pero la colonialidad puede seguir activa como un sistema de dominación del mundo. Para **Quijano**: “*la decolonialidad hace referencia a la relación entre la cultura europea, llamada también “occidental”, y las otras, la cual es relación de dominación colonial*”.

Por tanto, el término hace referencia a una colonización, al término colonialidad hace referencia a una colonización de lo imaginario de los colonizados, y esta colonización logró ser mediante la regresión de los modos de conocimiento y significado de los sujetos colonizados.

Esta colonización de lo imaginario es un proceso en 3 fases:

1. Represión: resulta en la imposibilidad de que el colonizado genere cultura con su propia lengua y sus propios valores.
2. Los colonizadores imponen una imagen mistificada de sus padrones de conocimiento y significado: imponen la idea de que sus valores y formas de conocer son superiores y, por tanto, los colonizados deben incorporarse a ese modelo. La consecuencia es que el modelo cultural europeo se universaliza, se transforma en el padrón universal con relación local debe medir otros modelos culturales que siempre serán considerados como inferiores, desposeídos de cultura, de Historia…
3. Enseñanza: el canal fundamental a través de la cual se producen esa imposición de los padrones eurocéntricos es el sistema educativo, en donde tiene lugar la sustitución de una lengua por otra: la lengua de los colonizados es sustituida por la lengua del colonizador. Y también sus valores culturales. Por tanto, lo que se sigue es la voluntad de ¿de?colonizarse con respecto a esos supuestos modelos y valores universales.

Uno de los principales representantes de los estudios decoloniales es el teórico argentino **Walter Mignolo** quien se pregunta cuál es la diferencia, si la hay, entre hablar de decolonialidad y poscolonialismo. Para **Walter Mignolo** “*el giro decolonial […] es un proyecto de des-prendimiento mientras que la crítica y la teoría poscolonial son un proyecto de transformación académica dentro de la academia*” (2007).

¿Qué quiere decir **Mignolo** con este concepto de “desprendimiento”? Desprendimiento significa: “*cambiar las ideas hegemónicas respecto a lo que son el conocimiento y el entendimiento y, consecuentemente, lo que deberían ser la economía, la política, la ética, la filosofía, la tecnología y la organización de la sociedad*” (2007). Es decir, es un proceso de recuperación de los valores y formas propias (autóctonas) de conocimiento. Pero, además, **Mignolo** señala que hay una diferencia cronológica entre decolonilidad y poscolonialismo.

Mientras que poscolonialismo es un movimiento teórico que privilegia la experiencia del Imperio tal y como se desenvuelve en el XIX, la decolonialidad parte de las experiencias imperiales de la modernidad del XVI, en definitiva a experiencias imperiales de los Imperios Español y Luso en las Américas, pero también en África y Asia.

Es decir, la decolonialidad tiene sus orígenes en la colonización cristiana y castellana de las Américas. Esta colonización tuvo como consecuencias 4 cambios radicales según la propuesta de **Walter Mignolo**:

1. Apropiación masiva de tierras y masiva explotación laboral: en este caso a través de los indígenas, pero también con esclavos negros llevados desde África hasta América.
2. Establecimiento de instituciones cristianas para controlar la autoridad: el cristianismo, el catolicismo introduce un discurso de poder que regula la relación entre colonizadores y colonizados y construye una nueva subjetividad para los colonizados.
3. Control del género y de la sexualidad.
4. Control del conocimiento y la subjetividad.

Por tanto, la propuesta de **Mignolo** es que antes del orientalismo del que habla Said, construido a finales del XVIII y en especial en el siglo XIX, habría un occidentalismo que el discurso elaborado por los imperios español y portugués de tal forma que dice: «*para imaginar el orientalismo en el siglo XVIII tienes que tener el occidentalismo como punto de referencia. Y el occidentalismo, en su relación específica con el orientalismo, es un invento del XVI*», a saber, «*la invención europea de las Indias Occidentales tras los “descubrimientos”*».

Estos 4 cambios están en la base de lo que **Mignolo** denomina: “la herida colonial”: que es el hecho que las regiones y los pueblos alrededor del mundo han sido clasificados como subdesarrollados económica y mentalmente. El control del conocimiento en las colonias implicaba simultáneamente negar los conocimientos y las subjetividades en las lenguas nativas.

En su libro de 1995, “*The Darker Side of the Renaissance*”, Mignolo estudia la colonización cultural de las Américas con relación, por ejemplo, a la escritura: cómo se impone el alfabeto latino en oposición a las gráficas de las distintas comunidades indígenas; también cómo se impone la materialidad del libro, entendido como el libro occidental; y también cómo se imponen los géneros discursivos desde la historia, la religión, la ciencia…

IMAGOLOGÍA:

1. LA IMAGOLOGÍA DENTRO DE LA LITERATURA COMPARADA:

Helena Fernández de Toro (1999): “Nuestra capacidad visual es la herramienta que nos permite asimilar nuestra concepción del mundo que nos rodea. Con las **imágenes** de nuestros ojos **construimos un entorno, una estructura social, un sistema de valores, unas tradiciones**, incluso nuestros sueños… Y, en especial, **miramos al Otro**, es decir, a una persona, un grupo de personas o un colectivo social, y lo situamos dentro de este marco referencial y contextual. **La imagen del Otro mirado por el Yo que mira hace surgir cierta sensibilidad y un pensamiento sobre la ideología, cultura e historia de su mundo.** En definitiva, esta serie de relaciones e ideas se han edificado con las imágenes que han captado nuestra vida, y de este modo se ha cimentado nuestra realidad”.

Tanto la mitocrítica como la imagología se caracterizan por su apertura hacia muchos otros saberes que van desde la filología, la recepción de textos, la atención al contexto histórico e ideológico, hasta la antropología cultural ya la semiótica y la hermenéutica.

La disciplina denominada imagología, muy conectada a la tematología, presenta desde su misma terminología las mismas dificultades que la disciplina afín. La investigación de las imágenes en el campo de la literatura es conocida con el nombre científico de imagología comparada y se ha constituido una rama reciente de la comparatístita o la literatura comparada. La imagología, tal y como sostiene **Guyard**, recubre un campo indeciso que se haya en las fronteras de la literatura comparada y de otras ciencias humanas.

Fue **Yves Chevrel,** uno de los autores que estableció las dos relaciones actuales más destacables en la investigación de la imagología. En primer lugar, el estudio de documentos primarios como los relatos de viajes. Y, en segundo lugar, aquellas obras que presentan una visión de conjunto estereotipada, de un país extranjero.

2. LA IMAGOLOGÍA DESDE UN PUNTO DE VISTA HISTÓRICO:

Se consideran como precursores no científicos de esta disciplina, autores de la época clásica o cercanos a sus ideas cosmopoplitas a **Johann Gottlieb Herder, Johann Wolfgang von Goethe, Gotthold Ephraim Lessing y Mme. De Staël.**

Estos autores tenían entre otros objetivos el reconocimiento de características nacionales propias, tal como eran perceptibles en las distintas literaturas, para así poder facilitar una comunicación internacional sin prejuicios. De esta manera, todos ellos han contribuido a despertar el interés por culturas y literaturas de otros países, además de aumentar la disposición receptiva, mutua, de distintas naciones.

Así, **Mme. De Staël,** expresa en: “*De l’Allemagne”* (1809) su desilusión por la historia francesa desde la Revolución, a la vez que acoge abiertamente la forma de pensar de los alemanes, su filosofía y su literatura.

Más tarde, a principios del siglo XX, ciertos comparatistas franceses iniciaron sus investigaciones científicas en la imagología.

Dichos estudios, pertenecientes todavía a la “prehistoria” de la imagología comparada, consideraban la asistencia de ciertas características nacionales como un hecho por lo que el objetivo era solo describirlas. Cabe destacar aquí que la imagología comparada contemporánea tiene poco que ver con dichos objetivos. Su tarea no consiste en la determinación de características nacionales, se niega incluso su existencia, si no en el descubrimiento de la falsificación de dichas características, así como en el estudio de su origen y de su efecto.

No obstante, estos estudios fueron importantes ya que formarían la base de la escuela compara francesa posterior, que iba a tener una gran importancia inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en Francia y Alemania.

Esta primera fase, que se considera la de los antecedentes de la imagología comparada duró hasta principios de los años 50, cuando el estadounidense **René Wellek**, criticó en su artículo el concepto de literatura comparada, publicado en 1953. Una publicación sobre imagología del año 1947 escrita por **Jean-Marie Carré,** cuya obra es “*Les écrivans français et le mirage allemand*” (1800-1940). Y criticaba esa obra de **Carré** por considerarla acientífica y preñada de ideología.

**Jean** **Carré** hable de la “interpretación recíproca de los pueblos, de los viajes y de las miradas”.

Los trabajos de **Carré** “*Les écrivans français et le mirage allemand*” (1800-1940), orientaron una línea de comparatismo francés que se dirigía a establecer cómo se elaboran y viven en las conciencias individuales o colectivas los grandes mitos nacionales.

Dentro del marco del comparatismo francés, son varios los que destacan el ámbitos de los estudios imagológicos: - **Albert Lortholary**: “Le mirage russe en France au XVIII siècle” (París, 1951) – **M. F. Guyard**: “Le image de Grand-Bretagne dans le roman français 1914-1940” (París, Didier, 1954) – **Claude Oichois**: “L’image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830-1870” (París, 1957) – **Michel Cadot**: “La Russie dans la vie intellectuelle français 1839-1856” (París, Fayard, 1967) – **Daniel Pageaux** “L’Espage devant la conscience française au XVIII siècle” (Paría 1975).

En estos títulos se observa la mirada que de unos países se tiene desde el extranjero.

¿En qué consiste esa disputa entre **Jean-Marie Carré** y **René Wellek**? **Jean-Marie Carré** pensaba que la tarea de las investigaciones imagológicas consistía en la investigación de la historia de las imágenes de otro país existentes en una nación determinada, para así sustituir las imágenes falsas por imágenes más objetivas o reales. Sin embargo, para **Wellek**, esta operación es imposible puesto que no existe ningún método objetivo para poder realizar esa sustitución deseada. **Wellek** abogaba por un estudio estrictamente científico e inmanente del texto. De esta manera, podemos afirmar que las teorías de **Carré** solo tienen cierto valor sociopsicológico para **Wellek**, pero no científico, ya que estaban contaminadas, según él, de ideología.

Esta disputa tendía a consecuencias determinantes para los estudios de la imagología comparada. **Carré**, que formaba parte de un grupo de investigadores franceses con unas ideas similares a las suyas, y el americano **Wellek**, provocaron así una división en la comparatística, que tuvo como consecuencia que la imagología fuera relegada a un segundo plano dentro de la literatura comparada. Dicha situación perduró durante décadas hasta los años 60.

Es en Alemania, en los años 60, 70 y 80 del siglo XX, en donde se llevaron a cabo los estudios imagológicos siguiendo un método positivista. Investigadores como el belga **Hugo Dyserinck**, y su denominada escuela Aquisgrán, donde estaca el discípulo de Hugo llamado **M. S. Fisher**, y estudiosos franceses fueron sus protagonistas.

De ellos cabe decir, que usaban un método deductivo, pero al mismo tiempo, era un método excesivamente descriptivo. En esta escuela y con estos autores no existía una clara definición de términos como “imagen”, que más tarde será denominada imagotipo. Tampoco existía una clara definición de otros términos como “estereotipo” o “prejuicio”, empleados por la disciplina de la imagología comparada. Sin embargo, no hay que olvidar las deficiencias de la teoría imagológica, sobre todo la de **Dyserinck,** eran de menor importancia si tenemos en cuenta su relevancia con respecto a la metodológica. Esta supuso una liberación de cualquier tipo carga de ideológica y se convirtió en un campo de investigación más objetivo.

“Así pues, durante 3 décadas, las ideas de **Dyserinck** se centraron, sobre todo, en la constitución de una teoría, además de su divulgación y aceptación por parte de la crítica y la teoría literarias”.

Aún no se había conseguido aplicar con éxito esta teoría atendiendo a una interpretación inmanente a los textos. Además, los intentos de abordar casos prácticos eran todavía muy escasos y poco claros en sus conclusiones.

“A pesar de que **Dyserinck** reflejara en sus investigaciones la existencia tanto de una función ideológica como de una función inmanente al texto de las imágenes de cada país, él se concentraba casi exclusivamente en el aspecto descriptivo”.

Dicho autor, investigaba el origen de las imágenes, y en el aspecto de la recepción, analizaba la presencia de estas imágenes para el lector, es decir, se centraba en el significado “extraliterario” de las mismas. Por ello, podemos afirmar que **Dyserinck** no profundizó en un caráter inmanente de los textos, si no en la función “extraliteraria” de las imágenes.

En el mundo anglosajón prolifera una serie de trabajos imagológicos que se enconden debajo de una variada terminología, como la de “literatura de viaje”, “la imagen de…” o una serie de diccionarios que recurren a un instrumental bibliográfico que se ciñe a una determinada área geográfica o cultural. Es el caso de “*MLA Yearbook*” (1989), en donde aparece el término “imaginario”, en un sentido fundamentalmente teóricos, o también “*Extraño o extranjeros y cultura ajena*” que no responden a propósitos imagológicos.

En Francia, ha tenido especial acogida los trabajos de **Daniel-Henry Pageaux** y **Jean-Marc Moura**, dedicados a la problemática del tercer mundo en la literatura y los conflictos sociales derivados de la convivencia con los inmigrantes del norte de África y sus descendientes ya nacidos en el país.

En España, se trabajan problemáticas concretas surgidas del cruce ideológico y cultural, como el antagonismo intraibérico, y en consecuencia se encuentran espacios para la difusión de estudios imagológicos cómo, por ejemplo, “Imágenes de la identidad y la alteridad en las relaciones luso-españolas: Portugal-Extremadura-España”.

En el norte de Europa la tradición es mayor con los estudios del holandés **Joef Lersen.**

El trabajo deeste imagólogo **Jean-Marc Moura** es relevante tanto para el afianzamiento de los conceptos teóricos como para su puesta en práctica en la interpretación textual imagológia contemporánea. **Jean-Marc Moura** propone investigar la imagen centrándose en 3 aspectos temáticos:

1. Propone abordar el término imagen como imagen de lo (o del) extraño o extranjero.
2. Sugiere investigar la imagen como producto de una nación, cultura o sociedad (el imaginario social).
3. Sugiere profundizar en una imagen como un producto creado por un autor determinado.

Sin embargo, sería erróneo analizar por separado cada uno de estos aspectos y los estudios imagológicos deben elaborar un análisis de los tres articulados entre sí.

Cabe recordar que la propuesta interdisciplinar exige que la imagología determine claramente las relaciones entre la literatura y el alcance de dicho imaginario, así como su propio lugar tanto dentro de la literatura en general, y más en concreto en la literatura comparada, como en el ámbito de las ciencias sociales.

El carácter social y cultural ha tenido un peso excesivo en el pasado, sobre todo en la comparatística francesa de la primera mitad del siglo XX, fiel a la idea de que la literatura es la expresión de la sociedad. Para subsanar estas deficiencias metodológicas, **Moura** propone un método basado en la teoría de la hermenéutica de Paul Ricoeur sobre todo en sus reflexiones de la “imagen” y la “fantasía”.

“La imagen literaria de lo extraño, transmitida social y culturalmente, no es considerada en la teoría de **Ricoeur** como reflejo de la realidad. Al contrario, es necesario investigar esta cuestión de forma interdisciplinar para poder analizar las relaciones entre la literatura y el alcance del imaginario social, fenómeno que Ricoeur distingue en los textos literarios con los términos *ideología* y *utopía*” (**Ricoeur** 1989 y **Ricoeur** 2001).

Las imágenes no pueden ser consideradas como una duplicación de la realidad, deben ser investigadas como creaciones literarias, es decir, son transmitidas por el grupo o por la sociedad a la que pertenecen. Por todo ello, la interpretación de la imagen tiene que hacerse, según Moura en dos fases:

1. Es necesario estudiar el contexto cultural del que surge.
2. Y luego, su aparición en los textos literarios.

Una interpretación imagológica conlleva la consideración del imaginario social que puede situarse en varios planos: el plano de la opinión pública, en la actividad intelectual de una sociedad, o aparecer como representaciones simbólicas.

Un autor puede originar un estereotipo de “lo extraño” en la opinión pública, pero también puede utilizar un estereotipo ya existente o bien distanciarse totalmente de esa imagen colectiva y proponer una visión propia, individual, de este mundo considerado extraño.

Como ejemplo de imagen ideológica, **Moura** menciona la imagen de España y los españoles por parte de los franceses en el siglo XVIII. España era para Francia una suerte de ideal negativo, lo opuesto a nación ilustrada, y ello contribuía al fortalecimiento de la identidad francesa.

**Moura a**lude al continente asiático que aparece en obras como “*El viaje a Oriente*” (1931), escrita por Hermann Hesse, como ejemplo de una visión utópica de una imagen subversiva de una alteridad idealizada y alternativa en contraposición a la cultura europea.

Por otra parte, **Moura** ha explicado la función de la imagología literaria. Su tarea, en el límite con los estudios críticos sobre los mitos, no está tan sólo en la investigación de los campos sincrónicos, sino también en el campo diacrónico de las imágenes de lo extranjero o de lo extraño.

Desde este punto de vista, la imagología puede abordar en su dimensión temporal figuras míticas que han trascendido a su época dentro del ámbito cultural europeo tal como afirma **Moura**: “La persistencia de los mitos del otro primitivo o bárbaro a lo largo de la historia literaria de Europa merece ser examinado” (**Moura** 1992) → Este concepto teórico ha sido aplicado por **Moura** en su estudio sobre la imagen del tercer mundo en las novelas francesas desde los años 50 hasta los 80.

En palabras de Moura: “La recepción de la realidad extranjera por parte de un escritor no es directa, sino que esta mediatizada por las representaciones imaginarias del grupo o de la sociedad a la que pertenece. A partir de este punto central del devenir ideológico e imagológico llegan a resultar trabajos posibles sobre el referente (la lectura de una realidad histórica a través de un texto concebido como documento) o, quizás en casos más frecuentes para los literarios, sobre la creación de un autor del cual la singularidad está en principio medida en un horizonte imaginario de su época”.

Las tendencias críticas actuales que han renovado los intereses de la imagología son los estudios culturales, la crítica poscolonial, unida a la noción de identidad. La mitocrítica, los estudios de recepción y las investigaciones que giran alrededor de la noción de espacio literario.

Dos intereses principales de esta disciplina:

1) Definición de una identidad propia.

2) La imaginación acerca del otro.

Ambas expresadas en la literatura y la cultura de una comunidad. Estos también son los ejes centrales de los estudios poscoloniales que tienen como objetivo evidenciar la hegemonía cultural del imaginario europeo y reconocer las voces de las literaturas emergentes de los países que han dejado de ser colonia, pero que todavía buscan definir su identidad y lo hacen a partir de un marcado hibridismo cultural y étnico.

Claramente la imagología puede asistir a los estudios poscoloniales en esa búsqueda, sus enfoques son convergente. De hecho, la imagología también presenta diversos puntos de contacto con los estudios culturales y los estudios poscoloniales. En este sentido, es importante destacar que esta disciplina trabaja con el problema de la alteridad y las relaciones entre los grandes sistemas culturales Europa, extremo oriente… y que a su vez los estudios poscoloniales ponen en evidencia la hegemonía cultural de Europa.

En definitiva, ambos resultan funcionales para la revaloración de las identidades de las culturas que fueron colonizadas y que ahora son híbridas, mestizas o desaparecidas.

3. LA IMAGOLOGÍA DESDE UN PUNTO DE VISTA TEÓRICO:

“Se entiende por imagología el estudio de las imágenes, los prejuicios, los estereotipos y, de manera general, las opiniones que en un país (o cultura) se sostienen sobre los otros (otras) a través de los textos literarios. Como señala **Moll** (2000) el interés de los análisis imagológicos radica en el descubrimiento de los valores ideológicos y políticos que animan la escritura de una obra literaria, representativos en ocasiones de las ideas de toda una comunidad, de manera que la descripción de un país extranjero y de sus habitantes sirve también para caracterizar la cultura e identidad propias.”

**Hugo Dyserinck** insiste en que la imagología es un medio fundamental de relativización, por contraste del concepto de nación, entendido como el resultado de un proceso de puesta en funcionamiento de determinados sentimientos porque la identidad se constituye en relación y contacto con el otro (de forma dialógica).

**Antonio Martí** explica que la imagología es: El estudio de las imágenes, los prejuicios, los clichés, estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas imágenes tal y como se definen comúnmente, tienen una importancia que excede el mero dato literario o el estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor.

El objetivo actual de la imagología sería revelar el valor político e ideológico que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria, en tanto que condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural, al mismo tiempo que cuestionan la propia identidad cultural en una relación en la que identidad y alteridad se presuponen como algo más que un tema.

**Hugo Dyserinck** logró su aceptación formal dentro de la crítica y la teoría literarias después de varias décadas trabajando en la divulgación y formalización de esta disciplina.

Tras las historias críticas de **René Wellek** a las primeras definiciones imagológicas del francés **Jean-Marie Carré** y **René Wellek, Dyserinck** se propone reivindicar esta disciplina y su importante papel en el comparativismo por su capacidad de revelar las imágenes e ideas preconcebidas de la alteridad.

En un principio, remarca la importancia de un estudio “intrínseco” de las imágenes literarias que tienen un rol central para la estructura del texto, pero más tarde se inclina por el significado ético-político de estos estudios y el enfoque gira hacia una función extraliteraria de las imágenes proyectadas por los textos.

Según **Daniel-Henri Pageaux** (escribió: “*Literatura general y comparada e imaginario*” y “*Imágenes y mitos de Haití*”), resulta tan peligroso el abordaje descontextualizado de los textos, como la pérdida de conciencia de que hay una estructura del texto que no debe responder a modelos y esquemas rígidos, que lo conviertan en un inventario solamente de imágenes o estereotipos.

Su propuesta metodológica presenta tres ejes en relación con la construcción de la imagen del extranjero, que conjugan el enfoque intrínseco y el extrínseco:

1. Eje lexical: en donde plantea no solo la búsqueda y el rastreo de palabras clave y explicitas en la producción de estereotipos, sino también la búsqueda de semas virtuales o implícitos que son más poderosos en este sentido porque pertenecen al plano de la comunicación simbólica y permite la transmisión de las imágenes acerca del otro, así como también las autoimágenes.

2. Eje estructural: basado en oposiciones fundamentales que estructuran el relato (alteridad vs. Identidad, lo propio vs. lo extraño, Yo vs. Otro, Occidente vs. Oriente).

3. Eje de las condiciones de producción textual: el cual se centra en el contexto histórico-político en que se gestó la obra, pero también en el autor y su relación con el lector modelo de su texto, en general, contemporáneo y compatriota.

De esta manera, **Pageaux** propone reconstruir las imágenes encerradas en los textos. Estas son representaciones cuyo grado de fidelidad respecto de su referente real, no debe ocuparnos, si no la manera en que ellas se ajustan al esquema cultural que las anteceden en el tiempo y las ha generado. La imagen es un signo y no se confunde con su referente, si no que constituye una forma de lenguaje y puede ser estudiada semiológicamente: encierra mecanismos ideológicos que es importante descubrir.

**J.M. Moura** también “da un paso adelante con la intención de concretar algunas definiciones, poco claras hasta ese momento, de conceptos fundamentales para la disciplina. Distingue los **estereotipos** creados de manera cognitiva, de los **prejuicios** generados de manera emocional”.

Explica que muchas veces los estereotipos surgen a partir de prejuicios ya existentes. Los prejuicios son generalmente negativos y se generan de manera irracional. Ambos conceptos son universales de los imaginarios sociales de todas las culturas y por lo tanto, resultan fundamentales en los estudios imagológicos.

**IMAGOTIPOS**: las imágenes más complejas que se conforman a partir de la confrontación del heteroimagotipo (imagen del otro) con el autoimagotivo (imagen de sí mismo). Los imagotipos son la suma de estereotipos, prejuicios e imágenes sobre la cultura del otro en contraste con la propia, y son fenómenos muy dinámicos que cambian bajo la influencia de la historia según las circunstancias políticas, económicas y sociales de las distintas épocas.

Los auto y heteroimagotipos pueden ser propios o haberse importado de otra cultura. También se puede dar dentro de la obra de algún autor determinado y modificarse a lo largo del tiempo de manera que los imagotipos fluctúan en sentido diacrónico.

4. LA IMAGOLOGIA Y EL VIAJE:

El viaje puede volverse una especie de tema literario y sus experiencias caen en el terreno de la imagología literaria que constituye asimismo una de las sendas más transitadas de la literatura comprada, en especial gracias a los trabajos de: **Daniel-Henri Pageaux**, **Hugo Dyserinck** o **Franco Meregalli**, **Baldensperger** o **Jean-Marie Carré** (“*Les Écrivans français et le mirage allemand”*, 1947), **René Wellek**.

El comparatista, para **Pageaux**, es un homo viator, que aspira al intercambio incesante con el otro. El comparatista se enfrenta al viaje como una experiencia humana singular que da lugar a una forma específica de escritura. Todo viajero, indica **Pageaux**, es un mentiroso porque cuenta su propia historia y es una historia imaginaria (Ulises). El viaje sirve también de afirmación libre del individuo, y en este punto se aparta del peregrino y del turista pues el viajero debe seguir su propio itinerario.

En el pasado, la imagología concentraba sus estudios en la literatura europea, pero la nueva tendencia es la búsqueda de alternativas. Uno de los cotos literarios más interesantes para la aplicación de estas teorías imagológicas, postcoloniales y de los estudios culturales es el de las literaturas coloniales, con el objeto de deconstruir su discurso imperialista presente en los textos de ambas partes (tanto en la literatura colonizadora como en la colonizada).

El estudio de las culturas exotizadas en la literatura ha ido creciendo en los últimos 15 años y el territorio más fecundo para este tipo de análisis han sido los textos que construyen imágenes de Medio Oriente, África e Hispanoamérica. En este sentido la literatura de viaje, de cautiverio, de frontera, de guerra de exilio… ofrece una variedad de textos en los que se puede trabajar la desmitificación de prejuicios y estereotipos instalados desde los regímenes imperialistas y perpetuados en el tiempo.

El viajero, el cautivo, el militar, el exiliado, se encuentran en el espacio del Otro, y este choque de dos mundos permite un análisis transcultural sin necesidad de comparar dos literaturas nacionales.

5. LA IMAGEN LITERARIA:

Puede ser definida como un conjunto de ideas acerca del extranjero y debe de inscribirse en un proceso de literaturización y socialización. Una perspectiva que obliga al comparatista a trabajar dentro de parámetros culturales más amplios, interdisciplinares, que den cuenta de las condiciones en las que se produce la representación del Otro.

**Pageaux** define así la imagología: “El estudio de las imágenes del extranjero en un texto, en una literatura, representación del extranjero, el estatuto del otro, de la imagen cultural tan importante en los dominios de la para-literatura, tipos sociales y literarios” (1996).

Pierre Brunel: “*El hecho comparatista*” → a) ley de emersión→ b) ley de flexibilidad → c) ley de irradiación → positiva → velada → negativa.

**Brunel** sostiene que los textos literarios en general, no son puros, sino que contiene elementos extranjeros y va a postular tres leyes a partir de las cuales se puede constatar que se trata de un verdadero hecho comparatista.

a) **Ley de emersión**: consiste en que los elementos extranjeros están en los textos esperando a ser detectados. Pueden estar encerrados es fenómenos diversos que van desde el simple uso de una palabra tomada de una lengua extranjera, hasta la compleja apropiación de un mito y las relaciones intertextuales.

b) **Ley de flexibilidad**: sostiene que todo elemento Otro es apropiación de lo extranjero, desde los propios parámetros culturales.

c) **Ley de irradiación**: puede darse de tres maneras:

- **Positiva** (si el elemento extranjero ilumina el texto en su significado).

- **Velada** (si aparece de manera implícita).

- **Negativa** (en este caso el efecto es destructivo como sucede con algunos mitos).

En particular los géneros literarios que encierran el choque o el encierre cultural antes descrito, revelan una presencia del Otro mucho más evidente y constante, aunque esta se construya a partir de la subjetividad de un Yo.

En definitiva, existen dos vertientes de la imagología:

* **Nacional**: se quedaría dentro de los límites de una literatura determinada para el estudio de las imágenes del Otro y del Yo que surgen de obras de una misma lengua y una misma cultura.
* **La vertiente comparatista**: da cuenta de las imágenes sobre la alteridad y la identidad en la comparación de obras de diversas lenguas o culturas.

El concepto de imagen se convierte en una de las claves del método imagológico y son tres las acepciones que se engloban bajo este:

a) Imagen de un referente extranjero.

b) Imagen procedente de una nación o de una cultura.

c) Imagen creada por la sensibilidad particular de un autor.

5. EXOTISMO, ESTEREOTIPO Y PREJUICIO:

Estereotipo: operación simple por la que se confunde el atributo y la esencia de manera que se produce una extrapolación continua de lo particular a lo general, de lo singular a lo colectivo.

**Pageaux**: Del mismo modo el estereotipo se basa en la equivalencia entre la naturaleza y la cultura, el ser y el hacer, y se acerca entonces a fenómenos paralelos como el racismo. Dentro de esta perspectiva, el estereotipo cobra un papel fundamental en la definición clásica de la imagología.

**Pageaux**: “Este análisis del estereotipo, en el marco de un estudio global de las representaciones literarias del Otro, es el objetivo que se propone una rama importante de la literatura comparada, la imagología. Basada en la perspectiva intercultural que ejemplifica el análisis precedente del exotismo, estudia “las modalidades según las cuales una sociedad se ve y se piensa, soñando al Otro” (**Pageaux**) (Amossy-Herschberg 2001).

El exotismo, cuya forma más conocida es el orientalismo, revela algunas estrategias de escritura de gran interés, como, por ejemplo, la fragmentación espacial (espacios pintorescos y reducidos a esas características), la teatralización (cuadro de costumbres) o sexualización (búsqueda de los placeres artificiales).

El texto de **Said** “*Orientalismo*” (1978) significó en buena medida el punto de arranque para una discusión que afectaba a la dicotomía [*Nosotros-los Otros*] y para financiar la lógica postcolonial del universalismo y la diferencia, a través de la tensión entre lo *hegemónico* y lo *resistente*, en un camino que posteriormente se confirmaría como crítica del modernismo, con trabajos como los de *François Lyotard* (1985) que sirvió para denunciar la construcción uniformadora de los grandes relatos de la filosofía y de la historia.

El orientalismo es un tipo de discurso unilateral que traduce a términos siempre familiares las categorías externas estudiadas. Según la propuesta de **Said**, el Oriente es además del lugar donde se sitúan las colonias de los países europeos, la fuente de la que surge una imagen contrastiva del Otro, que se instrumentaliza además como medio de mantener el poder sobre él. El conocimiento de los orientalistas europeos no era objetivo si no que se basaba en: “*una visión política de la realidad cuya estructura promovió la diferencia entre lo familiar (Europa, el Oeste, “nosotros”) y lo extranjero (Oriente, el Este, “ellos”)”* (1978).

A este aspecto apunto **Dolores Romero López** lo siguiente:

“*Cualquier europeo, y por el simple hecho de haber nacido en la vieja Europa, desarrolla sentimientos de superioridad respecto de las regiones colonizadas*” (**Romero López**, 1998).

Esos sentimientos se manifiestan en lo que ella llama *“Mirada mesiánica*”.

Por muy polémica que pueda parecer esta polarización de **Said**, que es reduccionista, y en consecuencia inexacta, su repercusión en los estudios comparatistas, sobre todo en países como India o China ha sido inestimable.

Pero como indica **Said**, no en todas las obras literarias se manifiestan del mismo modo las vivencias coloniales (superioridad blanca y cultura occidental vs. actitud paternalista, a favor del colonizado).

“El tema de la definición y afirmación de la propia identidad tiene ciertamente particular importancia para aquellas poblaciones que han sufrido durante largo tiempo un dominio extranjero y, sobre todo, para todos aquellos individuos que han sido alejados de sus países de origen por la fuerza y han debido repensarse en un espacio geográfico y social totalmente diversos” (**Neri**, 1995).

Se trata de un problema de redefinición colectiva tras un dominio colonial que ha impuesto su visión del mundo y de la literatura.

Según **Homi Bhabha**, la identidad no es solamente la pertenencia a un grupo social o a una nación, sino que la relación nosotros-los Otros, se define continuamente, sobre todo en los casos de personas que viven en situaciones marginales en el interior de un estado o en la frontera entre varios estados. La identidad compleja y marginal es también la más creativa, pero, además, suele atentar contra la clasificación tradicional de la literatura, contra el concepto de la literatura nacional como expresión de un pueblo dado.

La imagología actual, vigorizada por los estudios culturales y poscoloniales, no puede desentenderse de su evidente enfoque postmoderno. La sola idea de desmitificar prejuicios y estereotipos, aunque no se busque hacer un juicio de valor sobre las culturas ni las naciones, ni se hable de la realidad en sí, sino de las construcciones en imágenes de la realidad, ya implica una toma de posición a favor de la diversidad cultural y en contra de los discursos hegemónicos.

El concepto de estereotipo fue difundido por primera vez en 1922 por **Walter Lippmann** en su libro “*Public Opinion”* (Kleinsteuber 1991).

Según Lippmann el estereotipo no define una realidad determinada y objetiva, sino que transmite la verdad a través de muchas realidades construidas. Por ejemplo, un autor español puede simplificar personajes alemanes que aparecen en su obra equiparándolos al alemán nazi (de manera consciente), por lo cual estaríamos ante un peligroso estereotipo. Alemán = nazi.

Los prejuicios pueden definirse como opiniones preconcebidas, que tiene una carga positiva o negativa y que son muy difíciles de cambiar, puesto que suelen estar enraizados en una tradición concreta.

Los prejuicios que hay hacia otros pueblos suelen ser generalmente negativos, y pueden desembocar en imagotipos hostiles (propaganda bélica). La característica más importante del prejuicio es que la realidad no está representada objetivamente, sino que es una realidad falseada o deformada, se le adjuntan características específicas a un pueblo determinado, de modo que la realidad se transforma en ideas que no se corresponden con una verdad verificable. La formación de los prejuicios se lleva a cabo de una manera irracional.

Los conceptos de *prejuicio* y *estereotipo* son universales y se encuentran en todas las culturas. Los estereotipos y los prejuicios son, por lo tanto, componentes muy importantes en la formación de conceptos sociales y se revelan como fundamentales en el estudio de la imagología comparada.

¿Los prejuicios y estereotipos tienen algo de verdad o son exclusivamente producto de nuestra fantasía? Parece que existen estereotipos y prejuicios que carecen de cualquier fundamento de realidad, pero podemos suponer que se unen en ellos elementos tanto reales como irreales. En este sentido, existe una interacción entre realidad y observación subjetiva.

Pequeños conflictos de intereses entre 2 o más países, aunque sean reales, pueden desembocar en graves o prejuicios y estereotipos peligrosos, e incluso provocar una actitud de enemistad, empeorando las relaciones bilaterales.

Es tarea del investigador imagológico descifrar, enumerar y explicar, el carácter irreal, ideológico, positivo o negativo, de dichos prejuicios y estereotipos.

Tanto diacrónica como sincrónicamente, como dice **Dyserinck**, además de aclarar el papel que desempeñan y la función que tienen en el enfrentamiento de las culturas analizadas en obras literarias.

Por otro lado, las imágenes inculcadas, los imagotipos, se conforman con la confrontación entre 2 partes: el país extraño (heteroimagotipo) y el propio país (autoimagotipo).

Así, el término “imagen” que utilizamos en la vida cotidiana, se sustituye en la imagología comparada, por el término: **imagotipo**.

El **imagotipo** → imagen sobre los pueblos (creación lingüística).

El imagotipo consta de varios elementos, entre ellos las imágenes, los estereotipos y los prejuicios. Es decir, los imagotipos son la suma de estereotipos, prejuicios e imágenes. Además, no se trata de una representación directa de la realidad, como ocurre con el término de imagen, puesto que el imagotipo es una creación lingüística.

En general podemos afirmar que la investigación consiste en clasificar los distintos imagotipos, y a partir de estas clasificaciones se investigaría su influencia en los textos literarios.

El llamado heteroimagotipo, que **Dyserinck** llamaba en el año 1977 heteroimagen: la imagen inculcada que uno tiene del otro, y el autoimagotipo: imagen que tiene uno de sí mismo, existen como un complemento mutuo y tiene una dependencia histórica. Así, todos los imagotipos se circunscriben a una determinada época: pueden evolucionar, pueden cambiar a lo largo del tiempo, pueden tener un comportamiento dinámico. Es decir, en el sentido diacrónico, los imagotipos pueden estar sujetos a grandes oscilaciones: un alemán se representaría de un modo diferente en una obra publicada en 1980, que en una obra después de la Segunda Guerra Mundial.

Igualmente pueden influir los autoimagotipos de una nación, en el imagotipo creado en otros países. Es decir, los imagotipos pueden ser supranacionales.

Los auto y heteroimagotipos pueden ser exportados o importados, y son fenómenos muy dinámicos (cambian a causa de las relaciones políticas, económicas y sociales de cada época).

Los imagotipos se encuentran bajo la influencia continua de la historia y de las convenciones literarias que predominan en cada época histórica. Esta circunstancia también es aplicable a un autor determinado, también puede existir una evolución de los auto y heteroimagotipos en las obras de un mismo autor.

Apoyándonos en la hermenéutica de **Ricoeur** y las propuestas imagológicas de **Moura**, existen cuatro puntos relevantes en las investigaciones de imagotipos en otras literarias:

1. Primero, es necesario analizar cómo se han originado y evolucionado los imagotipos en otros países, para comprobar si se trata de imagotipos supranacionales.

2. Los auto y heteroimagotipos están necesariamente influidos por la época en la que vive un escritor. Es preciso investigar el origen y la evolución de imagotipos tanto en el imaginario social como en la literatura de la época y en el país del que el autor es originario.

3. Es preciso investigar si un autor posee imagotipos en sus convicciones personales sobre un país determinado. Ahí se comprueba si dicho autor poseía previamente imagotipos, si son el efecto de una fuerza imaginaria, o, por el contrario, si son heredados del imaginario social.

4. Finalmente, resulta necesario un ejercicio de crítica textual. Siguiendo el método de la interpretación textual imagológica propuesta por **Ricoeur** y **Moura**.

7. LA IMAGOLOGÍA Y LA IMAGEN DEL OTRO:

La imagen debe ser inscrita en un conjunto más complejo, el del imaginario social de una colectividad que pone en funcionamiento un proceso de representación del Otro, a través de la bipolaridad, identidad, alteridad.

**Moura**, en 1992, ha utilizado la oposición entre el **Alter** y **Alius** para explicar la diferencia entre lo Otro, visto como correlato del uno, y lo Otro indefinido, visto como algo completamente ajeno.

**Pageaux** (1994) distingue cuatro actitudes fundamentales que rigen la representación del Otro:

a) **La manía:** la realidad cultural extranjera es tenida por superior.

b) **La fobia**: la realidad cultural extranjera es tenida por inferior.

c) **La filia:** la realidad cultural extranjera no se sobrevalora, pero se considera positiva (admiración mutua). Admiración mutua.

d) **El “cosmopolitismo**”: el escritor o el crítico consideran que la realidad literaria es uniforme y que todo pertenece, por así decirlo, a la llamada *república de las letras*.

La imagología puede estudiar las imágenes del Otro, o de los Otros, en un sentido más amplio, ya sean de otros países o de otras comunidades, etnias, clases sociales, tribus urbanas, géneros sexuales…

Tradicionalmente, la imagología se aplica al estudio de la construcción de la alteridad que los textos literarios vehiculizan, con el fin de establecer comparaciones culturales e ideológicas. En concreto, se trabaja con las imágenes de los distintos países que emergen de los textos literarios, y cómo estas son leídas, asimiladas y consolidadas por los lectores y sus comunidades.

El objeto de la imagología no es el estudio de las ilusiones nacionales y de las ideas fijas que unas naciones tienen de otras (como decía **René** **Welleck**), sino la reconstrucción de un imaginario social a partir de las imágenes que un texto literario encierra.

En la actualidad, los estudiosos manifiestan cada vez con mayor énfasis, que esta disciplina no solo ayuda a comprender la idea del Otro a partir de su representación, sino también a tomar conciencia de un Yo con respecto de ese Otro.

La imagología es una disciplina que colabora en la lectura hermenéutica de textos que surgen de la convivencia o del conflicto entre dos o más culturas, etnias, comunidades, géneros, clases… en los que se construye una imagen del Otro y su mundo. Esta imagen suele presentarse idealizada, invertida o distorsionada, lo que para la imagología se denomina con el nombre de ***Mirage***.

8. CONCLUSIONES

Es importante conectar este tipo de trabajos con aspectos genológicos, la novela bizantina y laq de aventuras implican un desplazamiento y un planteamiento cronotópico específicos.

“La vinculación entre novela y viaje ha sido a menudo recordada (según **Michael de Certeau**: “*tout récit est un récit de voyage*”, 1980. Moura 1998). Pero también ha de insistirse en el carácter supranacionalista de este tipo de estudios, porque <la letteratura di viaggio è una letteratura internazionale” (**Nucera**, 2000).

Porque la literatura de viaje cuenta lugares extranjeros, trayectos emprendidos a la búsqueda y al encuentro del Otro.

Es relevante, como señala **Manfred** **Schmeling**, que muchas narraciones suelen comenzar cuando el héroe traspasa una frontera cultural y se sumerge en la experiencia de lo extraño, extranjero, a través de una red de contrastes y tensiones que se asocian a un proceso de aprendizaje.

**Cristina Naupert** incluye a la “tematología” como subcampo esencial dentro de “la literatura comparada”, puesto que:

“La Literatura Comparada podría plantearse […] una aportación sustancial a este ámbito de estudios recurriendo a comparaciones de temas, motivos, mitos y tipos en las artes” (**Cristina Naupert**).

El tema se convierte en un “posible punto de encuentro intertextual y comparativo, como *tertium comparationis* capaz de crear un inter-texto para una interpretación interesante y fructífera de textos totalmente dispares, pertenecientes a géneros diferentes y de extracción día o sincrónica” (**Cristina Naupert**, 2001).

La tematología conecta temas de especial frecuencia, de recurrencia histórica. Conecta textos a través de fronteras lingüísticas.

La imagología surgió como instrumento para el estudio de los caracteres nacionales con una mirada de corte eurocentrista, pero tras los debates mencionados y el desarrollo de los estudios culturales y poscoloniales, el enfoqué viró hacia una mirada pluralista, permite una mayor profundización en el análisis de textos en otros contextos culturales como la Latinoamérica poscolonial.

**Pageaux:** “*Imágenes de Portugal en las letras francesas*”, “*Imágenes y mitos de Haití*”. Editor: “*La investigaciónen literatura general y compara en Francia*”. Ensayo: “*Dos siglos de relaciones literarias*” (1992).

Enfoques antropológicos e históricos:

**M. León-Portilla, M. Gutiérrez Estévez, G.H. Gossen y J. Klor de Alva**: “*De palabra y obra en el Nuevo Mundo*” (1992-1993) que trata de la imagen de los Otros en la conquista de América.

**T.Todorov**: “*La conquista de América*” (1987). La cuestión del Otro.

**Joseph Pérez** “*La imagen del indio en la Europa moderna*” (1990).

“*La tempestad*” de Willian Shakespeare.

**Augusto Monterroso: “***El eclipse***”.**

LITERATURAS EMERGENTES:

**Hughes**: El multiculturalismo sostiene que las gentes de raíces distintas pueden coexistir, pueden aprender a leer los bancos de imágenes de los demás, que pueden y deben mirar a través de las fronteras de la raza, el lenguaje, el sexo y la edad, sin los prejuicios o ilusiones; y aprender a pensar contra el trasfondo de una sociedad híbrida.

**Hughes,** junto al multiculturalismo,propone que algunas de las cosas más interesantes de la historia y la cultura ocurren en las zonas de contacto entre culturas. Quiere estudiar las situaciones fronterizas, no sólo porque son fascinantes en sí mismas, si no porque su comprensión puede aportar un poco de esperanza en el mundo. Se trata de ofrecer una visón plural y múltiple de la sociedad moderna, aceptando y promocionando la identidad de aquellos individuos que pertenecen a una minoría étnica o sexual, y de crear un nuevo canon de escritores y obras que representen a esta minoría.

**Jean-Marie Grassin**: suponen “un proceso en el que los cuerpos de textos (ensembles littéraires) que no fueron totalmente legitimados por una institución o no fueron, hasta cierto punto integrados, en un sistema literario distintivo, o son la expresión de una nueva identidad o condición, se integran en un territorio literario en un momento dado de la historia, frecuentemente un periodo de la contemporaneidad” (1996).

Por lo general se consideran “emergentes” a aquellas literaturas pertenecientes a regiones que estuvieron sometidas a un proceso colonial de tipo exterior (practicado por las metrópolis en territorios de África, Asia o América) o también en un tipo/territorio interior (estados plurinacionales en los que se produce la imposición política o lingüístico-cultural de alguna nación sobre las restantes).

**Claudio Guillén** prefiere hablar de *literaturas* *nacientes* sobre cuya singularidad establece algunas precisiones:

1. “La lengua no es un criterio suficiente para establecer la existencia de una literatura emergente. «Una pluralidad de literaturas pueden compartir perfectamente un mismo idioma y sin embargo considerarse a sí mismas como específicas y nacionales»” (1998).

2. “El enfoque territorial tampoco es del todo válido. «Un espacio singular puede encerrar más de una lengua y, por lo tanto, según piensan algunos, más de una literatura»” (1998). El bilingüismo o el multilingüismo no han sido históricamente condiciones minoritarias.

3. “Podría analizarse asimismo la importancia de los géneros literarios (o formas literarias) como adscritos a tal o cual entorno lingüístico. De ese análisis se ocupan precisamente los *East-West Studies*”. Pero desde siempre se ha tratado de establecer este tipo de vinculaciones. Los historiadores alemanes afirmaban que el bildungsroman, era una forma de expresión germánica por estar asociada al genio alemán, pero la verdad es que son más las coincidencias que las diferencias.

4. “La temática (la función referencial del texto) no sirve tampoco para dar cuenta de la especificidad de una cultura, aunque ha habido abundantes intentos de este estilo”. Podemos ironizar con Jorge Luís Borges cuando señalaba que lo característico del poema árabe es la ausencia de camellos.

Desde un punto de vista genológico, pueden observarse algunas características comunes a las literaturas emergentes:

1. Reconquista del espacio literario a través de los géneros líricos.

2. Cultivo en especial de la denominada *literatura comprometida.*

3. Valoración del universo semántico propio en oposición al ajeno.

4. Creación de mitos autóctonos.

5. Nostalgia de paraísos perdidos.

**Guillén** acaba por defender como criterio, la amalgama de todos los factores citados, y la existencia de un proyecto cultural común como requisito de una literatura emergente (carácter programático). Y en una línea argumentativa muy cercana, concluye: “que es posible y hasta probable que una literatura surja como campo inteligible de cultura en la medida en que los escritores, los críticos y los lectores creen que ha existido, o que debe o que está a punto de existir. Porque el concepto de literatura emergente o nacional (según Claudio Guillén) tiene un clara carácter programático y mira siempre como proyecto común impulsado por unas minorías cultivadas hacia el futuro”.

**Vladimir Godzich** (1998) (obras como: “*Literaturas emergente y literatura comparada*”) insiste en la necesidad de no considerar las literaturas emergentes como estadios inferiores de desarrollo de las literaturas hegemónicas: “sino más bien como literaturas que no pueden ser cabalmente entendidas en el marco de la concepción hegemónica de la literatura que ha dominado nuestras disciplinas” (1998).

De modo que es perfectamente posible que un escritor del tercer mundo escriba de un modo no emergente, por aceptar el canon vigente, y por poner en práctica el concepto hegemónico de la literatura. Como sucede con el autor **V. S. Naipaul**, que en su primera novela: *“A House for Mr. Biswas*”, rompió con la manera habitual de representar el discurso cotidiano en la Trinidad colonial. Pero que, en las siguientes obras como en “*Guerrillas*” volvió a lo estandarizado y a la consideración de que lo Otro como algo alejado de la sensibilidad europea que el escritor asume ahora como propia.

La postura de **Godzich** recuerda al uso del término emergente por parte de **Raymon William**. Según este autor ninguna cultura dominante incluye o agota todas las prácticas humanas: pueden existir áreas de experiencia que es conveniente ignorar o eliminar. Estas prácticas alternativas pueden ser residuales o emergentes. En el primer caso estamos ante elementos aprovechables del pasado que todavía se encuentran en actividad dentro de un sistema dado, frente a los elementos llamados arcaicos, que se resisten a ser incorporados al centro dominante. Los elementos emergentes son los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones, que se crean continuamente en oposición a la cultura dominante. Por ejemplo, la aparición de una nueva clase social, implica la emergencia de prácticas culturales que no son adaptables ni admisibles por lo ya establecido.

VIDEOAULA DE GUIDO FERNÁNDEZ PARMO: EDWARD W. SAID – ORIENTALISMO:

La teoría postcolonial copó en las últimas décadas todo el estudio académico. En sus orígenes tiene algunos grandes referentes, grandes obras o pensadores que llevaron ese giro postcolonial a los estudios culturales o postmoderno.

Esos referentes son:

* La escuela de los estudios subalternos en la India. Dirigida por **Guha**. Crítica a la historiografía que había en la India: había una crítica colonial británica (que después de la independencia se deja de lado), una nacionalista que veía la India como una nación, y luego la marxista. Según **Guha**, ninguna de esas teorías da cuenta de la historia de la India. Solo reproducen ciertos prejuicios eurocéntricos. Concepto: estado-nación. Se han metido en la misma frontera a pueblos y etnias que históricamente habían estado separadas. El marxismo de la India venía de una ortodoxia marxista que decía que el sujeto revolucionario era la clase trabajadora proletaria: los obreros. En Europa los campesinos eran conservadores. Pero en la India no era así, muchos revolucionarios eran campesinxs. No había en India, gran clase obrera.
* Algunos estudios de algunos teóricos influenciados por el posestructuralismo francés, por **Michel Foucault** y **Jacques Derrida**, especialmente Derrida. Hay dos pensadores muy importantes aquí que son: **Gayatri Chakravorty Spivak** y **Homi Bhabha (**indios, pero trabajan en EEUU).
* **Spivak** con su texto:*“¿Puede el subalterno hablar*?”, análisis sobre la categoría subalterna de la mujer en la india (influenciada por **Derrida**).También **Homi Bhabha,** con su obra: “*los lugares de la cultura*”, donde hace un análisis de la cultura actual con características de **Derrida**. El posestructuralismo es una base de esto, que le da a las ciencias sociales un aparato conceptual muy afín a las experiencias actuales, como las identidades móviles, un fenómeno actual: las migraciones. ¿Qué identidad tiene un migrante? Edward Said, dice en su autobiografía que se siente palestino y norteamericano aunque siempre se sintió fuera de lugar. Esto es una problemática de identidad.
* **Edward Said**, fue un intelectual palestino que termina viviendo en Egipto con su familia. Como le iba mal en los estudios y sólo había un colegio cristiano, su padre le envía a EEUU, donde consigue la nacionalidad estadounidense. Termina siendo profesor en la Universidad de Columbia, y se dedica a la crítica literaria. Combinó el trabajo académico y la militancia (compromiso político por la formación del Estado Palestino).

En 1978, publica: “*Orientalismo*”, donde describe cómo a partir del siglo XIX cuando se forma en colonialismo, Europa construye la noción de Oriente, para construirse a sí misma como Occidente. Entonces Said, en su libro, partiendo de algunos conceptos de **Antonio Gramsci** y **Foucault,** piensa cómo el discurso produce a la realidad, a un mundo. Cómo los discursos, como estructuras de poder, terminan organizando el mundo según el orden colonial. Said analiza diferentes textos del siglo XIX mostrando como esa producción discursiva va organizando el mundo en términos de Oriente y Occidente.

Siguió publicando libros, como “*Cubriendo el Islam*” donde muestra como a partir de los años 80, ya centrado en EEUU, la cultura popular y el cine nombra al islam de tal manera que lo cubre, lo tapa.

Said también publica: “*Cultura e Imperialismo*” que enfoca más específicamente la relación entre la literatura y el orden colonial: ve como la literatura y sobre todo la novela, no se explica sin el orden colonial. Y, de alguna manera, es el discurso de esa literatura la que va a organizar lo que él llama: las estructuras de actitud y referencia en el mundo colonial.

El último libro (póstumo) se llama: “*Sobre estilo tardío*” y analiza los casos de los artistas en los que al final de la obra, estos han exacerbado sus estilos. Los artistas cuyas últimas obras han sido más virulentas y feroces que las de su juventud. Said intenta describir lo que sería un estilo tardío: el exceso, la búsqueda de la pura intensidad.

Una de las últimas cosas que hizo **Said** (cristiano y palestino) fue trabajar con **Barenboim** (judío), el director de orquesta y pianista argentino, que había formado una orquestra con músicos israelíes y palestinos.

En “*Orientalismo*”, **Said** dice que Oriente es una invención europea. Oriente fue orientalizado: Europa produce discursivamente saberes sobre qué es Oriente, que definirán el Orientalismo, que se puede entender de 3 maneras diferentes:

* El orientalismo es una institución académica: muchas universidades siempre han tenido un departamento de estudios orientales. Es decir, el saber autorizado y legítimo sobre oriente, lo encontramos en las universidades occidentales. Hablan en nombre de oriente.
* El orientalismo como estilo de pensamiento: manera de pensar sobre oriente, de relacionarse con oriente, lo que supone una distinción ontológica entre lo que es occidente y lo que es oriente; que parte de un supuesto de que existe un oriente y que ontológicamente son diferentes de nosotros (occidentales). Oriente es otro, que ontológicamente difiere de nosotros.

Y esta diferencia ontológica es también una diferencia epistemológica, porque yo encuentro un texto histórico escrito en Irán y otro escrito en Oxford y me declino por el de Oxford, porque considero que a la diferencia ontológica le corresponde una diferencia epistemológica. El saber está en occidente, es Europa y Estados Unidos quienes poseen el saber.

* El orientalismo como sentido histórico más material, como más concreto. Es una institución colectiva de cómo nos vinculamos con oriente de tal manera que se termina definiendo a occidente cómo autoridad. El orientalismo es una práctica, un modo de vincularse con oriente que define occidente como el lugar autorizado para hablar, como el locus de enunciación privilegiado para hablar de oriente. “La autoridad no tiene nada de misterioso o de natural, se forma, se irradia y se difunde, es instrumental y persuasiva, tiene categorías, establece los cánones del gusto y los valores, apenas se puede distinguir de ciertas ideas que dignifica como verdades (una idea puesta en occidente se convierte inmediatamente como verdadera), y de las tradiciones, percepciones y juicios de forma que transmite y reproduce. Sobre todo, la autoridad se puede, de echo se debe de analizar”. Este orientalismo

Para entender como es que este discurso se constituye en Europa y puede constituir al otro, lo primero que hay que entender es que occidente se define a sí mismo definiendo a su otro como oriente: la mismidad se constituye a sí misma constituyendo al mismo tiempo a una otredad. No es que Europa existe por un lado y Oriente por el otro, y un día Europa se relaciona con Oriente. No. Occidente se define como tal, al definir al mismo tiempo al otro como oriente. Oriente fue orientalizado.

Ahora bien, esto no quiere decir que lo oriente es meramente una idea, una fantasía de occidente: existe un oriente. Lo que no tenemos que pensar es que el problema es si los discursos de occidente se corresponden con lo que es oriente, no tengo que buscar correspondencias, no tengo que decir ¿es verdad que los musulmanes son así? Porque eso supondría que la cultura es una cosa que uno puede observar, y no es así. No se puede separar lo que es una cultura de sus discursos y de los discursos que la nombran. Oriente no es meramente una idea, lo que tampoco lo convierte en una cosa que estaría bien o mal representada.

Por otro lado, la relación de occidente con oriente supone una relación de poder. No hay que pensar únicamente, y aquí se encuentra en parte el concepto de discurso de **Foucault**, que hablar simplemente sobre oriente por experiencias de viaje. Esa práctica discursiva constituye o instituye relaciones de poder, y son relaciones de poder desiguales.

((((Las puntualizaciones de Said serían:

1. Oriente no es meramente una idea, lo que tampoco quiere decir que haya que buscar las correspondencias.
2. Hay relaciones de poder, las ideas son ideas-fuerza, es decir, los discursos, las ideas, las representaciones ejercen un poder sobre la realidad.
3. Dice **Said**: “el orientalismo es el signo de poder europeo atlántico sobre oriente”. Es decir, lo que hay que entender de la experiencia del orientalismo es que expresa, o es el signo, de un tipo de relación colonial de poder. Que es lo que agrega Said a los estudios de **Foucault.** Las relaciones de poder son relaciones coloniales de poder. Y lo que muestra el orientalismo es que las relaciones de poder son coloniales, incluso en la actualidad)))).

IMPERIALISMO: DECOLONIALIDAD y SUBALTERNIDAD (semana 7):

Los efectos de la colonización no se limitaron al llamado período colonial, sino que se manifiestan en la actualidad de formas más duraderas e íntimas que las sufridas durante la ocupación y control del territorio. Dentro del Imperialismo, trataremos cuestiones abordadas en las dos semanas anteriores –las diferentes huellas y lógicas de la colonialidad que siguen operando en las sociedades poscoloniales incluso después de lograr su independencia política, así como profundizaremos en el análisis del dispositivo imperial mediante conceptos y metodologías que critican el etnocentrismo intelectual y cultural europeo como perspectiva hegemónica: giro decolonial, hegemonía/contrahegemonía, subalternidad o epistemologías del Sur.

1. DECOLONIZACIÓN:

Se suele asociar la crítica postcolonial al ámbito anglo-sajón, mientras que el giro decolonial se ve como un aporte original del pensamiento latinoamericano.

Por decolonización se entiende el proceso de revelar y desmantelar el poder colonialista en todas sus formas y sobre todo se centra en los aspectos ocultos: hegemonía frente a dominación.

“*Decolonization is the process of revealing and dismantling colonialist power in all its forms. This includes dismantling the hidden aspects of those institutional and cultural forces that had maintained the colonialist power and that remain even after political Independence is achieved*” (**Ashcroft**, **Griffiths** e **Tiffin** 56).

El termino es útil para describir el éxito imperial sobre la población, a pesar de que este poder imperial ocupara un territorio con fuerzas que no se correspondían numéricamente al número que con el que las poblaciones colonizadas contaban. Sin embargo, este deseo de autodeterminación fue suprimido (aquí es donde entra la hegemonía) porque la experiencia colonial de ese poder imperial marcaba estos territorios de una forma que parecía transmitirles la idea de que incluso era por su propio bien. De tal modo, se mantenía el orden social porque no se ofrecía una alternativa emancipadora capaz de contrarrestar ese discurso del bien común, orden o prosperidad, coincidente con los propios intereses de la fuerza imperial. Aquí es donde se ve la idea de la hegemonía.

Dentro de la idea de la postcolonialidad, al igual que lo decolonial, el énfasis está en la marca colonial. En este caso, viéndolo desde una óptica postcolonial/ decolonial, las interrogaciones a las que se enfrenta la crítica sería a desmontar y advertir de los dispositivos y rasgos que siguen funcionando en la actualidad en sociedades postcoloniales, incluso en naciones-estado que tienen varios siglos de independencia. En este sentido, las dinámicas imperiales seguirían operando a pesar de que estos territorios ya no funcionan bajo una lógica de domino militar-territorial como la que caracterizaba a las sociedades coloniales en las que la metrópolis ejercía su poder.

POSTCOLONIALIDAD COMO UN GIRO EPISTEMOLÓGICO:

Así pues, la postcolonialidad parte del reconocimiento del dispositivo colonial que sigue funcionando en la actualidad. El giro descolonializador, que tiene mucho que ver con la colonialidad del poder y con los dispositivos racializadores, se propone como un giro epistemológico que reformula la crítica marxista de tal manera que la dominación capitalista no radicaría tanto en las luchas de clases sino que entraría en juego la cuestión de la raza como elemento principal sustentado por el régimen colonial.

En el plano epistemológico, este giro decolonial se manifiesta en la decolonialización de la interpretación de la historia, la geografía, la cultura occidentalizada (toma como referencia en etnocentrismo europeo). De ahí que el giro decolonializador sea en el fondo una crítica clara del eurocentrismo intelectual y cultural, así como un reconocimiento de la exclusión y negación del otro como protagonista histórico y cultural (entra en juego el concepto de subalterno).

“*The term is useful for describing the success of imperial power over a colonized people who may far outnumber any occupying military force, but whose desire for self-determination has been suppressed by a hegemonic notion of the greater good, often couched in terms of social order, stability and advancement, all of which are defined by the colonizing power […]. Consent is achieved by the interpellation of the colonized subject by imperial discourse so that Euro-centric values, assumptions, beliefs and attitudes are accepted as a mater of course as the most natural or valuable*” (**Ashcroft**, **Griffiths** e **Tiffin** 107).

2. HEGEMONÍA:

Habría que partir del concepto que maneja **Gramsci** en su “*Cuaderno de la cárcel”*. **Gramsci** comenta que el régimen, el sistema actual funciona mediante dos mecanismos: la dominación y la hegemonía:

* **Dominación** → mecanismo de coerción que ejerce la fuerza, la imposición del orden a través del poder directo, apoyados en una serie de aparatos coercitivos como podría ser la policía, un ejército…
* **Hegemonía** → actúa por la dominación ejercida mediante consenso. La imposición a la sociedad de una serie de valores edificado que siempre provienen de una clase dominante.

“***Gramsci*** *sugiere que la hegemonía implica que los valores y visión del mundo de las clases dominantes se convierten en una especie de sentido común compartido por los grupos dominados, en virtud del cual terminan aceptando -aunque no necesariamente justificando- el ejercicio del poder por parte de los grupos dominantes. Dicho sentido común es diseminado y adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura juegan un papel crucial*” (**Aguirre** 122).

Aquí entra en juego la **hegemonía cultural** y una serie de instituciones cuya ascendencia en la actualidad es menos evidente, pero cuyo poder es claro. Podríamos entender como factores que intervienen en esta hegemonía cultural: el sistema educativo, la religión (entendida como institución) o los medios de comunicación. Todos estos agentes influyen en los dominados hasta el punto de que las visiones hegemónicas son concebidas como naturales y deseables (aspiracionales). Esto conduce, siguiendo con lo que decía **Gramsci**, a la pérdida de capacidad crítica, revolucionaria de las clases populares.

La hegemonía admite las posibles rupturas y luchas por los consensos, por lo que no es una visión cerrada, sino es un proceso de lucha constante. Por este motivo existe la posibilidad de prácticas contrahegemónicas. Se podría disputar la hegemonía sobre esas concepciones naturalizadas de la cultura, la sociedad y la economía.

“*Un elemento central de todas estas apropiaciones y usos del concepto de hegemonía es la atención que se da a los procesos culturales que acompañan o dan sustento al ejercicio de la dominación y la resistencia. La* ***noción gramsciana de hegemonía*** *entiende la cultura como un espacio de intervención y conflicto que resulta central en las formas en que se ejerce y se contesta el poder. Implica, además, una manera de analizar la totalidad social en la cual los procesos de formación del estado, la constitución de clases, el desarrollo de las culturas populares y la construcción de hegemonía, son procesos simultáneos, confluyentes y mutuamente contenciosos, sujetos a múltiples tensiones, en los que las dimensiones estrictamente ‘culturales’ no pueden ser disociadas de las estructuras políticas y de poder que las engloban*” (**Aguirre** 125).

Los regímenes coloniales ejercían la dominación a través de estos aparatos coercitivos. Esta situación, en un contexto postcolonial, ha ido evolucionando hacia el plano de la hegemonía cultural en la que una élite con una serie de valores occidentales, una educación internacional cosmopolita, va determinado aquello que es deseable incluso para los dominados. Por ejemplo, durante un periodo colonial, la aceptación del bien mayor, de una misión civilizadora o ilustradora (llevar la ilustración o una serie de valores a todas partes) dentro de los discursos de la propaganda o asumir que la lengua del imperio era mucho más prestigiosa, y, por tanto era más conveniente acercarse a una tradición cultural considerada siempre en un plano de superioridad sobre la autóctona.

“*La propaganda de los colonizadores fue enormemente eficaz y las estructuras de los imperios coloniales consiguieron imponer de alguna forma la idea de que su presencia comportaba la mejoría de las condiciones de vida de los pueblos sometidos al dominio europeo. La lengua constituía el instrumento fundamental de la ‘misión civilizadora’, y se consideraba un éxito que estos nuevos bárbaros pudieran llegar a hablar una lengua rica en siglos de civilización y en que se habían escrito algunas de las obras maestras literarias de Occidente*” (Neri 406).

3. SUBALTERNIDAD/SUBALTERNO:

El **grupo de estudios subalternos de la India** surge en los 80 y su fundador es el historiador hindú **Ranajit Guha**. Retomaban el concepto de **Gramsci**:

“*Para* ***Gramsci****, subalterno es un término usado en sentido colectivo, ‘****grupo subalterno’****. Un grupo subalterno es aquel que todavía no cobra conciencia de su fuerza y posibilidades de desarrollo político*” (**Rodríguez** 253).

**El grupo de subalternos** toman este concepto para analizar el papel de los grupos subalternos, sobre todo de los campesinos, en la independencia de la India.

En los 80 también **Gayatri Chakravorty Spivak** publica: “*Can the Subaltern Speak?”*, que supone una crítica al esencialismo que en sí encierra el concepto de subalterno y también la homogeneización que promueve al agrupar una serie de intereses y sujetos heterogéneos. Los trabajos de **Spivak** son fundamentales para denunciar otro de los peligros de esta idea esencialista puesto que relega a la mujer a una especia de subalternidad en la subalternidad.

Lo que hace en su obra es tratar la problematización a la hora de representar lo subalterno a través de 3 coordenadas:

* El sujeto que quiere representar.
* El subalterno como un objeto de la representación.
* El modo de la representación.

**Spivak** localiza esta problematización desde la representación eurocentrista u occidentales/ occidentalizados. En general:

“*El* ***término subalterno*** *se presenta como múltiplemente articulado. Por un lado, es un concepto que se usa como metáfora de una o varias negaciones, límite o tope de un conocimiento identificado como occidental, dominante y hegemónico, aquello de lo que la razón ilustrada no puede dar cuenta. Por otro, subalterno es una posición social que cobra cuerpo y carne en los oprimidos, o aquella condición que genera la colonialidad del poder a todos niveles y en todas las situaciones coloniales que estructuran el poder interestatal*” (Rodríguez 254).

**Mabel Moraña** desde su propia *location* desde la escuela norteamericana conecta con estos peligros que denunció **Spivak**. Articula este problema en tres niveles:

“*Con la expresión el* ***‘boom del subalterno’*** *intento poner en articulación tres niveles:* ***Primero****, lo de ‘boom’ hace alusión al montaje ideológico-conceptual que promueve la subalternidad como parte de una agenda exterior, vinculada a un mercado donde aquella noción se afirma como un valor de uso e intercambio ideológico y como marca de un producto que se incorpora, a través de diversas estrategias de promoción y reproducción ideológica, al consumo cultural globalizado. En un* ***segundo******nivel****, la expresión se refiere al modo en que las relaciones de subordinación (explotación, sujeción, marginación, dependencia) político-social se transforman en campo de conocimiento, o sea se reproducen como objeto de interpretación y espacio de poder representacional. En un* ***tercer******nivel****, la expresión se refiere al modo en que ese objeto de conocimiento es elaborado (tematizado) desde una determinada posición de discurso o lugar de enunciación: la academia, los centros culturales y fundaciones a nivel internacional, la ‘vanguardia’ ideológica, donde la misma ubicación jerárquica del emisor parece eximirlo de la necesidad de legitimar el lugar desde donde se habla*” (**Moraña**).

En el **primer nivel**, esta idea de la apropiación de conceptos que nacen para visibilizar situaciones que el discurso globalizado pasa por alto, el propio sistema de representación se encarga de despolitizarlo al convertirlo en ese valor que llaman de uso intercambiadológico. Una marca que incluso acaba cayendo en el terreno del esencialismo interesado.

El **segundo y tercer nivel** casan muy bien con esta tríada de elementos que presentaba **Spivak** para representar al subalterno. Tiene mucho que ver con la colonialidad del poder y el saber y las propuestas de epistemologías alternativas, como las del sur.

“*Hibridez y subalternidad son, en este momento, más que conceptos productivos para una comprensión más profunda y descolonizada de América Latina, nociones claves para la comprensión de las relaciones Norte/Sur y para la refundamentación del ‘privilegio epistemológico’ que ciertos lugares de enunciación siguen manteniendo en el contexto de la globalidad […]. Finalmente, ambas nociones entregan a la reflexión teórica, nuevamente la problemática de la nación en tanto "aldea global" (conjunto conflictivo de regiones, espacios culturales y proyectos político-ideológicos) desde donde puede ejercerse la resistencia a nuevas formas de colonización cultural y de hegemonía*” (**Moraña**).

4. LOCATION:

Todo lo anterior se relaciona con el posicionamiento porque supone una crítica clara al universalismo. Entramos en el terreno del llamado pensamiento situado. Se trataría de una especie de toma de conciencia epistemológica del sujeto que sería clave en cualquier operación de deconstrucción de las perspectivas hegemónicas que atraviesan la cultura y la sociedad. La falsa idea de universalidad y abstracción intentan invisibilizar todo ese discurso y condicionantes que conforman el sujeto y la posición de este desde la que realiza su ejercicio crítico.

“*Con esta noción,* ***Spivak*** *y otros, como* ***Homi******K. Bhabha****, pretende indicar las solidaridades y las alianzas que constituyen la posición del intelectual y que son fruto de su clase social, de su educación y del lugar desde el que habla, es decir, de su posición intelectual y política que necesariamente queda afectada por el lugar geográfico en que vive y actúa, es decir, por el vínculo con Occidente*” (**Neri** 412).

**Neri** define *location* como:

“*Tal vez el elemento que más distingue este tipo de indagación crítica sea la noción de location. Por* ***location*** *(posicionamiento) se entiende el sitio desde el que se habla, las experiencias, la historia, la procedencia geográfica, y también la actitud, la lengua, la orientación política. Cualquier persona, al decir cualquier cosa, habla desde su punto de vista y desde su interés, desde su propia location que, inevitablemente, se refleja en lo que dice y escribe. La conciencia de ello, en lugar de ser vista como una desventaja, como la imposibilidad de ser objetivos y universales, es reivindicada como positiva por los críticos poscoloniales, que insisten en la necesidad de deconstruir el discurso crítico y de explicitar los presupuestos y las tendencias del que habla. A través de la insistencia en la manifiesta presencia del autor en el texto se intenta también que resulte más paritaria la relación entre el sujeto y el objeto del análisis*” (**Neri** 414).

Sería factible reconocer hasta qué punto la hegemonía, en sus diversas manifestaciones, ha influido en la visión que tenemos de la realidad y hasta qué punto ha actuado invisibilizando todo aquello que no interesa que sea reconocido.

* **Edwart Said**: *Orientalismo* → Problema metodológico que supone debido precisamente a su propia *location*.

5. COLONIALIDAD DEL PODER Y EPISTEMOLOGÍA DEL SUR:

Nos situamos en el campo de la geopolítica del conocimiento. Conviene, cuando hablamos de colonialidad del poder, acudir a **Quijano**. Se refiere al racismo como principio organizador de la división del trabajo y distribución del capital (se ve claramente la influencia marxista). En las sociedades coloniales siempre fue en favor de las sociedades occidentales. Estas estructuras también se manifiestan en el plano epistemológico.

Pensadores como **Sousa** o **Dussel**, no solo hablan de genocidio, sino también de epistemicidio de los pueblos no occidentales porque no coincidían con los valores de la modernidad entendida por la perspectiva de los imperios colonialistas.

La visión que ofrece **Enrique Dussel** del yo conquistador y el yo cogito (entiende que es el sujeto cartesiano europeomoderno). Por esta razón habla de epistemicidio: por la desaparición de otros yo que no se ajustarían a los yo del parámetro cartesiano.

“*A partir del momento en que Europa se convirtió en el centro del sistema-mundo -lo que empieza a ocurrir precisamente a partir de la incorporación de las Américas a los circuitos comerciales mundiales ya a lo largo del siglo XVI- se empieza a desarrollar en Europa un discurso que construye la hegemonía cultural de esa región. Es decir, al mismo tiempo que se desarrollan las formas de supeditación de las poblaciones nativas a las que se convierte en poblaciones destinadas a la servidumbre de los blancos, a través del dispositivo racializador, se desarrolla un discurso que legitima esa hegemonía en términos de superioridad de la cultura ‘europea’. Fue la unión de ambos fenómenos, ‘el etnocentrismo colonial y la clasificación racial universal’, lo que explica que los europeos se empezaran a considerar ‘naturalmente’ superiores*” (**Galceran** 231).

**Galceran** dice que fue la unión de ambos fenómenos (etnocentrismo colonial y clasificación racial universal) la razón por la que se empezó a considerar que los europeos naturalmente superiores. Es algo que hace **Said** a la hora de analizar la producción literaria del S.XIX en la lectura de contrapunto que hace de Jane Austen, en el sentido de la superioridad naturalizada y la aceptación de esa percepción.

**Fanon** es claramente militante y resistente contra una visión redentora que sitúa a las fuerzas occidentales en un plano de superioridad moral incluso en un contexto postcolonial. Lo pone en el hecho de la ayuda no entendida como un simple gesto de solidaridad interesada, sino que comenta que esa ayuda que vendría de las antiguas potencias coloniales debe ser de la consagración de una doble toma de conciencia:

* Por parte de los colonizados de que las potencias coloniales se lo deben.
* Para esas sociedades postcolonializadoras que tienen que pagar por todo lo que hicieron y la riqueza que se llevaron.

Vuelve la idea de la “herida colonial”.

“*Decimos igualmente que los Estados imperialistas cometerían un grave error y una injusticia incalificable si se contentaran con retirar de nuestro territorio las cohortes militares, los servicios administrativos y de intendencia cuya función era descubrir riquezas, extraerlas y expedirlas hacia las metrópolis. La reparación moral de la independencia nacional no nos ciega, no nos satisface […]. Y cuando escuchamos a un jefe de Estado europeo declarar, con la mano sobre el corazón, que hay que ir en ayuda de los infelices pueblos subdesarrollados, no temblamos de agradecimiento […]. Esa ayuda debe ser la consagración de una doble toma de conciencia, toma de conciencia para los colonizados de que las potencias capitalistas se la deben y, para éstas, de que efectivamente tienen que pagar*” (**Fanon** 51).

La **colonialidad del poder** entendida por **Aníbal Quijano** señala que esta colonialidad sobrepasa un periodo colonial. Establece una diferencia entre colonialismo y colonialidad, no restringida históricamente a un periodo de autonomía o dependencia. Domina y se extiende en la propia construcción nacional de las sociedades postcoloniales y que seguiría activa en una colonialidad global. Estamos viviendo, según algunos teóricos, un nuevo tipo de colonialismo (globalización entendida como una nueva forma de colonialismo).

“*Lo que me interesa marcar aquí es que la historia de las Américas, de todas las Américas y del Caribe, están atravesadas e interconectadas por el colonialismo y por lo que Aníbal Quijano identificó como la colonialidad del poder. El brillo de la modernidad nos ocultaba la colonialidad. Pensábamos que el ‘periodo colonial’ se había terminado, convencidos por la ideología nacionalista con que se escribía la historia continental. No veíamos que la colonialidad del poder sobrepasa el periodo colonial, dominaba el periodo de la construcción nacional, y que sigue hoy activa en la colonialidad global*” (**Mignolo** 227).

Para enfrentarse a esta realidad, se va a proponer una descolonialización epistemológica de sur o colonial, que como dice **Mignolo,** se trataría de una manera de pesar crítica a la modernidad desde la diferencia colonial: “*La diferencia epistémica colonial apunta hacia otra dirección: al pensamiento a partir de los saberes relegados y subalternizados no ya como una búsqueda de lo auténtico y de lo antitético, sino como una manera de pensar críticamente la modernidad desde la diferencia colonial*” (**Mignolo** 234).

Insiste **Mignolo** en que: “*la colonialidad del poder permite entender la densidad diacrónica y la constante rearticulación de la diferencia colonial aún hoy, en un mundo regido por la información y la comunicación y por un colonialismo global que no se ubica en ningún Estado-nación en particular*” (Mignolo 248).

**EPISTEMOLOGÍA DEL SUR:**

Acerca de la **descolonialización epistemológica del sur**, cuya figura más destacada es **Sousa** **Santos**, habría que aclarar que surge en el ámbito de las ciencias sociales, sobre todo como una crítica al eurocentrismo. Una de las cuestiones que propone esta epistemología del sur a la hora de criticar los conceptos manejados por una teoría eurocéntrica es la cuestión de los conceptos que son intraducibles por provenir de lenguas indígenas imposibles de traducir a lenguas de poder occidentales. Surgirían al criticar este uso dócil (imperial) de las categorías, por ejemplo, al aplicar otras maneras de pensar, otras maneras de teorizar y de hacer ciencia al margen de las formas hegemónicas (canales y lenguas de poder).

Según **Sousa**, dentro del proyecto de descolonización epistemológica hay una corriente que se podría entender como de crítica interna eurocéntrica. Lo que propone **Sousa** es una crítica externa que se refiere a una interrupción de los marcos epistemológicos, o como el mismo explica: “*Entiendo por epistemología del Sur la búsqueda de conocimientos y de criterios de validez del conocimiento que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas de las clases, de los pueblos, y de los grupos sociales que han sido históricamente victimizados, explotados y oprimidos, por el colonialismo y el capitalismo globales…”.*

La idea de esta epistemología del sur (con la que **Spivak** no estaría de acuerdo porque podría suponer la adopción de un esencialismo interesado) se utiliza para referirnos a una manera de pensar contra las formas hegemónicas de la cultura y el conocimiento. El sur sería una forma de reconocimiento, aquí se usa la idea de la metáfora, como “metáfora” del sufrimiento humano causado sistemáticamente por el colonialismo y el capitalismo. Sousa aclara su idea del Sur: *…El Sur es, pues, usado aquí como metáfora del sufrimiento humano sistemáticamente causado por el colonialismo y el capitalismo. Es un Sur que también existe en el Norte global geográfico, el llamado Tercer Mundo interior de los países hegemónicos. A su vez, el Sur global geográfico contiene en sí mismo, no solo el sufrimiento sistemático causado por el colonialismo y por el capitalismo globales, sino también las prácticas locales de complicidad con aquellos. Tales prácticas constituyen el Sur imperial. El Sur de la epistemología del Sur es el Sur antiimperial*” (de **Sousa** 12).

Habla de un sur que está también en el norte y habla de un sur global que encajaría muy bien en los marcos culturales del colonialismo y del norte capitalista imperial. Refiriéndose sobre todo a la complicidad en cuanto a que reproduce los discursos, las formas de las clases dominantes en sociedades y países teóricamente dependientes o dominados (sur imperial). El sur, que maneja un proyecto epistemológico distinto y radicalmente opuesto a las epistemologías dominantes, se refiere a una epistemología del sur en un sentido marcadamente anti-Imperial.

ORALIDAD (literatura oral):

Un rasgo distintivo de este concepto con respecto a los otros es que nace desde el seno de los estudios literarios. Las otras nacen en otras disciplinas y viajan hacia los estudios literarios.

Oralidad o literatura oral fue cuñado desde los estudios literarios, en particular por **Paul Sébillot** en 1881, con una recopilación que tituló: “*Literatura oral de la Alta Bretaña*”. Y con respecto a estas composiciones, él destaca que: “no es una literatura escrita, sino que es una literatura hablada, por tanto, es una literatura que no está escrita o transcrita en ningún sitio; que para hacerse con ella es necesaria escucharla in situ y registrarla de alguna manera, aunque este tipo de composiciones tienen una forma propia de conservarse y transmitirse que es su vida en la memoria”.

En 1881, con este concepto que se recoge en el título “*Literatura oral”*, **Sébillot** cuñó este concepto y dio lugar al nacimiento de una preocupación por conocer y estudiar este tipo de composiciones, y por elaborar teorías que expliquen cómo se componen y cómo se interpretan estas obras. Podríamos desplazarnos desde la Alta Bretaña a nuestro propio contexto: pone una especie de canto, de registro musical en Xanceda en 1983 en gallego que habla de muchas cosas. Es un tipo de composición tradicional de creación, transmisión y recepción oral. No tiene título ya que las composiciones orales no tienen título. Actualmente podemos acceder a ella mediante una grabación. También podríamos tener su transcripción por escrito. Esto son maneras de registrar una obra que siempre existió en el canal oral, por medio de la comunicación oral.

Al igual que no sabemos el título, tampoco sabemos el autor original, no se sabe quien fue la primera persona que compuso esta obra, si fue una única persona o varias. Sólo tenemos la composición que circula a través del espacio, a través del tiempo, y a través de esa circulación, cada vez que es recitada, el recitador puede introducir variantes.

TABLA DE CONTENIDOS:

1. Oralidad y escritura: una introducción a la cuestión: Puesto que los estudios literarios se caracterizan por un grafocentrismo (estar centrados en textos escritos sean manuscritos o textos impresos) la atención más reciente hacia los textos orales, hace que estén contemplados y descritos desde la escritura, lo que trae como consecuencia que sea vean los textos orales y su canal oral como defectuosos.

La propuesta de **Susana Luque** y **Santiago Alcoba**, en su capítulo titulado: “*Comunicación oral y oralización*”, habla de que son dos sistemas, dos canales independientes y no tienen por qué ser definidas una en función de la otra. Por tanto, son dos sistemas de comunicación autónomos con propiedades diferenciadas. Tienen funciones sociales diferentes y complementarias.

“Ambos modos de comunicación utilizan el mismo sistema lingüístico, pero se producen y se manifiestan de manera distinta. La existencia de la literatura se basa en la capacidad para hablar, pero no tiene su origen en la intención de representar gráficamente el habla sino que, según la mayoría de estudios, se concibió como sistema para almacenar información, por lo que no puede entenderse el código escrito ni la comunicación por escrito como una simple representación del código oral o de la comunicación hablada” (**Luque** y **Alcoba,** 1999). Aquí ambos autores están pensando en una fase de simultaneidad de comunicación oral y comunicación escrita.

“Ferdinand de Saussure llamó la atención sobre la primacía del habla oral, que apuntala toda la comunicación verbal” (**Walter Ong** [1982] 2006). **Walter Ong** destaca la primacía temporal de la comunicación oral y, por lo tanto, el hecho de que es la comunicación escrita la que construye un desenvolvimiento específico de esa comunicación oral: “dondequiera que haya seres humanos, tendrán un lenguaje, y en cada caso uno que existe básicamente como hablado y oído en el mundo del sonido” (1982). “Solo 78 de las 3 mil lenguas que existen aproximadamente hoy en día poseen literatura” (1982). **Ong** usa un concepto estrictamente etimológico de “literatura” en el sentido de literatura escrita, hecha con letra. Y de ahí esa discrepancia de que 78 tengan esa literatura.

“Las sociedades escriturísticas imaginan la oralidad como un estado precario necesario de superar, y suponen que el progreso de esas formas primitivas de la sociabilidad consiste en el tránsito de la oralidad a la escritura. Desde esa perspectiva, la oralidad constituye un estado de déficit cognoscitivo y comunicativo que impide a las culturas tradicionales asegurar su supervivencia y desarrollo” (**De Garay**). La oralidad es un medio al que le faltan determinadas cosas en relación a la escritura, y que, por tanto, ambas quedarían situadas en una línea evolutiva, por la cual, la oralidad queda cualificada como “primitiva” o “atrasada” y la escritura “moderna”, “avanzada”, “civilizada”.

“La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad” (**Ong**) → La oralidad preexistió a la escritura, la comunicación verbal puede existir sin la escritura, y por tanto, lo que debería fijar las pautas de la comprensión comunicativa es la oralidad y no la escritura.

“La oralidad (artística o no, literaria o no) trae consigo notas que por lo que se refiere a los códigos y a los canales implican ante todo multiplicación” (**Arturo Casas**, 2012).

“El magno despertar al contraste entre modos orales y escritos de pensamiento y expresión tuvo lugar no en la lingüística sino en los estudios literarios, partiendo claramente del trabajo de **Milman Parry** (1920- 1935) sobre el texto de la *Illíada* y la *Odisea*” (**Ong** 1982).

2. Diferencias entre oralidad y escritura:

1. Diferencias contextuales: se distinguen los siguientes referentes a la hora de establecer esas diferencias: el soporte físico, la producción, la recepción, la interacción comunicativa y la información contextual.
2. Soporte físico:

- Soporte oral: la oralidad se produce mediante “sonidos y se percibe a través del oído” (**Luque** y **Alcoba** 1999). “la implicación de los sentidos es otra, pues no llega con la vista, y en determinadas prácticas tampoco con la combinación de esta con el oído. Lo que se mira y se escucha en la presentación escénica introduce códigos diversificados, algunas, podría decirse, que aparentemente universales, pero muchos otros sometidos a pautas culturales concretas” (**Casas** 2012).

Ejemplos: gestos, tonos, ritmos, puede transmitir imágenes… Comparación con el teatro: tenemos una escena en donde estarían presentes el emisor y el receptor o receptores.

- Soporte escrito: la escrita se produce “mediante imágenes letras, y se percibe por la vista” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

1. Producción:

- Producción oral: “los sonidos se emiten de forma sucesiva, ordenados en el tiempo y es prácticamente imposible producir más de un sonido a la vez”. Esto significa que el contacto entre emisor y receptor/receptores es muy particular, ya que no se puede repetir lo que ya se dijo. Esa comunicación tiene que hacer uso de determinadas herramientas y estrategias para que el receptor pueda memorizar lo que se está diciendo, a diferencia de un libro, ya que se puede retroceder.

- Producción escrita: “la imagen, las letras, se graban en un soporte fijo y estable que permite captar todos los sonidos a la vez, de manera simultánea” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

1. Recepción:

- Recepción oral: “también es muy difícil percibir y comprender varios sonidos al mismo tiempo” / “esto obliga al hablante a producir su discurso de manera que permita al oyente la recepción auditiva” (**Luque** y **Alcoba** 1999), “No se puede escuchar un texto más deprisa o más despacio ni de forma distinta de cómo se produce (a menos que se haya grabado)”. En nuestro caso, casi siempre vamos a tener acceso a textos orales a través de herramientas artificiales: como una grabación sonora o una transcripción por escrito, cuando la comunicación oral real es como una representación teatral que tiene lugar una única vez, en un lugar concreto, a través de la copresencia de uno o más emisores y uno o más receptores

- Recepción escrita: “en la lectura es el lector quien establece el ritmo de la lectura” (**Luque** y **Alcoba** 1999). “Se puede leer un texto al ritmo que se desee, o bien leerlo en un orden distinto a como se presenta” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

1. Interacción comunicativa (si ahora integramos el polo de la producción/emisión con el de la recepción, tenemos esa interacción comunicativa):

- Interacción oral: “como el habla se apoya en los sonidos, que solo son perceptibles durante el tiempo que duran en el aire, la comunicación oral es esencialmente transitoria y pierde su virtualidad comunicativa una vez que se ha producido” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

“La comunicación oral es inmediata en el tiempo y en el espacio” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

“La inmediatez en el tiempo y en el espacio propia de la oralidad permite la interacción entre los interlocutores o participantes en la comunicación. El hablante puede ver la reacción del oyente y modificar su texto o discurso según sea conveniente y, al mismo tiempo, el oyente puede guiar al hablante en la estructura y producción de su discurso. Pero esa inmediatez comunicativa también obliga a quien habla a tener un gran control sobre su discurso, porque no puede borrar lo que ha dicho, aunque sí puede rectificar; e igualmente quien oye está obligado a percibir y procesar el texto oral en el momento en el que se emite y tal como se emite” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

- Interacción escrita: “Como la escritura se basa en la letra, que se graba en un soporte estable y permanece, la comunicación escrita es permanente y duradera y nos permite superar la transitoriedad del habla, la fugacidad de las palabras” (**Luque** y **Alcoba** 1999) → esto parece dar a ver que la escritura es más valiosa porque asegura la permanencia en el tiempo, pero durante siglos los textos fueron transmitidos oralmente y también permanecieron en el tiempo. Esta permanencia depende de su memorización y transmisión. Igual que la permanencia de un texto escrito depende de que el soporte escrito se conserve. Si no se conserva, aunque esté escrito, ese texto también desaparecerá.

“La escritura nos permite diferir la comunicación y traspasar esas fronteras [espaciotemporales], aumentando el tiempo de pervivencia y el espacio de difusión de la información que transmitimos, por lo que un texto escrito puede independizarse del momento y el lugar en el que se produce”.

“La comunicación escrita no permite esa interacción entre los participantes. El escritor solo puede imaginar la reacción del lector y no puede modificar su texto en ese sentido, y el lector tampoco puede influir en el discurso del autor”.

1. Información contextual:

- Contexto oral: “La inmediatez y la interacción de los interlocutores hace que en la oralidad sea muy importante la información contextual que se deriva del entorno inmediato espacial y temporal en que se produce la comunicación. Mucha de la información implícita sobre la que se construyen los enunciados o textos orales, e imprescindibles para interpretarlos, depende directamente de la situación comunicativa” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

- Contexto escrito: “en la escritura el contexto situacional inmediato no es tan importante, porque al ser este modo de comunicación diferido en el tiempo y en el espacio del escritor debe crear o recrear explícitamente el contexto situacional a lo largo del texto, ya que el lector no tiene acceso directo a él; pero en el escrito también hay dependencia del contexto, es una información más universal, de experiencia socialmente compartida y de conocimiento acumulado culturalmente” (**Luque** y **Alcoba** 1999).

Pacto ficcional: el hecho de que la interpretación del mensaje literario dependa de coordenadas intratextuales y no de las coordenadas extratextuales que son el lugar y el tiempo donde se sitúa el escritor y los distintos lectores.

1. Diferencias textuales:
2. Oralidad: “Son fundamentales en el habla y exclusivos de ellas los rasgos prosódicos, los paralingüísticos y los extralingüísticos” (**Luque** y **Alcoba** 1999):
3. “Los rasgos prosódicos (la entonación, el acento, las pausas…) son un mecanismo básico en la oralidad para organizar coherentemente el discurso y para reforzar las intenciones comunicativas”.
4. “Los elementos paralingüísticos aportan también mucha información. La cualidad de la voz, el ritmo o el tono pueden informar acerca del estado físico o emocional del hablante, o bien de la intención con la que se habla”.
5. “Los elementos cinésicos (los gestos) y proxémicos (la postura, la distancia…), rasgos extralingüísticos, también contribuyen a la formación del significado lingüístico, apoyando o contradiciendo informaciones, en el caso del gesto, o bien señalando distintas actitudes en los interlocutores, en el caso de la proxemia”.
6. “Uso de una sintaxis poco compleja que permit[e], tanto a hablante como a oyente, procesar la información más fácilmente”.
7. “La inmediatez del proceso comunicativo hace que se produzcan cambios en la manera de organizar lingüísticamente el discurse, lo que se traduce en discordancias, anacolutos (incoherencias en el orden sintáctico) y elipsis, así como en el uso de piezas de relleno o muletillas que permiten al hablante darse un poco de tiempo para pensar cómo organizar o reorganizar su discurso”.
8. “Abundan los deícticos porque los interlocutores comparten espacio y tiempo de enunciación”.
9. Escritura: “dispone de otros recursos de los que carece la lengua oral. En la comunicación por escrito se dispone de los signos de puntuacuón y de otros recursos tipográficos como el tipo de letra, los espacios en blanco, títulos de epígrafes… que permiten distribuir y organizar la información de manera distinta a como se hace en la lengua oral” (**Luque** y **Alcoba** 1999):
10. “Es posible una mayor elaboración de la información que se refleja en una sintaxis más compleja, con más elementos explícitos, sin muletillas o comodines léxicos, y sin alteraciones gramaticales”.
11. “Quien escribe no tiene que parafrasear o repetir porque el lector puede releer el texto siempre que quiera para revisar lo que no ha entendido, lo que permite estructuras sintácticas más variadas y el uso de un léxico más rico y elaborado”.
12. “Los participantes en la comunicación por escrito no comparten el mismo entorno físico y la situación debe explicarse léxicamente, por lo que el uso de deícticos no es tan frecuente en la lengua escrita”.

3. Trazos de oralidad: estos trazos pertenecen a la lectura de **Walter Ong**:

1. Formularia: La oralidad funciona a través de determinadas fórmulas: “las fórmulas ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico”. Estas fórmulas contribuyen a la creación de un ritmo pero también son fórmulas que contribuyen a memorizar un texto, ya que un texto es más fácil de memorizar si está construido con unas fórmulas que se repiten.

En el ámbito de la literatura oral, el descubrimiento de las fórmulas fue una de las principales aportaciones de **Mima Parry** y **Albert Lord**.

1. Acumulativa: más que una subordinación hay una coordinación: una idea que viene detrás de otra “estilo oral aditivo” (**Ong** 1982).
2. Redundante: “en el discurso oral la mente debe avanzar con mayor lentitud , conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya ha tratado. La redundancia, la repetición de los apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía” (**Ong** 1982).
3. Conservadora: “dado que en una cultura oral primaria el conocimiento conceptuado que no se repite en voz alta desaparece pronto, las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista o conservadora de la mente que, con buena razón, reprime la experimentación intelectual” (**Ong** 1982). Esto significa de una banda, no quiere negar que no haya creatividad en la literatura oral, claramente la hay. El hecho de que el texto esté memorizado y necesita ser transmitido, introduce la exigencia de memorizar ese texto.
4. Cerca del mundo humano vital: “en ausencia de categorías analíticas complejas que dependan de la escritura para estructurar el saber a cierta distancia de la experiencia vivida, las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos” (**Ong** 1982).
5. Agonística: “al mantener (la oralidad) incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha. Los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual” (**Ong** 1982). Los participantes demuestran su capacidad dando lugar a que tengamos composiciones que recogen esta forma dialógica de combate verbal, como la *tençon provenzal*.
6. Empática: “para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido, identificarse con él” (**Ong** 1982).
7. Homeostática: “las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (**Ong** 1982).
8. Situacional: “las culturas orales tienden a utilizar conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital” (**Ong** 1982).

4. Tipologías de la oralidad:

1. Tipología de oralidad según **Vansina** y **Fall**:

**Jan Vansina** distingue tres tipos de oralidad, que denomina: fuentes orales, tradición oral e historia oral. Yoro Fall también usa categorías: comunicación oral, la tradición oral, oralitura y oralidad fingida.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Jan Vansina (1961/1985) | | Yoro Fall (1991) | |
| Fuentes orales | | Comunicación oral | |
| Tradición oral | Fórmulas | Tradición oral | |
| Poesía |
| Listas |
| Relatos |
| Comentarios |
| Historia oral | | Oralitura (literatura oral) | Leyendas |
| Mitos |
| Cuentos |
| Epopeyas |
| Cantos |
|  | | Oralidad fingida |  |

1. Tipología de formas discursivas (según **Graciela De Garay**):
2. Testigo: “registra las declaraciones verbales de un testigo ocular de un acontecimiento” (**De Garay** 2009).
3. Tradición oral: “testimonio indirecto que pasa de generación en generación, de boca en boca, y depende para su transmisión de la memoria colectiva” (**De Garay** 2009).

“Mensajes verbales que constituyen afirmaciones hechas desde el pasado más allá de la generación presente” (**Vansina** 1985).

1. Historia oral: “narrativa conversacional, abocada a recoger, a través de entrevistas cualitativas, las experiencias o historias que cuentan testigos y actores directos acerca del significado de los hechos vividos más que de los sucesos mismos” (**De Garay** 2009). corriente que se basa en la reconstrucción de la historia a través de fuentes orales, que muchas veces están constituidas por entrevistas a personas que vivieron directamente o indirectamente los acontecimientos.
2. Clases de oralidad:
3. Oralidad primaria/secundaria: intentos de reflectar la oralidad en la escritura á oralidad secundaria .
4. Oralidad primaria: “llamo “oralidad primaria” a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión” (**Ong** 1982): “hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos”.
5. Oralidad secundaria:

**Walter** **Ong** 1982: “la oralidad secundaria (es la) de la cual la cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión” // “en grados variables muchas culturas y subculturas, aún en un ambiente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria”.

“La oralidad secundaria representa sociedades en las que conviven oralidad y escritura” (**De Garay**, 2009).

(La oralidad secundaria) “Consistiría […] en una reoralización, propiciada por la reconstitución de ciertas marcas de la oralidad mediante un soporte técnico suplementario (radio, teléfono, televisión, magnetófonos y grabados de voz…), cuya existencia y funcionamiento presupone la propia escritura e los soportes impresos” (**Casas**, 2012).

1. Oralidad plena/derivada: “se debe distinguir entre la oralidad plena y funcional, propia de las sociedades tradicionales, y la oralidad derivada del analfabetismo, consecuencia de las desigualdades sociales y económicas en las culturas letradas modernas” (**De Garay**, 2009).

En sociedades estructuristas hay grandes secciones de población analfabeta y que tienen que recurrir a una comunicación oral, sería esa oralidad derivada en términos de **Graciela De Garay**.

5. Géneros orales:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Situación de habla | Géneros orales | |
| Espontánea | Conversación | |
| Monólogo | |
| No espontánea | Recitación | |
| Ejecución oral de un texto escrito | Como si no estuviera escrito |
| Sin omitir su origen escrito |
| Lectura de un texto escrito |

1. Conversación: “actividad verbal en la que participan dos o más personas interactuando de forma espontánea y coordinada”, “el léxico, las construcciones y la manera de organizar la información dependen mucho de la experiencia compartida por los interlocutores, de la situación inmediata y perceptible en que se produce el intercambio comunicativo” (**Luque e Alcoba**, 1999).

Es la condición de la pervivencia de las obras artísticas y verbales y para que se conserven tiene que haber ese equilibrio entre el olvido y el recuerdo, pero esta última es la pervivencia de esta a través del espacio y de las variaciones dadas [memorización y actualización].

1. Monólogo: “situación de habla espontánea en la que el oyente o los oyentes, si los hay, no participan, o no se espera que participen más que para mostrar su acuerdo o desacuerdo”, “los […] monólogos suelen tener una realización lingüística más completa que muchos textos de conversaciones, porque dependen menos de experiencias compartidas entre hablantes y posibles oyentes, o de elementos de la situación comunicativa inmediata” (**Luque e Alcoba,** 1999).
2. Recitación: “por recitación se entiende aquellas situaciones de habla que no tienen la espontaneidad absoluta de la conversación, pero pertenecen a una tradición oral y, por tanto, no se sujetan al medio escrito”, “se cuentan cuentos, se interpretan poemas o se cantan canciones que pertenecen a una tradición oral y que no tienen una versión escrita establecida” (**Luque e Alcoba,** 1999).
3. Ejecución oral de un texto escrito: “situaciones de habla que oralizan un texto escrito” (**Luque e Alcoba,** 1999). Pueden distinguirse 3 tipos segundo el grado de relación que la comunicación oral mantiene con la escrita:
4. Ejecución oral de un texto escrito para ser recitado como si no estuviese escrito: textos de obras de teatro. “suelen utilizar algunos recursos lingüísticos propios del habla espontánea, como la elipsis, las estructuras sintácticas simples, los elementos exclamativos o las muletillas léxicas. Pero difieren de los textos de habla espontánea porque conservan características de la comunicación por escrito: una estructura ordenada y cerrada […]; una mayor coherencia y cohesión; una menos dependencia del contexto situacional” (**Luque e Alcoba,** 1999).
5. Ejecución oral de un texto escrito para ser recitado sin disimular su origen escrita: discursos políticos, conferencias. “quien escribe estos textos, y quien los oraliza, debe tener en cuenta que la situación comunicativa en que se desarrolla el texto es una situación de comunicación oral, que tiene características distintas de la comunicación por escrito, y que su receptor o receptores son oyentes y no lectores”, “los autores de estos textos, y los hablante que los oralizan, deben utilizar recursos o estrategias propios de la oralidad que ayuden al oyente a procesar la información y a comprenderla”(**Luque e Alcoba,** 1999).
6. Ejecución oral de un texto que se escribe no necesariamente para ser recitado: lectura de textos escritos como novelas, textos periodísticos. “estos textos [que se escriben para ser leidos] pueden oralizarse, y eso es lo que se hace cuando se leen en voz alta. Pero como estos textos no se producen para ser ejecutados oralmente, su autor no tiene que adecuarlos a ninguna de las características propias de la comunicación oral y aprovecha al máximo los recursos propios y exclusivos de la escritura” (**Luque e Alcoba,** 1999).

6. Literatura oral:

1. Acuñación del término: *littérature orale*: “recoger esta literatura no es fácil ya que no está escrita, sino que está en la memoria de miles de personas y hay que llevar a cabo un proceso para hacer pasar esos textos orales a su registro escrito” (**Sébillot**, 1881).
2. Problemas con la denominación:

**Ong**, 2006: “en el pasado la crítica engendró conceptos tan monstruosos como el de “literatura oral”. Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu en una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última”. Literatura en algunas lenguas romances procede de “letera” que hace referencia a textos escritos, de ahí que **Ong** lo describa como un concepto monstruoso.

**Casas,** 2012: “presupone una especie de delimitaciones a partir de un concepto previo [literatura] supuestamente más amplio pero que en realidad parte de restricciones que no tendrían por qué afectar a la oralidad”, “parece restrictivo interpretar las marcas diferenciales entre oralidad y escritura desde el punto de vista de ciertos trazos carenciales del tipo no-grafismo, no-clausura, no-identidad textural o mismo […] no-prestigio”, “fundamentar la conceptualización de la “literatura oral” sobre el sustantivo *literatura* supone asumir, aunque sea con todas las alertas teórico-críticas, un montón de nociones previas entre las cuales algunas de las más relevantes son las de representación, genericidad, elocución, forma, autoría, obra, expresión, ausencia de instrumentalidad”.

**Casas** habla de literatura oral hace que pensemos y construyamos teorías sobre estos términos orales a partir de la concepción de la literatura escrita. Al pensar desde la escritura, lo que vemos en la oralidad es solamente aquello que le falta a la escritura. Nos acercamos a las composiciones orales desde la escritura como carencia, pero también desde conceptos teóricos pensados exclusivamente para la escritura [obra, autoría].

1. Operaciones del poema oral (**Zumthor** [1983] 1991):
2. Producción.
3. Transmisión.
4. Recepción.
5. Conservación: “la comunicación oral depende de la memoria para su reproducción. Pero esta aparente desventaja no debe interpretarse como una debilidad […] la memoria debe comprenderse como un proceso discursivo en constante reformulación y actualización de sentidos. A ello se debe que en diferentes regiones culturales las tradiciones orales varíen, pero compartan a la vez una serie de mitos en proceso de permutación y desplazamientos” (**De Garay**, 2009) → la conservación es la condición sine qua non de la pervivencia de las obras artísticas y verbales. Para que se conserven tiene que haber equilibrio entre olvido y recuerdo, pero el recuerdo no es la conservación fosilizada de un texto. El texto es perdible en el tiempo y en el espacio a través de variaciones de mayor o menor entidad.
6. Repetición.
7. Performance: “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (**Zumthor** [1983] 1991).

“En la performance convergirían dos de las 5 operaciones/fases del poema oral: […] la transmisión y la recepción” (**Casas**, 2012).

Destaca la dimensión teatral en el sentido de puesta en escena de un texto oral [auditorio, recitador, receptor colectivo].

* Fórmulas orales:

Definición de **Parry (**1971**)**: “grupo de palabras que se emplea regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial”.

Definición de **Ong** (2006): “frases o expresiones fijas repetidas más o menos exactamente […] en verso o en prosa”. El verso contribuye a la memorización. Escenas prototípicas.

Epíteto épico: adjetivo descriptivo del personaje en cuestión.

Fórmulas que cumples diversas funciones a distintos niveles: memorización por parte del recitador, contribuye a la transmisión y recepción, cumple una función métrica.

* Texto/poema/obra:

1. les:

7. Una alternativa terminológica: ora(li)

1. Oratura:

Según los datos proporcionador por **Ngũgĩ wa Thiong’o** (1998), **Pio Zirimu** empozó a usar el concepto *oratura* en 1970 en el marco de las discusiones sobre la transformación del Departamento de la Universidad de Makerere. En un trabajo conjunto con **Austin Bukenya** en 1977, se define *oratura* así: “el uso de un mensaje como un meido estético de expresión” → Oralidad artística o arte verbal oral (**Zirimu e Bukenya**, citado en Okello-Ogwang 1993).

1. Oralitura:

Definición de **Elicura Chihuailaf**: “esta es nuestra Palabra, ya escribiéndose, pero al lado de la oralidad – “oralitura”, decimos sus oralitores-. La Palabra sostenida en la Memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades. La palabra escrita no como un mero artificio lingüístico (no me estoy refiriendo a la función de artificio que todo lenguaje contiene permanentemente) sino como un compromiso e el presente del Sueño y la Memoria. El mapuzugun, el hablar de la Tierra, un idioma aglutinante y declinable. Conformado por sus respectivos dialectos e idiolectos, como el castellano, como todos los idiomas del mundo” (**Chihuailaf** [1999] 2012) → hacer referencia a una palabra muy ligada al conocimiento de las comunidades, a la memoria y que tiene un compromiso con estas.

Definición de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki: “lograr pulir la palabra para transmitir esos gestos, imágenes, la ,úsica, la sonoridad de una lengua indígena y la poesía que se encierra en el momento, es lo que se podría llamar como oralitura indígena” → las tradiciones orales suelen manifestarse en las lenguas vernáculas que fueron lenguas minorizadas por la lengua imperial, que fue el castellano.

8. Las formas simples:

**André Jolles** = formas simples. **Andrew Wells** = formas primitivas.

Dos objetivos:

- Intentar delimitar géneros o subgéneros de la oralidad artística.

- Cómo eses subgéneros de la oralidad artística, desde una perspectiva evolutiva, darían con el tiempo, lugar a los géneros propiamente literarios.

Esto es problemático. El intento de clasificar subgéneros orales y ver cual es su posible reflejo en la literatura escrita tiene su interés.

**André Jolles** hizo este estudio en 1930, pero se publicó en alemán y no tuvo difusión hasta que se tradujo al francés o al castellano.

1. Formas simples narrativas: **André Jolles.**

«la propuesta que el investigador suízo André Jolles formuló en 1930 en torno a las formas simples está por completo asociada a la oralidad. Se trataría de una especie de átomos verbales, gestos elementales e indivisibles de lenguaje expresivo [...] y por eso mismo supuestamente universales» (**Casas** 2012).

Para **André Jolles** ([1930] 1971), las formas simples son aquellas que se producen en el lenguaje y nacen del lenguaje sin intervención alguna del artista, la diferencia de las formas literarias, que se producen gracias a la actuación del artista. Hay así una oposición entre formas simples, populares y espontáneas, y formas eruditas, en las que tiene lugar la individualización de los medios de expresión y la procura de un efecto estético.

**Jolles** propone un repertorio de nove/dez formas simples:

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Interrogativo | Indicativo | Silencio | Imperativo | Optativo |
| Realista | caso | saga | enigma | sentencia | fábula |
| Idelista | mito | memoria | chiste | leyenda | cuento |

Caso (Kasus): resulta dunha actitude mental na que se ve o mundo coma un obxecto que pode ser valorado e xulgado; actualízase na novela.

Mito (Mythe): é a forma da resposta; resulta dunha disposición mental do saber e a ciencia e, polo tanto, é unha revelación do modo de ser do mundo; actualízase nos mitos platónicos.

Saga (Sage): procede dunha disposición mental da familia, do clan consanguíneo e da súa particular representación do mundo; actualízase na saga, o cantar de xesta e a epopea, das que a Ilíada sería o caso paradigmático.

Memoria (Memorabile): transmite acontecementos gardados na memoria e a súa disposición mental sostense sobre a realidade efectiva; actualízase na novela.

Enigma (Rätsel): é a forma da pregunta e a súa orixe é unha disposición mental do saber en estreita relación coa linguaxe; actualízase en adiviñas e preguntas enxeñosas.

Chiste (Witz): resulta dunha disposición mental do cómico; actualízase na sátira e a ironía.

Sentenza (Spruch): procede dunha disposición mental da experiencia que ten obxectivos didácticos; actualízase no proverbio, a máxima e a sentenza, entre outras variantes sapienciais.

Lenda (Legende): responde á disposición mental da imitación dun modelo; cando se actualiza literariamente orixina o relato haxiográfico, la oda triunfal pindárica, o ditirambo moderno ou a biografía.

Fábula (Fabel): os seus límites coas Märchen (contos) son difíciles de estabelecer; trátase dunha categoría engadida por **Jolles** co obxecto de encher a caixa baleira nunha tipoloxía inicial de nove categorías.

Conto (Märchen): a súa disposición mental é a moral sinxela; presenta un mundo exótico polo que atinxe á súa localización espazo-temporal, no que hai certa inclinación polo marabilloso; actualízase nas recompilacións de contos como **Decameron**.

1. Formas simples poéticas: **Andrew Wells (**1978**).**

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| adivinanza | emblema | imagen | ideograma | encantamiento | canción | ritmo |

Adiviña (riddle): «the riddle is still a naming and a teching, and in folklore o rin poetic imagery the puzzle is meant ultimately to reveal rather than to conceal» (**Welsh** 1978).

Emblema (emblem): «This linking of the concrete and the abstract [...] is the method in which the emblem excels» (**Welsh** 1978).

Imaxe (image): «verbal description of a sense impression» (**Welsh** 1978).

Ideograma (ideogram): «the juxtaposition of elements» (**Welsh** 1978).

Encantamento (charm): «magic incantation carried on the singsong voice of a magician at work» (**Welsh** 1978).

Canción (chant): «Primitive songs sung primarily for pleasure and entertainment seem mainly to use the ordinary language of everyday speeche, but the language is always subservient to the musical rhythm» (**Welsh** 1978).

Ritmo (rhythm): »Rhythm in poetry [...] is the organization of movement, and poetic meter is a measure of that organization» (**Welsh** 1978).

Primitive forms of poetry: «The phrase “primitive poetry” is used here only as a convenient and general term; many of the texts do in fact come from what are usually called “primitive” (or “preliterate” or “pre-industrial”, or “nontechnological”) societies, but other are from “folk” cultures, and still other from different stages of the “popular” literature of our own culture» (**Welsh** 1978).

9. Oralidad y literatura mundial:

**Caroline Levine**, 2013: “*Lo grande no escrito, la literatura mundial y lo borrado de la oralidad*”.

El punto de partida de Levine es que los estudios contemporáneos (desde principios del siglo XXI) sobre literatura mundial, no toman en consideración la literatura oral/oratura/oralitura. O, que cuando lo toman en consideración, lo toman a través de su fosilización escrita.

En todas las antologías de literatura mundial, se reserva un lugar especial para poemas como: “*La Odisea*”, “*Los Nibelungos*” … pero tratan estas obras como si nacieran en la escritura, cuando son obras que nacieron en la oralidad, y de las cuales conservamos una versión que por alguna razón se puso por escrito. Una versión particular, dirigido a un público concreto por un recitador concreto.

En relación a este problema de que los estudios de literatura mundial no contemplan las composiciones orales:

“La literatura mundial adoptó su forma actual a partir de tres instituciones basadas en la imprenta - los movimientos de alfabetización de masas de finales del siglo XIX, la industria editorial y la universidad – todos los cuales valoran la escritura e expensas de no prestarle una atención significativa a la oralidad” (**Levine** 2013) 🡪 Tal y como vimos, las definiciones y conceptos de las distintas formas de acercarse a la literatura mundial, están pensando en una literatura escrita, y por tanto están pensando en la constitución de un gran público lector y alfabetizado, conseguido desde finales del XIX, a una industria editorial que pone en circulación las obras escritas y la universidad como el lugar donde se canonizan determinadas obras que son objecto de estudio.

“La literatura mundial, tal y como la conocemos, no registra el 90% del mundo que no pudo leer hasta una data muy reciente, 1850, y no nos deja pensar en una difusión desigual de la alfabetización, que permitió que las tradiciones orales fructificaran en sociedades altamente alfabetizadas en el siglo XX” (**Levine** 2013) 🡪 Por tanto, el hecho de que cuando hablamos de literatura mundial, título del libro, vemos que la literatura mundial es una especie de “iceberg”: hasta el momento se centró en la parte visible [literatura escrita] pero hundido tendríamos una grande masa de obras no estudiadas, que serían las obras orales, que constituyen el 90% de la producción verbal de los seres humanos, que hasta fechas recientes no estaba alfabetizado. La alfabetización fue desigual y por tanto, la oralidad puede pervivir más en algunas comunidades que en otras.

“Si la literatura mundial incluyera historias orales, poesía, actuaciones teatrales y enseñanzas religiosas, por no mencionar la transmisión oral de textos literarios, entonces podríamos estar más cerca de algo mucho más amplio – como el mundo” (**Levine** 2013) 🡪 Insiste en la idea de que si los estudios de la literatura mundial se abrieran a la gran masa de textos literarios transmitidos oralmente, estaríamos ante una representación verbal del mundo, mucho más grande que la que nos proporciona simplemente la literatura mundial escrita.

10. Oralidad e imperialismo:

“La escritura representa una actividad particularmente imperialista y exclusivista” (**Ong** [1982] 2006). **Ong** no desenvuelve esta idea en su libro.

Los estudios postcoloniales prestan especial atención a la oposición oralidad/escritura porque tienen estas connotaciones de atraso/progreso, primitivismo/civilización... Son oposiciones que van a ser deconstruidas y problematizadas y cuestionadas desde una lectura postcolonial.

ORALIDAD AMPLIACIÓN:

Si la explicación oral del profesor fuera una explicación escrita, habría una estructura… estaría ligado a la escritura. En cambio, al ser algo oral, dependemos mucho más de la memoria, de nuestra capacidad para interpretar elementos, piezas de información que no pueden estar en la letra; están en la voz, en el ritmo que se usa…

Oralidad según DiTerLi: “*Sistema de comunicación que emprega a voz e o xesto para representar, transmitir e conservar a información no seo dunha comunidade determinada. A diferencia da escritura que só emerxeu nunha porcentaxe mínima de culturas, a oralidade xurdiu en todas as comunidades humanas, sendo aínda hoxe o principal modo de comunicación en moitas delas. Constitúe de certo a primeira manifestación da linguaxe humana, que se desenvolveu así con base nos sons producidos pola vibración das cordas vocais e na comunicación non verbal xerada polo movemento do corpo*”.

Según el Laboratorio Nacional de Materiales Orales(UNAM, México: lugar donde hay una gran riqueza de testimonios, de registros de materiales orales… de la gran riqueza lingüística y cultural de México):

**¿A qué se dedica el Laboratorio?**

El Laboratorio Nacional de Materiales Orales es un espacio de trabajo interinstitucional para el **estudio multidisciplinario de los discursos orales y las manifestaciones asociadas a ellos (gestos, sonoridad, memoria, corporalidad, ritualidad, expresiones musicales, etc.)**. Con esto se pretende abordar desde distintas perspectivas un tipo de materiales orales, que son el objeto de estudio para entender dinámicas sociales, formas de comunicación, estructuras de pensamiento, conformación de saberes locales, prácticas tradicionales, manifestaciones artísticas…

**¿Qué son los materiales orales?**

“Entendemos por materiales orales **un sistema en movimiento en el que se establecen relaciones y dinámicas complejas, un tipo de material que forma parte de un proceso de comunicación que tiene como soporte la voz, el cuerpo y la memoria y que se genera en un contexto sociocultural específico**. Este tipo de materiales requiere formas adecuadas para su documentación y almacenamiento, preservando la mayor cantidad posible de datos gestuales, performativos y contextuales asociados”.

La voz implica titubeos, pausas, dudas, ruídos molestos… También afecta al que escucha, ya que la voz puede llegar a relajarnos, seducirnos… Voces que nos dicen cosas sólo por la propia vez. La voz genera un recuerdo, dejan una huella: no sólo descodificamos la información, también produce una reacción.

1. La pregunta por la técnica:

De lectura a proceso de adquisición de conocimiento.

Libro como tecnología.

Pasamos de un concepto pictográfico a uno fonológico.

El malentendido forma parte de cualquier dinámica intercultural, forma parte de cualquier proceso de comunicación. Pensamos en términos de precisión y transparencia comunicativa, de ser capaces de transmitir y entender el 100% del mensaje, cuando nunca es así. Hay fragmentos que se pierden, fragmentos que se malinterpretan (también general riqueza).

En cambio, nosotrxs confiamos lo que está en los libros, pero no podemos cuestionar directamente la verdad del libro.

Oralidad á escritura: “cuando llegaron a lo de las letras, dijo **Theuth**: "Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría". Pero él le dijo: "¡Oh, artificiosísimo **Theuth**! A unos les es dado crear arte, a otros, juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad” (**Platón**, *Fedro*) → La escritura, lo que hace es colocar al pensamiento fuera del cuerpo, lo esterioriza y registra. Por tanto, también dice que destruye la memoria porque ya no confiamos en nuestra capacidad de retener y reproducir el conocimiento, porque ese conocimiento termina siendo olvidado. Por eso se insistía tanto en la repetición.

Por ejemplo, el aforismo surge en el ámbito de la medicina, por **Hipócrates**, para transmitir su conocimiento médico-científico a sus estudiantes, mediante fórmulas breves y memorables (fáciles de memorizar). En cambio, si ese conocimiento estuviera en libro, no necesitaríamos nuestra memoria. De ahí, que dice que destruye la memoria. No puede ser cuestionado, ni rebatido.

**Oralidade** (*DiTerLi*)

“Desde a Antigüidade, a oralidade foi vista como un sistema de comunicación en primeiro grao, definíndose así por oposición á escritura que foi considerada un sistema en segundo grao. Unha das primeiras reflexións a este respecto proporciónaa **Platón** no **Fedro** a través do mito de **Theuth**, deus da escritura, e **Thamus**, rei exipcio. Relatado por **Sócrates**, o mito ofrece o diálogo entre estas dúas figuras, as cales representan distintas concepcións sobre a escritura: mentres **Theuth** defende a escritura como fármaco para a memoria e a sabedoría, **Thamus** considera as letras un simple recordatorio, un coñecemento prexudicial que aboca ao esquecemento e a aparencia de verdade. Este carácter subsidiario da escritura obsérvase ao longo da historia occidental, desde **Platón** até **Ferdinand de Saussure**. Esta concepción da escritura foi deconstruída por **Jacques Derrida** (1967), definíndoa como fonocentrismo: a idea de que a oralidade precede a escritura, que a escritura non é máis que unha tecnoloxía auxiliar, un simple reflexo da fala. Para iso, propuxo a gramatoloxía, como procedemento para cuestionar a noción de presenza e fixeza vinculada á performance oral”.

**“La pregunta por la técnica” (II)**

* **Impugnación platónica de la escritura**
  + La escritura sitúa el pensamiento fuera de él
  + La escritura destruye la memoria. La exterioriza y nos hace dependiente de la escritura para su ejercicio
  + Un texto escrito no da respuestas, no puede ser cuestionado
  + La escritura es pasiva, está descontextualizada, impersonal…

**M. McLuhan: *La Galaxia Gutenberg…***

“El lenguaje es metáfora en el sentido de que no solo acumula, sino que también transmite experiencia de una forma a otra (…). Pero el principio de cambio y transformación, o metáfora, está en nuestra facultad racional de transferir todos nuestros sentidos en cualquiera de ellos. Esto es lo que hacemos en cada instante de nuestra vida. Pero el precio que pagamos por las especiales herramientas tecnológicas, sean la rueda o el alfabeto o la radio, es que tales extensiones masivas de nuestros sentidos constituyen sistemas cerrados. Nuestros sentidos corporales no son sistemas cerrados, sino que constantemente se traducen unos en otros en esa experiencia que llamamos consciencia. Las prolongaciones de nuestros sentidos, herramientas, tecnologías, han sido, en el transcurso del tiempo, sistemas cerrados, incapaces de interacción o conciencia colectiva. Hoy, en la era eléctrica, el propio carácter instantáneo de la coexistencia entre nuestros instrumentos tecnológicos ha originado una crisis sin precedentes en la historia de la humanidad. Esas extensiones de nuestras facultades y sentidos constituyen ahora un particular campo de experiencia que reclama que aquellos se hagan patentes a una conciencia colectiva. Nuestras tecnologías, como nuestros sentidos corporales, exigen ahora una interacción y razón que haga posible una coexistencia racional. Mientras que nuestras tecnologías fueron tan lentas como la rueda, el alfabeto o el dinero, el hecho de que constituyeran sistemas aislados y cerrados fue social y psíquicamente soportable. Esto ya no es cierto hoy, cuando la visión, el sonido y el movimiento son simultáneos y globales en su extensión. El equilibrio en la interacción de estas extensiones de nuestras funciones humanas es hoy tan necesario colectivamente como siempre lo fue para nuestra racionalidad privada y personal el equilibrio entre nuestros sentidos corporales” (17-18).

“Dado el alfabeto fonético, con su abstracción de significado del sonido y la traslación de sonidos a un código visual, los hombres se vieron asidos a una experiencia que los transformaba. Ningún sistema pictográfico, ideográfico o jeroglífico de escritura tiene el poder destribalizador del alfabeto fonético. Ninguna otra clase de escritura, sino la fonética, ha sacado jamás al hombre del mundo posesivo, de interdependencia total y de relación mutua que es la red auditiva. Desde aquel mundo mágico y resonante de relaciones simultáneas que es el espacio oral y acústico, solo existe un camino hacia la libertad e independencia de hombre des-tribalizado” (41)

“La división de facultades que resulta de la dilatación o exteriorización tecnológica de uno u otro de los sentidos es un carácter tan penetrante del siglo pasado que hoy hemos tomado conciencia, por primera vez en la historia, de cómo se inician tales mutaciones de la cultura. Aquellos que padecen la primera embestida de una nueva tecnología, sea el alfabeto o la radio, responden muy intensamente porque las nuevas proporciones de los sentidos, establecidas inmediatamente por la dilatación tecnológica del ojo o del oído, ofrecen al hombre un sorprendente mundo nuevo, que evoca una nueva y vigorosa ‘conclusión’, o nuevo modelo de interacción entre todos los sentidos en su conjunto. Sin embargo, la primera conmoción se va disipando gradualmente a medida que la comunidad entera asimila el nuevo hábito de percepción en todas las áreas de su trabajo y asociación. La verdadera revolución se produce en esa más tardía y prolongada fase de ‘ajuste’ de toda la vida social y personal al nuevo modelo de percepción establecido por la nueva tecnología” (42).

“La invención del alfabeto, como la invención de la rueda, fue el traslado o reducción de una compleja interacción orgánica de espacios a un espacio único. El alfabeto fonético redujo el uso simultáneo de todos los sentidos, que es la expresión hablada, a un mero código visual. En nuestros días, tal traslado puede retrotraerse o adelantarse por causa de una diversidad de formas espaciales que llamamos ‘medios de comunicación’. Pero cada uno de tales espacios tiene propiedades únicas, e incide sobre los otros sentidos o espacios en forma única” (72-73).

“Cuando lo literal o ‘la letra’ se identificó más tarde con la luz sobre más bien que con la luz al través del texto, se produjo así mismo el mayor énfasis equivalente en el ‘punto de vista’ o posición fija del lector (…). Tal énfasis en lo visual fue completamente imposible antes que la imprenta elevara la intensidad visual de la página escrita hasta el punto de una completa uniformidad y repetibilidad. Esta uniformidad y repetibilidad de la tipografía, ajena por completo a la cultura del manuscrito, es el preliminar necesario del espacio unificado o pictórico y de la ‘perspectiva’” (162-163).

“Se da, pues, esta gran paradoja en la era de Gutenberg; que su aparente dinamismo es cinemático, en estricto sentido cinematográfico. Es una serie coherente de fotogramas estáticos, o ‘puntos de vista fijos’, en relación homogénea. La homogeneización de hombres y materiales llegará a ser el gran panorama de la era de Gutenberg, la fuente de riqueza y poder desconocida en cualquier otro tiempo o tecnología” (183).

“Los autores o los lectores descubrieron ‘puntos de vista’ algún tiempo después que se empezara a imprimir. Antes, se ha visto cómo Milton fue el primero en introducir la perspectiva visual en poesía, y su obra tuvo que esperar hasta el siglo XVIII para que fuese aceptada. Porque el mudo de la perspectiva visual es un mundo de espacio unificado y homogéneo. Mundo tal es extraño a la resonante diversidad de la palabra hablada. Y así, el lenguaje fue el último arte que aceptó la lógica visual de la tecnología de Gutenberg, y el primero en rebotar en la era eléctrica” (195).

**“La pregunta por la técnica” (III)**

* **Escritura alfabética** à **Impresión de tipos móviles**
  + Especialización y espacialización de los sentidos: interacción múltiple a visual. “Destribalización”: la palabra se “destribaliza”, ya que hemos perdido el componente comunitario, el ritual comunitario social, que sí tiene la oralidad. (**Marshall McLuhan**, *La galaxia Gutenberg*).

Intervienen varios sentidos [en lo oral]: cuando alguien huele mal y nos habla, al estar incómodos prestamos menos tención. Con un libro estos sentidos van desapareciendo, y casi sólo usamos lo visual. A veces, con la poesía también usamos otros sentidos.

* + Traspaso de la autoridad: sabiduría-memoria colectiva a referencia “externa”.
  + “Lectura” en voz alta á lectura interna.
  + Fijación de la perspectiva (linealidad, homogeneización).
  + *Homo typographicus*: “El hombre tipográfico tiene un nuevo sentido del tiempo: cinemático, secuencial y pictórico” (**Marshall McLuhan**, *La galaxia Gutenberg*, p. 333).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Seguimos moviéndonos hacia una hibridación de formas orales, pero se nos sigue midiendo nuestra capacidad profesional de un modo escrito (curriculum). Si caemos en la taxonomización (forma de reducción de las posibilidades de la riqueza comunicativa de la oralidad) es posible que acabemos analizando la propia conversación oral desde una manera correspondiente a una mentalidad tipográfica, y no desde la riqueza (a los malentendidos, que pueden enriquecernos con sus meandros) de la oralidad. Las divagaciones tienen la misión de recordarnos la importancia de la oralidad, de los cuerpos que hablan e interpretan, que se relacionan en un espacio, y no se pueden reducir a la primacía de las habilidades puramente escritas.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**M. McLuhan: *La Galaxia Gutenberg…***

* “Como explica **De Chardin** en su *Le Phénomène humain*, una nueva invención es la interiorización en el hombre de las estructuras de una tecnología anterior; y, por tanto, es acumulativa de valores, por decirlo así. Lo que estamos estudiando en este libro es la interiorización de la tecnología de la imprenta y sus efectos en la configuración de una nueva especie de hombre” (243).
* “La tipografía quebró las voces del silencio (…). A medida que la tipografía de Gutenberg ha ido llenando el mundo, la voz humana ha ido extinguiéndose. Las gentes comenzaron a leer silente y pasivamente, como consumidores” (345-346).

**Walter Ong: *Oralidad y escritura…***

* “La escritura, consignación de la palabra en el espacio, extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente, da una nueva estructura al pensamiento y en el proceso convierte ciertos dialectos en ‘grafolectos’. Un grafolecto es una lengua transdialectal formada por una profunda dedicación a la escritura. Ésta otorga a un grafolecto un poder muy por encima del de cualquier dialecto meramente oral […]. Sin embargo, **en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. ‘Leer’ un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación**, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. **La escritura nunca puede prescindir de la oralidad” (17).**
* “Tenemos término ‘literatura’, que básicamente significa ‘escritos’ (en latín *literatura*, de *litera*, letra del alfabeto), para cubrir un cuerpo dado de material escrito –literatura inglesa, literatura infantil–, pero no contamos con ninguna palabra o concepto similarmente satisfactoria para referirnos a una herencia meramente oral, como las historias, proverbios, plegarias y expresiones formulares orales tradicionales, u otras producciones orales” (20)
* “**Llamo ‘oralidad primaria’ a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es ‘primaria’ por el contraste con la ‘oralidad secundaria’ de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primera casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria” (20).**
* “La escritura hace que las ‘palabras’ parezcan semejantes a las cosas porque concebimos las palabras como marcas visibles que señalan las palabras a los decodificadores: podemos ver y tocar tales ‘palabras’ inscritas en textos y libros. Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia” (20).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. Lectoescritura. “Dependencia de lo escrito”.

Lección oral: esta explicación, planteada como una metarreflexión (reflexión sobre el propio acto de pensar a partir de la oralidad y trabajar la forma de la oralidad como un medio para alcanzar un conocimiento efectivo sobre lo que significa la oralidad, y además contrapuesta con el hecho de la escritura).

Los monologuistas están muy guionizados, y lo que se alaba es su expontaneidad (esto fue una divagación “productiva” de Gatica, que son tan “enriquecedoras”. Esto sólo lo permite la oralidad).

La oralidad secundaria, es una oralidad “bastarda”, híbrida (en un sentido de complejidad y múltiples posibilidades).

**Ong** moldea la percepción sobre la oralidad, debido a las mediaciones culturales como el alfabeto y el libro.

Con la oralidad deconstruimos todo lo que damos por sabido: al tiempo que se lanzan idea, no sólo reflexionamos, sino que criticamos la propia forma de hacerlo, y estamos obligados por la oralidad.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Walter Ong: *Oralidad y escritura***

**LA CUESTIÓN HOMÉRICA**

* “Como lo maduró y demostró en su tesis doctoral de París, el descubrimiento de Parry puede expresarse de esta manera: virtualmente todo aspecto característico de la poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Estos pueden reconstruirse mediante un análisis cuidadoso del verso mismo, una vez que se prescinde de las suposiciones acerca de la expresión y los procesos de pensamiento, profundamente arraigadas en la psique por muchas generaciones de cultura escrita” (29).
* “Según el consenso de los siglos, Homero no era un poeta principiante ni un mal poeta. Acaso fuera incluso un ‘genio’ de nacimiento, que nunca había pasado por ninguna etapa primaria […]. En todo caso, el Homero de la Ilíada y la Odisea era considerado un poeta consumado, excelso. Sin embargo, empezaba a decirse que mentalmente había recurrido a algún género de libro de frases. El análisis detallado del tipo que hacía Milman Parry mostró que repetía fórmula tras fórmula […]. Homero unió partes prefabricadas. En lugar de un creador, se tenía a un obrero de línea de montaje […]. En resumen, a medida que avanzaba el trabajo de Parry y que era continuado por estudiosos posteriores, se hizo evidente que solo una diminuta fracción de las palabras en la *Iliada* y la *Odisea* no representaba partes de fórmulas y, hasta cierto punto, de fórmulas abrumadoramente predecibles. Además, las fórmulas unificadas se agrupaban alrededor de temas igualmente uniformes, tales como el consejo, la reunión del ejército, le desafío, el saqueo de los vencidos, el escudo del héroe […]. Un repertorio de temas similares se halla en la narración oral y demás discurso oral por todo el mundo” (30-31).
* “Los griegos de la edad de Homero valoraban los lugares comunes porque no sólo los poetas sino todo el mundo intelectual oral o el mundo del pensamiento dependía de la constitución formularia del pensamiento. En una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos era esenciales para la sabiduría y una administración eficaz. Sin embargo, para la época de Platón había sobrevenido un cambio: los griegos por fin habían interiorizado efectivamente la escritura, lo cual tomó varios siglos después del desarrollo del alfabeto griego alrededor de 720-700 a. de C. La nueva manera de almacenar el conocimiento no consistía en fórmulas mnemotécnicas sino en el texto escrito. Ello liberó a la mente para el pensamiento más abstracto y original” (31-32).
* “Tratemos de concebir una cultura en la cual nadie haya nunca tratado de indagar algo en letra impresa. En una cultura oral primaria, la expresión ‘consultar en un escrito’ es una frase sin sentido: no tendría ningún significado concebible. Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las ‘llame’ a la memoria, se las ‘evoque’. Pero no hay dónde buscar para ‘verlas’. No tienen foco una huella (una metáfora visual, que muestra la dependencia de la escritura), ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos” (38).
* “El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideren que las palabras entrañan un potencial mágico está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder. La gente que está muy habituada a la letra escrita se olvida de pensar en las palabras como primordialmente orales, como sucesos, y en consecuencia como animadas necesariamente por un poder; para ellas, las palabras antes bien tienden a asimilarse a las cosas, ‘allá afuera’ sobre una superficie plana” (39).
* “En una cultura oral, el análisis de algo en términos no mnemotécnicos, no normativos ni formulativos, aunque fuera posible, sería una pérdida de tiempo, pues tal pensamiento, una vez formulado, nunca podría recuperarse con eficacia alguna; pero sí sería posible hacerlo con la ayuda de la escritura. No sería un saber duradero sino simplemente un pensamiento efímero, por complejo que fuera. En las culturas orales, extensas normas y fórmulas fijas comunales cumplen algunos de los propósitos de la escritura en las culturas caligráficas; sin embargo, al hacerlo determinan, claro está, el modo de pensamiento adecuado, la manera como la experiencia se ordena intelectualmente. En una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente” (42).
* “El uso del término ‘escritura’ con este sentido más amplio, para incluir toda marca semiótica, hace trivial su significado. La irrupción decisiva y única en los nuevos mundos del saber no se logró dentro de la conciencia humana al inventarse la simple marca semiótica, sino al concebirse un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto. Esto es lo que hoy en día llamamos ‘escritura’ en su acepción más estricta” (87).
* “Las culturas del manuscrito siguieron siendo en gran medida oral-auditivas incluso para rescatar material conservado en textos. Los manuscritos no eran fáciles de leer, según los criterios tipográficos ulteriores y los lectores tendían a memorizar –al menos parcialmente– lo que hallaban en ellos pues no era fácil encontrar un dato específico en un manuscrito. El aprendizaje de memoria era estimulado y facilitado también por el hecho de que, en las culturas de manuscritos y con influencia oral, los enunciados encontrados incluso en los textos escritos a menudo conservaban pautas mnemónicas orales que ayudaban a la memorización […] al buscar el significado de un texto, el siglo XVI se concentraba menos en el aspecto de la palabra y más en su sonido de lo que acostumbramos nosotros. Todo texto implica visto y sonido. Pero mientras ahora experimentamos la lectura como una actividad visual que suscita sonido en nosotros, la primera etapa de la impresión aún la consideraba fundamentalmente como un proceso auditivo al cual la vista sólo ponía en marcha” (119-120).
* “En conjunto, los textos impresos son mucho más fáciles de leer que los manuscritos. Los efectos de la mayor claridad de lo impreso son muchos. En última instancia, sirve para una lectura rápida y silenciosa. Ésta a su vez crea una relación distinta entre el lector y la voz del autor en el texto y exige estilos distintos de escritura. En la producción de una obra la impresión comprende muchas personas además del autor: editores, agentes literarios, correctores de pruebas, revisores de manuscritos y otros. Antes y después del escrutinio de tales personas, el escribir para la impresión a menudo precisa revisiones esmeradas de parte del autor es una proporción virtualmente desconocida en una cultura de escritura a mano […]. La cultura del manuscrito está orientada hacia el productor pues cada copia individual de una obra representa un gran consumo de tiempo de un copista particular. Los manuscritos medievales abundan en abreviaciones, las cuales favorecen al copista aunque causen dificultades al lector. Lo impreso está orientado hacia el consumidor pues las copias individuales de una obra representan una inversión mucho menor de tiempo: unas cuantas horas dedicadas a lograr un texto más legible mejorarán inmediatamente miles y miles de copias” (121-122).
* “Puesto que la superficie visual se había cargado de un significado impuesto y la impresión no determinaba sólo cuáles palabras se incluían para formar un texto, sino también su situación exacta sobre la página y su relación espacial una con otra, el espacio mismo de una página impresa –el ‘espacio blanco’, como se le conoce– adquirió una gran significación que conduce directamente al mundo moderno y posmoderno […]. El espacio tipográfico influye no sólo en la imaginación científica y filosófica, sino también en la literaria, que muestra algunas de las complejas maneras como la psique percibe el espacio tipográfico” (127).
* “Lo impreso crea un sentido de lo concluido no sólo en las obras literarias, sino también en los tratados de análisis filosófico y científico. Con la imprenta apareció el catecismo y el ‘libro de texto’, menos discursivos y menos disputadores que la mayoría de las presentaciones anteriores de un tema académico dado. Los catecismos y los libros de texto exponían ‘hechos’ o sus equivalentes: enunciados llanos, fáciles de aprender de memoria, que explicaban de manera clara y sucinta la situación de un campo dado. Por contraste, enunciados memorables de las culturas orales y de manuscrito aún con rasgos de la tradición oral, tendían a ser de tipo proverbial, por lo que presentaban no ‘hechos’ sino reflexiones, a menudo de orden gnómico, que invitaban a la meditación ulterior por las paradojas que encerraban” (132).
* “Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, en incluso su empleo de fórmulas. Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como para su uso.
* La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que ésta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues el escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público, así como la lectura de textos escritos o impresos propicia la introspección en los individuos. Sin embargo, la oralidad secundaria origina un interés por los grupos inmensamente mayores que los de una cultura oral primaria: la ‘aldea global’ de McLuhan. Además, antes de la escritura, en las culturas orales predominaba el grupo porque no se conocía ninguna otra posibilidad. En nuestra época de oralidad secundaria tendemos, deliberada y sistemáticamente, a organizarnos en grupo. El individuo considera que a él o a ella, como individuos, debe interesarles todo lo esencial” (134-135).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Relectura de la oralidad: no sólo un componente folclórico, si no tan literarias como las escritas.

No se opone a la letra escrita, ni se considera inferior.

Parte de este proceso es la valoración de los aforismos. Se puede construir un discurso muy complejo a partir de unos recursos que no son valorados como propios de la oralidad, sino que son achacados al genio individual del autor. Por ejemplo: el análisis de las formas memotécnicas, que sirven para narrar, completar, medir, anticipar… cumplían funciones específicas que no tenían que ver con el desarrollo de un discurso; sino que formaba parte de una situación comunicativa oral: eran mecanismos constructivos de un discurso oral que podían ser reformulados, con múltiples variantes, y que generación a generación fueron siendo transmitidas.

Poemas épicos: eran orales y ya eran complejos, pero al ser escritos se consideraban más complejos. Pudieron haber sido mantenidos como literatura oral. Tenían epítetos, y un desarrollo ya establecido. Eran copiosos, para llenar huecos en el discurso, que si estuviera escrito no existiría. La oralidad tiene sus propias normas.

La tiranía visual frente a los otros sentidos [hablando de la literatura escrita].

Ahora se va a la página 83 (desliza hacia abajo). \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**3) Redundantes o copiosos**

* “El pensamiento requiere cierta continuidad. La escritura establece en el texto una ‘línea’ de continuidad fuera de la mente. Si una distracción confunde o borra de la mente el contexto del cual surge el material que estoy leyendo, es posible recuperarlo repasando selectivamente el texto anterior (…). La mente concentra sus energías propias en adelantarse, porque aquello a lo que vuelve yace inmóvil fuera de ella, en fragmentos siempre disponibles sobre la página inscrita. En el discurso oral la situación es distinta. Fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado. Por lo tanto, la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya ha tratado. La redundancia, la repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía (…). El pensamiento y el habla escuetamente lineales o analíticos representan una creación artificial, estructurada por la tecnología de la escritura. La eliminación de la redundancia en una escala significativa exige una tecnología que ahorre tiempo: la escritura, que impone cierto tipo de tensión a la psique al impedir que la expresión caiga en sus pautas más naturales. La psique puede acomodarse a la tensión en parte porque la caligrafía es un proceso físicamente muy lento (…). Con la escritura, la mente está obligada a entrar en una pauta más lenta, que le da la oportunidad de interrumpir y reorganizar sus procesos más normales y redundantes” (46).

**4) Conservadoras y tradicionalistas**

* “Dado que en una cultura oral primaria el conocimiento conceptuado que no se repite en voz alta desaparece pronto, las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista o conservadora de la mente que, con buena razón, reprime la experimentación intelectual (…). Al almacenar el saber fuera de la mente, la escritura y aún más la impresión degradan las figuras de sabiduría de los ancianos, repetidores del pasado, en provecho de los descubridores más jóvenes de algo nuevo” (47).

**5) Cerca del mundo humano vital**

* “En ausencia de categorías analíticas complejas que dependan de la escritura para estructurar el saber a cierta distancia de la experiencia vivida, las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos. Una cultura caligráfica (de escritura) y, aún más, una cultura tipográfica (de impresión) pueden apartar y en cierto modo incluso desnaturalizar al hombre, especificando tales cosas como los nombres de los líderes y las divisiones políticas en una lista abstracta y neutra enteramente desprovista de un contexto de acción humana. Una cultura oral no dispone de vehículo alguno tan neutro como una lista (…). Asimismo, una cultura oral no posee nada que corresponda a manuales de operación para los oficios (…). Los oficios se adquirían por aprendizaje (como todavía sucede en gran medida incluso en culturas de alta tecnología), o sea a partir de la observación y la práctica, con sólo una mínima explicación verbal (…). La cultura oral primaria se preocupa poco por conservar el conocimiento de las artes como un cuerpo autosuficiente y abstracto” (48-49).

**6) De matices agonísticos**

* “Muchas, tal vez todas las culturas orales o que conservan regustos orales dan a los instruidos una impresión extraordinariamente agonística en su expresión verbal y de hecho en su estilo de vida. La escritura propicia abstracciones que separan el saber del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. Aparta al que sabe de lo sabido. Al mantener incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha. Los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual (…). La dinámica agonística de los procesos de pensamiento y la expresión orales ha sido esencial para el desarrollo de la cultura occidental, donde fue institucionalizada por el ‘arte’ retórica y por su prima hermana: la dialéctica de Sócrates y Platón que proporcionaron a la articulación verbal oral agonística una base científica elaborada con ayuda de la escritura” (49-51).

**7) Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas**

* “Para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido, identificarse con él. La escritura separa al que sabe de lo sabido y así establece las condiciones para la ‘objetividad’ en el sentido de una disociación o alejamiento personales” (51).

**8) Homeostáticas**

* “A diferencia de las sociedades con grafía, las orales pueden caracterizarse como homeostáticas. Es decir, las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual (…). Las culturas de la imprenta han inventado los diccionarios, en los cuales pueden registrarse, en definiciones formales, los diversos significados de una palabra según los textos donde aparezca. Así se sabe que las palabras tienen diversos estratos de significado, muchos de los cuales resultan bastante alejados de las acepciones actuales corrientes. Los diccionarios señalan las discrepancias semánticas. Por supuesto, las culturas orales no cuentan con diccionarios y tienen pocas discrepancias semánticas (…). Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada. Las acepciones de palabras surgen continuamente del presente; aunque, claro está, significados anteriores han moldeado el actual en muchas y variadas formas no perceptibles ya” (52).

**9) Situacionales antes que abstractas**

* “Todo pensamiento conceptual es hasta cierto punto abstracto (…). Las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital” (54-55).
* “la escritura debe interiorizarse personalmente para que afecte los procesos de pensamiento. Las personas que han interiorizado la escritura no sólo escriben, sino también hablan con la influencia de aquélla, lo cual significa que organizan, en medidas variables, aun su expresión oral según pautas verbales y de pensamiento que no conocerían a menos que superan escribir. Dado que no obedecen estas normas, los que saben leer han juzgado ingenua la organización oral del pensamiento. El pensamiento oral, no obstante, puede ser bastante complicado y reflexivo, a su manera propia” (61).
* “La escritura, la imprenta y la computadora son, todas ellas, formas de tecnologizar la palabra. Una vez tecnologizada, no puede criticarse de manera efectiva lo que la tecnología ha hecho con ella sin recurrir a la tecnología más compleja de que se disponga. Además, la nueva tecnología no se emplea sólo para hacer la crítica: de hecho, da la experiencia a ésta” (83) [ESTO LO LEE, Y DICE QUE ES FUNDAMENTAL].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Es importante para entender nuestra propia situación como comunidad hermenéutica. Nos encontramos ante un panorama mediático, complejo, híbrido, en el que las fronteras (antes muy claras a nivel conceptual entre lo escrito y lo oral) ahora nos enfrentamos a formas texto-visuales, texto-orales, indistinguibles desde un punto de vista cognoscitivo.

Cuando valoramos el ejercicio de la escritura, no podemos desvincularnos de las mediaciones culturales en las que nosotrxs hemos aprendido a interpretar y valorar la escritura (con ordenador, ¿a qué edad tuvimos acceso? ¿cómo aprendimos a intercambiar la información por las redes sociales?). Para nosotrxs sería difícil adaptarnos a los tiempos antiguos, adaptarnos a un contexto general pasado: lo no tecnologizado o mediatizado.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**IDEA FUNDAMENTAL**

**P. Zumthor: *Introducción a la poesía oral***

* “se puede comprobar, en la mayoría de las sociedades (desde el momento en que llegan a una fase de su evolución en la que se constituye un Estado, la existencia entre una bipolaridad que engendra tensiones entre cultura hegemónica y culturas subalternas. Estas últimas ejercen una importante función histórica, la de un sueño de no alienación, de reconciliación del hombre con el hombre y con el mundo; dan sentido y valor a la vida cotidiana, lo que no implica que se identifiquen con esas ‘tradiciones populares’, a las que, en nuestro tipo, hemos convertido en objetos de museo. Dichas tensiones, reconocibles en la historia occidental desde la antigüedad, se agudizaron de tal modo a partir del siglo XVIII, que provocaron una separación total, en el plano de los conocimientos, de las mentalidades, del gusto, del arte de vivir y de la retórica entre la clase dirigente y las otras (…). La historia de la poesía oral no podría ignorar ese aspecto de la realidad. Sin embargo, nada nos autoriza a identificar popular con oral por un gran público en una acción continua y prolongada de recreación y de variación” (23).
* “Resulta inútil pensar en la oralidad de forma negativa señalando sus rasgos en contraste con la escritura. Oralidad no significa analfabetismo, el cual se percibe como carencia, despojado de los valores propios de la voz y de toda función social positiva. Porque nos resulta imposible concebir verdaderamente, en nuestro fuero interno, lo que puede ser una sociedad de oralidad pura (…); toda oralidad nos parece más o menos una supervivencia, un resurgir de algo anterior, de un comienzo, de un origen. De ahí procede, con frecuencia, en los autores que estudian las formas orales de la poesía, la idea subyacente pero gratuita de que dichas formas transmiten unos estereotipos ‘primitivos’” (27).

**ORALIDAD PRIMARIA E INMEDIATA, O PURA**

* “sin contacto con la ‘escritura’: entiendo por esta última palabra todo sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua” (37).

**ORALIDAD QUE COEXISTE CON LA ESCRITURA (oralidad mixta - oralidad segunda)**

* “según el modo de esa coexistencia, puede funcionar de dos maneras: ya sea como oralidad mixta: cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada (por ejemplo, en nuestros días, en las masas analfabetas del tercer mundo), ya sea como oralidad segunda que se (re)compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde esta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación; invirtiendo el punto de vista, se plantearía que la oralidad mixta procede de la existencia de una cultura ‘escrita’ (en el sentido de que posee una escritura) y la oralidad segunda que procede de una cultura ‘culta’ (donde toda expresión está marcada por la presencia de lo escrito)” (37).

**ORALIDAD MECÁNICAMENTE MEDIATIZADA (diferida en el tiempo y/o en el espacio)**

* “Comprometida con el aparato tecnológico, la voz goza del beneficio de su estatuto de poder (…). Los medios han devuelto a la lengua de los mensajes que ellos transmiten su plena función conativa, por medio de la cual el discurso ataca, ordena o prohíbe (…). El término de medios designa varias maquinarias con distintos efectos, según actúen, por una parte, únicamente sobre el espacio de la voz o sobre su doble dimensión espacio-temporal o, por otra, se dirijan solamente al oído a la sensorialidad audiovisual (…). Al fijar el sonido vocal, permiten la reiteración indefinida, excluyendo toda variación. De donde resulta un importante efecto secundario: la voz se libera de las limitaciones espaciales (…). El rasgo común de esas voces mediatizadas es que no se les puede responder. Su reiteración las despersonaliza al mismo tiempo que las confiere una vocación comunitaria. De este modo, la oralidad mediatizada pertenece, por derecho, a la cultura de masas. Sin embargo, solamente una tradición escrita, culta y elitista ha hecho científicamente posible su concepción (…). El instinto social que en lo cotidiano de la existencia nutre a la voz viva se convierte en un instinto hipersocial que circula por las redes de telecomunicación constitutivas de un nuevo lazo colectivo” (28-29).
* “la movilidad espacio-temporal del mensaje aumenta la distancia entre su producción y su consumo (…). En cuanto al mensaje como objeto, se fabrica, se envía, se vende, se compra de idéntica forma en todas partes. Sin embargo, no es un objeto que se pueda tocar (…). Únicamente están implicados los sentidos que sirven para la percepción alejada, el oído, y en cuanto al cine o a la televisión, la vista. De este modo se produce un desfase, un desplazamiento del acto comunicativo oral (…). La oralidad mediatizada asegura exactitud y permanencia al precio de una servidumbre a la cantidad y a los cálculos de los ingenieros (…). De este modo, en vez de desperdigar (…) la colectividad, el medio, la cimienta” (29-30).
* “La performance es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles. En la performance coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición (…). La performance constituye el momento crucial en una serie de operaciones lógicamente (aunque, de hecho, no siempre) distintas. Yo cuento cinco, que son las fases, por así decirlo, de la existencia del poema: 1) producción; 2) transmisión; 3) recepción; 4) conservación; 5) (en general) repetición. La performance abarca las fases 2 y 3; en caso de improvisación, 1, 2 y 3” (33-34).
* “las clases de este modo distinguidas no son del todo homogéneas. La oralidad pura solo se ha desarrollado en las comunidades arcaicas, desaparecidas desde hace tiempo (…). La oralidad mixta y segunda se divide en tantos matices como grados puede haber en la difusión y el uso de la escritura: una infinitud. En cuanto a la oralidad mediatizada, en el estado actual y tal vez provisional de las cosas, coexiste con la tercera, la segunda e incluso, en algunas alejadas regiones, con la primera especie” (38).
* “El texto poético oral, en la medida misma que, por la voz que lo manifiesta, compromete un cuerpo, rechaza más que el texto escrito todo análisis que lo disocie de su función social y del lugar que esta le confiere en la comunidad real; de la tradición, de la cual quizá se vale explícitamente o de manera implícita, y, en fin, de las circunstancias en las que se hace oír. Mucho más de lo que el texto escrito pueda depender de técnicas manuales o mecánicas de la grafía, el texto oral depende, por ello, de las condiciones y de los rasgos lingüísticos que determinan toda comunicación oral” (41).

**Roger Chartier: *Inscribir y borrar…* (Katz, 2006)**

* “es conveniente recordar que la producción, no sólo de los libros, sino también de los propios textos, es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones: las de los copistas, los libreros editores, los maestros impresores, los cajistas, los correctores. Las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas (…). Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones. El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro. Por lo tanto, es vano querer distinguir la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre semejante a sí misma, y las variaciones accidentales del texto, consideradas sin importancia para su significación. Sin embargo, estas múltiples variaciones que impusieron a los textos las preferencias, los hábitos o los errores de quienes los copiaron, compusieron o corrigieron no destruyen la idea de que una obra conserva una identidad perpetuada, inmediatamente reconocible por sus lectores u oyentes” (11-12).

**Roger Chartier (entrevista en *Álabe*)**

* **Usted ha destacado en sus estudios que es imprescindible distinguir entre las revoluciones del libro y las revoluciones de la lectura, ¿dónde hay que situar la invención de Gutenberg? ¿Y la irrupción de Internet?**
* Las revoluciones que transformaron la cultura escrita tienen diversas cronologías que no son sincrónicas. La invención de Gutenberg en el siglo XV revolucionó la modalidad de reproducción de los textos y la producción de los libros, pero no transformó la forma misma del libro ni, inmediatamente, las prácticas de lectura. La invención del *codex* o códice (es decir del libro tal como lo conocemos todavía con sus hojas, páginas y encuadernación) sustituyó durante los primeros siglos de la era cristiana a la forma previa del "libro", es decir, a los rollos de los hebreos, griegos y romanos. Sin embargo, la aparición del códice no transformó la técnica de reproducción de los textos, siempre copiados a mano antes de Gutenberg. Las sucesivas revoluciones de la lectura, que permitieron los progresos de la lectura silenciosa y visual, se iniciaron –en primer término- a lo largo de la Edad Media y se completó con la revolución de la lectura en el siglo XVIII, que se desarrolló en un marco de estabilidad morfológica y técnica. La originalidad de la revolución de nuestro presente reside en que asocia tres transformaciones radicales: propone una nueva técnica de composición, inscripción y comunicación de los textos, impone un nuevo soporte a los textos (la pantalla de los ordenadores cualesquiera que sean) e impone o surgiere nuevas maneras de leer: discontinuas, fragmentadas, segmentadas. No debemos menospreciar la singularidad de la revolución que nos hace entrar en el mundo digital.

**“La pregunta por la técnica” (IV)**

**Sistema cultural “libresco”**

* Delimitación de roles (educación).
* Economía del “libro”:
  + “Librero-editor”, “impresor-editor” (XVI-XVIII): librería/derechos de impresión.
  + “Autor-propietario” (XVIII-): creación y derechos de autor.
  + “conciencia económica” (editor) / “conciencia tipográfica” (ss. XVII-XVIII) (autor-literatura).
* “Inquietudes”:
  + Conservación del texto a la fijación, corrección, archivo.
  + “Promiscuidad” textual a industrialización, masificación, bestsellerismo (alta cultura / baja cultura).
* Materialidad / Textualidad à accidental / esencial\*.

**James O’Donnell: *Avatares de la palabra…***

* “La palabra escrita o impresa no ha suplantado a la palabra hablada, la ha completado. Cada nueva generación de avances tecnológicos se añade a las antiguas posibilidades y hace más complejas las relaciones entre los diferentes medios. Ganamos y perdemos al mismo tiempo” (11).

**José M. Lucía Megías: *Elogio del texto digital***

**“DE LA ORALIDAD A LA VIRTUALIDAD:  ¿HACIA LA SEGUNDA TEXTUALIDAD?”**

* “La escritura, y el alfabeto en que se apoya, es una tecnología práctica que en muchas culturas antiguas se irá llenando de connotaciones religiosas estrechamente relacionadas con el poder. De ahí que en muchas civilizaciones  de la Antigüedad sea de carácter elitista; tan sólo una casta  es capaz de desentrañar el contenido de esos signos, a los  que hay que dedicar toda una vida para conocer e identificar, así como para poder reproducir. Y a veces ni una vida  es suficiente. Piénsese, por ejemplo, en el chino, la lengua más rica y amplia en sus grafías, basado en el sistema  pictográfico, y en las 47.000 entradas que se recogen en el Diccionario Kangxi (1716). Con el tiempo, en que la escritura  ha ido conquistando espacios de representatividad y comunicación, los alfabetos más complejos tienden a simplificarse para así hacer accesible esta tecnología a la mayor  cantidad posible de usuarios. A veces es una tendencia que  se consuma con el paso de los siglos, y en ocasiones puede ser voluntad de los gobernantes, que imponen una  determinada reforma”.
* “El carácter elitista de la tecnología de la escritura se acaba en Grecia, de donde, además, se puede afirmar que procede el texto, la configuración del texto, tal y como ha  triunfado y lo conocemos en nuestra cultura occidental. Pero Grecia además verá cómo la oralidad irá perdiendo  posiciones y funciones en la sociedad frente a la escritura,  que se convertirá en el centro, casi en el monopolio de la creación, conservación y difusión de la información y del conocimiento que perdurará hasta el siglo XX, cuando  podrá hablarse de una segunda oralidad”.

**“DE LA ORALIDAD A LA VIRTUALIDAD:  ¿HACIA LA SEGUNDA TEXTUALIDAD?”**

* “Desde un principio, el alfabeto griego se desarrolla para que la escritura pueda llegar al máximo posible de personas, evitando uno de los escollos más difíciles en la alfabetización de las lenguas semíticas: la necesidad de introducir las vocales en el propio proceso de lectura. La aparición de las vocales en el alfabeto griego permitirá, con el tiempo, otra de sus características: la posibilidad de alejarse completamente de la lectura oral, ya que los signos externos de la escritura son en sí una unidad que no necesita de la voz para conformarse como tal, para tener conciencia de «texto» completo. Así, en la escritura, las grafías que la conforman ya no son sólo un punto  de partida que ha de contar con la interpretación del lector,  con su interpretación oral, para que el texto realmente se  complete. A partir del siglo V a. de C. se impondrá también  la lectura de izquierda a derecha, frente a la dirección contraria que han mantenido las lenguas semíticas, que son  mucho más conservadoras”.
* “Pero si la tecnología de la escritura va aumentando sus usos y funciones, acercándose ya en el siglo VI a. de C. a la conservación (que no divulgación) de la propia epopeya  homérica en la Atenas de Pisístrato y de sus hijos, y al uso  que los filósofos jonios harán de la escritura para poder preservar sus conocimientos y articular sus pensamientos con nuevas posibilidades argumentativas, lo cierto es que  la oralidad (y dentro de ella el diálogo) se configura como  el método por entonces habitual para la difusión del conocimiento. El texto oral no ha de entenderse como una  fase previa (y primitiva) del texto escrito, sino que se configura con unas características esencialmente distintas, mucho más complejas si se quiere, que el texto escrito, que  es el que ha llegado a triunfar. Vale la pena detenernos un  poco más en este aspecto, ya que así podremos entender  mucho mejor la revolución de pensamiento y de sociedad  que se acerca con la difusión del texto digital, que viene a acabar con el monopolio del texto escrito en los dos últimos milenios. En este cambio de paradigma entre la oralidad y la escritura podremos encontrar claves que expliquen el cambio de paradigma entre el hoy (analógico) y el  mañana (digital) en la difusión de la información y el conocimiento. Un cambio mucho más trascendental, más  incisivo y penetrante que el que se produjo con la difusión  de la tecnología de la imprenta, que, recordemos una vez  más, no es una nueva tecnología de la codificación del  saber (como sí lo es la escritura frente a la oralidad), sino  una nueva tecnología industrial que permitió multiplicar el  número de códices disponibles, el medio para difundir los textos; medio que, en gran parte, no llegó a modificar ninguno de los modelos textuales ensayados durante la Edad Media”.
* “en un principio la oralidad será el mecanismo habitual de difusión de las leyes y de los textos literarios, como la epopeya homérica. Pero poco a poco los  textos legales se irán escribiendo (tanto en piedra como en  rollos de papiro) para así preservarlos del paso del tiempo (y de la interpretación de los lectores), y más adelante los textos filosóficos (especialmente los jonios) seguirán la misma senda; de ahí que en la Grecia clásica los límites entre la difusión (oralidad) y la conservación (escritura) cada vez sean más difusos, hasta llegar a desaparecer. Esto explica que la crítica de Platón (en boca de Sócrates en su famoso diálogo *Fedro*) al texto escrito frente al oral, del «remedio para la memoria» convertido en «simple recordatorio», ya sea un indicio de lo que se terminaría por imponer: el triunfo del texto escrito también para la difusión, más allá de la conservación (…). Cuando se consuma la conciencia de la difusión a partir de la palabra escrita, fuente del conocimiento y del  intercambio de ideas, el texto oral, la oralidad como difusión y creación, quedará relegada a las composiciones  populares y tradicionales, a aquellas sociedades que han quedado fuera de la escritura, lo cual, como sucederá en sus comienzos, marcará la diferencia dentro de la sociedad  de cada momento entre unas personas que tienen acceso a esta tecnología (la escritura) y, con ella, la llave al conocimiento que se conserva y difunde en los rollos y códices, y las que son sólo depositarias de la misma a partir de lo que  le cuentan otros y ellos consiguen memorizar”.
* “Oralidad y escritura que, a pesar de estos cambios de usos y de las capacidades  tecnológicas de su difusión (del rollo en papiro al códice  medieval; del códice al libro impreso…), habían establecido  sus límites en la capacidad mayor (oralidad) y menor  (escritura) de interactuar con el receptor, aspecto este fundamental para los socráticos, que consideraban el diálogo como principio de la enseñanza y de la sabiduría. A esta oralidad, base de la cultura occidental, se la conoce  como primera oralidad y perdura hasta nosotros, aunque  con funciones muy diversas de las que gozó en la Grecia  arcaica y clásica.  Una segunda oralidad la encontramos en el siglo XX, con el desarrollo de nuevas tecnologías, de nuevos medios de difusión del saber: el teléfono, la radio, el cine o la televisión. Una segunda oralidad en que se mantienen algunos  aspectos que son propios de la primera oralidad y que explican parte de su éxito, frente a una determinada concepción de la escritura y del texto impuesto a partir del  siglo XVI de la mano de la industria editorial y del control  público sobre lo difundido, que en el siglo XVIII se unirá a la glorificación del autor como «creador» más allá de la *auctoritas* y de la *imitatio* […]. Pero, siendo muchas las similitudes, también son grandes las diferencias, a veces de posibilidades y de difusión:  por un lado, la segunda oralidad ha sido capaz de engendrar un fuerte sentido de grupo, como la primera; pero este grupo es inmensamente mayor que el que podía esperarse en la oralidad griega o medieval: estamos viviendo en la  «aldea global», según feliz formulación de McLuhan. Pero  sobre todo la segunda oralidad utiliza la voz como medio  de difusión, pero no así de construcción del discurso, que  suele ser escrito”.

**Adenda: los libros de artista**

* Giorgio Maffei y Maura Picciau*:*
  + “Privado del soporte literario –si no del propio– el artista se apropia de un nuevo bagaje instrumental, ensancha la propia experiencia y usa el libro como lugar de investigación”.
* Johanna Drucker:
  + “Un libro de artista debería ser una obra de un artista consciente de la forma libro, más que un mero libro altamente artístico”.
  + “Los libros de artista toman cualquier forma, participan de cualquier posible convención de la producción de libros, de cualquier “ismo” del arte y literatura dominantes, de cualquier modo de producción, cualquier forma, cualquier grado de fugacidad o durabilidad archivista”.
* Lucy Lippard:
  + “El libro de artista es una obra de arte en sí misma, concebida específicamente para la forma libro y a menudo publicada por el artista mismo. Puede ser visual, verbal, o visual/verbal. Con pocas excepciones, todo es una pieza, consistente en una serie de obras o una serie de ideas próximas y/o imágenes –una exposición portátil”.
* Práctica autónoma y autoconsciente (tendencia “objetualista”).
* Simbiosis texto-formato, forma-contenido, objeto-concepto.
* José Emilio Antón-Antonio Gómez: “Libros de Artista”.
  + Desde el punto de vista del artista, el concepto del Libro de Artista se puede definir como un soporte más, “como un lienzo para el pintor o como la piedra o el bronce para el escultor”, pero sus especiales características hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias: el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espaciotemporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal, y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el CD o el video. Todas estas múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir.

**David Olson: “Desmitologización de la cultura escrita”:**

**6 CREENCIAS O SUPOSICIONES** (pp. 23-27):

1) La escritura es la transcripción del habla.

2) La superioridad de la escritura respecto del habla:

* “la escritura es vista como un instrumento de precisión y poder” (24).

3) La superioridad tecnológica del sistema alfabético de escritura.

4) La escritura como órgano de progreso social:

* “Alfabetización popular” (25).

5) La cultura escrita como instrumento de desarrollo cultural y científico:

* “la escritura y la cultura escrita son en gran parte responsables del surgimiento de modos de pensamiento distintivamente modernos como la filosofía, la ciencia, la justicia y la medicina, e inversamente, que la cultura escrita es enemiga de la superstición, el mito y la magia” (26).

6) La cultura escrita como un instrumento de desarrollo cognitivo:

* “La cultura escrita imparte un grado de abstracción al pensamiento que está ausente en el discurso oral y en las culturas orales. Las habilidades humanas importantes pueden pensarse como ‘letradas’, y el desarrollo personal y social puede representarse razonablemente mediante los niveles de alfabetización” (27).

**6 OBJECIONES** (pp. 27-33)

1) La escritura es la transcripción del habla:

* “Los sistemas de escritura solo captan ciertas propiedades de lo que se dice, es decir de la forma verbal –fonemas, lexemas y sintaxis–, dejando el modo en que fue dicho y las intenciones radicalmente subrepresentados […] la verbalización puede producirse de varios modos diferentes, variando la entonación y el énfasis, y dar origen a interpretaciones radicalmente distintas” (27-28).

2) El poder de la escritura:

* “las lenguas orales no son ‘imprecisas y desordenadas’ posesiones del pueblo, como creyeron los primeros gramáticos; todas las lenguas humanas tienen una rica estructura léxica y gramatical que es capaz de expresar, al menos potencialmente, todo el espectro de significados” (28).
* “el discurso oral precede y rodea la preparación, interpretación y análisis del discurso escrito […]. La escritura es fundamentalmente independiente del habla. En la actualidad, se acepta que la propia lengua oral es la posesión y herramienta fundamental del intelecto; la escritura, aunque importante, siempre es secundaria” (28-29).

3) La superioridad del alfabeto:

* “la simplicidad del alfabeto tampoco es la principal causa de los altos niveles de alfabetización; muchos otros factores afectan los grados de alfabetización en un país o en un individuo” (29).

4) La cultura escrita y el desarrollo social:

* “Algunos investigadores modernos han sostenido que la cultura escrita no solo es la vía real hacia la liberación, sino también, y con la misma frecuencia, un medio de esclavitud […]. Algunos estudios históricos han sostenido que la cultura escrita es un medio para establecer el control social, para transformar a las personas en buenos ciudadanos, trabajadores productivos y, si es necesario, en soldados obedientes” (29-30).

5) El desarrollo cultural:

* “no hay vínculos causales directos establecidos entre cultura escrita y desarrollo cultural” (32).

6) La cultura escrita y el desarrollo cognitivo:

* “El conocimiento puede comunicarse de diversas maneras: mediante el habla, la escritura, gráficos, diagramas, cintas de audio, vídeos […]. Centrarse en las habilidades relacionadas con la escritura subestima seriamente la importancia de los saberes implícitos que conocimiento que los niños llevan a la escuela, así como la importancia del discurso oral en la concientización de los saberes, es decir, en su transformación en objetos del conocimiento” (32-33).
* “En mi opinión, los intentos de enunciar una teoría general han fallado debido a una serie de simplificaciones. En primer lugar, la cultura escrita se ha vinculado con la alfabetización, y no con sistemas de notación en general. En segundo lugar, se ha considerado que la escritura incluye la gramática y la lógica, y no que provee una representación de la gramática y la lógica del habla común. Por ende, el conocimiento y la conciencia metalingüísticos fueron juzgados, alternativamente, como producidos por la escritura y como independientes de ella. En tercer lugar, la escritura fue considerada una función directa de un texto escrito, antes que el modo en que un grupo de lectores aborda los textos. Finalmente, la escritura se consideró tanto inferior como superior al habla.
* Si se piensa la cultura escrita como la habilidad básica para reconocer emblemas o descodificar letras en sonidos o palabras en significados, las consecuencias de la cultura escrita, aunque importantes, son inevitablemente limitadas. Pero si la consideramos en su sentido clásico, como la habilidad para comprender y utilizar los recursos intelectuales provistos por los tres mil años de diversas culturas letradas, las consecuencias de su aprendizaje pueden ser enormes. Y no solo porque la cultura escrita ha permitido la acumulación de tesoros que están almacenados en los tesos, sino también porque entraña un variado conjunto de procedimientos para actuar sobre y pensar en el lenguaje, el mundo y nosotros mismos” (37-38).

**Cultura popular / Cultura letrada:**

* Falsa dicotomía: oralidad / escritura.
* Escritura a CULTURA – alta cultura // Oralidad a (sub)cultura – baja cultura.
* Tradición, cultura popular, folclore suele asociarse a la “oralidad”.
* Ramón Menéndez Pidal: popular / tradicional.
  + (una composición popular) es recibida por el público como una moda reciente; se difunde con poca densidad, sin lograr gran extensión en las últimas capas sociales ni en los remotos centros rurales. Entonces la repetición de este canto en boca del público es bastante fiel; las variantes son escasas […] Un segundo grado es el tradicional. El canto es considerado como patrimonio común. Sin duda antes se introdujo como moda nueva, pero, olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue estimado como antiguo […] Asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor.
* “Hegemonía y cultural popular” (a partir de **Gramsci**):
  + “repensar el concepto de cultura popular en y a través del concepto de hegemonía es definirlo como un sistema de relaciones entre clases sociales que constituye uno de los sitios para la producción de consenso, pero también de resistencia al consenso. Desde allí se piensa que siempre hay un elemento de cultura popular que escapa o se opone a las fuerzas hegemónicas. En ese sentido la cultura popular es una cultura de conflicto para las clases dominantes. Desde Gramsci, el problema es poder establecer si ese enfrentamiento se da desde un espacio progresista o, por el contrario, conservador o reaccionario, ya que las culturas subalternas en su multiplicidad pueden estar conformadas por uno u otro sector” (A. M. **Zubieta**, *Cultura popular y cultura de masas…*, p. 41).
* De la representación a la presentación o performatividad (60-61):
  + “El problema de la representación de lo popular lleva a pensar en los modos de producción cultural de lo popular. Si lo popular se produce en términos de diferencias culturales, podemos decir que en ese punto se abre el abismo entre representación –cultura letrada- y presentación –cultura popular-. No se trata de mediaciones en sentido estricto, sino de diversos modos de producción cultural. En lo popular se da la performatividad o actuación que prescinde de un original a copiar, porque lo que se crea cada vez es la experiencia misma”.

**Ulpiano Lada Ferreras: “La literatura oral en la era digital”:**

* “La literatura oral se puede caracterizar pragmáticamente por su peculiar proceso de comunicación que implica elementos propios de la representación teatral en su forma de actualización. La naturaleza oral no sólo caracteriza a este tipo literatura, sino que además está en su origen, pues surge como texto oral, frente a la narración e incluso el teatro, que se originan como texto escrito […]. La literatura oral inicia un proceso de comunicación que es en su esencia representación ante un público y que sólo de forma excepcional, circunstancialmente, puede llegar a convertirse en un texto escrito destinado a la lectura individual, por medio de la transcripción del discurso verbal, que asimismo puede contener virtualmente los elementos para su representación, tanto en el discurso como en las especificaciones que a modo de acotaciones se incluyan en el texto escrito”.
* “El Texto Oral Literario es, por definición, un texto oral; como producto humano, es histórico-cultural, de carácter artístico literario y forma parte de un proceso de comunicación. Al igual que en el Texto Dramático, el Texto Oral tiene una doble vertiente, el Texto Literario y el Texto Espectacular, aunque con distintas características. El Texto Literario está constituido por el discurso narrativo, mientras que el Texto Espectacular está formado por las didascalias implicadas en el discurso y por el paralenguaje, los indéxicos, gestos, movimientos, etc., realizados en una representación. Tanto uno como otro, indisolublemente unidos, están destinados a la representación; en ésta existen diferentes procedimientos de creación de sentido que pueden darse en simultaneidad, gracias a la utilización de signos verbales y no verbales en el proceso de comunicación. La literatura oral, al igual que el teatro, se dirige a dos sentidos del público en simultaneidad: la vista y el oído”.

**U. Lada: “La literatura oral en la era digital”:**

ULPIANO LADA FERRERAS (performance – medios de comunicación):

* “Los medios de comunicación han contribuido en los últimos años a introducir un nuevo cambio en las relaciones entre oralidad y escritura. Si hasta épocas muy recientes existió una situación de predominio casi absoluto de la oralidad en términos cuantitativos, los procesos de alfabetización masiva contribuyeron a implantar una cultura de lo escrito, que a su vez es superada por la irrupción de los medios de comunicación en los que prima la voz, acompañada en muchas ocasiones de la imagen, pero no de la escritura. De esta forma Zumthor sostiene que para las masas, los medios radiofónicos y televisivos han dado de nuevo a la voz su omnipresencia, como en tiempos de nuestros antepasados pre-gutenbergianos. No obstante, existen notables diferencias entre la oralidad directa que compromete por completo al oyente en la performance y la oralidad mediatizada que elimina la dimensión colectiva de la recepción, abriendo un diálogo sin respuestas con el receptor. Podría apuntarse como incipiente posibilidad de restauración de la escritura, derivado del uso de nuevas tecnologías, el peso creciente que está adquiriendo la comunicación por medio de sistemas electrónicos, lo que hace situar nuevamente la palabra escrita en un primer plano, pero junto con la voz y la imagen ya que las posibilidades abiertas por las nuevas formas de comunicación permiten incorporar a la escritura archivos de sonido e imagen, dentro de una espiral comunicativa hipertextual o, desde un punto de vista más amplio, hipermedia”.
* “La reproducción de textos orales a través los hipermedia supone, por tanto, un acercamiento al proceso comunicativo efectivo, en toda su extensión, que tiene lugar durante la performance, pero no equivale en ningún caso a la participación *in praesentia* en este tipo de comunicación”.

**Ruth Finnegan: *Oral Literature in Africa:***

* “The significance of performance in oral literature goes beyond a mere matter of definition: for the nature of the performance itself can make an important contribution to the impact of the particular literary form being exhibited. This point is obvious if we consider literary forms designed to be delivered to an audience even in more familiar literate cultures. If we take forms like a play, a sermon, ‘jazz poetry’, even something as trivial as an after-dinner witty anecdote—in all these cases the actual delivery is a significant aspect of the whole. Even though it is true that these instances may also exist in written form, they only attain their true fulfilment when actually performed” (5).
* So far we have been speaking of the importance of performance in all types of oral literature and of the way in which techniques of delivery can be variously exploited and evaluated by performer or audience. But there is a further, related, characteristic of oral literature to which we must now turn. This is the question of improvisation and original composition in general. In other words, something more may be involved in the delivery of an oral piece than the fact of its actualization and re-creation in and through the performance, aided by a technique of delivery that heightens its artistic effectiveness. There are also the cases when the performer introduces variations on older pieces or even totally new forms in terms of the detailed wording, the structure, or the content. The extent of this kind of innovation, of course, varies with both genre and individual performer, and the question of original composition is a difficult one. It is clear that the process is by no means the same in all non-literate cultures or all types of oral literature, and between the extremes of totally new creation and memorized reproduction of set pieces there is scope for many different theories and practices of composition” (10).

*Bonus track*  **Relaciones interartísticas e inter/transmedialidad:**

**Poesía visual:**

* PAUL VALÉRY (sobre *Un Coup de Dés*): “Creí ver la figura de un pensamiento por primera    vez    colocada    en    nuestro    espacio…    La    extensión    hablaba    allí verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran cosas visibles. Mi vista entraba en contacto con los silencios que se habían materializado (…). Era murmullo, insinuaciones, un trueno para los ojos, toda una tempestad espiritual llevada página a página hasta el extremo del pensamiento,  hasta  un  punto  de  inefable  ruptura;  allí,  se  producía  el  prodigio; allí,  en  el  papel  mismo,  algo  como  una  fulguración  de  últimos  astros  temblaba infinitamente pura en el mismo vacío interconsciente en que, como una materia de una especie nueva, distribuida en cúmulos, en estelas, en sistemas, coexistía la Palabra”.
* JOAN  BROSSA: “La  poesia  visual  vol dir  un  canvi de  codi:  la  considero la poesia experimental  de  nostre  temps,  perquè  en  la  nostra  societat  la  imatge  és  molt important. Veus imatges pertot arreu… M’interessa, d’aquest mitjà, la rapidessa i la  síntesi  que  comporta.  És  una  eina  interessant,  i  no  veig  per  què  el  poeta  ha d’estar sempre presoner del llibre”.

ORALIDAD E NOVOS MEDIOS:

Estado de cultura digital: usamos los ordenadores no sólo para trabajar sino para conectarlos con otros ordenadores.

Galaxia Gutenberg de **McLuhan**: Se hacían distinciones entre la era del libro manuscrito y era del libro impreso. Su incidencia ha dominado de manera abrumadora, la cultura y el pensamiento de finales del siglo XV a mediados del siglo XX.

A la galaxia Gutenberg se le puede sumar la galaxia **Marconi**, basada en la tecnología informática y electrónica. Iniciada a partir de los años 50 y calificada por otrxs como “la tardía era de la imprenta”.

Los principales teóricos que abordan la relación del sistema literario con las nuevas tecnologías, convergen en la idea de la aparición de un paradigma informático:

**George P. Landow,** uno de los autores de este paradigma, formuló las dimensiones del cambio a través del abandono de métodos conceptuales basados en las nociones como: centro, margen, jerarquía, linealidad… para sustituirlos por las de multilinealidad (multileanidad), nodos, nexos y redes.

**Landow** hablaba de una especia de metaparadigna que englobaría todos los anteriores potenciando diversos aspectos de cada uno de ellos a través del ordenador digital, entendido como aplicación tecnológica caracterizadora.

La renovación de paradigma marcaría para **Landow,** una revolución en el pensamiento que tendría profundas repercusiones en el pensamiento y la literatura.

**Landow** es uno de los autores inaugurales en poner en relación la teoría del hipertexto con toda la teoría literaria contemporánea.

**Para Jay David Bolter**, la transformación se sustenta en el papel adscrito a las computadoras como instrumentos que ayudan a superar las fronteras aún firmes entre las ciencias y las umanidades. El ordenador proporcionará ese puente sólido entre el mundo de la ciencia y los más clásicos y tradicionales de la filosofía, la historia y el arte. En definitiva, se trata de lo que **Bolter** denomina con “fecundación cruzada” → proceso que puede conducir el pensamiento artístico y filosófico a la comunidad científica, al mismo tiempo que aproxima conceptos de física, matemáticas o lógica al mundo de los humanistas.

Remedación: muy parecido a adaptación. Es un término transcendental en el campo de la literatura digital.

**Gonzalo Abril**, “*Sujetos, interfaces, texturas*” (1998) habla de la teoría de los tres estadios: estadio de la oralidad, de la escritura y de la informática [un yo postmoderno, descentradp, fragmentario y muy caracterizado por la espacialidad]

Interdisciplinariedad: objeto de investigación comparada, de interés para etnólogos, lingüistas, antropólogos, sociólogos, historiadores de la cultura…

Comienza a utilizarse el término de “Literatura Oral” (literatura popular, oralidad).

El fenómeno de la oralidad caracteriza un dominio inmenso de hechos culturales, que pueden ir desde los rituales, las costumbres… Su único rasgo común es formar parte de un legado dejado por las generaciones anteriores y remitir a un pasado comunitario o nacional, de ahí la importancia de los mitos de fundación, las leyendas, crónicas locales...

La oralidad comprende, además del código lingüístico, el código quinésico (o los movimientos rítmicos culturales), proxémico (las relaciones topológicas entre personas y cosas), paralingüístico o prosódico (la entonación, la calidad de voz, la risa o los susurros), el musical. De ahí que se hable de un policódigo (**Aguiar e Silva**, 1988), similar al teatral y que no descuida el estudio, los aspectos de ejecución, de la performance, de la voz, de la actuación, de la acción por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y escuchado.

Para **Zumthor**, la ejecución o la comunicación vocal sirve para definir los fenómenos de oralidad, que no admiten más que única audición continuada y sin vueltas atrás.

**Paul Zumthor** hay tres tipos de oralidad:

   1. Oralidad primaria o inmediata: no se produce contacto con la escritura.

   2. Oralidad mixta: la influencia del escrito es parcial, externa o con retraso.

   3. Oralidad segunda: debilitada por lo escrito, esta se convierte en algo subsidiario con respecto a la cultura erudita.

   Se puede añadir a estas, la aparición de fenómenos de reoralización de la literatura: desacralización del texto escrito, una exploración del factor fónico rítmico, alteraciones pragmáticas…

El desarrollo de las nuevas tecnologías, la imagen visual al lado del texto escrito, pero también del componente oral y auditivo, entran en funcionamiento de manera simultánea. **Lorenzo Vilches**: emigración hacia el país de la imagen y el surgimiento de una nueva raza de transhumantes comunicativos, que no son, ni el espectador pasivo de los medios tradicionales, ni el usuario de los medios interactivos convencionales. Emigrante de la red, un viajero por el cyberespacio, y un nuevo contingente de habitantes de la red.

ELO [Electronic Literature Organization].

**James O’Donell**, “*Avatares de la palabra. Del papiro al ciberespacio*”(2000), es importante destacar cómo rememora preguntas sobre el futuro del libro, humanidades, bibliotecas…

**Enrique Santos Unamuno (**2002), “*Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digita*l”, reflexiona sobre la creencia del libro como objeto de culto.

Al describir la transición de las culturas orales a las alfabetizadas, los estudiosos han señalado que durante mucho tiempo siguieron dominando formas y estilos ligados a la oralidad. Incluso después de la aparición del libro, como producto de la ténica alfabética.

La lectura se traspasa poco a poco a un tipo de escritura de recepción de voces fragmentadas y descentralizadas.

Marie-Laure Ryan (1999), “*Cyberspace, Virtuality, and the Text*”:

|  |  |
| --- | --- |
| Texto impreso | Textualidad electrónica |
| Duradero | Efímero |
| Oragnización lineal | Organización espacial |
| Autoridad autorial | Libertad del lector |
| Significado predeterminado | Significado emergente |
| Atención fijada en el mundo textual | Atención centrada en el lenguaje |
| Experiencia del texto en profundidad | Experiencia del texto en su superficie |
| Inmersión | Superficialidad |
| Estructura centrada | Estructura descentrada |
| Estructura arbórea (jerárquica) | Rizoma (crecimiento libre) |
| Diseño de arriba a abajo | Diseño del fondo a la superficie |
| Coherencia global | Coherencia local |
| La lectura cerrada como meta | La lectura como proceso de navegación |
| Aproximación sistemática | Prevalencia de lo heterogéneo |
| Pensamiento lógico | Pensamiento analógico |
| Trabajo | Obra |
| Unidad | Diversidad |
| Monologismo | Heteroglosia, dialogismo, carnavalesco |
| Desarrollo continuado | Discontinuidad, saltos |
| Secuencialidad | Paralelismo |
| Solidez | Fluidez |
| El texto como retórica de persuasión | El texto como fuente instrumental |
| Representación estática (del mundo) | Simulación dinámica (del cerebro) |
| Texto inmersivo | Texto interactivo |

Formas alternativas de entender lo literario.

**Abbe Don**, “*Narrative and the Interface*” (1990): relación que existe entre los multimedia y las características que se han establecido como consustanciales de la narrativa oral.

La convergencia entre informática y literatura supone nuevos esquemas lógicos de almacenamiento de la información, así como la introducción de recursos muy operativos como son los de hipertexto o multimedia.

Surgen por tanto, formas alternativas de entender lo literario como entidad abierta, polisemántica e hipertextual, capaz de generar múltiples significados en cada acto de lectura.

Los receptores se convierten en una figura muy activa en la comunicación literaria y desaparece la figura del escritor cómo único generador de significados.

Prosumidor, productor y consumidor. “Feed-feed” → los lectores son tanto escritores como coautores.

Webness: interactividad, hipertextualidad, conectividad, omnitematismo , a-geografismo, heterodoxia, velocidad de crecimiento.

La aparición de nuevos tipos de creación: ficción interactiva [hipertexto o narrativa digital], hiperpoesía, holopoesía, ciberensayo, ciberdrama, teatro digital, transmedia y arte digital, provocan cambios sustanciales en el futuro del libro (en el de consumidor, productor y en el de mercado).

La nueva realidad literaria conduce a una noción de obra en movimiento, a las nociones de explosión e imprevisibilidad. La nueva idea de lo literario se va a inclinar a una perspectiva de multiformidad, de inmersión, de actuación y de transformación de soportes que nos van a indicar una gran relación con la oralidad.

(Video de literatura electrónica, segundo vídeo).

**Walter J. Ong**, “*Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*”: “La escritura fue la primera gran revolución en el orden intelectual, permitiendo la ‘**tecnologización’** de la palabra y el establecimiento de una nueva relación con el lenguaje y el pensamiento”.

La oralidad no se limita a un código simítico único, si no que engloba varios: código lingüístico, quinésico, proxémico, paralingüístico o prosódico, el musical → POLICÓDIGO (**Aguiar e Silva**).

¿La oralidad terciaria? **Anxo Abuín González**, “*Espaces acoustiques, textures sonores: oralité tertiaire et langages électroniques*”, en Recherche littéraire/Literary Research 26, 2010 → comparación recursos orales vs electrónicos .

**George P. Landow**: “en Oralidad y escritura [Ong] sostiene que los ordenadores nos han conducido hacia lo que denomina la ‘*oralidad secundaria’*, que tiene parecidos muy notables con la oralidad primaria, la oralidad preliteraria, en su carácter participativo, en su sentido comunitario, en la concentración en el momento presente e, incluso, en el uso de fórmulas. Aunque Ong encuentra paralelismo entre la cultura del ordenador y la literatura oral insiste, equivocadamente: ‘el proceso secuencial y la espacialización de la palabra, iniciada por la escritura y elevada hasta un nuevo orden de intensidad con la imprenta, está intensificada por el ordenador, que maximiza el encuentro de la palabra en el espacio y optimiza la secuencialidad analítica conduciéndola a una instantánea virtualidad’ ”.

COMPARACIÓN DE LAS CARACTERISTICAS DEL DISCURSO ORAL CON LA LITERATURA DIGITAL:

1. Aditivas en vez de subordinadas: no se aleja de las formas electrónicas que se limita a una serie de materiales que los asocian de una forma imprecisa y promisoria, sobre todo a través de la paratextualidady la yuxtaposición.

Lexie/Lexia (**Roland Barthes**) → unidad electrónica fundamental y básica. Unidades mínimas de lectura que pueden ser desde palabras hasta frases. Estarían unidas por enlaces o links o nodo. Permiten la existencia de diferentes niveles conceptuales artísticos, ideológicos, antropológicos culturales… que coexisten en un mismo nivel, uniéndose con estos nodos.

2. Agregativas en vez de analíticas → carácter multilineal/rizomático de la experiencia de lectura del hipertexto y su tendencia a manifestarse con una serie de listas o con un inventario. Se producen en una lectura a tiempo real, performatividad, lectura de navegación.

3. Redundantes o copiosas: el orador/es dentro de la literatura oral y electrónica, repiten una y otra vez su discurso o un discurso equivalente las veces que sea necesario. Hay una gran propensión a la citación, al deambular intertextual… La idea de la autonomía es fundamental en el lenguaje informático: “el hipertexto coloca al texto en el dominio de otros textos, y destruye su aislamiento físico de una manera nueva”. No se producen dos veces la misma lectura, con las mismas condiciones de lectura. La máquina está dispuesta de tal manera que el lector no puede volver sobre sus pasos, aunque quiera. (Prensentación de María Mencía).

4. Conservadoras o tradicionalistas.

Estas 3 van explicadas todas juntas.

5. Cercanas al mundo vital humano.

6. Tono agonístico.

La cultura oral hace enormes esfuerzos para conservar toda la información posible manteniendo la cohesión de la comunidad. En este sentido, podríamos aplicar esta misma idea a Internet, porque no hay duda de la utilidad de las formas electrónicas, que muchas veces adoptan un papel lúdico en el caso de la literatura. La blogosfera, nos explica la proliferación del debate, y controversia que se crea mediante lo blogs, chats, IRC (Internet Relay Chats), redes sociales… Permiten una conversación simultánea entre varios participantes. Combina el desorden de la oralidad y la ausencia de información extra o paralingüística.

7. Empáticas y participativas, en lugar de distanciadas objetivamente. La inmediatez de la situación comunicativa, su presencialidad esencial para los actos comunicativos muy directos, es fundamental para la literatura oral, pero también para la electrónica en donde la interactividad es una condición esencial en la hipertextualidad.

La existencia de comunidades digitales, que se reúnen alrededor de un mismo sujeto, parece confirmar esta característica como **Derrick de Kerchove** (creador del concepto *Webness*).

8. Tendentes a la homeostasis: Las culturas de tradición oral tienden a eliminar o reemplazar aquellas expresiones verbales que se corresponden con una serie de contextos que pierden su funcionalidad y su sentido en la vida cotidiana.

**Robert Kendall** [autor de poesía electrónica], la comunicación oral depende de unas coordenadas espaciotemporales casi inmediatas de la situación comunicativa y de los objetos próximos a ella. Análisis de la obra: el tono, la musicalidad, el ritmo marcado…

Concepto fundamental: TIEMPO REAL → aquel en el que el emisor y el receptor coexisten con una identificación simultanea y única modificando fuertemente el papel que cada uno ejerce; el lector influye en el emisor y el emisor influye en el lector.

Esta existencia de esta forma de oralidad terciaria, es la que **Gregory Ulmer** categorizaba como “*electracy*”.

Importancia de lo rizomático, de la superficialidad, de la enunciación, las opciones de acumulación de la información, lo relacionado con la ejecución y la performación, todo lo que tienen que ver con la navegación y el trabajo del lector, la interactividad, los elementos musicales que acompañan a muchas de las obras de literatura electrónica digital, ciberliteratura.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Era mediática** | **Medio dominante** | **Percepción** | **Espacio** | **Efectos** |
| Etapa pre-alfabética | Lenguaje oral | Audiotáctil y multisensorial | Acústico: sin límites, dirección u horizontes. | Mover la emocionalidad. Provocar la intuición. Crear una sensación de experiencia total. |
| Etapa alfabética | Impreso | Vista | Visual, lineal o sucesivo, homogéneo, idéntico y continuo. | Crear una racionalidad. Abstracción. La idea de análisis y secuencialidad. |
| Etapa electrónica | Televisión | Unisensorial | Acústico, instantáneo y simultaneo, omnipresente. | Creación de aldea global. Retrivalización. Interacción. Emocionalidad. Caos. Experiencia total |
| Internet | Audiotáctil y multisensorial | Esférico. |