

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

# Mancharse de barro

La Comunicación Rizomática, una defensa de la  
comunicación desjerarquizada para transformar las  
instituciones culturales



Directora: Dra. Catalina Gayà Morlà

Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura  
Facultat de Ciències de la Comunicació  
Universitat Autònoma de Barcelona

Bellaterra, Julio 2025

A l'Oscar, per fer fàcil allò difícil.

A l'Aram, per desbordar-ho tot i fer-nos millors

Sense ells no hi ha viatge.

*Give her a room of her own and five hundred a year,  
let her speak her mind and leave out half that she now puts in,  
and she will write a better book one of these days.*

*A Room of One's Own.* Virginia Woolf (1929)

*Aquello que es utópico  
no es lo inalcanzable  
no es idealismo;  
es un proceso dialéctico  
de denunciar y anunciar,  
denunciar la estructura deshumanizante  
y anunciar la estructura humanizante.*

Paulo Freire

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis antes de yo saberlo habla de vida, de estar y ser en el camino, de encontrarnos y de no dejar de levantarnos. Habla de desdibujar, *hackear*, expropiar un mundo hecho de yoes engréidos que no se miran y no dialogan. Esta tesis habla de cultura para todas, todos y todes, de cultura humanizante frente a la barbarie de un mundo que vuelve a quemar libros, silenciar voces y odiar a quien no se nos parece. Esta tesis habla de escucharnos y entendernos, en definitiva, de comunicarnos. Porque solas no existimos y si no dialogamos, no somos. En el camino de esta tesis, en este viaje de pensamientos y lecturas, no he estado sola y de hecho ha sido un trayecto hecho de sumas —y por qué no, ya puedo decirlo—, de rizomas.

En este viaje de compañías, mi primer agradecimiento es para Catalina, una persona brillante por dentro y por fuera, un faro y una guía. Gracias por las horas, los cuidados, las lecturas, las conversaciones, por aceptar este periplo académico del que hemos salido casi sin rasguños.

Gracias a Xavi Giró, sin él yo no estaría aquí. Gracias por confiar en que la Universidad sería un buen sitio para mí, por el apoyo en estos años, por las luchas compartidas, por las comidas, las cocinas y los paseos peripatéticos.

Gracias al árbol del que soy rama, gracias a mi madre, Núria, por fingir que ser mi madre es sencillo. A ella le agradezco su crianza, la manera de dejarnos crecer, las noches que nos animaba a leer. También le admiro los dones para escuchar y cuidar, la inteligencia, la sabiduría y la belleza. Gracias a mi hermano-rama, Joangermà, el más leído, el más culto, el más austero, el más humilde. Sin él yo no sería una de las cosas que más me gusta ser: hermana mayor. Gracias a mi padre, Juancho, que ve peces en los mares del Sur, de él he aprendido a bucear, a que el verano en el Mediterráneo es siempre la mejor época del año, la mejor época de la vida.

Mi árbol también es la *iaia* Montse que se ha ido tranquila mientras yo escribía y me ha dejado su casa para seguir creciendo. Mi *tiet* Jordi, que ahora cultiva la tierra y lucha siempre y desde siempre para que este mundo sea de y para los *nadies*.

Gracias a las ramas y a los rizomas que he ido desplegando estos años. Gracias a Oscar, mi compañero, sin él la vida sería muy aburrida. Gracias a mi hijo, Aram, lo mejor que he hecho.

Gracias a mis hermanas de vida: a Gris por estar siempre y socorrernos y reírnos en cualquier lugar del mundo. A Aina, no tengo recuerdos donde ella no aparezca.

Gracias a Toni y Santi, por el apoyo (y por los jueves). Y a Bernat, nuestra veleta.

Gracias a Maria, Jan y Bruc. Preciosas nuevas ramas, hermosos rizomas.

Gracias a mis amigas: Alba, por intentar ser siempre su mejor versión, por las bicis y las paellas; a Marta, por su verbo rápido, por organizar el caos con una sonrisa, por ayudarme a pensar la cultura como derecho; a Queralt, por su periodismo valiente; a María y esos cafés balsámicos en el Raval; a Gema, por su teclear certero y a Carla, por su sensibilidad, por su compañía y sostén estos años tan raros; a Albert, por su talento y talante, por trabajar por una cultura que nos transforme desde todos los flancos. A Gis y Marce, por las cenas sin verdura. A Laia, Andreu, Enric, Víctor, Ander, Rubén, Emma, Xantal, Laura... por aceptar mis silencios y mis ausencias en este tiempo.

Gracias a mis compañeras Isabel, Ezequiel, Teresa y a todo el Departamento de Medios, Comunicación y Cultura, especialmente a Mercè, David y Carme. Gracias a las profesoras del Grau d'Estudis Socioculturals de Gènere, a Ingrid y a Meri, por su compromiso y su tenacidad. Gracias al grupo Cos i Textualitat y a Carme Font.

Gracias al Santa Mònica por permitirme explorar una “nueva comunicación”, a Anna, a Carlos y a Enric.

A mis compañeras de doctorado Laia, Lu, Cris y Eileen, con las que ya nos une la amistad más allá de la literatura académica.

A Joan Gayà.

Y finalmente a todo mi alumnado, cada clase ha sido un aprendizaje.

Gracias.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>
<b>2. OBJETO, OBJETIVOS Y PREMISAS DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>15</b>
<b>3. METODOLOGÍA</b>	<b>17</b>
<b>4. ESTADO DEL ARTE</b>	<b>22</b>
4.1 Políticas culturales, políticas de la cultura, políticas para la cultura	22
4.2. Instituciones culturales y comunicación, de exhibir a mediar	31
4.3. Mediaciones, equilibrios complejos e incomunicación	42
4.4. La Cultura, <i>lo Cultural</i> y los Desacuerdos	48
4.5 Movimientos contestatarios y relatos contrahegemónicos: ¿fuera o dentro de la institución?	51
<b>5. FUNDAMENTOS TEÓRICOS: UNA TRIANGULACIÓN</b>	<b>54</b>
5.1. Vértice Cultura	54
5.1.1. Lo patrimonial y lo inventariable, la cultura en venta	55
5.1.2. La hegemonía y el proceso: problematizar lo ordinario, problematizar lo comunitario	62
5.1.3. Posmodernidad y nuevos imaginarios: del proceso al pastiche, de la nostalgia al sampler	67
5.1.4. Omnivorismo cultural o cultura excepcional	73
5.1.5 Cultura, marcos y desbordes	87
5.2. Vértice Comunicación	97
5.2.1. Comunicación y cultura o comunicación cultural	98
5.2.2. Contrahegemonía y articulación. Otro mundo es posible, otra comunicación es posible	102
5.2.3. La comunicación que escucha. Del desarrollismo a las comunidades. Difusión y participación	109
5.2.4. Comunicar desde las bases: la comunicación popular, alternativa y comunitaria	123
5.2.5. La comunicación como interacción. Escuelas y modelos. De la verticalidad a la espiral	134
5.2.6. Acción comunicativa, interaccionismo simbólico y Palo Alto	142

5.2.7. La interculturalidad y la Tercera Cultura, propuestas desde la interacción y lo horizontal	152
5.3. Vértice Feminismos	158
5.3.1 El feminismo como método de acción	161
5.3.2. Si no es antirracista y anticapitalista no es feminista. De la representatividad a la destrucción del relato cultural patriarcal	178
5.3.3. Ciberfeminismo o por qué la comunicación en red es feminista	183
5.3.4. Feminismos decoloniales. Una mirada desde la contrahegemonía	187
5.3.5. Tercer Feminismo y Pospatriarcado. Tejiendo una nueva era desde los bordes	192
<b>6. LA COMUNICACIÓN RIZOMÁTICA, MÁS ALLÁ DE LA INCLUSIÓN DE LOS RELATOS CONTRAHEGEMÓNICOS</b>	<b>202</b>
6.1. El rizoma como metodología y método, una estructura sin estructuras	205
6.2. Los aportes de los principios rizomáticos a la comunicación	206
6.3. Desbordar la comunicación participativa desde el rizoma	210
6.4. La Comunicación Rizomática será feminista o no será	211
6.5. Las Epistemologías del Sur: incluir, mediar y legitimar para reparar	216
6.6. Una propuesta de Comunicación Rizomática en las instituciones culturales: de contenedores a laboratorios de vínculos	221
<b>7. CONCLUSIONES</b>	<b>233</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>246</b>



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Modelos comunicativos	141
Tabla 2: Características del modelo de comunicación horizontal (horicom)	151
Tabla 3: Aportes del rizoma a la comunicación	209
Tabla 4: Aportes de las epistemologías feministas	213
Tabla 5: Desbordar la comunicación participativa desde el rizoma	215
Tabla 6: Comunicación rizomática: otras instituciones culturales son posibles	229
Tabla 7: Conceptos clave: la comunicación rizomática en la construcción de otras instituciones posibles	231

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. 'The Tree and the Rhizome: form vs assemblage' ('El Árbol y el Rizoma: forma vs montaje')	21
Figura 2. Una triangulación	54
Figura 3. Fundamentos teóricos: una triangulación: vértices y conceptos	201

# 1. INTRODUCCIÓN

## *Mancharse de barro: por una Comunicación Rizomática en las instituciones culturales*

La cultura no es un catálogo. No es un inventario de objetos expuestos ni una serie de eventos cuidadosamente programados. Es una red viviente de relatos, memorias y vínculos que se entretajan en lo cotidiano. Esta tesis nace del deseo de comprender —y transformar— el modo en que las instituciones culturales se relacionan con esa red. Nace también de la necesidad urgente de abrir espacio a los relatos que históricamente han sido silenciados, marginalizados o transformados en mercancía exótica por y para la mirada dominante.

Desde los márgenes, desde los relieves, desde el impulso de desjerarquizar y despatriarcalizar las estructuras de poder que rigen la cultura, esta investigación apuesta por una alternativa para entender la comunicación en las instituciones culturales en un contexto de crisis de relato. El proceso de investigación, no obstante, nos ha llevado a plantear que dichas crisis —que denominamos de relato— son en realidad crisis de reconocimiento que abarcan incluso lo que definimos por cultura. Es por ello por lo que nuestra propuesta, la Comunicación Rizomática, emerge como una alternativa comunicacional ya no solo para abordar los relatos, sino también la mirada desde donde se construye la comunicación y los vínculos que establece.

La propuesta, inspirada en la metáfora botánica de Deleuze y Guattari (1977/1980), se teje y se amplía gracias a las epistemologías feministas y del Sur, ya que estas nos proporcionan una visión desjerarquizada desde el Sur simbólico —no necesariamente geográfico— para repensar una transformación radical sobre qué es cultura, quién accede a ella y lo que esta representa.

En las instituciones culturales actuales —pese a los cambios de paradigma acontecidos a partir de los años 90, herederos de las corrientes del Nuevo Institucionalismo y de las ideas del museo como central eléctrica de Alexander Dorner (1947)—, la cultura se sigue entendiendo como un listado inventariable de eventos y no como una noción que integre “toda interacción humana” (Garcés 2016, p. 17). Al mismo tiempo, la comunicación es, en muchos casos, solo una herramienta de promoción de las programaciones culturales (Bonet, 2001).

Frente a esta lógica funcionalista que relega la comunicación a una función final de difusión —una lógica que, como hemos anunciado, aún predomina en instituciones culturales, museos,

centros culturales y políticas públicas—, proponemos un enfoque donde la comunicación se piense como mediación simbólica, como escucha activa, como espacio de creación de sentido colectivo. Desde aquí, se plantea la institución cultural no como contenedor, sino como zona de contacto; no como templo, sino como laboratorio de vínculos.

Nuestra investigación parte de una crítica hacia la comunicación funcionalista que se da en los departamentos de comunicación de las instituciones culturales (Li, 2024; Gil-Fuentetaja et al., 2019; Petroni, 2019; Drotner et al., 2018; Caerols-Mateo, 2017). Un modelo que consideramos caduco, ya que se presenta desligado de los parámetros de la democracia y los derechos culturales y que, más bien, se encuadra en un modelo rentabilización cultural (Zallo, 2003). Un modelo regido por la cultura como bien de consumo, que contribuye a la perpetuación del metarrelato patriarcal, alejado de los intereses de la ciudadanía y por supuesto de los relatos contrahegemónicos y su necesidad de participación, reconocimiento y legitimación.

Martín-Barbero define comunicación como “las diferentes maneras y espacios de reconocimiento social” (1989, p. 26). De este modo, y este es el eje principal que sostiene todo nuestro trabajo, las instituciones culturales como espacios de divulgación y construcción de conocimiento —en el marco de la Agenda 2030 y la Carta de Roma (2020)— deberían contemplar la cultura como un derecho ciudadano que fomente la democracia a través de crear y recrear relatos que escapen de la narrativa hegemónica (2020, p. 1). Por ello, la cultura, proponemos, para ser transformadora debe huir de la visión economicista donde deviene mercancía al servicio del modelo hegemónico.

En esta tesis sostenemos que una cultura diversa y unas instituciones porosas pueden ser el bastión para romper con los pensamientos totalitarios, excluyentes e identitarios que la derecha política, bajo el manto del neocapitalismo, trata de fomentar (Beirak, 2022). Así, una comunicación definida como mediación, que cree y recree relatos culturales, y no solo como herramienta de difusión de estos, puede ser clave para este propósito (González, 1987, p. 8), porque, contradiciendo a Margaret Thatcher y su célebre *There Is No Alternative*, en este trabajo defendemos que sí hay alternativa.

Por ello, se hace imprescindible indagar en los presupuestos que sostienen las exclusiones de significado en torno a la cultura y la comunicación con el fin de explorar —y proponer— una definición y una praxis de la comunicación como herramienta vertebradora de cultura, que, como venimos diciendo, en esta tesis conceptualizamos como Comunicación Rizomática. Entendemos

esta como mediación entre sujetos que producen y reproducen cultura más allá de las representaciones culturales legitimadas (danza, cine, literatura, arte...) y que, a su vez, ayudan a implementar la democracia cultural en las instituciones. Proponemos una comunicación que obligue a revisar el metarrelato patriarcal, superando la noción de cultura participativa y reclamando (paradójicamente) la responsabilidad institucional en un contexto donde los relatos contrahegemónicos están reclamando su espacio político (Beirak, 2022).

Este trabajo se construye a partir de la revisión de algunas firmas que han repensado el vínculo indisoluble entre la Comunicación y la Cultura en el contexto contemporáneo y que, a su vez, como es el caso de las epistemologías feministas, han contribuido a fomentar, desde una mirada crítica, una propuesta más horizontal, integradora y reparadora respecto a la inclusión de los relatos contrahegemónicos en las instituciones culturales.

La tesis que se despliega en las páginas siguientes se asienta sobre la triangulación Cultura, Comunicación y Feminismos. Cada vértice se examina desde su potencial desestabilizador de las lógicas hegemónicas, y desde su capacidad para articular un modelo cultural más justo, más humano y más democrático. Una cultura que no solo represente, sino que reconozca y repare; una comunicación que no solo difunda, sino que escuche; unos feminismos que no solo cuestionen, sino que construyan mundos-otros desde los bordes.

Creemos que es imprescindible acercarnos a estos tres vértices del triángulo, ya que, por un lado, aportan las bases para la teorización de una Comunicación Rizomática y, por otro, son los pilares del trayecto de adquisición de sentido de nuestra propuesta. Asimismo, la Comunicación Rizomática supone dotar de un marco de referencia teórico-metodológico a las instituciones culturales para dar cabida a los relatos contrahegemónicos, a la vez que impugna la lógica de la comunicación funcionalista, lineal, unívoca, vertical (y patriarcal).

De este modo, en nuestra investigación, para tejer el vértice Cultura proponemos un viaje que parte de las aportaciones de Raymond Williams (1981) cuando enuncia (y argumenta) que la cultura es algo ordinario, para rebatir la cultura como excepción como hace Beirak (2022). Este primer apartado se configura a través de la discusión de diferentes acepciones de *cultura*: aquella que entiende la cultura como lo patrimonial o inventariable; la cultura posmoderna como receptáculo de nostalgia (un pastiche inconcluso donde las fronteras entre la alta cultura y la baja cultura quedan diluidas); la cultura dentro y fuera de la vida; el consumo y el omnivorismo cultural. Y,

por último, las políticas culturales y la estrecha relación con la democracia y la democratización cultural. Este recorrido nos permite trazar un punto de fuga para entender la institución cultural como ente facilitador —a través de una comunicación depatriarcalizada y feminista— para la entrada y el reconocimiento de los (nuevos) relatos culturales contrahegemónicos.

En lo que respecta al vértice de Comunicación, partiendo de los postulados de Joan Manel Tresserras (1996), Marta Rizo García (2006) y Jesús Martín-Barbero (1989), proponemos empezar desde la premisa de la comunicación como mediación y espacio de interacción. De hecho, descartamos la definición que hiciera la escuela funcionalista, según la cual la comunicación cumple una serie de funciones en la sociedad de masas que apuntalan el poder del *statu quo* y los poderes fácticos del liberalismo burgués —vigilancia, transmisión cultural, entretenimiento y correlación (Wright, 1986 citado en Lozano, 2007)—, para aventurarnos en el marco del interaccionismo simbólico y de los principios de la escuela de Palo Alto, que incorporan la dimensión simbólica de lo cotidiano y la intersubjetividad como elementos indivisibles de la comunicación. Entendemos que se trata, no de un trayecto lineal, sino rizomático.

En nuestro recorrido, creemos estratégico detenernos en la comunicación de masas y la Escuela de Frankfurt para entender la noción de *omnivorismo cultural* ligado a las corrientes posmodernistas. También en la Escuela de Birmingham, sobre todo, en las obras de Raymond Williams (1976) y Stuart Hall (1978) para incorporar *lo cultural* como algo cotidiano y no excepcional, como articulan investigadores como Nicolás Barbieri (2012) y Jazmín Beirak (2022), y comprender cómo esta cotidianidad se imbrica desde la comunicación, en la línea que apuntaba Goffman (1959), dentro la de la vida.

En este apartado, además, es cabal esbozar una definición de cultura comunitaria, popular y alternativa que ligaremos con la noción de democracia cultural y las pedagogías comunitarias que desarrollaron autores como Paulo Freire (1973) o Mario Kaplún (2002). Entendemos que es importante definir estos tres conceptos apoyándonos también en otros autores como Mattelart (1976), Graziano (1980), Mata (2009), Dubravcic (2002) o García-Canclini (1989). Del mismo modo, abordamos una definición de comunicación intercultural y Tercera Cultura como base teórica para indagar en la propuesta de Comunicación Rizomática.

Por último, el vértice Feminismos nos permitirá tejer un manto teórico desde la epistemología feminista que anunciaba Elisabeth Anderson (2004) y que sentará las bases de la Comunicación

Rizomática. Para ello, enfocaremos este apartado a partir del Conocimiento Situado de Donna Haraway (1988) y el *Femism Standpoint* (FSP), de Harding y Hartstock (1983), sin descuidar las bases de la teoría interseccional que desarrolla Kimberlé Crenshaw (1989).

En este apartado trazaremos una línea temporal, y a la vez temática, por los estudios de género donde recorreremos a las primeras manifestaciones feministas desde la Escuela de Birmingham —que hemos nombrado *las interrupciones*, como ya hiciera Stuart Hall—, a la vez que pasaremos por la teoría del *feminismo para el 99%* de Nancy Fraser (2019). Nos acercaremos a la ética de los cuidados y la ética matricial que teorizan autoras como Rita Laura Segato (2007), Bracha L. Ettinger (1985) o Sara Ahmed (2017) y a los Feminismos decoloniales de los que se ocupan Carolina Meloni (2012), María Galindo (2013) o Marta Sierra (2022), entre otras, sin olvidar la propuesta de Tercer Feminismo de Chela Sandoval recogida por Ana Marcela Montanaro Mena (2017).

Nuestro objetivo es proponer una reflexión sobre comunicación y cultura en el contexto de la cuarta ola feminista<sup>1</sup> como estrategia para responder a las crisis de relato, acceso, representación, participación y legitimidad que atraviesan las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural. Este acercamiento nos permite ilustrar cómo la potencia narrativa de la cuarta ola feminista ha hecho aflorar la emergencia de relatos contruïdos desde el distanciamiento del relato hegemónico androcéntrico, vertical, jerárquico y patriarcal.

Pensar la relación Comunicación y Cultura desde los Feminismos, apuntan Gayà Morlà, Rizo y Vidal (2022)

---

<sup>1</sup> La cuarta ola del feminismo es el tercer momento histórico en que el feminismo adquiere una escala global, está vez impulsado por las redes sociales y los nuevos canales de comunicación. Algunas de las acciones más relevantes fueron: el 3 de junio de 2015, unas 200.000 personas se congregaron en la Plaza del Congreso, en Buenos Aires, clamando “Ni una Menos” contra los feminicidios. Poco después, el símbolo del pañuelo verde irrumpió en la escena pública, demandando un aborto legal, seguro y gratuito. En 2016, el movimiento feminista en Polonia logró frenar un intento legislativo que buscaba restringir casi por completo el derecho al aborto, gracias una huelga masiva. En España, el año 2018 fue clave: decenas de miles tomaron las calles para protestar contra el fallo judicial del caso La Manada y por el fin de la violencia machista. Las feministas en Nicaragua denunciaron ese mismo año las detenciones arbitrarias impuestas por el gobierno de Daniel Ortega. En Turquía, miles se manifestaban contra las políticas conservadoras de Erdogan que promovían una visión tradicional de la familia. En Bangladesh, trabajadoras textiles protestaban contra condiciones laborales abusivas impuestas por grandes marcas internacionales como H&M, Primark o Inditex. En Brasil, alzaban la voz para exigir justicia por Marielle Franco, concejala y activista por los derechos de mujeres negras y de la comunidad LGBTQ+, asesinada tras criticar la militarización de las favelas. En Chile, el derecho al aborto impulsaba nuevas manifestaciones. En Francia, las mujeres paraban sus labores reivindicando la igualdad salarial. En Rusia, las protestas se dirigían contra una reforma legal que despenalizaba parcialmente la violencia doméstica, relegándola a una mera falta civil. En Estados Unidos, un millón de mujeres se movilizaban contra la agenda misógina, racista y capitalista del entonces presidente Donald Trump. Poco después, Surgieron campañas virales de alcance mundial como #MeToo, #Cuéntalo y #TimesUp, que pusieron de relieve la dimensión estructural del acoso y la violencia de género.

supone inevitablemente repensar cómo construimos el relato, cómo el relato patriarcal nos ha situado e —instalado— en el tiempo y el espacio; cómo nos ha identificado y explicado colectivamente; cómo nos ha hecho partícipes de tramas argumentales que hemos asimilado como estructuras de significación e interpretación de nuestra identidad y experiencia sin cuestionar quién ha tenido acceso a la construcción de este relato, a quien ha reconocido y a quien —todavía— representa. (p. 25)

Además, argumentamos que existe una relación entre la comunicación en red —o enredada: no nos referimos a las redes sociales mediáticas— y la producción de conocimiento feminista. La ciberfeminista Sadie Plant en *Ceros + Unos* (1998) hace una distinción entre dos tipos de comunicación: la comunicación lineal, masculina y jerárquica, por un lado, y la comunicación en red, feminista, democrática (Romero, 2013) y que en esta tesis situamos como comunitaria.

Nuestra propuesta de Comunicación Rizomática pretende conceptualizar una alternativa teórico-metodológica para la comunicación en las instituciones culturales. Para ello, proponemos una manera de acercarnos a la comunicación como espacio de construcción de relatos desde la capilarización de lo cotidiano hacia lo institucional. Y, en el caso que nos ocupa, hacia las instituciones culturales. Una comunicación no sexista, despatriarcalizada e interseccional en la que las comunidades son creadoras, emisoras y receptoras de los relatos. Un enfoque que prioriza la perspectiva de género, el compromiso social y el protagonismo de las personas.

Una comunicación, además que es multivoz y horizontal, que es a la vez antipatriarcal, en red, circular, comunitaria y democrática (Plant, 1998; Aguilar, 2007). Una comunicación constitucional que Surge de un proceso de conocimiento, reivindicación, diversificación y escucha activa que permite de manera precisa los tres procesos anteriormente expuestos y que, a su vez, asume su responsabilidad con la alteridad y la comunidad, el diferente, el queer, el racializado, el migrado, el diverso... En definitiva, una comunicación que nace y promueve el respeto y, por lo tanto, se enmarca, de facto, en la ética feminista matricial (Ettinger, 1985) y la democracia cultural desde las Epistemologías del Sur, un lugar para repensar los relatos de dominación y reparar aquellos silenciados.

Nuestra tesis se construye, entonces, desde un posicionamiento claro: las instituciones culturales no son espacios neutros. Son campos de disputa, escenarios de representación, exclusión y (a veces) reparación. Desde esta premisa, defendemos que las instituciones culturales deben

responsabilizarse y entender la comunicación ya no desde la verticalidad y la univocidad, para que esta devenga un proceso de co-construcción, escucha activa y responsabilidad compartida con los sujetos que históricamente han sido silenciados: mujeres, comunidades racializadas, disidencias sexuales, migrantes, pueblos indígenas, jóvenes, periferias...

Este trabajo es una invitación a abandonar el escepticismo institucional y a abrazar la complejidad rizomática de nuestras prácticas culturales. Porque las instituciones culturales —si quieren ser verdaderamente democráticas— deben aprender a habitar el disenso, la incomodidad del conflicto, el reconocimiento de la otredad y el desafío de la horizontalidad. Deben ser espacios de narración colectiva, de audibilidad, de igualdad y equidad, de transformación y de justicia social.

En un momento histórico atravesado por guerras culturales, discursos de odio y retrocesos democráticos, repensar el papel de la comunicación en la cultura es una urgencia política. Y hacerlo desde una perspectiva feminista, interseccional y rizomática es también una apuesta por la vida. Por eso, esta tesis no solo revisa el estado del arte ni se limita a un ejercicio teórico; propone un marco de acción para instituciones culturales que se atrevan a mancharse de barro, a entrar en la complejidad de lo vivo, y a reconocer que otra comunicación —y por tanto, otra cultura— no solo es posible, sino necesaria.



## **2. OBJETO, OBJETIVOS Y PREMISAS DE INVESTIGACIÓN**

### **OBJETO**

El objeto de estudio es la comunicación en las instituciones culturales en un contexto de crisis de relato.

### **OBJETIVO PRINCIPAL**

Elaborar y fundamentar una propuesta teórico-metodológica desde la comunicación como estrategia para responder a las crisis de relato, acceso, representación, participación y legitimidad que atraviesan las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural

Esta propuesta se orienta a:

- Superar el modelo difusionista y jerárquico de la comunicación institucional.
- Legitimar, escuchar y reparar los relatos contrahegemónicos históricamente silenciados en el contexto de la posmodernidad cultural.
- Situar la comunicación en el centro de las instituciones culturales no como una herramienta finalista de difusión de programación.
- Repensar la institución cultural como un espacio abierto, transdisciplinar y transformador alejada del museo como contenedor.

### **OBJETIVOS SECUNDARIOS**

- Analizar críticamente los modelos tradicionales de comunicación institucional en el ámbito cultural, identificando sus limitaciones en términos de jerarquía, colonialidad y androcentrismo.
- Explorar los aportes de las epistemologías feministas, los estudios poscoloniales y las Epistemologías del Sur como marcos teóricos fundamentales para repensar el papel de la comunicación en las instituciones culturales.

- Proponer una definición y una praxis de comunicación como herramienta vertebradora de cultura desde las epistemologías feministas.
- Aplicar la metáfora del rizoma como modelo metodológico y conceptual para articular la propuesta en torno a una comunicación no jerárquica.

## **PREMISAS DE LA INVESTIGACIÓN**

- a) La comunicación en las instituciones culturales todavía se entiende como la parte final del proceso de programación cultural, cuya única finalidad es la de difundir la acción cultural, entendiendo esta acción como producto cultural inventariable en el marco de las lógicas capitalistas.
- b) La comunicación en los procesos de participación comunitaria en las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural es imprescindible, ya que permite, a través del diálogo, recrear, crear y compartir relatos con el fin de empoderar a las comunidades.
- c) Los relatos contrahegemónicos han estado representados en las instituciones culturales de forma descontextualizada, anecdótica o folklorizante, desposeídos de todo su valor simbólico, contestatario y comunitario.
- d) En la última década, los relatos contrahegemónicos están siendo fagocitados por las instituciones culturales, convertidos en productos de consumo despolitizado.
- e) La comunicación en las instituciones culturales sigue siendo vertical, patriarcal y unívoca, alejada de los postulados de la democracia cultural que aboga por una cultura y una comunicación en red, horizontal e igualitaria.
- f) Una comunicación que permita el acceso y la participación de los relatos contrahegemónicos también tiene que procurar la reparación de un silencio histórico y el cambio de la narrativa institucional.

### 3. METODOLOGÍA

La creación de una metodología para elaborar esta tesis eminentemente teórica, a partir de los objetivos y las premisas presentadas —y de entender la construcción del conocimiento de forma rizomática—, se presenta como un reto complejo. Así, para tejer unos fundamentos teóricos que pretendan enmarcar la situación de la comunicación cultural en la actualidad desde la triangulación Comunicación–Cultura–Feminismos y, a la vez, dar forma a nuestra aportación principal —la Comunicación Rizomática, una propuesta teórico-metodológica para la entrada de los relatos contrahegemónicos en las instituciones culturales—, entendemos que debemos abandonar los métodos de investigación positivistas (Giddens, 1979) para abordar una propuesta metodológica transmétodo que gire en torno a la investigación relacional (Morín, 1999), la transdisciplinariedad y la epistemología feminista.

De este modo, la forma de la investigación que toma la elaboración de esta tesis es primeramente la prospección libresca, el volcado bibliográfico y las fuentes documentales. La propuesta teórica que se ha creado (y que se irá abordando a lo largo de la tesis) parte del concepto de Rizoma, de Deleuze y Guattari (1980), que se desplegará como un método relacional y desjerarquizante, así como de los principios de la epistemología feminista, especialmente el conocimiento situado (Haraway, 1995) y el *Feminist Standpoint* (Harding, 1989).

Escoger los imaginarios del rizoma como figura desde donde investigar, pero también desde donde construir nuestra aportación teórica en torno a una alternativa de comunicación para las instituciones culturales, nos permite imaginar un espacio propenso a la horizontalidad, interconexión y red. Es decir, un espacio donde la relación entre Cultura-Comunicación-Feminismos no responda al modelo jerárquico Porfirio o arbóreo<sup>2</sup>, sino que permita el encuentro entre iguales enfatizando en la metáfora de trama, la transdisciplinariedad y multiplicidad, superando la forma de tela (*web*), red (*net*) o espiral (como el modelo Dance) en detrimento de concepciones lineales de la causalidad (Silveira 2016, p. 269 citado por Llamado-Pandiella, 2022)

La realidad compleja, plural y global en la que estamos inmersos en un contexto de posmodernidad cultural nos obliga, de hecho, a plantear una forma de investigar que en cierto modo rompa la

---

<sup>2</sup> El Árbol de Porfirio se considera el antecedente de las modernas clasificaciones taxonómicas. El filósofo neoplatónico Porfirio (s.III) seguidor de Aristóteles planteó un árbol de conceptos que van de lo universal a lo particular, empezando por la sustancia y terminando por el hombre.

lógica arbórea (jerarquizante, vertical y patriarcal) y abraza las heterogeneidades. De hecho, podemos afirmar que la práctica relacional del rizoma se manifiesta como una vía que favorece el diálogo entre distintos saberes y los lazos entre campos académicos. Adoptar una perspectiva basada en el paradigma de la complejidad ofrece así la posibilidad de construir, reorganizar y reconsiderar críticamente el conocimiento. Esta orientación permite abordar las premisas y los objetivos del proceso investigativo desde una lógica integradora.

Desde los postulados planteados por Deleuze y Guattari (1977), la metodología que aventuramos propone desarrollar el pensamiento rizomático como un espacio para desplegar la interdisciplinariedad a partir del triángulo Cultura-Comunicación-Feminismos. Por ello, planteamos una metodología que contemple el nuevo paradigma cultural y discursivo (que creemos activador de la crítica y deslegitimación de la hegemonía) en representación de la multiplicidad de escenarios e imaginarios culturales y sociales transdisciplinares.

En el panorama actual, los enfoques epistémicos y metodológicos alternativos —especialmente aquellos que, desde el paradigma de la complejidad, abren nuevas posibilidades de pensamiento— se vuelven claves para problematizar lo que ocurre en un mundo en constante movimiento y fragmentación. Para Morin (1977), la noción de “antimétodo” como método investigativo no implica rechazar los métodos establecidos, sino reconocer la necesidad de ampliar el horizonte metodológico sumando otras corrientes de pensamiento, más allá de la positivista.

El rizoma como metodología relacional y antimétodo toma la imagen del rizoma de la botánica. Una forma que alude al crecimiento no lineal ni jerárquico, en la que los tallos se entrelazan como una red viva. Este tipo de estructura se caracteriza por una raíz que, a la vez que se hunde en la tierra, se proyecta como una extensión continua del propio tallo.

Para Sonia Rangel, el rizoma es la metáfora de la ruptura jerárquica donde éste crece indefinidamente y crea “nuevos y sanos brotes, sin obedecer a una estructura jerárquica”, sino más bien a una comunicación y transformación horizontal (2007, s.p). Pensar en (el) rizoma e investigar desde esta figura nos permite en este trabajo construir un entramado de relaciones desjerarquizadas entre saberes y prácticas, así como críticas nos llevan a plantear una alternativa comunicacional a las lógicas funcionalistas con las que las instituciones culturales aún entienden la comunicación.

De acuerdo con Deleuze y Guattari (1980), el rizoma constituye una propuesta epistemológica que permite el *re-ligar*<sup>3</sup> y facilita la conexión y el entrecruzamiento de saberes, permitiendo que en estos procesos Surjan nuevas imágenes y pensamientos, interrelacionadas, nuevos brotes y raíces. En este sentido, el enfoque rizomático —nutrido por estos postulados y por los aportes de la teoría de la complejidad desde una perspectiva relacional e integradora— incorpora lo incierto y lo emergente como parte de tramas de relaciones semánticas e interpretativas.

Estas redes se expresan a través de diálogos que se transforman y se reorganizan constantemente, es decir, que se desarrollan entre, a través y más allá del proceso de rizomatización (Andrade, 2021). De este modo, este método se plantea como una vía de investigación no lineal, abierta, transmetodológica y transgresora frente a los marcos rígidos del paradigma positivista.

La metáfora del rizoma no es solo un modelo teórico, sino una metodología que nos permite activar una cultura viva, horizontal, plural y comprometida con la transformación social a la vez que investigar desde la integración de distintos saberes que, en esta tesis, hemos llamado vértices y que nos permitirán tejer los fundamentos teóricos que articulan nuestra propuesta.

La propuesta metodológica basada en el rizoma, en sintonía con el enfoque de investigación relacional, se orienta hacia la identificación de flujos vinculares y entramados de significados y privilegia la capacidad de interconectar saberes y propiciar su diálogo, lo que permite visibilizar las emergencias de sentido que afloran. Los rizomas, concebidos como redes dinámicas, ponen de manifiesto la complejidad, profundidad y alcance de los vínculos que se tejen entre los distintos elementos del conocimiento y, en esta tesis, se despliegan desde los vértices Cultura-Comunicación-Feminismos.

Hemos decidido relacionar Cultura-Comunicación-Feminismos —los fundamentos teóricos de esta tesis— con la figura de un triángulo, ya que esta es una figura antijerárquica y, desde 1971,

---

<sup>3</sup> “Religar, volver a ligar para re-ligar, es articular lo que ha sido desunido por la colonialidad/modernidad: nuestros saberes y nuestras prácticas; lo científico con lo soterrado. Los primeros, los saberes, se encuentran aislados en disciplinas hiperespecializadas e incomunicadas, reduccionistas y soslayadoras. Las segundas, las prácticas, se evidencian cada vez más atomizadas, encubiertas, en una sociedad fragmentaria y una cultura individualizante. Donde nuestra cultura es minoritaria, minimizada y de segunda. Pero religar, no es un acto inocente, es una desobediencia epistemológica, una transepistemologías de los saberes y transmetodologías transcomplejas para reinventar un conocimiento, con lo nuestro, con lo del Sur, así el pensamiento transmoderno urge del proceso de religar; y ello se consigue bajo un proceso complejo transdisciplinar y en consideración con la ecología de los saberes bajo la ecosofía, antropolítica y antropolítica” (Rodríguez, 2019. pp. 13-33.)

un símbolo feminista de reivindicación de lo oculto en lo público: los dedos índices y pulgar formando un triángulo que representa una vagina<sup>4</sup>.

En el triángulo de nuestra propuesta, cada campo es un vértice. Estos se relacionan entre sí desde un plano de igualdad y, al mismo tiempo, desde la ruptura con lo establecido y con la intención de transformar religando. Son los cinco principios rizomáticos de Deleuze y Guattari los que nos permiten esta doble acción:

1. La conexión y heterogeneidad conectan los campos de manera desjerarquizada y proponiendo, a través del principio de multiplicidad, múltiples entradas y salidas entre los diferentes campos. En este sentido, no hay un punto de origen ni una estructura jerárquica (según el principio de acentricidad) entre los campos, ya que el rizoma permite una cartografía que no tiene ni un centro ni un margen, pero sí puntos de encuentro desde los que crear: siguiendo este último principio, el rizoma se reconfigura constantemente y no sigue líneas fijas; además, puede recomenzar en cualquier otro punto, tal y como refleja el principio de ruptura asignificante.

2. Abordar esta metodología nos permite tejer aprendizajes entre los vértices. Así, el vértice Cultura rompe con la división alta y baja cultura y nos sitúa en un nuevo espacio cultural, la Tercera Cultura, que supera la interculturalidad, y se liga a las *comunidades culturales de práctica* —concepto que defendemos en esta tesis— en un contexto de postmodernidad, que permite una forma de relacionarnos con la cultura desde el omnivorismo cultural. Mientras que el vértice Comunicación rompe y supera con el funcionalismo y la lógica difusionista para recoger una comunicación tejida desde el Sur que supera el paradigma de la participación y la comunicación horizontal. El vértice Feminismos recoge críticas y malestares de los sujetos y territorios invisibilizados por el Norte global, capitalista y androcéntrico, y propone actuar como epistemología para el despliegue de un Tercer Feminismo en una nueva era Pospatriarcal. La reflexión rizomática de estos tres vértices serán la base de nuestra propuesta de Comunicación Rizomática para las instituciones culturales.

---

<sup>4</sup> El signo de las dos manos en forma de vagina lo popularizó Giovanna Pala, miembro de un grupo feminista italiano, en un congreso en la Mutualité de París en 1971. Ha quedado como un signo de identificación tan poderoso como el del puño cerrado.

***Figura 1. 'The Tree and the Rhizome: form vs assemblage' ('El Árbol y el Rizoma: forma vs montaje')***

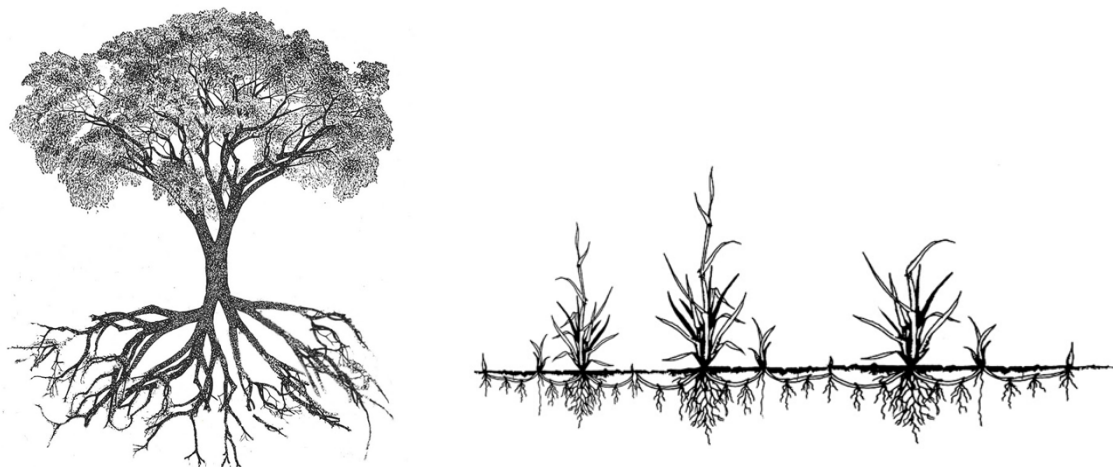


Imagen cedida por Katerina Gloushenkova & Kevin Murray.

## 4. ESTADO DEL ARTE

### 4.1 POLÍTICAS CULTURALES, POLÍTICAS DE LA CULTURA, POLÍTICAS PARA LA CULTURA

Las narrativas hegemónicas han moldeado históricamente nuestra comprensión del mundo, estableciendo discursos dominantes que a menudo silencian o marginan otras voces. Sin embargo, en las últimas décadas, han emergido varios movimientos que buscan *empalabrar* y hacer audibles los relatos contrahegemónicos, ofreciendo perspectivas alternativas que enriquecen y desafían las versiones oficiales de la realidad y abren grietas en la institución cultural que permitan reconocer y validar experiencias y conocimientos que han sido históricamente invisibilizados para construir alternativas que valoren lo colectivo, la autogestión y la justicia social.

Esta investigación se enfocará en explorar —desde la comunicación— las grietas del sistema capitalista con el propósito de abrir un espacio de reflexión desde perspectivas feministas, poscoloniales, anticapitalistas y contrahegemónicas. Desde este posicionamiento, se buscará aproximarse a otras formas de tejer conocimiento, y a otras formas de organización social que propicien nuevos horizontes desde y para otros mundos posibles. El objetivo es comprender las maneras de habitar los mundos-otros, sus saberes y sus cosmovisiones; o, en otras palabras, adentrarse en sus formas de vida tal y como lo proponen los enfoques críticos y decoloniales, desde el Sur global. Para Boaventura de Sousa Santos, “aprender que existe el Sur, aprender a ir hacia el Sur, aprender a partir del Sur y con el Sur” (1995, p. 508; 2009, p. 287; Santos y Meneses, 2014, p. 7). Este tipo de iniciativas busca generar contrapeso a los relatos hegemónicos, ofreciendo espacios donde las voces-otras puedan ser escuchadas, reconocidas y reparadas para construir una Tercera Cultura desde las Epistemologías del Sur, la interculturalidad, el encuentro y los Feminismos. Según bell hooks, “escuchar las diferentes historias que nos cuentan es una poderosa forma de conectar con un mundo diverso. Estas historias son una fuente de conocimiento. Son poderosas y contienen el arte de la posibilidad. Necesitamos más historias” (hooks, 2022, p. 72). La reflexión de hooks nos permite visibilizar la necesidad de crear y compartir narrativas que desafíen las estructuras de poder existentes y promuevan una comprensión más inclusiva y equitativa de la realidad.



Para entender el origen de la relación entre las políticas culturales y la comunicación, esbozaremos un contramodelo historiográfico en las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural que nos permitirá —en páginas sucesivas— elaborar una propuesta teórico-metodológica que posibilite la entrada de relatos contrahegemónicos, que entendemos como aquellos que proponen una crítica a las lógicas del sistema de dominación capitalista y patriarcal, escapándose por las grietas (Giró, 2025) de dicho sistema. De hecho, en un sistema desigual, totalizador y excluyente con la diversidad de poblaciones y culturas, dichas grietas —de las que habla Holloway (2011)— son cada vez más visibles gracias a la fragmentación cultural posmoderna en un contexto global hiperconectado.

En el siguiente apartado queremos dar cabida al debate que vincula los diferentes modelos de Cultura con las políticas culturales y de Comunicación. Partiendo de las cuatro orientaciones de las políticas culturales que traza Nicolás Barbieri (2012) —cultura-ilustrada, cultura-acción, cultura-instrumento y cultura-elástico— se realizará un breve recorrido de los modelos de intervención de las políticas culturales europeas para entender el papel que ha tenido la Comunicación en estas. Es decir, cómo, siendo interdependientes, a veces se han desvinculado o unificado, dependiendo del marco ideológico.

Para entender la distinción entre política cultural, políticas culturales o políticas para la cultura debemos entender que, con la instauración del estado de bienestar, la función del Estado en relación con la cultura y la comunicación ha ido evolucionando progresivamente. Así, es importante destacar que, como consecuencia de la crisis de 1929, ya antes de la Segunda Guerra Mundial comenzó a extenderse la idea de que el Estado debía garantizar el bienestar de la ciudadanía. Es en este periodo donde debemos situar la intervención del Estado, específicamente en cultura y comunicación (Bustamante, 2003)

No obstante, fue en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial cuando comenzaron a configurarse los conceptos de política cultural y política de comunicación. Ambos surgieron como resultado de una confluencia de factores sociales, políticos y económicos que impulsaron nuevas formas de entender la relación y los poderes entre cultura, medios e instituciones. Fernández (1991) señala los siguientes:

- a) los procesos de descolonización; b) la crisis en el mercado artístico provocada por la aparición de nuevos medios de difusión y reproducción de creaciones culturales; c) las

crecientes demandas de bienestar por parte de las clases medias; d) la consolidación de una actitud política favorable a una mayor intervención estatal en el bienestar social y, e) la necesidad de responder a la falta de cohesión social evidenciada por la manipulación de la opinión pública durante el conflicto bélico. (1991, p. 33 citado por Clares, 2013, p. 12)

Dicho trazado cronológico no debe hacerse al margen de lo que expone Clares (2013) cuando afirma que es fundamental reconocer que, a lo largo de la historia, la intervención del Estado en la vida social ha oscilado entre dos enfoques opuestos. Por un lado, la postura liberal, que se caracteriza por evitar cualquier forma de intervención pública. En el otro extremo, la visión socialista, que propone una regulación activa tanto del mercado como de las dinámicas sociales, con el propósito de reducir y prevenir las desigualdades estructurales. Sin embargo, en los estados europeos estos dos polos adoptan ciertos matices en relación con la cultura. Apunta Clares (2013) que en cultura podemos distinguir entre la intervención política desde el pensamiento neoliberal y la intervención desde el discurso socialdemócrata. El nivel de intervención —argumenta esta autora— ha ido variando: así, en estos momentos nos encontramos en un “grado elevado de desregulación que, en cierta medida, ha implicado posiciones más cercanas a los posicionamientos neoliberales, sobre todo atendiendo al contexto de crisis económica en el que nos encontramos inmersos desde el 2008” (2013, p. 19).

En 2005, la organización supragubernamental UNESCO define las políticas culturales vinculándolas con la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales y sin atender al vínculo entre comunicación y cultura; de hecho, reduciendo la primera a la difusión y sin reflexionar en torno a los mecanismos de acceso a la cultura y el papel que puede tener la comunicación en este acceso.

Las políticas y medidas culturales se refieren a las políticas y medidas relativas a la cultura, ya sean éstas locales, nacionales, regionales o internacionales, que están centradas en la cultura como tal, o el fin de las cuales es ejercer un efecto directo en las expresiones culturales de las personas, grupos o sociedades, en particular la creación, producción, difusión y distribución de las actividades y los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos. (UNESCO, 2005, p. 15)

Otra definición que nos parece relevante, pero no concluyente, es la propuesta por Iñiqui Domínguez:

El concepto de política cultural, tal como comúnmente se interpreta, sirve para designar al conjunto de orientaciones emanadas y actividades realizadas por las instituciones públicas que Surgen como respuesta a la actuación de las industrias culturales. Esto es, la intervención de los poderes públicos en el ámbito de la cultura se inicia con el objetivo de mantener, conservar o promover unos bienes y unos servicios de carácter cultural marginados por la acción planificada de las industrias culturales. (1989, p. 177)

En este contexto, la definición de política cultural resulta compleja, como complejo es definir cultura o para qué sirve la cultura. Para Rowan, “sin tener muy claro para qué sirve la cultura es difícil plantear marcos, programas o instituciones que puedan promoverla. A esto también ha contribuido el recelo por parte de la ciudadanía hacia la producción cultural” (2014, s.p).

Enrique Bustamante (2003), atendiendo precisamente al debate entre políticas culturales y cultura, y a la desvinculación entre comunicación y cultura, apunta que se puede plantear una definición que articule los conceptos de políticas culturales y políticas de comunicación, ya que han seguido trayectorias paralelas en las últimas décadas. Esta aproximación conjunta permite reconocer los puntos de intersección entre ambos campos, entendidos como marcos de acción institucional orientados a regular, promover y garantizar el acceso, la producción y la circulación tanto de bienes simbólicos como de relatos. Para Bustamante:

Ciñéndonos por el momento a las políticas estatales (pero no solo centrales) podríamos fijar las políticas culturales y de comunicación como las acciones y omisiones de las instancias estatales de todo tipo que, de acuerdo con las concepciones y legitimaciones de cada sociedad y cada tiempo histórico, determinan u orientan los destinos de la creación, la producción, difusión y consumo de los productos culturales y comunicativos. (2003, p. 34).

La relación entre políticas culturales y comunicación se apunta en esta investigación como marco desde donde desarrollar nuestra propuesta. Asimismo, desde nuestro punto de vista, los dos modelos de intervención que cita Clares (uno neoliberal y uno de carácter más socialista) se correlacionan con diferentes maneras de entender el concepto de cultura y, a su vez, con los diferentes modelos de comunicación y las orientaciones descritas por Barbieri (2012). Será a lo largo del marco teórico de este trabajo que atenderemos a estos modelos de comunicación. No obstante, creemos que es importante citarlos en este Estado del arte precisamente para contemplar

una de las premisas desde las que se articula esta tesis: la comunicación en las instituciones culturales todavía se entiende como la parte final del proceso de programación cultural, cuya única finalidad es la de difundir la acción cultural, entendiendo esta acción como producto cultural inventariable en el marco de las lógicas capitalistas.

Van Cuilenburg y McQuail (2003) identifican tres grandes etapas en la evolución de las políticas de comunicación en Occidente<sup>5</sup>: 1) La fase de políticas vinculadas a la industria emergente de la comunicación, que se extiende hasta la Segunda Guerra Mundial. 2) La etapa de políticas centradas en los medios de servicio público, vigente desde 1945 hasta la década de los noventa. 3) Y la fase actual, que comenzó en los años noventa y en la que aún se busca un paradigma consolidado para las políticas de comunicación.

Clares (2013) recoge la reflexión de Van Cuilenburg y McQuail (2003) y expone la existencia de cinco modelos o paradigmas que varían según la aproximación de la política cultural a la ciudadanía. Estos modelos incluyen el mecenazgo, la democratización, la democracia cultural, la rentabilización cultural y un modelo híbrido.

1. El modelo de mecenazgo, predominante en las primeras etapas de la intervención pública europea en cultura, se consolidó en el Renacimiento, atravesó la Ilustración y permaneció vigente hasta bien entrado el siglo XIX. Durante este tiempo, el vínculo entre el poder y los creadores tiene que ver con la protección del primero respecto a los segundos, así como con la asignación de una renta modesta a cambio de obras destinadas a las élites gobernantes.

2. El paradigma de la democratización cultural o modelo de extensión cultural está estrechamente ligado al auge de la cultura de masas y el Estado de bienestar. Este enfoque surge en un momento histórico en el que se considera esencial asegurar, no solo el acceso de la ciudadanía a derechos fundamentales como la educación, el empleo o la sanidad, sino también su participación en la vida cultural.

3. Respecto al modelo de la democracia cultural, Clares recoge la aproximación de Domínguez (1989) y expone que este paradigma no solo consiste en consumir cultura, sino en participar de ella, reconociendo incluso la capacidad de crear por parte de la ciudadanía. En este modelo se reconoce su potestad de escoger qué tipo de cultura quiere hacer y de cuál quiere disfrutar. Este

---

<sup>5</sup> Esta es una tesis escrita desde la historiografía europea y anglosajona, dando cuenta del silenciamiento del Sur global.

paradigma está estrechamente ligado a los derechos culturales que abordaremos en sucesivas páginas.

4. Especialmente interesante nos parece la reflexión de Zallo (2003), que también cita Clares, en torno al cuarto modelo o paradigma, que Zallo denomina *rentabilización de la cultura*. Un enfoque característico de la década de 1990, fuertemente influido por la lógica política y económica que prevaleció durante ese periodo, marcado por las dinámicas neoliberales y la consolidación de modelos de gestión orientados al mercado —no podemos olvidar que es el momento de las políticas culturales del primer ministro británico Tony Blair en torno a las industrias creativas— y caracterizado por tener un sesgo profundamente económico (Rowan, 2016). Zallo lo resume perfectamente: “La cultura es entendida de forma instrumental, como medio para la diversificación, reconstrucción, mantenimiento, consolidación o desarrollo de las ciudades, incluyendo a las industrias culturales locales” (2003, p. 304).

5. Clares (2013) recoge también el quinto modelo de política cultural: el híbrido. Lo hace, de nuevo, desde la propuesta de Zallo:

El concepto de cultura se va ampliando hasta una noción amplia de recursos culturales, entendidos como tan escasos como los naturales y susceptibles de protección. La cultura ya no será una condición de bienestar, sino un recurso necesario para hacer frente a los retos de la modernidad, de la memoria y de la experiencia popular. (2003, p. 305)

El autor expone que es en este contexto en el que se “empiezan a reclamar políticas culturales y comunicativas globales, de carácter democratizador, diversificador y de gestión mixta, con amplia participación de diferentes sectores de la sociedad civil, buscando una evolución desde el modelo de subsidio al modelo de incitación y coparticipación” (Zallo, 2003, p. 305). Dicho modelo tiende hacia la hibridación entre el modelo de democracia cultural y el modelo de rentabilización de la cultura y supera la visión instrumental propia de la década de los noventa. Es en este modelo de cultura híbrida en el que nos situamos en esta tesis, siguiendo las aportaciones de Nicolás Barbieri (2012) en torno a la relación histórica entre cultura y participación cultural y proponiendo un vínculo con los modelos recogidos por Clares (2013).

En este modelo híbrido destaca el equilibrio —a veces paupérrimo— entre la institución como ente facilitador y la participación ciudadana en el marco de una supuesta democracia cultural. De

hecho, Barbieri invita a ir más allá de la ya clásica discusión en ciencia política sobre el grado de radicalidad del cambio de unas políticas a otras y presenta cuatro grandes líneas de acción que el autor liga con la idea de participación ciudadana y que proponemos vincular a los cinco modelos que apuntaban Van Cuilenburg, McQuail (2003) y Zallo (2003) —recogidos por Clares (2016)— precisamente para acercarnos a un contexto más amplio y más complejo en el que situar nuestra propuesta teórico-conceptual.

Estas grandes líneas de acción son: 1) el modelo de cultura-ilustrada, que proponemos ligar al de mecenazgo y a la democratización; 2) el de cultura-acción, que entendemos vinculado al de la democracia cultural; 3) el de cultura-instrumento, cercano a nuestro parecer a la cultura como rentabilidad; y, por último, 4) el modelo de cultura-elástico, que podríamos situar en el paradigma del modelo híbrido (Zallo, 2003) y que sería una combinación entre una cultura que dialoga con la ciudadanía desde las industrias y, por lo tanto, entiende la participación como consumo y, a su vez, se configura en el desborde (y elasticidad) de la definición de cultura. En este sentido, entendemos que existe un diálogo entre los modelos culturales y las orientaciones, que traza Barbieri, que rigen las políticas culturales y de comunicación.

Para Barbieri, en la actualidad nos situamos en el estadio de cultura-elástico, donde la cultura recibe el valor de construir ciudadanía en un contexto de globalización (Miller y Yúdice, 2004) y en el que las categorías de individualismo y comunitarismo se muestran caducas. Appadurai apunta que la cultura se ha transformado desde lo que Bourdieu llama *habitus* —“aquel sistema de disposiciones durables, transferibles, estructuradas, predispuestas a actuar como estructuras estructurantes; esto es como principios de generación y de estructuración de prácticas” (1972, p. 172)— a una “arena de decisiones, conscientes, justificaciones y representaciones” (1996, p. 44). Frente a todo ello, relata Barbieri, los poderes públicos intentan actualizar la definición de cultura superando antiguas dicotomías (alta cultura, cultura de masas, etc.) pero, a su vez, apelando a la excelencia y la calidad.

Ahora bien, en este viaje por la (in)definición en torno al concepto de Cultura, si nos centramos en el discurso de la excelencia cultural volvemos de manera paradigmática a una concepción paternalista del Estado, que entiende e invoca la noción de la democratización cultural: la *alta cultura*, como la legítima y la de calidad. Por otro lado, la *baja cultura*, como la despolitizada, la de masas, desprovista de calidad o excelencia (Benjamin, 1989).

Entendemos que los seres humanos son los únicos capaces de generar y compartir nuevas representaciones, articulando relatos sobre sí mismos que pueden transformar su realidad y así producir cambios culturales. Por ello, al analizar la relación entre comunicación y cultura, resulta clave considerar la capacidad narrativa como un elemento central en la construcción de sentido. A través de los meta-relatos, las narraciones no solo forjan comunidad, sino que también configuran identidades individuales y colectivas. El relato —escriben Gayà, Rizo y Vidal (2022)— sitúa los sujetos en relación con la comunidad y el imaginario social que estos sujetos comparten y, al mismo tiempo, ayuda a articular un relato: un relato que puede ser homogeneizador y excluyente o, por el contrario, equitativo y diverso.

El relato nos ayuda a explicarnos colectivamente de manera retrospectiva, a pensarnos en el presente y, en un escenario de cambio, a reinventarnos prospectivamente. Nos da las claves para interaccionar entre el ello para conocer y el yo; entre el nosotros y el yo, e, inevitablemente, entre el vosotros y el yo. El relato ayuda a las comunidades humanas a explicarse colectivamente de manera retrospectiva, a pensarse en el presente y, en un escenario de cambio, a reinventarse prospectivamente. (2022, p. 22)

En este sentido, el relato puede entenderse como una producción discursiva que da forma a los significados compartidos dentro de una comunidad. A través de la narración, sus miembros articulan sus prácticas culturales, su visión del mundo y los valores que los identifican cuando son interpelados, ya sea mediante preguntas, observaciones o escucha activa.

Desde una perspectiva feminista, la revisión del relato implica visibilizar y legitimar discursos que han quedado al margen de la hegemonía discursiva y cultural. En este contexto, se busca hacer emerger lo que Scott (2000) denomina *discurso oculto*, es decir, aquello que no ha podido expresarse dentro de estructuras patriarcales. Esta reflexión crítica sobre el relato no solo permite cuestionar las dinámicas de poder existentes, sino que también abre la posibilidad de imaginar y construir nuevas formas de narrar y de comprender la realidad.

La comunicación es el fundamento que hace posible la cultura y, en el marco conceptual de esta tesis, se concibe como una vía a través de la cual la cultura puede emerger como un dispositivo emancipador frente al relato hegemónico; al mismo tiempo que permite la aparición de relatos previamente silenciados, abriendo espacios para voces marginadas y formas alternativas de significación. La comunicación se aborda, así, “como una acción incómoda para la hegemonía, ya

que en el proceso simbólico de interacción, participación y mediación de sujetos (Martín-Barbero, 1989, p.22) permite el acceso y la participación en la toma de decisiones de sujetos hasta ahora excluidos, visibiliza una denuncia de los mecanismos de subordinación, opresión y dominación y cuestiona los privilegios a los que dichos mecanismos responden” (Gayà Morlà, Rizo y Vidal, 2022, p. 24).

Al mismo tiempo, se trata de una acción con potencial transformador, ya que posibilita la emergencia de relatos contrahegemónicos capaces de articular nuevos imaginarios colectivos. Este proceso no solo permite el reconocimiento de la voz de los sujetos implicados, sino que también valida sus propias agencias, destacando su capacidad de acción y protagonismo en la construcción de sentido.



## 4.2. INSTITUCIONES CULTURALES Y COMUNICACIÓN, DE EXHIBIR A MEDIAR

Cabe recordar que centramos la discusión en torno a la elaboración de una propuesta teórico-metodológica —desde la Comunicación— que permita la representación de relatos contrahegemónicos en las instituciones culturales. Si bien la reflexión aborda las instituciones culturales, en este Estado del arte nos detendremos en el museo en tanto que institución cultural que, como expone Françoise Vergès:

Ofrece un escaparate único a la grandeza del Estado (...). Es un elemento de gentrificación social (...). Es un espacio social atravesado por luchas de clase, género y raza; y por las luchas culturales e ideológicas; una institución que propone una historia del arte y una geografía del mundo, que alberga objetos robados, saqueados o adquiridos deshonestamente, y también restos humanos, privando a pueblos y comunidades de duelos y riquezas. (2024, p. 21)

Nos centramos así en el concepto de *museo universal* para desbordarlo, ya que, como institución cultural en crisis (Hernández, 1992), nos permite abarcar los debates en torno al acceso, participación y representación que, entendemos, están directamente vinculados al modo en que se entiende la relación entre Cultura y la Comunicación. Es decir, las disrupciones en torno al acceso, la participación y el relato (Davallon, 2010; Croizet, 2021; Wróblewska, 2022) —también la reparación— nos ayudan a aproximarnos a lo que entendemos son las reflexiones necesarias para, precisamente, situar la comunicación en el centro de las instituciones culturales y que, desde la comunicación, se permita la entrada de relatos contrahegemónicos a través de cambiar los mecanismos de participación y acceso y, por consiguiente, de reconocimiento y relato. Para ello, primero trazaremos un recorrido cronológico en torno a la relación entre el museo y la comunidad, que finalmente nos llevará a reflexionar en torno a la reparación en un contexto de descolonización de los relatos (Procter, 2024).

Así, abordar el debate desde los museos, en tanto que institución que se está poniendo en duda desde los relatos contrahegemónicos, nos permite proponer una definición y una *praxis* de comunicación como herramienta vertebradora de cultura desde las epistemologías feministas y superando la comunicación horizontal. En este escenario, no podemos dejar de plantear cómo, al

mismo tiempo que en los museos se desarrollan nuevos paradigmas comunicativos, desbordando la idea funcionalista, estos atraviesan una crisis de sentido y resignificación en la que las políticas culturales basadas en la construcción de grandes contenedores culturales, en algunos casos ligados a procesos de gentrificación y *turistificación*, derivan en laboratorios ciudadanos (Álvarez, 2016) correlacionados con los principios del procomún.

Los museos con carácter público (en esta tesis nos referiremos a ellos como instituciones culturales)<sup>6</sup> son una institución social creada a finales del siglo XVIII, como consecuencia directa de la Ilustración y que culminará con la revolución francesa y con la inauguración del Museo del Louvre en 1793. Los principios que provocaron su nacimiento fueron, tal y como explican Córdón y González (2016), los de hacer de ellos una organización del pueblo y para el pueblo. Asimismo, el objetivo de estos museos no era aumentar las colecciones, que tuvieron su auge en las monarquías absolutas, sino convertirse en símbolos de identidad cultural y, a la vez, en guardia y custodia de dichas colecciones para que fueran contempladas por el público.

A lo largo del tiempo, apuntan Córdón Benito y González González (2016), el museo ha experimentado una transformación constante, enfrentando períodos de gran agitación y demostrando su capacidad de adaptación frente a las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales que marcaron cada etapa histórica. Durante los periodos de las dos Guerras Mundiales, los museos asumieron funciones distintas según el contexto nacional. En países como Polonia, Checoslovaquia, España o Alemania, se convirtieron en herramientas al servicio de la propaganda política, donde se promovían exposiciones de artistas afines a los regímenes en el poder (Alonso, 1993). En contraste, naciones como Reino Unido y Francia utilizaron los museos como espacios de refugio simbólico para los soldados, quienes los visitaban como una forma de escapar, aunque fuera momentáneamente, de la crudeza del frente de batalla.

En 1946, se funda el Comité Internacional de Museos (ICOM) que marcará las políticas culturales en torno a estas instituciones y que define los museos como aquello que “incluye todas las colecciones abiertas al público de material artístico, técnico, científico y arqueológico, incluidos

---

<sup>6</sup> Desde los Estudios Culturales, las instituciones culturales se definen como organizaciones o estructuras sociales que juegan un papel clave en la producción, preservación y circulación de significados culturales dentro de una sociedad. Estas instituciones no solo son lugares de conservación y transmisión de arte, patrimonio y conocimiento, sino que también actúan como agentes que influyen en la construcción y legitimación de las identidades culturales, las normas sociales y las relaciones de poder. Los museos no solo juegan un papel clave en la producción y circulación, sino también en la institucionalización de lo que se debe entender por cultura. En ese sentido, son espacios de producción y control de la gramática cultural de los Estados, generando hegemonías que legitiman una manera de entender lo universal.

zoológicos y jardines botánicos, pero excluyendo bibliotecas excepto en la medida que mantengan salas de exposición permanente”. En 1974 el ICOM amplía la definición primigenia recogiendo que el museo debe estar al servicio de la sociedad y presentar con fines de estudio, educación y deleite “testimonios materiales del hombre y su medio”. Además, amplía el concepto de museo desde bienes inmuebles a testimonios de la vida cultural.

Un museo es una institución permanente sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, educación y deleite, evidencias materiales del hombre y su entorno. (ICOM, 1974)

De hecho, la función de los museos, hasta la segunda mitad del siglo XX, consistía en preservar las riquezas culturales o naturales acumuladas, y en eventualmente exhibirlas (Desvallées et al., 2010).

El Surgimiento de la Nueva Museología a finales de la década de 1960, junto con hitos como la Declaración de Québec y la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972, marcó un punto de inflexión en la concepción de las instituciones culturales. Estos eventos impulsaron una reflexión profunda sobre la naturaleza del museo, alejándolo de la imagen tradicional del templo decimonónico para abrir paso a modelos más participativos y sociales. La nueva museología —ya desde la década de los ochenta— se esfuerza en incidir y reforzar la dimensión social y democrática de las instituciones culturales (Desvallées, 2011). El discurso en torno a la necesidad de un cambio de paradigma (Hooper-Greenhill, 2000; Witcomb, 2003; Anderson, 2004), desde un modelo centrado en la conservación hacia otro que ponga en el centro al visitante (hoy día hablaríamos de comunidad) se sintetizó en el clásico “*from being about something to being for someone*” (Weil, 1999, p. 229), cita que caracterizaba el paso de una práctica centrada en la conservación y la investigación sobre las colecciones, a una perspectiva institucional enfocada en los visitantes, a partir de dichas colecciones (Weil, 1999; Anderson, 2004; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

Se inició, por tanto, un proceso de cambio en la manera de concebir el museo y su función dentro de la sociedad. Por primera vez, desde el ámbito educativo, esta institución comenzó a orientarse hacia el servicio a la ciudadanía, adecuando su labor al bienestar colectivo (Cordón y González, 2016). En este contexto, emergen los dos principios fundamentales que definirán al denominado

*museo integral*: una institución comprometida con su entorno y con el desarrollo social, concebida no como un ente aislado, sino como un agente activo y transformador dentro de una realidad social compleja (Díaz Balerdi, 2002, p. 501).

Así, se promovió la participación en las instituciones museísticas, desplazando el foco desde una visión centrada exclusivamente en el objeto hacia una perspectiva en la que el visitante, el sujeto, adquiriera un papel central. Este cambio pretendía generar nuevas experiencias en el público haciendo que se sintiera partícipe e implicado.

Como ya se ha apuntado, a partir de movimientos de renovación como la Nueva Museología, a finales de los años sesenta, y posteriormente con la revisión propuesta por la Museología Crítica en las últimas décadas del siglo XX (Shelton, 1990), los museos reconocen la necesidad de herramientas que desarrollen la relación no solo con los objetos, sino también con los sujetos. Sin embargo, la relación con las personas se lleva a cabo desde los departamentos de Educación, que se relacionan con dichas personas como públicos, mientras que los departamentos de comunicación adoptan estrategias propias de las lógicas del mercado y del entretenimiento (Bonet, 2003).

Davallon (1992) señala que, en su definición tradicional, el museo no contempla explícitamente una función comunicativa, limitándose más bien a la noción de difusión. Según el autor, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, el papel principal de estas instituciones era conservar los bienes culturales o naturales acumulados, y en ocasiones exhibirlos, sin que esto implicara necesariamente una intención de comunicación activa. Cuando Davallon se preguntaba en los años noventa si el museo podía considerarse realmente un medio (1992), lo hacía porque su rol como espacio comunicativo no resultaba evidente. No es sino con el Surgimiento de las exposiciones temáticas, marcadas por un enfoque didáctico, que empieza a consolidarse la idea del “mensaje museal” como parte esencial de la práctica expositiva.

Pese a ello, el enfoque comunicativo, y así lo defenderemos a lo largo de la tesis, está presente en los museos desde el momento en que estos centran su interés —y reflexión— en la relación con las personas (Navajas, 2020). No obstante, como se ha visto, se ignoran las potencialidades de la comunicación en la constitución de vínculos e interpelación entre sujetos (Martín-Barbero, 1989) y los departamentos de comunicación se centran en entender el museo como *media space* (Castellanos, 1998; Hernández y Hernández, 2011). Hooper-Greenhill (1991) contempla, entre las

funciones principales de los museos, que estos deben incluir tanto acciones para atraer a los visitantes (publicidad y márketing), como estudiar sus expectativas (investigación y evaluación) y satisfacer sus necesidades intelectuales (educación y ocio).

Cordón Benito y González González (2015) destacan que es justo antes del cambio de siglo cuando los museos comienzan a ganar una mayor presencia en los medios y elaboran diversos planes de comunicación enfocados en la promoción de exposiciones, ciclos de conferencias y congresos. Es entonces cuando los museos son considerados como parte de las industrias creativas y se convierten en destinos turísticos obligatorios (Rowan, 2012).

Han pasado más de cuatro décadas desde la implementación de estos planes estratégicos y, en la actualidad, la comunicación, sea digital o analógica, sigue siendo utilizada principalmente como una estrategia para atraer (Meyer et.al, 2023) visitantes y obtener financiación privada, en lugar de para fomentar un compromiso significativo con las comunidades locales y con la sociedad en su conjunto (Capriotti, 2013), lo que hubiese cuando menos mitigado los efectos de la triple crisis de acceso, de participación y de relato (Davallon, 2010; Croizet, 2021; Wróblewska, 2022) que enfrentan hoy en día los museos y a la que se suma la crisis de reparación, que en este momento no puede obviarse.

Asimismo, y pese a que se incorpora la digitalización (Donahue, 2013), el museo continúa replicando un modelo comunicativo *emirec*, es decir, el que asocia la comunicación con un modelo de diseminación unilateral, que aboga por un “*low-cost model with high visibility, claiming little participant engagement*” (Hetland, 2020, p. 66). Este enfoque concibe la comunicación como un proceso exógeno y unidireccional (Viñarás et al., 2009), en el cual la información es transmitida unilateralmente a los medios de comunicación o, más recientemente, a las redes digitales (Agostino, 2020; Mas Iglesias, 2018; Caerols-Mateo, 2017), con el fin de llegar a un público que aún se considera un consumidor pasivo de cultura (Simon, 2010). Este público recibe una oferta cultural y la posibilidad de experimentarla dentro de un relato hegemónico, pero no se le ofrece la oportunidad de participar activamente en ese relato, cuestionarlo o convertirlo en una narrativa en conflicto (Beirak, 2022).

Cordón Benito y González González subrayan en este modelo la carencia de “elementos activos y permanentes de escucha” y la ausencia de “protocolos de comunicación” (2015, p. 162). De hecho, resultados de investigaciones precedentes (Capriotti, 2013) ponen de manifiesto que, en la

actualidad, la comunicación continúa siendo entendida mayoritariamente como una herramienta táctica de carácter inmediato, orientada a objetivos a corto plazo. Rara vez se la valora como un recurso estratégico fundamental para construir vínculos sostenibles con las comunidades, incluidas aquellas que participan como visitante, la comunidad que alberga la institución, o la comunidad supuestamente representada por el museo. Así, los museos siguen considerando la comunicación como aquellos planes estratégicos cercanos al *márquetin* que diseñaron los museos anglosajones en los años noventa —siguiendo el modelo de rentabilización que apuntábamos más arriba— y que fueron copiados globalmente (Chinchilla, 2006). Drotner (2017) lo resume de la siguiente manera:

Rather than assuming a reactive stance towards media, could the renewed mission of a more fully “mediatised museum” be turned proactively towards sparking new paradigms into action; and in so doing, reconceive the role of the cultural institution by fostering a new appreciation of the value of content (digital and otherwise); how it is exchanged and transacted with. (2017, p. 4)

Especialmente interesante nos parecen las aportaciones de Desvallées y Mairesse (2010), cuando definen la *comunicación museal* como:

la presentación de los resultados de la investigación efectuada en la colección (catálogos, artículos, conferencias, exposiciones) y a la vez como la disposición de los objetos que la componen (exposición permanente e información ligada a ella. (2010, p. 29)

Recogiendo los apuntes de estos mismos autores (2010), podemos afirmar que la comunicación en los museos se fundamenta en dos variables:

(1) Por un lado, la comunicación propiamente dicha que se da antes de visitar el centro cultural. Una comunicación cercana al *márquetin* y la comercialización que sirve para proyectar aquello que el museo desea mostrar o enfatizar a los futuros visitantes. Esta comunicación clásica, de emisor-receptor, sigue respondiendo a los modelos/tradiciones de Shannon y Weaver de finales de los años cuarenta como son la teoría de la Información o el Modelo de Transmisión de Lasswell (1948). Su objetivo es el de atraer al visitante, creando la necesidad o deseo de visitar la institución. Estos procesos de captación se desarrollan a través de estrategias de comunicación, que en la

actualidad se ejercen en buena medida a través de la tecnología (página web, redes sociales y gabinetes de prensa, contacto con los medios de comunicación, *media partners*...).

(2) Por otro lado, el museo en sí es un dispositivo de comunicación. Una vez que el visitante flanquea la puerta se encuentra con un dispositivo expositivo organizado con una finalidad comunicativa y didáctica. Estas estrategias de la comunicación museística se despliegan a través de numerosos recursos: desde la simple redacción de los textos a la iluminación, el diseño del espacio o la incorporación de dispositivos... En una exposición, por lo tanto, la comunicación hace referencia tanto a la forma de presentar los objetos como a la información que se desprende de ellos, es decir, una narración coherente que se nutre de los relatos que trazan los objetos, los paneles, la disposición de estos, etc.

Desde esta perspectiva, puesta de relieve por la definición del ICOM, la comunicación museal se recogida en la investigación *Conceptos clave*<sup>7</sup> de ICOFOM (2011)<sup>8</sup>, donde Desvallées y Mairesse subrayan “que la comunicación se presenta como la manera de compartir los objetos que forman parte de la colección y del mismo modo las informaciones resultantes de las investigaciones efectuadas con los diferentes públicos” (2010, s.p). Los autores otorgan una gran importancia a la forma (cómo comunicar) y al contenido (qué comunicar), pero no se menciona la comunicación que el museo establece con la comunidad para atraerla, cohesionarla o, en definitiva, hacerla partícipe de sus narrativas.

De hecho, debemos de tener en cuenta que la propia definición de museo ha estado en discusión y cambio en diferentes ocasiones desde la creación de ICOM en 1946, concretamente en 1951, 1961, 1974, 1989, 1995, 2001, 2007 y 2022. En la Conferencia General de Milán, en 2016, se decidió crear un Comité Permanente sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades (MDPP), con el fin de estudiar y proponer una nueva definición adaptada al siglo XXI y susceptible de ser aprobada en la siguiente Conferencia General en 2019 que se celebraría en Kyoto.

---

<sup>7</sup> Los *Conceptos Clave* es un proyecto lanzado por ICOFOM en 1993 bajo la coordinación de François Mairesse y André Desvallées como resultado de muchos años de trabajo de definición de 21 conceptos y términos importantes para la museología. Los *Conceptos Clave* son un avance del *Diccionario de Museología* más amplio que se publicó en 2011 en francés y en 2012 en inglés y español.

<sup>8</sup> ICOFOM (International Committee for Museology) es el Comité Internacional para la Museología del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Se centra en el estudio y desarrollo de la museología como disciplina académica y profesional. ICOFOM promueve investigaciones sobre teorías museológicas, la historia de los museos y las prácticas museísticas en diferentes contextos culturales.

La proposición de definición que llegó en septiembre de 2019 a Kyoto fue largamente debatida. En un contexto de discusión en torno al papel de los museos en la sociedad, la que en ese momento era la presidenta de la organización ICOM, Suay Aksoy propuso:

Los museos no son neutrales. Nunca lo han sido y nunca lo serán. No están separados de su contexto social e histórico. Y cuando parece que no están separados, esto no es neutralidad, eso es una elección: un discurso. Elegir no abordar el cambio climático no es neutralidad. Elegir no defender la igualdad no es neutralidad. Elegir no hablar de colonización no es neutralidad. Eso son elecciones, y podemos elegir mejor. Para cumplir sus misiones y servir a la mejora de las sociedades los museos no necesitan ser neutrales. (2019 s.p)

La propuesta en Kioto era una declaración de 99 palabras que presentaba a los museos como “espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre el pasado y el futuro”. El texto los define como “participativos y transparentes”, que trabajan “en asociación activa con y para diversas comunidades” y “con el objetivo de contribuir a la dignidad humana y la justicia social, la igualdad global y el bienestar planetario”.

El texto que integraba estos conceptos, en la votación final, recibió un 70% de votos en contra. Aksoy renunció a su cargo. La discusión enfrentaba un debate en torno a si los museos debían seguir siendo “casas de colecciones y hermosas paradas en la ruta turística” o “comprometerse con la sociedad en general”, en palabras de uno de los ex miembros del comité, el curador estadounidense Rick West<sup>9</sup>, al *New York Times*. Mientras tanto, los delegados africanos de ICOM acusaban a los europeos de resistirse a los movimientos hacia la “descolonización” y la restitución.

Dos años después, finalmente, el ICOM aprobó una nueva definición que incluía una “visión ética de los museos” así como los conceptos de *sostenibilidad, inclusión, transversalidad y diversidad*. Se lee que el museo es o debiera ser:

Una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y

---

<sup>9</sup> <https://www.nytimes.com/2020/08/06/arts/what-is-a-museum.html>



profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022)

En la actualidad, los museos, como instituciones culturales, a pesar de definirse como lugares de participación comunitaria e intercambio de conocimientos (ICOM, 2022) donde se pretende abandonar la visión funcionalista y unívoca de la comunicación para adoptar nuevas formas comunicativas dialógicas y plurívocas, abrazan el lenguaje de los nuevos medios de difusión y de las TIC como únicas formas de participación y la educación como único espacio para la medición entre la institución y la comunidad.

Kaiser-Moro y Sánchez-Mesa (2023) destacan que el papel transformador asignado a la tecnología ha sido tan significativo que ha impulsado la aparición de conceptos como “museo reinventado” (Anderson, 2004), “museo conectado” (Drotner y Schröder, 2013), “museo 2.0” (Simon, 2010) o “museo transmedia” (Kidd, 2014; Moreno-Sánchez, 2015; Mateos-Rusillo & Gifreu-Castells, 2018), que han guiado los debates contemporáneos en torno a las instituciones museísticas. En este marco, tanto desde el ámbito académico como desde las políticas institucionales, se observa una progresiva adopción de la retórica participativa, marcando una transición desde modelos organizativos considerados autoritarios (Dana, 1917; Hooper-Greenhill, 2000; Witcomb, 2003) hacia museos concebidos como espacios abiertos, sociales y orientados al diálogo, en especial a través del uso de plataformas digitales (Anderson, 2004; Gómez Vilchez, 2012 citado en Kaiser-Moro y Sánchez-Mesa, 2023). Forteza expone (2012) que los museos han sido siempre instituciones reacias a los cambios debido a su carácter conservador. Pese a ello, han hecho pequeños pasos para romper con la idea de museo-almacén —propio del modelo de cultura ilustrada y de la democratización, que pone el acento en la colección o mecenazgo—, asumiendo que los consumidores, como los llama Forteza, quieren interactuar con la institución para poder tener un diálogo provechoso con ella con el fin de integrar la institución como parte de su día a día. Estos pequeños pasos son mayoritariamente digitales. Aun así, sostiene Gayà Morlà (2025), la idea de participación ciudadana se ha vinculado a los departamentos de educación y los departamentos de comunicación han asimilado las lógicas de la comunicación digital sin que haya sido la vía para una efectiva participación comunitaria.

La implementación de políticas expositivas orientadas a acercar los contenidos a públicos no especializados, junto con la creación de programas educativos dirigidos a estudiantes e incluso a personas mayores, ha contribuido a enriquecer la experiencia de los visitantes y a facilitar una

comprensión más accesible y participativa del museo. Esto son solo algunos ejemplos del cambio que se está produciendo en este tipo de organizaciones y que nos aventuramos a decir reproducen el modelo híbrido (Zallo, 2003) que apuntábamos en páginas anteriores.

La comunicación y su relación con las políticas culturales basadas en el modelo de cultura-elástica y el modelo híbrido (Barbieri, 2012) emerge como una herramienta indispensable tanto para situar la relación entre la visita/la comunidad y la institución como parte para, incluso, ser co-creadores de relato cultural (Gayà Morlà, 2020). Aquí es precisamente cuando cabe entender el papel que ha tenido la Comunicación en estas instituciones.

En 2024, la XXI Conferencia Internacional del MINOM, celebrada en Catania (Italia), del 20 al 23 de febrero de 2024, llevaba por título: *Repensar las museologías como alianzas transdisciplinarias transformadoras para sociedades justas*. La declaración —expone el texto— va en la línea de la nueva definición de museo del ICOM.

La declaración se cierra con 12 *reconocimientos*, entre los que se lee que la museología: “Debe llevar la memoria y la cultura al centro de las luchas por los derechos sociales, entendiendo que las personas son la fuerza motivadora de las acciones museológicas. Entendemos que son las personas quienes les dan sentido y nos dicen la importancia que tienen los museos; y que son los museólogos/as quienes les acompañamos” (Reconocimiento 2); y “la Museología Social respeta la autonomía de la programación, planificación, la autogestión, la cultura, la memoria, la no eliminación de la historia de las personas, los territorios, los espacios y las narrativas (microhistorias) de las comunidades como parte integral de los proyectos museológicos” (Reconocimiento 5).

Esta declaración plantea, entonces, la necesidad de que las instituciones culturales, como espacios de divulgación y construcción de conocimiento —en el marco de la democracia cultural—, contemplen la cultura como un derecho ciudadano que, a través de generar espacios de negociación desde la comunicación, permitan recoger, escuchar y reconocer los relatos contrahegemónicos a la vez que trabajar en su reparación social e histórica.

No obstante, no podemos ignorar, tal y como relatamos en los puntos anteriores, que la principal función del museo con carácter público —pese a todo— sigue siendo la de preservar y almacenar objetos patrimoniales con interés histórico o artístico que han configurado el canon cultural. El

vínculo entre cultura y educación parece irremediabilmente atado al de comunicación, que en este planteamiento ya no debería actuar solo como herramienta de difusión (márquetin), sino más bien como espacio para la mediación entre sujetos/comunidades y herramienta de creación y penetración de nuevos relatos. Esta evidencia parece aún muy alejada de lo que mayoritariamente sucede en las instituciones.

En esta investigación se argumenta que la lógica funcionalista —sea analógica o digital— perpetúa una comprensión de la comunicación que limita su potencial para aproximarnos a las grandes crisis que enfrentan los museos —acceso, participación y representación (Croizet, 2021; Loran Gili, 2021), a las que, como hemos expuesto, sumamos reparación—; y se distancia de entender el rol de la comunicación no solo como una herramienta de difusión —sea digital o analógica—, sino como una mediación simbólica.

Una comunicación que implique una *praxis* relacional, en la que las interacciones posibles entre el museo y las personas, los discursos, los relatos y las narrativas persiguen el objetivo de experimentar —desde lo colectivo— para integrarse activamente en el diálogo contemporáneo, siguiendo la línea de aquellos museos que hace más de diez años describía Claire Bishop: “Today, however, a more radical model of the museum is taking shape: more experimental, less architecturally determined, and offering a more politicized engagement with our historical moment” (2013, p. 6).

### 4.3. MEDIACIONES, EQUILIBRIOS COMPLEJOS E INCOMUNICACIÓN

En los últimos años el museo como institución cultural clásica ha defendido —y alimentado— unas políticas culturales de carácter espectacular, inicialmente centradas en la edificación de grandes infraestructuras culturales y, más adelante, orientadas hacia la innovación cultural, acompañada de una tecnofilia a menudo cuestionada por su carácter acrítico. Estas políticas estrechamente conectadas a procesos de higienización (Delgado, 2000), gentrificación y *turistificación* urbana las leemos dentro del modelo de rentabilización que, incluso, calendariza una capital cultural anual.

A pesar de ello, desde los años ochenta —como venimos adelantando—, nacen diferentes experiencias producidas desde la crítica institucional con la pretensión de superar la institución clásica para convertir el museo en un laboratorio que implemente los principios de la cultura libre<sup>10</sup> y el procomún<sup>11</sup>. En este sentido, recordemos que este Estado del arte hace especial énfasis en los museos, ya que como instituciones clásicas —y poco permeables al cambio (Vergès, 2023)— viven en estos momentos la exigencia social de redefinirse. Así, los debates en torno a la participación, el acceso, la representación y la reparación no solo competen a los museos, pero es en estos donde se hace más evidente. De este modo, este Estado del arte abarca también debates que otras instituciones culturales están abordando y que nos parece no son contradictorios o excluyentes con lo antes expuesto.

Las instituciones deben ser infraestructuras culturales facilitadoras de relatos y que se dejen “seducir por movimientos y colectivos que operan a pesar de ellas” (Rowan, 2016). La política

---

<sup>10</sup> La cultura libre es un movimiento que defiende el acceso abierto al conocimiento, la información y la creatividad, promoviendo la libertad para usar, modificar y compartir obras sin restricciones legales excesivas. Se opone a modelos restrictivos de derechos de autor y fomenta licencias abiertas que permiten la colaboración y la innovación. Según Lessig (2004), la cultura libre es fundamental para la creatividad y la innovación, ya que las restricciones excesivas limitan el progreso. Benkler (2006) también argumenta que la producción colaborativa y el acceso abierto son esenciales en la era digital. Por su parte, Stallman (2010) defiende que la cultura libre garantiza derechos esenciales como el acceso a la información y la posibilidad de reutilización y mejora colectiva.

<sup>11</sup> La cultura del procomún hace referencia a los recursos compartidos gestionados de manera colectiva por una comunidad, en contraposición a la propiedad privada o estatal. Se basa en la cooperación, la autogestión y la participación abierta, promoviendo modelos de acceso libre y sostenibilidad. Según Bauwens (2005), el procomún es un sistema en el que los bienes son creados y gestionados de manera colectiva, como ocurre con el software libre o la Wikipedia. Por otro lado, Elinor Ostrom (1990) mostró que existen recursos (bienes tangibles o intangibles) compartidos por comunidades que se sostienen gracias a las normas desarrolladas por los comuneros y comuneras (*commons*) a través de sistemas de gobernanza fuera de la institución. Asimismo, Benkler (2006) destaca que en la era digital, la cultura del procomún se ha expandido con la producción colaborativa y el acceso abierto al conocimiento.

cultural por tanto debe estar compuesta de elementos que sirven para articular y dar apoyo a iniciativas ya existentes a la vez que procuran que se creen (o co-creen) otras nuevas. La institución-infraestructura produce espacio, produce tiempo y también produce legitimidad.

Desde los Estudios Culturales, las instituciones culturales se definen como organizaciones o estructuras sociales que juegan un papel clave en la producción, preservación y circulación de significados culturales dentro de una sociedad. En esta visión de raíz marxista, las instituciones culturales no solo son lugares de conservación y transmisión de arte, patrimonio y conocimiento, sino que también actúan como agentes que influyen en la construcción y legitimación de las identidades culturales, las normas sociales y las relaciones de poder, ya que estructuran significados.

En este sentido, dirá Hall (1994), son espacios de negociación de ideología y, apuntamos, es en dicha negociación que se establecen —o no— diferentes modelos de mecanismos de acceso, participación, representación y reconocimiento. Por ello, son espacios conflictivos, espacios de disenso (Ranciere, 1995) y en conflicto, respecto a las relaciones de poder y a las resistencias culturales, pero también respecto a la lucha por las narrativas y a los recursos designados a estas.

Nos interesa también detenernos en el reconocimiento que proponen los Estudios Culturales en torno a que las instituciones culturales no son solo espacios de dominación. Sin llegar a desbordar el materialismo mecanicista<sup>12</sup>, los Estudios Culturales exponen que las instituciones culturales también pueden ser lugares de resistencia, donde se desafían las normativas establecidas y se promueven nuevas formas de pensamiento y acción. Por ejemplo, los movimientos artísticos vanguardistas o los relatos contrahegemónicos las han utilizado para cuestionar las estructuras de poder existentes, ofrecer narrativas alternativas y promover nuevas identidades y, a su vez, paradójicamente estas disrupciones han servido para perpetuar la legitimidad de estas frente a la crítica.

Sin querer abundar en ello, apuntamos el papel que han tenido las instituciones culturales en las narrativas en torno a la igualdad o, en estos momentos, en torno a la decolonización. El feminismo

---

<sup>12</sup> “El materialismo mecanicista trata de interpretar todos los fenómenos de la Naturaleza con la ayuda de las leyes de la mecánica y de reducir todos los procesos y fenómenos cualitativamente distintos de la Naturaleza (químicos, biológicos, psíquicos, &c.) a procesos mecánicos. El movimiento no es considerado como un cambio en general, sino como el desplazamiento mecánico de los cuerpos en el espacio, resultado de una acción externa, del choque de un cuerpo con otro. El materialismo mecanicista niega el automovimiento de las cosas, sus cambios cualitativos, niega los saltos en el desarrollo, la evolución de lo inferior a lo superior” ([Diccionario filosófico marxista](#), 194.6 pp. 207-208).

entró a las instituciones culturales, como mínimo en España, a partir de 2018, pero lo hizo, pese a la aprobación de los planes de igualdad, como una anécdota: exposiciones solo de mujeres, muestras para mujeres, conciertos dirigidos a mujeres buscando un público consumidor propio del modelo de rentabilización cultural. Dicha apertura se acompañó con un modelo de comunicación difusionista y de relatos contrahegemónicos como producto. Si bien hubo experiencias de acceso y participación, basadas en procesos comunicativos, que ponían el foco en la interacción entre los sujetos y no solo en la difusión cultural finalista —que suponían cierto reconocimiento—, estas experiencias fueron anecdóticas y no se llegó a recuperar una genealogía feminista más allá de “las pioneras” (Gayà Morlà y Seró Moreno, 2024) o “las que fueron” descontextualizadas y sin conectarlas al presente y darles sentido con una perspectiva actual (González, 2021).

Es en este marco descrito, y recuperando la óptica de Paulo Freire (1973), que la comunicación en las instituciones culturales empieza a entenderse no solo como los objetos exhibidos o el márketing comercial sino, tímidamente, como una herramienta dialógica con los sujetos. Así, la comunicación que emerge como mediación en las instituciones culturales procurará que estas escuchen y establezcan un diálogo con las comunidades a través de, como veremos en las páginas que siguen, los departamentos de educación y mediación y los laboratorios ciudadanos.

El término *mediación* fue introducido por primera vez en el ámbito museístico francés, con un significado distinto la tradicional *pédagogie*. Mientras que este último hace referencia a procesos de aprendizaje formal, la mediación se vincula con formas informales de aprendizaje. En el contexto de la museología, *pédagogie*, puede considerarse equivalente a expresiones como “didattica museale” en italiano, “museum education” en inglés, o “Museumspädagogik” en alemán (Eve Museos, 2019).

El concepto de *médiation* en francés alude a una dinámica en la que el visitante asume un rol central, en consonancia con un enfoque constructivista que reconoce la diversidad de perfiles de visitantes, estilos de aprendizaje y comunidades interpretativas. La mediación actúa como un puente entre el museo y sus públicos, ofreciendo múltiples lecturas de las colecciones y adaptándose a las distintas audiencias (Chaumier y Mairesse, 2017).

Desde una perspectiva filosófica, la mediación es una noción clave en el pensamiento hermenéutico y reflexivo de Paul Ricoeur. Según el autor, es mediante la mediación cultural que los individuos pueden interpretar el mundo y construir su identidad (Ricoeur, 2008). En el ámbito

cultural, el término suele emplearse para analizar las formas de circulación de ideas y productos culturales a través de los medios y actividades de difusión. Varios investigadores señalan que el uso del concepto de mediación cultural se documentó por primera vez en Québec, hacia el año 2000, para describir estrategias culturales centradas en el intercambio simbólico entre personas y objetos culturales (Kliuchko, 2020).

En el contexto del Estado español, las prácticas de mediación se enfocan principalmente en aspectos sociales e interculturales, estrechamente ligados a la educación y la comunicación museística. Estas acciones buscan redefinir el papel social del museo desde una mirada más inclusiva y comprometida, en línea con los marcos posmodernos y poscoloniales.

La mediación se utiliza frecuentemente ligada a la educación y no es hasta el 2011 que Desvallées y Mairesse incluyen en su *Diccionario de Museología*, la comunicación en su definición:

Se trata de una estrategia de comunicación de carácter educativo que moviliza, alrededor de las colecciones expuestas, diversas tecnologías y pone al alcance de los mismos los medios para comprender mejor la dimensión de las colecciones y participar de sus apropiaciones. Este término concierne, pues, a nociones museológicas conexas como la comunicación y la animación y, sobre todo, la interpretación. (2011, s.p)

Nina Simon (2010) entiende la mediación como un componente esencial dentro de los procesos comunicativos del museo. En su obra, la autora analiza las nuevas dinámicas de interacción dentro del espacio museístico, destacando el llamado Museo Participativo. Este modelo promueve la implicación activa del público en la creación de contenidos, la interpretación de las colecciones y la toma de decisiones, desplazando así el paradigma tradicional de comunicación unidireccional —donde los expertos transmiten saber a una audiencia pasiva— hacia un enfoque colaborativo donde los visitantes asumen un papel protagónico a través de procesos de mediación.

Por su parte, John H. Falk y Lynn Dierking (2000), conocidos por sus contribuciones en el ámbito de la educación en museos, sostienen que la mediación abarca el conjunto de prácticas comunicativas de la institución, así como sus métodos y canales para difundir conocimiento. Desde esta perspectiva, la mediación abre paso a una conversación horizontal entre el público y el espacio cultural, ampliando su comprensión desde un punto de vista más pedagógico y educativo.

Rechazando la lógica vertical y paternalista, el museo se posiciona como un mediador atento a las inquietudes y expectativas de su comunidad.

Dado que la mediación, en tanto modelo comunicativo, todavía se encuentra en una fase incipiente de desarrollo dentro del ámbito institucional, la producción académica sobre el tema es muy limitada. La participación y la mediación aún oscilan entre los departamentos de educación, comunicación y públicos.

No obstante, en muchas instituciones el área de comunicación aún conserva rasgos del modelo funcionalista tradicional, reproduciendo estructuras verticales que refuerzan prácticas paternalistas y patriarcales entre la institución y el visitante.

Y, aun así, no podemos obviar que, sin las mediaciones, que son los procesos de comunicación, no habría cultura ni prácticas culturales constitutivas que nos permitan experimentar la cultura. Recuperando las aportaciones de Tresserras (1996) en torno a la cultura y la comunicación, podemos afirmar que ambas están vinculadas, ya que la segunda posibilita la primera. Extrapolando esta reflexión a las instituciones culturales y entendiendo que estas son organizaciones de construcción y comunicación de relatos, exponemos que estas deben poner el foco en, como apunta Umberto Eco (2000/1976), los procesos culturales como procesos de comunicación ligados a un sistema de significación.

Una vez expuesto el recorrido histórico y semántico de la mediación y su relación con el visitante y la educación, defendemos que es en la interacción entre mediación, participación y comunicación desde donde podemos desplegar unas políticas de la cultura y la comunicación que sean valedores de los derechos culturales en su totalidad y sirvan no solo como difusoras de nuevos relatos no hegemónicos ligados al procomún sino también como espacios de reconocimiento y reparación.

Martín-Barbero define comunicación como “las diferentes maneras y espacios de reconocimiento social” (1989). De este modo, las instituciones culturales como espacios de divulgación y construcción de conocimiento —en el marco de la Agenda 2030 y la Carta de Roma (2020)— deberían contemplar la cultura como un derecho ciudadano que fomente la democracia, a través de crear y recrear relatos que escapen de la narrativa hegemónica (2020, p. 1). De hecho, en los últimos años, y sobre todo a raíz del desarrollo de la idea de la mediación comunitaria ligada a la



cultura procomún, en los museos e instituciones culturales, la comunicación empieza a desdibujar las características otorgadas por autores como Lasswell (1948) para aventurarse en los modelos de comunicación vinculados con la educación, que enuncia el argentino Mario Kaplún (2002). Para el autor, la comunicación y la educación podían poner el foco en el objeto (el contenido comunicativo y sus efectos) o en el sujeto (los procesos de creación y asimilación de relato).

De este modo, podemos afirmar que la mediación permite, a su vez, una nueva forma de institucionalidad por parte del centro cultural que rechaza la jerarquización y patriarcalización de sus estructuras. Así, desde finales del pasado siglo, se han ido experimentando diversos formatos de institucionalidad hasta llegar a la idea de laboratorio, aún muy incipiente.

Es en la noción de laboratorio cultural y sus prácticas participativas, que relacionamos con el modelo de cultura elástica y con los principios de democracia cultural, desde donde entendemos que la mediación, si bien se trata como un proceso de interacción entre la comunidad participante y la institución, no puede limitarse solo a una idea vinculada con la educación y los procesos de aprendizaje sino que debe integrar en sí misma la noción y la praxis de la comunicación horizontal, enredada, multivoz y que en esta tesis apuntaremos como rizomática.

## 4.4. LA CULTURA, *LO CULTURAL* Y LOS DESACUERDOS

El paso de los museos tradicionales a los laboratorios actuales supone una grieta (Holloway, 2011; Giró, 2025) en el sistema que está consolidando un modelo de cultura oficial promovido por el Estado, el cual se fundamenta en lo que Barbieri (2014) denomina “la cultura como sustantivo”. Según el autor, a partir de la década de 1960, el principio de democratización que permea las políticas europeas llevó a incorporar la cultura como un componente estructural dentro de la acción pública. En esta línea, se promovió tanto la creación de infraestructuras y equipamientos culturales como el establecimiento de una programación continua, orientada a garantizar el acceso y la protección del patrimonio. No obstante, este proceso también afianzó la conexión entre política cultural e identidad nacional, una relación que en la actualidad se expresa a través de estrategias de construcción de marca, como la marca España y las marcas-ciudad desarrolladas en distintos territorios.

Marcelo Exposito, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (2008), señala que, en el caso español, al mismo tiempo que el *boom* museístico colonizaba cada provincia, algunas instituciones públicas se repensaban y proponían un modelo más basado en la producción y la interacción y centrado en la generación de espacios de experimentación compartidos de encuentro y participación. Como ejemplos: Matadero, inaugurado en Madrid, en 2011; MediaLab Prado, abierto en 2013, también en Madrid, y que será desalojado de su sede en el Museo del Prado, en 2021, por la concejala de Cultura Andrea Levy; el Centre de Cultura Contemporània (CCCC), inaugurado en 1994 o el Santa Mònica, ambos en Barcelona. El Santa Mònica, de hecho, en 2021, prescinde incluso de Centre d’Art —Centro de Arte—, nombre con el que se había creado en 1988. Otro ejemplo es el Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC) inaugurado en 2017 como centro dedicado a la cultura contemporánea, dependiente del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, entidad que gestiona y coordina diversas instituciones museísticas en la región.

Estas iniciativas nacen de la constatación que una parte de la ciudadanía empieza a cuestionarse la validez de un modelo de cultura vinculado al turismo que, lejos de fortalecer la cohesión social, representa una carga económica creciente para el presupuesto público. En este escenario de creciente desconexión ciudadana, la respuesta institucional más extendida ha sido la de orientar la política cultural hacia el mercado, concibiendo la cultura como un engranaje más dentro de la lógica productiva y como motor de desarrollo económico. Conceptos como marca ciudad, *smart*

*city*, ciudad creativa o industrias culturales se han convertido en los nuevos indicadores del valor atribuido a la cultura.

Barbieri señala que entender la cultura como sustantivo implica asumirla como objeto, como bien inventariable en parámetros cuantificables. En contraste, *lo cultural* —desde una perspectiva cualitativa— abarca las dimensiones afectivas, simbólicas e inmateriales que componen la vivencia cultural.

Lo cultural son las maneras en que como actores nos enfrentamos y negociamos, y por lo tanto, también cómo imaginamos aquello que compartimos. (...) Ésta es una mirada política de la cultura. (2014, p. 109)

Uno de los proyectos que se llevó a cabo en España en torno la articulación de las nuevas corrientes en las instituciones culturales centradas en el procomún, la mediación y *lo cultural* fue la publicación en 2004 de *Desacuerdos*, un proyecto editorial fruto de la colaboración institucional entre Arteleku —dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa—, el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el proyecto Arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). A ellos, se sumó el Centro de Arte José Guerrero de Granada el año siguiente y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid) en 2011. *Desacuerdos* —explica Álvarez Guillén (2016)— era una compilación de trabajos de investigación sobre las prácticas y los modelos contraculturales que no respondían a las estructuras culturales establecidas y, a la vez, sobre los modos en que estos podían dialogar con las estructuras políticas de la administración cultural. El volumen entendía que, desde los años setenta, existía la necesidad de que el arte fuera algo abierto que dialogara con la sociedad más allá del hecho expositivo, a la vez que incidía en la desafección del arte y la comunidad.

Como se indica en la introducción del primer número:

*Desacuerdos*, (en consecuencia), no es de ninguna manera un proyecto sobre “arte político” en España. Versa sobre los vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en nuestro contexto en las últimas décadas; entendiendo por “política(s)” la compleja correlación de fuerzas en la sociedad civil y no sólo la entidad dedicada a la gestión del Estado; y por “público” lo que va mucho más allá de lo estatal y lo mercantil, es decir, el espacio que configura las políticas. Surge de la voluntad de erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar

algunas bases de reconstrucción de una posible esfera pública cultural crítica. (Carrillo et al., 2004, p. 12-13)

Así, *Desacuerdos* supuso una construcción histórica de la otredad, un contramodelo historiográfico (Vega, 2015) realizado desde el museo contra la hegemonía de la academia, pero usando la gramática de la academia y los recursos del museo. Un complejo sistema de reconocimiento y autoconocimiento que supuso poner de relieve las nuevas líneas de trabajo en torno a una nueva política cultural, y la estrecha (y enrevesada) relación entre la institución cultural y los movimientos disidentes, comunitarios y activistas.

La propuesta de *Desacuerdos*, sostenemos en esta tesis, fue el disparador para la creación de laboratorios ciudadanos cuyos vínculos con la institución se establecieron a través de la mediación para superar la “crítica más conocida: que las instituciones —petrificadas— han dejado de aprender sobre cómo relacionarse con el exterior y cómo hacer las cosas con los ciudadanos” (Medialab-Prado, 2015, s.p).

Algunos museos como el Prado o Reina Sofia en Madrid se convirtieron en espacios para, en palabras de Barbieri, “lo cultural”. Así, por poner un ejemplo en 2011 arrancó en el Reina Sofia el proyecto *Subtramas*, un proyecto artístico enmarcado en el campo de estudio de la cultura visual digital, que impulsaba la investigación y la producción colaborativa en torno a la imagen en movimiento. *Subtramas* ponía en valor aquellos trabajos que, desde el cine colectivo y las artes visuales, cuestionaban las relaciones entre el conocimiento y el poder, fomentando un territorio de cruce entre el arte, la democracia participativa, la educación y la vida cotidiana.

Estos centros, según Jesús Carrillo (2015), fueron “modelos de transición y de interpelación pública en un ecosistema en crisis” que necesita “una reflexión para generar dispositivos de experimentación y de investigación (...) dónde el museo se convierta en una especie de laboratorio para una institucionalidad que todavía está por llegar” (2015, s.p).

En este sentido, Carrillo, en *Modos de Hacer* (2001), relata que a diferencia de otros países la institución cultural en España tiene “la función de activar la resolución de problemas sociales” (2001, s.p.). El reto para lograrlo, apunta el autor, es colocar los procesos educativos de mediación en el centro de las actividades; además de continuar componiendo relatos historiográficos a través de la construcción de colecciones permanentes. Así pues, las exposiciones se plantean como herramientas críticas para cuestionar el estado de cosas y no para su mera explicación. Esta idea de nuevo queda sujeta a la mediación como espacio de educación y no como comunicación.

## 4.5 MOVIMIENTOS CONTESTATARIOS Y RELATOS CONTRAHEGEMÓNICOS: ¿FUERA O DENTRO DE LA INSTITUCIÓN?

Explica Álvarez Guillén (2016) que, en 2008, al inicio de la crisis y cuatro años después del inicio del proyecto *Desacuerdos*, Carrillo participa en el catálogo de la exposición *Cartografías disidentes*, con obras de Antonio Abad, Minerva Cuevas, Carlos Garaicoa, Carmela García o Grupo de Arte Callejero, entre otros; y, en el texto, junto con otros autores como Paul B. Preciado o Nelly Richard. La obra reflexiona sobre las prácticas artísticas contestatarias que reclamaban la calle frente a la institución y que ahora demandan para sí la institución como espacio común para desarrollar sus acciones.

El autor mira con recelo el nuevo formato institucional (en algunos casos los laboratorios) poroso y mediado que quiere actuar como activador de la participación ciudadana y abre un debate todavía no resuelto: la posible desactivación de los relatos contrahegemónicos si la institución les da voz.

Ahora bien, en esta tesis defendemos, tal y como apunta Álvarez Guillén (2016), “que en un contexto de políticas culturales basadas en el espectáculo y el monumento, que había venido a servirse del arte público como recurso publicitario y estetizante, el intento de crítica política desde el arte podía ser tomado como un intento más de sobresalir dentro del sistema, que todo lo fagocita” (2016, p. 84).

En el entorno de crisis económica global y a su vez del auge de Internet y los movimientos contestatarios (15M, Occupy Wall Street, Primavera Árabe) herederos de las corrientes de *alterglobalización*<sup>13</sup> se empezaron a configurar movimientos culturales de ámbito local que, como apunta Carrillo, facilitaban el movimiento global:

de este modo se articulaban las escenas local y global a través de prácticas de arte social que dinamizaban el entorno urbano sin entrar en los juegos del mercado que se afianzaba, ni en los juegos políticos de revalorización de espacios en una suerte de gentrificación de los barrios que pasaba por una desintegración de su entramado social. (2008, p. 12).

---

<sup>13</sup> Para Fernández Buey (2004), la *alterglobalización* es un fenómeno heterogéneo compuesto por movimientos sociales, ecologistas, feministas y anticapitalistas, que buscan democratizar las instituciones internacionales y proteger los derechos humanos, laborales y ambientales.

Asimismo, a pesar de estos movimientos culturales fuera de la institución, el uso de prácticas deslocalizadas o la idea museo itinerante, lo cierto es que la política cultural imperante construyó grandes edificios museísticos y comenzó colecciones sin criterio, favoreciendo una progresiva espectacularización (Blanco, 2005, p. 3). La burbuja inmobiliaria que se desarrolló entre 1997 y 2008 aproximadamente, coincide con una burbuja o *boom* museístico (Álvarez Guillén, 2016). El desarrollo de grandes complejos para el arte vino asociado a procesos de revalorización de espacios urbanos incluso degradados y a una construcción de contenedores de arte cuyo mayor exponente es el Museo Guggenheim de Bilbao, inaugurado en 1997, pero también el MACBA (1995), el CCCB (1994), el Reina Sofía (1992) o la Ciutat de les Arts de Valencia (1998).

Apunta Álvarez Guillén (2016) que, a raíz de esta política cultural basada en grandes contenedores y en un contexto de crisis, comenzó a extenderse un discurso crítico que emanaba de los movimientos sociales, que entendía el arte como una actividad más reflexiva con un papel en la sociedad que pasaba por recuperar la ciudad. Así pues, las prácticas colaborativas se extendieron y se planteó la posibilidad de llevarlas a cabo con la institución, a pesar de las dudas sobre la posibilidad de un trabajo en igualdad de condiciones y las contradicciones de “recuperar la ciudad” con la institución que ayudaba a su gentrificación (Delgado, 2000).

Señalaba Carrillo (2008) que:

Tras el embate fallido de gentrificación de Lavapiés que debía suponer la ampliación del Reina Sofía hacia el Sur, debido a la incontenible llegada de inmigrantes de la más diversa procedencia y a la mala prensa derivada de los atentados del 11 M, las autoridades del ministerio han vuelto a la carga con la presentación del proyecto de un gran centro nacional de artes visuales —fotografía, cine y nuevas tecnologías— de última generación que será instalado en el inmenso inmueble de la fábrica de tabacos de la Glorieta de Embajadores, con una inversión inicial de un millón de euros. Con esta noticia recién aparecida en la prensa se cierra la posibilidad de ensayar un centro cultural de gerencia horizontal ejercida por los agentes sociales del barrio, tal y como se había reclamado en los últimos años. Con la nueva infraestructura Lavapiés habrá quedado literalmente rodeado de enclaves institucionales de producción y ocio cultural de perfil vanguardista: el gran complejo del Matadero, junto a la nueva “calle 30”, por el Sur; La Casa Encendida y Tabacalera, por el este; Intermediae–Prado y CaixaFórum, por el Norte; y el remozado espacio de esparcimiento de la Plaza de Tirso de Molina que sirve de cortafuegos hacia las zonas comerciales y turísticas del centro. (2008, p. 23)

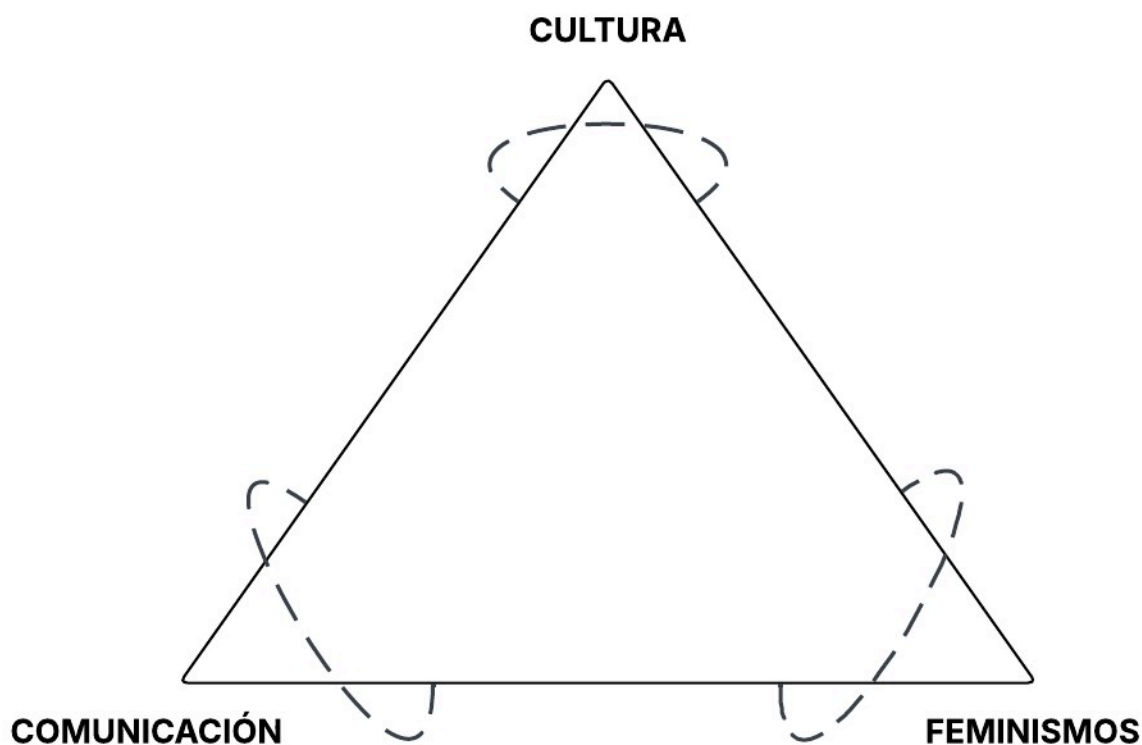
El CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994), Intermediae (Matadero, 2017), C4 (Córdoba, 2016), Tabakalera (San Sebastián, 2015), Laboral centro de arte y creación industrial (Gijón, 2007) o Caixa Fórum Madrid (2008) son algunos de los ejemplos mencionados por Carrillo, señalando que toman la cultura como un fermento económico dentro de la sociedad del conocimiento. Para el autor, estos centros culturales que aspiraban a ser laboratorios ciudadanos (y culturales) son espacios inicialmente ligados a la noción de industrias culturales, situados en las ruinas de la industrialización que señalan “con la rotundidad de sus muros la precariedad de las prácticas” (2008, p. 40), en las que los trabajadores no permanecen ni desarrollan trabajos en el tiempo, poniendo en peligro la autonomía de los colectivos disidentes y generando dinámicas urbanas desterritorializadas.

En definitiva, para el autor de *Modos de hacer*, la imagen de hibridación que quieren transmitir los nuevos centros y las prácticas que acogen no se corresponde con las dinámicas reales de las comunidades (2008, p. 42). Respecto a esto, contrapone Vindel (2014) que desde los años noventa se ha desarrollado otra relación entre la institución y los movimientos sociales en la que se ha planteado la singularidad política de esos contextos como un disenso frente a la espectacularización. Así, la institución cultural incorpora la crítica en la acción y producción de *nuevos modos de hacer*, insertos en el movimiento social (2014, p. 292) Para Vindel, la crítica deja de ser un ejercicio exclusivo desde fuera de la institución para integrarse y generar nuevos dispositivos desde dentro.

En la línea de Vindel, espacios como el MACBA y el MNCAR, y más recientemente el CCCB y el Santa Mònica, han puesto el peso de la construcción de un espacio común que alberga experiencias al margen de la lógica capitalista en los departamentos de actividades públicas y programas culturales dentro de la estructura de la institución cultural. Desde estos departamentos se organizan actividades y se colabora con los movimientos sociales que ejercen la crítica. Estas instituciones procuran su autonomía, puesto que no responde a las jerarquías de la institución pública, dotando a las comunidades participantes de agencia propia con la capacidad de establecer relatos a través de una relación dialógica con la institución. De nuevo, los departamentos de comunicación siguen ausentes, se han quedado al margen de las lógicas de mediación y siguen reproduciendo el modelo difusionista.

## 5. FUNDAMENTOS TEÓRICOS: UNA TRIANGULACIÓN

*Figura 2. Una triangulación*



Fuente: elaboración propia.

### 5.1. VÉRTICE CULTURA

La cultura es un fenómeno en constante evolución con significados mutables que varían en función de las épocas o las corrientes de pensamiento. Por ello, las ciencias sociales han desarrollado teorías y conceptos que pretenden aclarar los límites y contenidos del concepto de cultura y las relaciones con los ámbitos social, económico o político (Rius y Pecourt, 2021). Además, las relaciones entre la cultura y la sociedad tampoco son estables y han cambiado de forma considerable desde los primeros análisis de las ciencias sociales en el siglo XIX hasta la actualidad.

Este primer vértice se estructura, entonces, a través de la discusión de diferentes acepciones de cultura, aquella que entiende la cultura como lo patrimonial o inventariable ligada al modelo de la democratización cultural; la cultura posmoderna como receptáculo de nostalgia, pastiche inconcluso donde las fronteras entre la alta cultura y la baja cultura quedan dilucidadas; la



cultura dentro y fuera de la vida; el consumo y el omnivorismo cultural; estas últimas acepciones más cercanas a la cultura acción y la cultura elástica.

Para tejer este apartado proponemos un viaje que se inicia a partir de la noción de Williams (1981) según la cual la cultura es algo “ordinario”, lo que nos conduce a impugnar la cultura “como excepción” (Beirak, 2022). Para terminar trazando un punto de fuga, que nos llevará a defender la institución cultural como ente facilitador —a través de una comunicación depatriarcalizada y feminista— que propicie la entrada de los nuevos relatos culturales contrahegemónicos en el marco del modelo híbrido.

Para ello, partiremos de las principales aportaciones conceptuales de autores y autoras de mediados del siglo XX con el fin de analizar las transformaciones claves en la esfera cultural desde la posmodernidad hasta la actualidad. Trazaremos una línea cronológica donde la cultura se analizará desde la perspectiva antropológica (haciendo hincapié en la superación de conceptos como *alta cultura* y *baja cultura* o cultura *mainstream* y alternativa) para después indagar en el cambio de relación entre cultura y sociedad (la creación y recreación de relatos contrahegemónicos o la instrumentalización de las nuevas corrientes); y, finalmente, esbozar una propuesta de cultura despatriarcalizada, desbordada y, como veremos más adelante, acompañada por la institución, que parta de la comunicación como herramienta de mediación para la creación y difusión de relatos culturales contrahegemónicos.

### **5.1.1. LO PATRIMONIAL Y LO INVENTARIABLE, LA CULTURA EN VENTA**

Cuando nos referimos a la cultura, nos encontramos ante una gran diversidad de definiciones. El origen de esta polifonía se encuentra en el mismo proceso de génesis de la modernidad (Ariño, 1997). Así, para Rius y Pecourt (2021), existen una serie de factores para definir lo que es y ha sido cultura:

a) El ascenso de unos determinados grupos sociales que desarrollaron el vocabulario de la cultura (la nobleza de toga, la burguesía, la bohemia, etc.) y que expresan así su conciencia de grupo. Desde la Edad Media a la Ilustración, pasando por el Renacimiento. Esta definición de cultura la podríamos ligar a un modelo de mecenazgo y de democratización cultural (Clares, 2013).

b) Otro proceso, algo más tardío, a partir del siglo XVIII, es la toma de conciencia de la diversidad cultural y de la dignidad humana de todas las sociedades, aunque vinculada esta al proceso del colonialismo y el imperialismo (que arranca en el siglo XV —la caída del hombre natural con la conquista de América— y perdura hasta el XX), que imponía una supuesta superioridad civilizadora de Occidente y que, como retomaremos más adelante, definía cualquier alteridad desde un argumento posicional del *not yet*, es decir, posicionándose desde una supuesta superioridad epistemológica y describiendo el mundo desde el desarrollismo y la dependencia.

c) El proceso de diferenciación funcional y especialización profesional, mediante el cual la sociedad es entendida como constituida por campos de acción específicos regidos por principios y valores diferenciados.

De este modo, el primer paso para la definición de cultura es la deconstrucción del propio concepto (Bourdieu, 1994). El término puede bascular, aún hoy en día, entre diferentes acepciones: desde la definición latina de *colere*, cuidar del campo y el ganado; la definición que ya hiciera Jean Jacques Rousseau en el *Contrato social* (1762), como un fenómeno distintivo de los seres humanos que los coloca en una posición diferente a la del resto de animales; o neoconceptos como el de *omnivorismo cultural*, ligado a la cultura de consumo y a su vez a la cultura como derecho.

La cultura —apunta la filósofa Marina Garcés en *Cultura en tensió* (2016)— es un fenómeno clave de la antropogénesis, es decir, todo aquello que hace que unos animales, nosotros, nos podamos denominar humanos. De esta forma la cultura, prosigue la filósofa, implica la consideración del origen, del inicio entre humanidad y naturaleza y así Surgen las características de su relación indisoluble. De hecho, la cultura, se ha ido definiendo como la contraposición de dos binomios (Eagleton, 2017): naturaleza/civilización, alta/baja, patrimonial/antropológica.

Para Gerhart Schöder (2005), igual que para Garcés, la cultura es un hecho humano, “una acción comprensiva del devenir histórico, social y político del hombre como individuo, grupo, y sociedad” (2005, p. 5). Este intento de comprender la cultura nos sitúa en dos paradigmas: por un lado, la cultura patrimonial y, por el otro, la cultura desde su vertiente antropológica, que entronca con aquello ligado a la acción humana.

El primer significado al que nos referiremos es el de cultura patrimonial (Grosjean e Ingberg, 1980) que basa su definición en la acumulación de conocimiento inventariable y establece una

clara distinción entre los que crean cultura y los consumidores de dicha cultura (Delgado, 2007). En este marco, la cultura se nos muestra como un hecho excepcional, que en estas páginas definiremos como cultura encapsulada ligada a la experiencia de posesión del producto de consumo. Es la cultura de lo coleccionable y de la colección; de la sala expositiva; del canon y de la noción de visitante-consumidor.

La segunda acepción de cultura, la antropológica, necesaria para avanzar en estas páginas, es aquella basada en los procesos culturales donde los receptores son, a su vez, creadores, donde todo lo que el ser humano es capaz de aprender —siguiendo la definición de Rousseau— se denomina cultura (1762).

En la primera acepción, la cultura se presenta como una compilación de conocimientos. Para Grosjean e Ingberg (1980), la cultura patrimonialista se relaciona con aquello que se puede mercantilizar y, por lo tanto, vender y comprar. La cultura patrimonialista es aquella listable, que hay que conservar y difundir, pero cuya producción sigue estando en manos de sectores muy minoritarios del conjunto social. Tal como la define Teixeira Coelho en su obra *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario* (2009):

La cultura patrimonialista es aquella orientada hacia la conservación del conjunto de obras ya existente y que se considera patrimonio definidor de una cultura; está opuesta a la política cultural creacionista o de fomento, que alimenta la creación viva que se hace aquí y ahora. (2009, p. 374).

Esta noción de lo patrimonial, que apunta Teixeira Coelho, aparece ya en el siglo XVIII, el llamado Siglo de las Luces, cuando el sentido figurado del término cultura se relaciona con el concepto griego de *paideia*, como metáfora de *cultura animi* expresada por Cicerón como “cultivo del espíritu y la posesión de conocimiento”. Cicerón, en *Disputas tusculanas* (II, 13) en el s. 45 AC, nos dice que, así como un campo sin cultivo por muy fértil que sea no es productivo, tampoco el alma sin cultura ni educación puede dar sus frutos. Una cultura, por lo tanto, cuyo significado descansa en la acumulación de saberes.

La obra cumbre de la noción de cultura (por acumulación), ligada a la definición patrimonialista, es el *Dictionnaire de l'académie française*, de 1718, un compendio de saberes que da buena cuenta

de la acepción de cultura correlacionada con la posesión del patrimonio descrito por Teixeira Coelho (2009).

En la misma línea, sostiene Terry Eagleton en *Cultura* (2017) que, desde hace dos siglos, aquello patrimonial va ligado a lo humanista: las bellas artes, la música, la pintura, el teatro, el cine y los productos derivados de estas actividades y no a los procesos creativos que estas conllevan. Eagleton va un paso más allá que Teixeira Coelho en su definición y entiende que la cultura patrimonial no solo conserva la obra existente, sino que también tiene en cuenta la producción de cultura entendida como un hecho excepcional y civilizatorio. Para el autor, el término cultura comprendido de una forma canónica o prescriptiva, se define en esta acepción como corpus de obras intelectuales o artísticas, acompañado de la experiencia de desarrollo espiritual e intelectual.

La definición de cultura que emana del Siglo de las Luces y de la que muchas políticas e instituciones culturales son aún herederas, es precisamente esta cultura patrimonial (Eagleton, 2017) en la que, apunta Manuel Delgado (2006), prima la compilación de manifestaciones burguesas sólo aptas para algunas clases sociales. Una acepción de cultura finalista que no tiene en cuenta el proceso creativo ni todo aquello que, como dice Garcés (2006), “nos hace humanos” y que se enlaza con el modelo de cultura de mecenazgo y democratización que apuntaba Clares (2013) y el modelo de cultura ilustrada que traza Barbieri (2012). Así, los relatos que escapan a aquello patrimonial son invisibles, desposeídos de valor cultural, en el que nos detendremos más adelante.

En contrapartida a la acumulación de conocimientos, la cultura también se ha definido como cultura antropológica (Grosjean e Ingberg, 1980). Una definición que descansa en la acción cultural a partir de la participación ciudadana y el modelo de democracia cultural (Clares, 2013), regida por la propuesta de cultura-acción de Barbieri (2019). De hecho, Eagleton (2017), desde el análisis crítico de las aportaciones de Edmund Burke (1790), Herder (1784), T.S. Elliot (1948) y Raymond Williams (1976), define la perspectiva antropológica aquella según la cual cultura es el acervo de valores, hábitos, creencias y prácticas simbólicas, lo que Eagleton resume como “una completa forma de vida en su conjunto” (2017, p. 14).

Gayà Morlà (2021) explica que, en la primera acepción de cultura que hemos tratado, la cultura patrimonial, la acción participativa de los sujetos es minoritaria en todo el proceso (creación y goce) y, en cambio, es entendida como *arte que eleva*. Dicha acepción se fundamenta en una

acumulación de saberes (lo que te hace ser culto); implica innovación y originalidad (lo que te convierte en moderno); y tiene conexión con lo vanguardista (lo que te muestra como vanguardista). La segunda se ocupa del concepto de tradición o de hábito. Eagleton (2017) apunta, siguiendo la perspectiva de Raymond Williams, que “la dificultad de la idea de cultura es que constantemente nos vemos obligados a ampliarla hasta que llega a identificarse con la totalidad de nuestra vida colectiva” (2007, p. 15). Sostiene Gayà Morlà que la mayoría de las definiciones de cultura que contemplamos en los binomios aparentemente maniqueos que hemos expuesto ponen el énfasis en la cultura como principio organizador de la experiencia humana (González, 1987) y no como un conjunto de producciones materiales de una sociedad o grupo humano determinado.

Por su lado, y en la misma línea que proponen Gayà Morlà (2021) y González (1987), Terry McKinley (1999) define cultura como “el modo en que convive, se relaciona y coopera una colectividad, así como la manera en que esas relaciones se justifican a través de un sistema de creencias, de valores y de normas” (1999, p. 322). En esta definición, el término cultura es antropológico, no inventariable o patrimonial. Una cultura que contempla un ejercicio de práctica comunitaria donde el receptor es, a su vez, creador; aquello que Raymond Williams (1963) llama *cultura en común*, imprescindible para la transformación social.

Los Estudios Culturales han contribuido a ampliar la comprensión de la cultura, trascendiendo el canon de cada época y la visión espiritual o tradicional con la que suele asociarse. Gracias a estas aportaciones, la cultura se entiende ahora como un sistema de significados compartidos, a través del cual las comunidades pueden experimentarla colectivamente. Esto se debe a su capacidad para comunicar, generar identidad, convocar, invocar y dar forma a la experiencia. Diversos autores y autoras (Williams, 1958; Martín-Barbero, 1989; García-Canclini, 1982; Said, 1993; Hall, 1997) han analizado cómo la cultura hegemónica impone un discurso dominante. Dicho análisis ha permitido vincular la cultura con los privilegios de las clases dominantes, que controlan la producción y difusión de los relatos culturales. No obstante, estos estudios han abordado la cuestión desde la intersección de clase y las prácticas sociales antropológicas, sin profundizar en cómo los relatos culturales dominantes refuerzan dicho discurso. De este modo, han pasado por alto que el metarrelato del capitalismo global está impregnado de una visión patriarcal, la cual fomenta la violencia simbólica (Bourdieu, 1998/2000) y legitima los privilegios a través de ese mismo discurso cultural.

Es ineludible introducir al autor de la Escuela Birmingham, Raymond Williams (en el que nos detendremos más adelante), ya que nos ayuda a desarrollar conceptos como *margen*, *común*, *colectivo* y *participación* a partir de la definición de cultura antropológica.

Basándose en la acepción antropológica de cultura, Williams la entendía no como algo material (una obra de arte, una canción o una serie televisiva) sino como un proceso dialógico para dar forma y significado a los objetos, pero también a las comunidades (1963). La cultura, escribe el autor, también es algo que se produce en nuestros quehaceres cotidianos, como acumulación de signos y valores que pueden ser contradictorios, ampliamente compartidos o, en sociedades culturalmente vivas, en continua disputa. Para el autor, la cultura está imbricada en todas las prácticas sociales, incluso las más consumistas, tal y como veremos más adelante al abordar el concepto de *omnivorismo cultural*.

La cultura, para Williams, es, como se ha apuntado anteriormente, *algo ordinario* (Martínez, 2014). La cultura no es algo que ocurre, sino que nos ocurre. La cultura no es simplemente el reflejo de las condiciones materiales bajo las que vivimos en sociedad, sino que es constitutiva de lo social.

Para plantear el concepto de cultura, consideramos fundamental recuperar las reflexiones desarrolladas por Joan Manuel Tresserras (1996) desde la Escuela de Bellaterra. Este autor sostiene que al hablar de cultura debemos entenderla como “un sistema comunitario de lenguajes en acción capaz de contener diversas formas de conciencia práctica” (1996, p. 73). Desde esta perspectiva, la cultura puede concebirse tanto como una totalidad dentro de una comunidad como un espacio que recoge y visibiliza las diferencias entre los distintos sujetos o grupos que la conforman (1996, p. 73). En síntesis, se trata de “un conjunto histórico de programaciones sociales (de hábitos y rutinas) que configuran un determinado estilo de vida, así como un sistema de mecanismos que garantizan la reproducción social dentro de una comunidad o cualquier otro sujeto histórico” (1996, p. 73).

La visión de Tresserras se enmarca en las definiciones de cultura propuestas por destacados exponentes de la Escuela Crítica, como Raymond Williams (1976/ 2022, 1981/1994) y su discípulo Terry Eagleton (2017) desde la Escuela de Birmingham; Umberto Eco (1976/2000) en la tradición de Boloña; así como Néstor García-Canclini (1989), Jorge A. González (1987) y Jesús Martín-Barbero (1991) desde la perspectiva de los Estudios Culturales latinoamericanos.

En esta definición de cultura antropológica, la Escuela de Birmingham, con sus postulados marxistas, sitúa la definición de *experiencia cultural* en el seno de la clase trabajadora, empoderando aquello que Armand Mattelart (1985) llamaba *cultura del pobre*<sup>14</sup>. Sin embargo, en el pensamiento de Raymond Williams, la vinculación con el marxismo se dio desde una postura de crítica y distancia. Según señala Castro-Gómez (2005), Williams consideraba que el marxismo operaba con una noción de cultura excesivamente reduccionista: por un lado, la interpretaba como un mero reflejo deformado de la base económica, y por el otro, la restringía a expresiones de la alta cultura como el arte, la literatura o la filosofía. Para Williams, en cambio, la cultura debía entenderse como una manifestación orgánica de formas de vida y valores compartidos, inseparables de la experiencia vivida por las clases populares. Defendía la necesidad de estudiar estas expresiones culturales en tanto prácticas activas y significativas que confrontan la cultura de masas capitalista, generando espacios de resistencia frente a su hegemonía.

Al igual que Horkheimer y Adorno, representantes de la Escuela de Frankfurt (1923–1973), Raymond Williams comprendía la cultura de masas como una construcción estandarizada, al servicio de la lógica del capitalismo. No obstante, a diferencia de estos pensadores, Williams introduce una visión más esperanzadora al señalar que, pese al impacto de la industria cultural, esta no ha conseguido cosificar por completo la conciencia de la clase trabajadora. Desde su enfoque, aún persisten formas culturales vivas que permiten resistencias activas y la conservación de valores colectivos no absorbidos por la lógica mercantil. Paradójicamente, Williams, a pesar de basarse en la definición de cultura antropológica en torno al proceso creativo, y no solo al consumo, vehicula, al fin, la experiencia cultural con el concepto patrimonialista de acumulación de saberes para hacer frente a la naciente cultura de masas.

Ahora bien, en un momento convulso, sobre todo a partir de mayo del 68, donde las corrientes contrahegemónicas piden la palabra, el auge del audiovisual y los movimientos estudiantiles culminan en un cambio de rumbo en los Estudios Culturales. Con Stuart Hall al frente del Centro de Estudios Culturales, la lucha por recuperar los valores culturales de las clases populares inglesas en contraposición a la cultura de masas queda relegada. Hall, hijo de inmigrantes jamaicanos,

---

<sup>14</sup> La cultura del pobre, según Armand Mattelart, se refiere a las expresiones culturales de las clases populares en contextos de dependencia económica y dominación mediática. En su obra *Para leer al Pato Donald* (1971), escrita junto a Ariel Dorfman, Mattelart analiza cómo los productos culturales de masas reproducen relaciones de poder y refuerzan la ideología dominante, marginando las narrativas de los sectores empobrecidos. Mattelart (1974) amplía esta idea en *Cultura y comunicación en América Latina*, donde señala que la cultura del pobre no es solo una respuesta pasiva a la cultura hegemónica, sino también un espacio de resistencia y reconfiguración simbólica. En este sentido, los sectores populares reinterpretan los productos culturales de masas y generan sus propias formas de expresión, a menudo en oposición a los discursos oficiales.

busca entender el presente y por lo tanto la cultura *mainstream* consumida de forma masiva por las clases populares, para hacer frente a sus desafíos. Para el autor, la sociedad de consumo y los medios de comunicación no son percibidos como una amenaza, como lo eran para Williams y Hoggart (el anterior director del Centro de Estudios Culturales hasta 1968), sino un punto de partida para el análisis cultural que le permite entender y analizar el momento histórico —dejando de lado algunas de las ideas que Mattelart concibe como la *cultura del pobre*— para centrarse en los estudios de recepción de los medios y su afectación (y manipulación) en las clases populares (también las migrantes).

Teniendo en cuenta lo anteriormente descrito, la reflexión de Williams permite que en esta tesis nos situemos en el ámbito de la cultura antropológica para construir una comunicación que tenga en su haber la idea de interacción entre sujetos. La cultura es algo que nos constituye tanto si la producimos como si la consumimos; de esta manera, se trata de un proceso cambiante y conflictivo. Siguiendo la reflexión de Williams, apunta Eagleton que “entender la cultura como una forma de vida compartida rompió los esquemas que tendían a valorar sólo y exclusivamente la alta cultura, basada en las artes y las letras más exquisitas. Decir que la cultura era algo ordinario permitió hablar de qué se hacía y cómo se hacía” (2017, p. 84). En otras palabras, permitió dejar de hablar de productos que difundir para consumir, para hablar de *lo cultural* (Barbieri, 2014), aquello que nos constituye —desde la comunicación— como comunidad.

### **5.1.2. LA HEGEMONÍA Y EL PROCESO: PROBLEMATIZAR LO ORDINARIO, PROBLEMATIZAR LO COMUNITARIO**

En este punto vale la pena detenerse en el concepto de *hegemonía cultural* que Williams y Hall heredan de Gramsci (1929/2000), y que recuperaremos en el capítulo de comunicación (cuando ampliemos el concepto de contrahegemonías), para indagar en las definiciones de *lo cultural* que se generan en la posmodernidad y que en este trabajo defendemos como el origen del *omnivorismo cultural* y la cultura como excepción, que abordaremos más adelante.

Partiendo de la propuesta de Gramsci, la cultura no se define como un saber enciclopédico sino como “una organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior consciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y sus deberes” (1929/2000. p. 15). Ahora bien, para el autor las normas culturales vigentes son impuestas por una clase dominante (la hegemonía cultural



burguesa), de manera que no deberían percibirse como naturales, sino reconocidas como una construcción social artificial y un instrumento de dominación de clase. De este modo, la hegemonía cultural designa la dominación de una sociedad culturalmente diversa por parte de una clase que ostenta el poder y que impone su cosmovisión.

#### **5.1.2.1. De la hegemonía al giro cultural**

La hegemonía cultural justifica como natural y beneficioso, a la vez que inevitable, el poder del *status quo* en lugar de presentarlo como un constructo social que podemos relacionar con la idea de violencia simbólica, de Bourdieu (1991), cuyo beneficiario es únicamente la burguesía ilustrada.

De hecho, autores contemporáneos como Noam Chomsky (1999), Samir Amin (1997) o Naomi Klein (2007) se apropian del término gramsciano para hablar de *globalización cultural*. Un fenómeno, en el que nos aventuraremos en sucesivas páginas, estrechamente ligado a la idea de que el capitalismo es el único sistema que garantiza el desarrollo humano ligado a la idea de Thatcher, *There is no alternative* (TINA)<sup>15</sup>. Bajo esta premisa, se justifica el control de una minoría ilustrada y privilegiada hacia una mayoría, que adopta paulatinamente las costumbres dominantes del proyecto cultural hegemónico del *statu quo*.

Sin embargo, y a pesar de las tesis derrotistas de la globalización, lo cierto es que, desde los Estudios Culturales, más allá de considerar la cultura como un estilo de vida, Williams y después Hall, siguiendo la senda trazada por Gramsci, aportan a la definición de cultura el hecho de que esta pueda configurar una herramienta para la dominación. Una herramienta que, sin embargo, se puede subvertir, pues lo que se considera cultura hegemónica, aunque mayoritariamente esté confeccionada por las clases dominantes de turno, tiene una relación simbiótica y dialéctica con otros tipos de culturas subterráneas, obreras o contraculturales y contrahegemónicas que la influyen y la transforman.

Una de las contribuciones más significativas del Centro de Birmingham al ámbito académico radica en su apuesta por incorporar los productos de la llamada cultura popular o *mainstream* como

---

<sup>15</sup> La expresión en inglés *There is no alternative* —TINA— (No hay alternativa) es un eslogan político corrientemente atribuido a Margaret Thatcher cuando era Primer Ministro del Reino Unido. Este eslogan puede interpretarse como que el mercado, el capitalismo, y la mundialización, son fenómenos necesarios y beneficiosos, y que cualquier otra orientación está destinada al fracaso. (BBC News, 22 de mayo 2002 [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/politics/1888444.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/1888444.stm)).

objetos de estudio, al mismo nivel que aquellos tradicionalmente vinculados a la cultura elitista o “alta cultura”. Este enfoque supuso una ruptura de las jerarquías culturales previas, al reconocer que las producciones populares también pueden reflejar dinámicas sociales complejas y merecen un análisis crítico.

Inicialmente, los Estudios Culturales abordaban la cultura desde una perspectiva centrada en los productos materiales —como obras artísticas, canciones o series de televisión—, pero con el tiempo se dio paso a lo que se conoce como el “giro cultural” (*cultural turn*). Este giro implicó una atención renovada a los procesos de construcción de significados, explorando cómo se generan, negocian y disputan los sentidos dentro de los contextos socioculturales. Ya en 1958, Raymond Williams señalaba que el concepto de cultura debía entenderse en su doble dimensión: como campo simbólico en constante transformación y como expresión material, subrayando la interdependencia entre ambos niveles.

En definitiva, a pesar de que comúnmente se usa la palabra cultura para designar el desarrollo de sentidos o el cultivo de la mente, Williams responde que —lejos de una especie de espíritu conformador de comunidades de tipo ideal, religioso o nacional— las culturas designan sobre todo “un orden social global, dentro del cual una cultura especificable, por sus estilos artísticos y sus formas de trabajo intelectual, se considera fundamentalmente constituida por otras actividades sociales” (1981/1994, p. 12). Así pues, en los Estudios culturales se entiende que la cultura es un término amplio que incluye, como ya hemos comentado, tanto la cultura popular como la alta cultura.

Visibilizar las identidades, los procesos de representación y, por lo tanto, la creación de comunidades culturales supone una oportunidad para redefinir estructuras narrativas, agendas culturales y existencias y presencias corporales diversas. La cultura ya no se entiende sólo como un *corpus* de obras intelectuales y artísticas inventariables o como una experiencia intelectual (Eagleton, 2017). La cultura es también proceso, hábitos y creencias, lo que Eagleton resume como “una completa forma de vida en su conjunto” (2017, p. 14) y que responde a una perspectiva antropológica de raíz marxista.

### 5.1.2.2. *La cultura común/ la cultura de lo común/ la cultura comunitaria*

La cultura, como una forma de vida en su conjunto, está dentro de la vida y no como excepción de ocio desligada de lo cotidiano o lo ordinario. Tal y como apunta Beirak (2022) —recuperando la noción de Eagleton de la cultura como una forma de vida en conjunto—, la cultura no es otra cosa que lo que hacemos y experimentamos en el día a día. De hecho, E.P. Thompson en *Costumbres en común* (1991) ya aborda la idea de cultura como una serie de prácticas secularizadas donde la cultura popular (o *pobre* para Mattelart) se daba en espacios comunes no diseñados para prácticas culturales burguesas, como mercados, plazas o tabernas. Los lugares de uso cotidiano eran también lugares de cultura donde además la cultura tenía una dimensión simbólica que no operaba como accesorio en la vida de la comunidad, sino que se trataba de un elemento de creación y regulación de la propia comunidad.

Los elementos que plantea Thompson, apunta Beirak (2022), nos permiten en nuestro contexto actual pensar en una cultura que funciona como herramienta estratégica y articuladora de lo común y que además desborda fuera de los límites de la definición de cultura patrimonial, fugada del control del poder, heterogénea, multivoz, enredada y co-creada.

Dentro del campo semántico de lo que en esta tesis llamaremos *cultura desbordada* tenemos los términos baja cultura, popular, pobre, ordinaria y, por último, cultura comunitaria. Ahora bien, el concepto de cultura comunitaria que la Red de Espacios y Agentes de Cultura Comunitaria española define en su manifiesto como “cualquier práctica artística que en un mismo proyecto o actividad involucre a agentes y comunidades en procesos creativos de carácter colaborativo y transformador” (2020) no está exento de problemas y limitaciones. Esta tendencia, ligada al empoderamiento de las comunidades, la transformación social, la reocupación del espacio público y la autoorganización, entraña algunos límites que vale la pena exponer, ya que la tentación de convertir la cultura comunitaria en la única política cultural por parte de algunas corrientes es muy grande.

Así, en esta investigación abordamos la cultura comunitaria ligada a la participación cultural de las comunidades a través de la comunicación sin dejar exentas de responsabilidad a las instituciones culturales que tienen el deber de liderar y facilitar los cambios de narrativas que emanan de sus sedes y dar cabida a los relatos contrahegemónicos, empoderándolos y reparándolos.

Apunta Beirak (2022) que una de las primeras limitaciones que encontramos a la hora de dar cabida a la cultura comunitaria en las instituciones culturales, es que deja fuera a todo un conjunto de profesionales que también nutren el tejido cultural, más allá de los artistas, y que son básicos para estructurar el sector y garantizar los derechos culturales. Una segunda limitación es la de pensar la cultura comunitaria de una forma autorreferencial y excesivamente identitaria con poco margen para la hibridación o la mixtura, sino más acorde con definiciones prefijadas y estereotipadas de las comunidades. Por último, Blanco y Gomà (2022) hablan de la necesidad de impulsar políticas de proximidad orientadas precisamente a la construcción de vínculos comunitarios desde la mixtura social para hacer estallar los compartimentos estancos de la identificación social y así promover una cultura de lo común desde las propias instituciones culturales.

Problematizar lo comunitario y también lo ordinario nos lleva a pensar la cultura como un punto donde puedan converger diferentes definiciones (desde la cultura como proceso, la cultura como consumo o la cultura patrimonial) en una definición que se ajusta al estadio cultura-elástico al que se refería Barbieri (2012), emparentado con el de cultura-acción, pero también al modelo híbrido (Zallo, 2003).

En un momento de fragilidad de los lazos, donde la clase trabajadora y la ciudadanía cada vez viven más atomizados, en esta tesis sostenemos que la institución tiene el deber de estimular la capacidad y agencia de las comunidades y a su vez dotarlas de los mecanismos para que sus relatos, los que rompen con la hegemonía, sean *audibles* —un concepto en el que nos detendremos más adelante— (Solnit, 2023) y reconocidos.

La institución, por tanto, debe ser responsable (o co-responsable) de garantizar la democracia y los derechos culturales desde una política orientada a *lo cultural*, es decir, “aquello que nos permite ser agentes, aquello que nos hace ser protagonistas en nuestras prácticas sociales” (Barbieri, 2014, p. 109).

Entender así la cultura nos lleva a plantear una política cultural orientada a lo comunitario, procurando y estimulando el acceso, el reconocimiento y la audibilidad de los relatos contrahegemónicos. En este marco, defendemos que la comunicación debe entenderse como herramienta de mediación para articular lo común y facilitar la hibridación y la interacción conflictiva con lo hegemónico.

### 5.1.3. POSMODERNIDAD Y NUEVOS IMAGINARIOS: DEL PROCESO AL PASTICHE, DE LA NOSTALGIA AL SAMPLER

En los años setenta y ochenta, aparecen una serie de teorías que podemos englobar como teorías de la posmodernidad, que vienen a resaltar el cierre de la modernidad y la crisis de lo que se denomina *los grandes relatos*, legitimadores del cambio social. Dice David Lyon (2000) que actualmente nos encontramos con una serie de nombres para designar los cambios del presente. El autor de *Posmodernidad* (2000) enumera algunos como: la segunda edad media, la era comunicativa, postindustrialismo, hipermodernidad y por supuesto postmodernidad. A esta lista hay que sumarle sociedad del consumo, de la inmediatez, de dopaje, paliativa y tantos otros para configurar una espiral discursiva donde, según Llamedo Pandiella (2023), la acumulación de etiquetas sumado a los nuevos imaginarios sociodiscursivos están generando un cambio de paradigma cultural y una manera de interrelacionarnos entre nosotros y con el mundo.

De hecho, tal y como destacan Rius y Pecourt (2021), cuando se habla de postmodernidad (Lyotard, 1979), modernidad tardía (Giddens, 1990), segunda modernidad (Beck, 1986 y 1993), modernidad líquida (Bauman, 2000) o hipermodernidad (Lipovetsky, 2004) —por citar sólo algunas de las denominaciones acuñadas en los últimos años con más fortuna—, a lo que en realidad se está haciendo alusión es a la emergencia y configuración de un nuevo sistema cultural.

El origen de esta crisis de los grandes relatos lo podemos fechar en las décadas de 1960 y 1970, con el denominado *giro cultural*, un concepto heredero de la definición de cultura de Williams donde, como ya hemos tratado, la cultura invocaría simultáneamente los campos simbólicos y materiales, y cuyo estudio no debería privilegiar a uno de los dos campos sobre el otro, sino más bien preguntarse por la relación existente entre ambos: lo que antes apuntábamos como procesos.

Si en un principio, como se comentaba párrafos atrás, desde los Estudios Culturales se entendía la cultura tan sólo como un producto —un cuadro, una película, una canción—, a medida que fue avanzando la disciplina, tal y como explican Rius y Pecourt (2021), el concepto cultura dio un giro, el llamado *cultural turn* (Jameson, 1998), que pasó a entender la cultura como un proceso de construcción de símbolos y por lo tanto de comunidades culturales desde la mediación y, por tanto, desde la comunicación.

Este cambio puso énfasis en el estudio de la cultura como un factor central en la producción de conocimiento, desplazando en parte enfoques más estructuralistas y materialistas. En este contexto, el lenguaje, los símbolos, la identidad y las representaciones culturales adquirieron un papel crucial en la interpretación de la realidad social, en un afán por describir los procesos discursivos mediante los cuales se forma y se da significado tanto a los objetos como a las identidades.

El término *Cultural Turn* fue popularizado en los noventa por el sociólogo Fredric Jameson en su libro *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998* (1998). Este desencadenó una serie de teorías sobre los procesos de producción de significado en un contexto donde la noción de las categorías identitarias y también culturales cada vez estaban más difuminadas. Sin embargo, la idea del *giro cultural* que hemos tratado en el apartado anterior ya estaba presente en los estudios de Clifford Geertz, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Edward Said y otros pensadores desde los años 70 y 80.

Desde las corrientes postmarxistas herederas del hilo discursivo de los Estudios Culturales y de la Escuela de Frankfurt, se entiende la posmodernidad como una nueva etapa dentro del capitalismo. Ernest Mandel (1979) denomina este periodo como *capitalismo tardío*, una etapa caracterizada por la globalización del capital financiero, el dominio de las multinacionales y la automatización tecnológica, en la que, aunque el Estado interviene en la economía, lo hace en favor del capital, profundizando las crisis cíclicas y la desigualdad social. Apunta Jameson (1991) que en este periodo la expansión de la comunicación de masas y, por lo tanto, el acceso a la cultura homogeneizadora y despolitizada genera una nueva relación entre cultura y sociedad. García-Canclini expone, en esta línea, que el capitalismo no siempre avanza eliminando las culturas tradicionales, sino que también lo hace apropiándose, reestructurándolas, reorganizando su significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas. Para el autor las culturas populares son “el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida” (García-Canclini, 1989, p. 17)

El turismo de masas, los deportes, los parques temáticos, etc. garantizan experiencias culturales al alcance de la clase media y, a su vez, la línea de lo que es cultural se desdibuja. Susan Sontag (1965) ya se refiere a la posmodernidad como un periodo de colapso entre la alta cultura y la cultura popular en la que existe una *nueva sensibilidad* que ya no provoca a la burguesía, es más, convierte *lo moderno* en canon. Picasso, Brecht o Stravinski, escribe la autora, pierden su

capacidad turbadora y contrahegemónica y son vistos como alta cultura, pero consumibles por las clases medias a las que se les procura el acceso cultural como producto de consumo masificado.

Este fenómeno que David Harvey (2008) sitúa en el *capitalismo tardío* responde, como apunta Slavoj Žižek (2009) en *First as Tragedy, Then as Farce*, a una lógica de mercado que permite el consumo de productos con valor simbólico y moral, lo que llamaríamos capitalismo cultural. “Hoy en día, el capitalismo no solo vende productos, sino también la propia experiencia de consumo ético y la sensación de hacer el bien al comprar” (2009, p. 53). Así, siguiendo al autor, podemos apuntar que las voces contrahegemónicas y los propios consumos aparecen mercantilizados en un contexto de desarrollo industrial y de consumo.

En el contexto de las crisis recurrentes que caracterizan nuestra época, observamos un cambio sustancial en los mecanismos de generación de riqueza. Esta ya no se concentra prioritariamente en la producción industrial, sino que se desplaza con creciente intensidad hacia la creación de bienes simbólicos y culturales. Este viraje señala una reconfiguración de la economía, donde el valor ya no se define solo por lo material, sino también por la capacidad de acceder, de producir y acumular significados, narrativas e imaginarios que atraviesan y estructuran la vida social. Desde esta perspectiva, Jeremy Rifkin (2000) habla del contexto actual como la *era del acceso* en la que se estaría produciendo un desplazamiento hacia un modelo de producción predominantemente industrial a otro de carácter cultural donde “el mercado capitalista se está trasladando del intercambio de bienes al intercambio de acceso a experiencias simbólicas y culturales” (2000, p. 12).

La posmodernidad, por tanto, inscrita en el marco del capitalismo tardío, en la crisis de los grandes relatos y en el *giro cultural*, es determinada por un desplazamiento desde el objeto de consumo al sujeto consumidor, poniendo el foco en la producción de bienes simbólicos (Bourdieu, 1986).

En este periodo histórico, que describe una ruptura con los principios de la modernidad, caracterizada por el escepticismo hacia los grandes relatos, la fragmentación del conocimiento y el énfasis en la subjetividad, el lenguaje y la cultura, eclosionan diferentes teorías y corrientes de pensamiento que erosionan las fronteras entre la alta y la baja cultura, convirtiendo la cultura popular o de masas en un producto digerible y, a su vez, catalogable en el que convergen diferentes identidades, clases o categorías.

Este producto en el que convergen diferentes identidades, épocas y relatos desde el artificio es para Sontag el *Camp*. Explica la autora en su ensayo *Against interpretation* (1966) que este pastiche criticado por barroco, desclasado o hortera llamado *kitsh* se convierte en la seña de la posmodernidad: “Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of these is the sensibility —unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it— that goes by the cult name of Camp”. El *kitsch*, denostado por los críticos culturales de la modernidad como Clement Greenberg<sup>16</sup>, se convierte en el elemento definitorio de la emergente cultura posmoderna (Sontag, 1969).

La cultura moderna, caracterizada por la racionalidad, la industrialización y la búsqueda de progreso, aunque muchas veces toma elementos de la cultura popular y de la de masas, tiende a considerarlas secundarias o irrelevantes. De este modo, apuntan Rius y Pecourt (2021), el posmodernismo puede interpretarse como “una rebelión interna (dentro del campo cultural) frente a las élites culturales” más cercanas a la noción de cultura de la modernidad —un periodo de tensiones entre lo local y lo global en el que la cultura es inventariable, coleccionable y catalogable—; respecto a la que el posmodernismo trata de erosionar la categorización de productos culturales de alta o baja cultura. De esta forma, por ejemplo, el pop Norteamericano y británico de los años sesenta niega la distinción entre alta cultura y cultura popular. Para Rius y Pecourt (2021) un buen ejemplo para entender el pastiche o el *kitsh* es la portada del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), de The Beatles. En la portada del álbum, conviven dibujados como si se tratara de una inmensa banda de corazones solitarios personajes ilustres que podríamos catalogar de alta cultura como Oscar Wilde o Karl Marx con figuras de la cultura de masas como Bob Dylan o Rita Hayworth.

Esta idea del pastiche posmoderno, a veces nostálgico, a veces irónico, lleva consigo la ostentación y la mediocridad hasta convertirlo en producto sofisticado. Desde las figuras de Lladro, hasta las fotos de David LaChapelle o la estética de Lady Gaga. Esta mezcla *kitsch* de productos culturales desclasados, que en esta tesis entendemos como germen del *omnivorismo cultural* —que enunciaremos en sucesivas páginas— nos lleva a plantear la importancia de intentar trazar unas

---

<sup>16</sup> “Avant-Garde and Kitsch” es el título de un ensayo de 1939 escrito por Clement Greenberg, publicado por primera vez en la *Partisan Review*, en el que sostenía que el arte de vanguardia y modernista era un medio para resistir la “simplificación” de la cultura provocada por el consumismo. El término “kitsch” comenzó a utilizarse en las décadas de 1860 o 1870 en los mercados callejeros de Alemania y hacía referencia a imágenes que eran baratas, populares y comercializables. Greenberg considera el kitsch como una “cultura de imitación”, un simulacro de la alta cultura que adopta muchos de sus aspectos externos, pero ninguno de sus matices.



coordinadas sobre posmodernismo hoy, en el contexto actual y sobre todo en tono a las crisis de acceso, participación y representación de los relatos contrahegemónicos en las instituciones culturales

Se puede observar que, en el posmodernismo actual, después del movimiento alterglobalización (Fernández Buey, 2004) y en el contexto pospandémico contemporáneo, existe una pugna entre corrientes de pensamiento para definir qué es posmodernismo: desde corrientes emancipadoras como el feminismo o el antirracismo, hasta una nostalgia reaccionaria y totalitaria impropia de las democracias. Así, escribe Nevado Encinas (2021), el posmodernismo, más que una corriente o escuela teórica concreta, sería:

una actitud o condición intelectual. Todas las corrientes consideradas como posmodernistas Surgirían como respuesta a la crisis de la modernidad, siendo, en cierto sentido “una forma de hacer teoría, filosofía, historia, etc., tras Auschwitz e Hiroshima; con lo cual, compartirían una perspectiva crítica, aunque ambivalente, con respecto a las categorías modernas o ilustradas: *razón, sujeto, dominio, progreso, sistema, autonomía, etcétera*” (2021, p. 180).

Posmodernidad es neoconservadurismo, individualismo, sociedad de consumo, pérdida de la conciencia histórica... Pero es también deconstrucción, ruptura del orden epistémico moderno razón-sistema-dominio, etc. También posmodernidad es el feminismo de la Segunda y Tercera ola o el antiespecismo (Nevado Encinas, 2021).

Bajo este paraguas del *todo vale*, Rius y Pecourt (2021) apuntan que algunos autores han querido distinguir desde la óptica cultural dos tipos de posmodernismo: a) un “posmodernismo oposicional” producto de los movimientos sociales (Best y Keller, 1991 citado por Rius y Pecourt, 2021) que pretende desarrollar nuevas formas de resistencia al *statu quo* y, a su vez, romper la hegemonía de los relatos culturales predominantes para impulsar el cambio social; y b) un posmodernismo lúdico e irónico desprovisto de valor politizante donde impera lo superficial y lo ecléctico.

No obstante, tal y como señalan los autores, y en la línea de lo que ya apuntaba Sontag en los años setenta, las dos ópticas comparten nociones similares como la idea de fragmentación y

ambigüedad. La idea del *sampler*<sup>17</sup>, de la nostalgia o el reciclaje cobra sentido en un contexto que ya no es finalista; la noción telúrica del mundo, del crecimiento, del progreso desaparece en un flujo interminable y caleidoscópico que podemos ejemplificar en los videoclips, el retorno a las modas *dosmileras* o los montajes audiovisuales con imágenes recicladas. El ser humano, apunta Eloy Fernández Porta (2008), se convierte en la posmodernidad en un *homosampler*. Un nuevo creador desposeído de identidad construida, sino reconstruida a partir de aceptar la diferencia y la herencia cultural de un amplio abanico que quiebra los paradigmas de alta y baja cultura.

El posmodernismo transmite la idea de que todo está inventado o todo está dicho y que solo nos queda reinterpretar o fragmentar el mensaje para *hackearlo*, como hace la Guerrilla de la Comunicación, o bien practicar una comprensión irónica de la realidad que permita su alejamiento.

A diferencia de la modernidad, la posmodernidad invita a incluir los relatos silenciados desde la hibridación (García-Canclini, 1989) o el *sampler* (Fernández Porta, 2008). Relatos que emergen de la posmodernidad lúdica, que son deudores de la cultura de masas (TV, cómic, música pop...) del posmodernismo oposicional heredero y, a su vez, valedor de los movimientos contestatarios y contraculturales como el feminismo, el ecologismo, el poscolonialismo, el movimiento LGBTQ+, etc.

El ensayista francés Nicolas Bourriaud (2007) llamó arte de la *Postproducción* a las estrategias culturales de artistas como Douglas Gordon o Natalie Bookchin que, reivindicando el *collage*, ese Frankenstein que ya acuñaron los dadaístas, se apropiaron de las técnicas del *remix* para crear sus obras valiéndose de montajes audiovisuales usando imágenes recicladas.

El mensaje cultural que plantean los artistas del *sampleo* o la remezcla es el de dar la vuelta a la línea temporal que nos conecta del pasado al presente para acabar con la *tiranía del flujo constante de la actualidad* (Fernández Porta, 2008). El *homosampler* es un *hacker*, alguien que descompone el tiempo lineal para apropiarse de las temporalidades como si fueran músicas distintas y crear su propia canción (Carrión, 2020), generando nuevos imaginarios.

En el contexto de la posmodernidad y el cambio global, las sociedades están culturalmente atomizadas en un repliegue identitario asociado al consumo (Lipovetsky, 2009) al mismo tiempo

---

<sup>17</sup> Técnica de reutilización y remezcla de sonidos preexistentes. Un *sampler* es un dispositivo o software que graba, almacena y reproduce fragmentos de sonido, permitiendo manipularlos y reutilizarlos en nuevas composiciones.

que se produce el fenómeno de la hibridación (García-Canclini, 1989) y la interculturalidad (Rodrigo Alsina, 2001). La globalización, el neoliberalismo, el capitalismo de plataforma o el realismo capitalista (Fisher, 2018) se relacionan con las interconexiones económicas y a su vez con la circulación de personas y su desplazamiento multitudinario a niveles geográficos diversos (Castells, 1996; Lins Ribeiro, 2003), lo cual alimenta la desigualdad y la exclusión económica, política, social, cultural y simbólica (Castles, 2002; Sassen, 2003; De Sousa, 2006; Medina, 2016) pero también la creación y visibilización de nuevos imaginarios alejados de la hegemonía cultural heredera del modernismo.

En este apartado, no buscamos definir de manera cerrada qué se considera posmoderno, sino más bien señalar las crisis de relato que inciden en el ámbito cultural y que se evidencian en las instituciones culturales y sus discursos. El propósito es establecer un paralelismo entre dos momentos clave vinculados a la noción de “posmodernidad”. Por un lado, la consolidación hegemónica del término como categoría teórica en los años setenta y su coincidencia temporal con la crisis energética de 1973, que marcó el colapso del sistema económico de Bretton Woods y facilitó la entrada del modelo neoliberal y el *There is no alternative* (TINA) de Margaret Thatcher. Y, por el otro, la situación actual tras la crisis del 2008 y la del covid, con la irrupción de las corrientes feministas, antirracistas, decoloniales y ecologistas. Desde el *Metoo* al *Blacklivesmatter* al *There Is Not Planet B* y los relatos *woke*, pero también las nuevas derechas, la *alt-right*, el movimiento MAGA, el *antiwoke* o los relatos antifeministas como las *tradwife* o el *cottagecore*.

#### 5.1.4. OMNIVORISMO CULTURAL O CULTURA EXCEPCIONAL

En este apartado, recuperamos lo patrimonial de la cultura para entender cómo el modelo híbrido —o elástico— es por naturaleza omnívoro; lo que nos permite poner el foco en las lógicas de consumo capitalistas situadas en el paradigma de la posmodernidad anteriormente descrito.

Debemos situarnos en la década de los noventa con la caída de la URSS y la expansión de las políticas de Margaret Thatcher —*There is no Alternative* (TINA)— y cómo estas se expanden también en las instituciones culturales y se vinculan con la cotidianidad de tal manera que todo lo impregnan: lo inventariable, lo comprable, lo vendible y hasta lo común.

En el contexto de la globalización cultural —que no podemos dejar de adjetivar como perversa— existe un retorno a la noción de hegemonía cultural, pero en un contexto mundializado que escapa

a las lógicas de clase y donde la vieja tensión entre alta y baja cultura, así como la catalogación de sus prácticas como mecanismo de distinción (Bourdieu, 1991), aparentemente han desaparecido, generando una falsa democratización, tanto de los gustos como de los consumos. Éste es un simulacro posmoderno que desemboca en políticas culturales ligadas a la industria y a la idea de acumulación de bienes —también culturales— donde el gusto vinculado a la clase social pareciera ya no tener cabida.

Peterson (1992) expone que las políticas culturales, en este marco, tienen que hacer frente a una nueva forma de consumo cultural: el omnivorismo cultural. El omnivorismo cultural utiliza la metáfora alimentaria —un comer de todo— que, en cultura, significa la no restricción de productos, sean alta, baja o media cultura. Una ópera en el Liceu; un disco de Bad Bunny; los *castellers*; una lectura del Código da Vinci o de los Hermanos Karamazov; *Love is blind* en Netflix, o las Filmin Arts en Filmin.

Las tipologías de *hightcult* y *masscult* —delimitadas por Dwight McDonald en los sesenta (1962, citado por Rius y Pecourt, 2021)— dan lugar a una tercera categorización: la *midcult*, una mezcla entre el gusto por la cultura ligada a las bellas artes cercana al canon occidental y un gusto por aquello popular, pero de manera disimulada, según Greenberg (1939; una banalización del gusto para hacerlo accesible cuyo mejor ejemplo es el *kitsch* (Greenberg, 1939)

Jaron Rowan (2014) expone que, después de la crisis de 2008, las políticas culturales de base ilustrada —ligadas al modelo de democratización de la cultura o extensión cultural (Clares, 2012) y en el que la cultura es percibida como un agente educador— no tienen cabida en la globalización cultural. De la misma manera, el modelo cultural vinculado a las industrias culturales, el de rentabilización según el modelo expuesto por Zallo (2003), también ha fracasado en un contexto de crisis económica y habitacional ligada a la precariedad laboral cultural (Zafra, 2017) y a la gentrificación ocasionada en buena parte por las *clases creativas* (Florida, 2010).

Con el auge de Internet, los nuevos patrones de consumo y las crisis de relatos culturales, se desarrolla una reformulación en torno a, por un lado, el nivel cultural y, por el otro, la extensión de los gustos (más amplio, omnivoridad; o más restringido, univoridad) (Rius y Pecourt, 2021). Es por ello que urge una nueva política cultural basada en la hibridación y en una cultura dentro de la vida y no como excepción, alejada de la cultura de lo común, para impugnar esta cultura

capitalista que se manifiesta como excepcional, aquella que consumimos, pero también gozamos fuera de la vida cotidiana y no como parte de esta.

#### **5.1.4.1. De la globalización cultural a la hibridación**

La globalización cultural puede entenderse, en términos generales, como un proceso en constante evolución que promueve la interconexión entre distintas culturas, propiciando una creciente uniformidad cultural a escala global.

Así, el término globalización se bifurca en dos realidades casi opuestas. Por un lado, la uniformidad, donde todos los ciudadanos del mundo somos iguales, también en derechos y deberes, cosa que nos permite desdeñar el relativismo cultural (Boas, 1940)<sup>18</sup> que pretende aceptar ciertas prácticas como, por ejemplo, la ablación de clítoris (Chamorro, 2014), alejándonos de la comprensión de la multiculturalidad. Por otro lado, una noción de la universalidad ligada al mestizaje, la interconexión y la hibridación donde lo global no anula lo local, más bien se entremezclan en *procesos de glocalización*. (Robertson, 1992).

García-Canclini (1999) distingue dos estadios de la globalización cultural. Por un lado, una primera etapa de internacionalización en que la apertura cultural es controlada por los estados y una segunda transnacional, orquestada por los poderes económicos (como las industrias culturales; por ejemplo, las películas de Disney o McDonalds) (Ritzer, 1993) y por los agentes sociales (movimientos sociales, grupos de población migrante, etc.). Para el autor, esta segunda etapa responde a la necesidad de crear industrias culturales desterritorializadas, pero que pongan el foco en lo local y en la creación de una cultura popular internacional.

Para autores como Martín-Barbero (1999), la globalización representa un proceso marcado por la desigualdad, donde, en el ámbito cultural, son las grandes corporaciones transnacionales quienes imponen los criterios sobre lo que se considera legítimamente cultural. Este proceso homogeneizador ha sido denominado por Milton Santos (2004) como “globalización perversa”. En la misma línea crítica, Appadurai (2007) sostiene que la globalización, especialmente en su

---

<sup>18</sup> El relativismo cultural es una corriente de pensamiento en antropología y filosofía que sostiene que las creencias, valores y prácticas de una cultura deben entenderse y evaluarse en su propio contexto, en lugar de juzgarlas según estándares externos o universales. Esta perspectiva desafía el etnocentrismo, que es la tendencia a considerar la propia cultura como superior a las demás. En cambio, el relativismo cultural enfatiza la diversidad y la necesidad de comprender las sociedades desde su propia lógica interna.

versión neoliberal, no solo reproduce lógicas coloniales e imperialistas, sino que además da lugar a nuevas formas de dependencia y subordinación a escala global.

La globalización, aunque puede rastrearse hasta la antigua Roma o el mal llamado *descubrimiento* de América, en 1492, experimentó un notable impulso dentro del marco del capitalismo y la geopolítica mundial a partir del siglo XIX. Fue entonces cuando las grandes potencias coloniales europeas llevaron a cabo procesos de aculturación y asimilación en los territorios que dominaban, estableciendo nuevos modelos políticos, económicos y socioculturales basados en la explotación y la opresión de personas y territorios. A partir de 1945 podemos redefinir la globalización como una americanización de las economías y culturas, ya que es en este periodo que Estados Unidos desarrolla industrias culturales más fuertes y flujos de capital mucho más prolíficos que Europa. Es después de la disolución de la URSS, en la década de 1990, cuando la globalización acaba buscando la expansión de una sola economía capitalista con un impacto mundial, dando paso a un modelo de hegemonía basado en la internacionalización de bienes y servicios culturales, así como en la imposición de valores y estilos de vida ajenos a muchas comunidades.

Sin embargo, esta misma etapa vio el Surgimiento de movimientos de resistencia que buscaban preservar las diversidades culturales frente a la homogeneización global. Conceptos como multiculturalidad, interculturalidad e hibridación comenzaron a debatirse en oposición a las dinámicas de dominación cultural, enfatizando la importancia de la identidad y la soberanía cultural en un mundo interconectado. El Informe MacBride, publicado en 1980 bajo el título *Un solo mundo, voces múltiples*, cuestionaba la dominación y la globalización cultural del Norte global desde una comunicación difusionista y abogaba por una comunicación (y, por lo tanto, un relato cultural) donde la excepción cultural estuviera representada.

Este informe representó un esfuerzo clave para evidenciar los desequilibrios en los flujos de información y el impacto del imperialismo cultural en la diversidad mundial. El texto advertía sobre los peligros de la dominación cultural y la pérdida de identidad de las naciones ante la influencia de modelos extranjeros predominantes. Sin embargo, su propuesta de una regulación más equitativa de la comunicación internacional fue rechazada por Estados Unidos y el Reino Unido, países que defendían un modelo de libre mercado sin restricciones para la circulación de bienes y contenidos culturales. Como consecuencia, la UNESCO se convirtió en un espacio de debate entre dos posturas contrapuestas: la que promovía la excepción cultural, liderada por

Francia y Canadá, y la que defendía la liberalización del mercado cultural, encabezada por Estados Unidos.

Durante la década de 1990, la tensión entre estas dos perspectivas se hizo más evidente con la incorporación del sector cultural en los acuerdos de libre comercio, lo que obligó a los Estados a renunciar a políticas de protección cultural en favor de una competencia abierta. No obstante, la resistencia a la hegemonización continuó evolucionando y, en 2001, el concepto de “excepción cultural” fue reemplazado por el de “diversidad cultural” propuesto por la UNESCO, reflejando un enfoque más inclusivo y adaptable a los cambios globales. Paralelamente, emergieron nuevos modelos de producción cultural, como el concepto de *Creative Nation* en Australia, que revalorizó el papel de la creatividad y la tecnología dentro de la economía cultural. A finales de la década, el gobierno británico, bajo el liderazgo de Tony Blair, promovió la noción de industrias creativas, consolidando la idea de que la cultura no solo es un elemento de identidad, sino también un motor económico capaz de generar riqueza y empleo en las ciudades postindustriales.

Samuel Huntington, en *El choque de las civilizaciones* (1993), advertía que, bajo la aparente uniformidad de un mundo pacificado y estable tras la Guerra Fría, comenzaban a reSurgir identidades históricas que habían permanecido latentes durante décadas. Este fenómeno parecía materializar la profecía formulada por Oswald Spengler en 1917 en su obra *La decadencia de Occidente*, donde anticipaba el ocaso de la civilización occidental después de la modernidad. Spengler proponía una visión cíclica de la historia de las civilizaciones, afirmando que todas atraviesan etapas similares a las de un organismo vivo: nacen, crecen, alcanzan su apogeo, y finalmente entran en un periodo de decadencia y colapso.

La globalización terminó por desbancar a la modernidad como marco dominante para interpretar y organizar el mundo, un fenómeno que se justifica —y a la vez se cuestiona— entre dos polos en tensión: la tendencia hacia la homogeneización y los impulsos fragmentarios característicos de la posmodernidad. Por un lado, se observa un proceso de estandarización a escala planetaria, que en el ámbito cultural se traduce en una uniformidad impuesta por las industrias culturales del capitalismo global, marcadas por una fuerte concentración del poder simbólico (Lipovetsky y Serroy, 2010). Y, por otro lado, una globalización que busca integrar y uniformar culturas, pero al mismo tiempo produce fenómenos de desigualdad, exclusión y segmentación. En este panorama emerge una alternativa de corte más social: la hibridación (García Canclini, 1989). García Canclini argumenta que lo híbrido no es una novedad, sino un rasgo presente históricamente en muchas

culturas —particularmente en América Latina, aunque extrapolable a otros contextos—. El autor sostiene que tanto las culturas como las identidades están en constante transformación, especialmente en un mundo interconectado donde los procesos identitarios se modifican con rapidez.

Bajo el paraguas de la posmodernidad, caracterizada por la tensión constante entre homogeneización global y fragmentación cultural, la hibridación cultural puede entenderse como una consecuencia directa de los impactos de la globalización sobre las culturas populares. Esta noción, además, se ha consolidado como una de las teorías más influyentes dentro de los Estudios Culturales, al proponer un marco inclusivo que permita a la ciudadanía reconocerse y posicionarse dentro de la sociedad.

Desde esta perspectiva, se abren paso nuevos flujos comunicativos sustentados en la mediación y la interacción, y la multivoz. Este enfoque reconoce la pluralidad de voces implicadas en los procesos sociales y culturales, y se manifiesta en las interacciones que Surgen de las tensiones propias de una sociedad diversa.

Por ello, el planteamiento de la hibridación es contrario al de *aculturación* (Berry, 1997), un proceso por el cual un grupo o individuo adopta total o parcialmente elementos culturales de otra sociedad con la que tiene contacto y que puede implicar cambios en costumbres, idioma, religión, valores, normas o prácticas sociales, una noción fuertemente atada a la colonización. Los procesos de aculturación se dan en una economía de acumulación y concentración (Appadurai, 2007) donde las industrias culturales anulan o tratan de neutralizar el contenido social de la cultura como parte del proceso de desarrollo.

La alternativa de la hibridación crea nuevas fórmulas culturales mediante la transgresión social y cultural de las comunidades, abandonando la idea del mosaico de culturas (Labastida, 1994) o el *melting pot* ya que permite que los contactos culturales en un contexto más amplio, una mezcla de lo global y lo local —la *glocalización*—, puedan desarrollar una Tercera Cultura (Casmir, 1993). Un concepto, el de Tercera Cultura, emparentado con la comunicación intercultural que desarrollaremos en el vértice de Comunicación.

La hibridación se distingue por su carácter subversivo y autónomo, convirtiéndose en un instrumento libre para la creación simbólica. Este proceso da lugar a manifestaciones culturales



diversas que se expresan en disciplinas como el arte, la música, el teatro o la literatura. A través de esta dinámica emergen nuevas formas culturales nacidas del impulso creativo y la capacidad de síntesis de distintas corrientes e incluso de subculturas que, debido a procesos previos de segmentación y marginación, habían permanecido silenciadas.

La globalización, tal como se presenta, ataca todo tipo de identidades que no se alineen con su cultura global dominante. En este contexto, la hibridación defiende la heterogeneidad y la posibilidad de múltiples combinaciones culturales, rechazando la lógica homogeneizadora que el neoliberalismo intenta imponer (García-Canclini, 2000). Sin embargo, es importante reconocer que la cultura globalizada también ofrece oportunidades que antes no existían, como un mayor intercambio de valores culturales, la aparición de nuevas formas de vida, nuevas relaciones comunicativas tanto a nivel personal como social, así como la creación de identidades y afiliaciones colectivas.

No obstante, la globalización cultural suscita un amplio debate en torno al significado mismo de la cultura, especialmente en relación con los marcos de la multiculturalidad y la interculturalidad. Las transformaciones y rupturas ocurridas en los últimos años, especialmente después de la crisis de 2008 y el Covid, presentan desafíos que requieren el desarrollo de nuevos conceptos para redefinir el ámbito cultural. Por lo tanto, es fundamental abordar las complejidades que obligan a repensar las relaciones entre cultura y sociedad, cultura y desarrollo, así como cultura, identidad y globalización, para entender todos los factores que hoy condicionan la cultura como eje transversal de la sociedad. La reflexión expuesta se retomará en el apartado de Comunicación cuando se reflexione sobre qué tipo de comunicación se vincula a la hibridación cultural y qué retos supone para las instituciones culturales.

#### ***5.1.4.2. Ni alta, ni baja, ni media: el omnivorismo cultural***

Tras el debate sobre la pervivencia de la globalización cultural como un nuevo aspecto definitorio de las prácticas culturales y las problemáticas derivadas de la aculturación —dependencia, discriminación, desigualdad, concentración, subordinación— podemos afirmar que la vieja tensión entre alta y baja cultura, y la catalogación de sus prácticas como mecanismo de distinción (Bourdieu, 1998), ha mutado.

El consumo cultural y su dimensión simbólica ha permitido una amplia pluralidad de combinaciones que, si bien están relacionadas con la dimensión de clase, van más allá de las lógicas de alta cultura y cultura popular. El consumo desempeña un papel central en la construcción de la identidad individual, así como en las formas de vinculación con los demás. En este contexto, la noción de omnivorismo cultural Surge como una respuesta crítica a la teoría del gusto formulada por Pierre Bourdieu.

Bourdieu, en su obra *La distinción* (1998), sostiene que las prácticas de consumo están determinadas en gran medida por la clase social a la que pertenece un individuo. A partir de este marco, introduce el concepto de *habitus*, entendido como un conjunto de disposiciones adquiridas que condicionan, entre otros aspectos, las preferencias estéticas y culturales. De este modo, los gustos no serían elecciones individuales neutras, sino reflejo de la posición social de origen.

Según el análisis de Bourdieu, el espacio del consumo se estructura en torno a tres dimensiones clave: la clase social como elemento estructural, el estilo de vida como componente simbólico y el *habitus* como eje articulador de ambos (Fernández Rodríguez y Heikkilä, 2011). Así, las diferencias en los gustos y estilos de vida estarían vinculadas a las desigualdades sociales y funcionarían como mecanismos de distinción, reproduciendo la lógica de dominación cultural. En este sentido, el gusto considerado legítimo —propio de las clases dominantes— se impone como modelo de referencia, en contraste con los gustos populares, deslegitimados y tildados de vulgares por las élites (Bourdieu, 1998).

No obstante, como han advertido autores como Ariño (2007), desde la elaboración de los datos empíricos que sirvieron de base para las teorías de Bourdieu hasta hoy, las sociedades occidentales han atravesado profundas transformaciones. Entre ellas destaca el paso de un modelo de regulación fordista hacia una lógica posfordista de acumulación flexible (Harvey, 1998), que ha alterado tanto las dinámicas productivas como las formas de consumo.

Fernández y Heikkilä (2011) apuntan que este nuevo escenario de fragmentación social y globalización económica obliga a replantear las categorías analíticas tradicionales del consumo simbólico. En este nuevo panorama emergen figuras que se distancian del elitismo clásico,

como los consumidores cosmopolitas (Hannerz, 1990), los BoBos —burgueses bohemios— (Brooks, 2001) o el *Homo Sampler* (Fernández Porta, 2008). Muchos de estos

perfiles pertenecen a las llamadas clases creativas (Florida, 2002), que ocupan posiciones de privilegio en la actual sociedad de la información y cuya relación con el consumo cultural se caracteriza por una actitud más abierta, hedonista y, en ocasiones, incluso kitsch. (2011, p. 589)

En consecuencia, la tradicional dicotomía entre alta cultura y cultura popular pierde fuerza como categoría explicativa del comportamiento cultural. Las prácticas de consumo se vuelven más eclécticas, y crece la tolerancia hacia gustos diversos, lo que contribuye al desdibujamiento de las fronteras entre lo considerado culto y lo que no lo es. Tal como advierte DiMaggio (1987), el sistema de jerarquías artísticas pierde rigidez y se configura un escenario de desclasificación simbólica.

Una de las corrientes teóricas que aborda de manera crítica la teoría de Bourdieu y que refuerza esta idea de desjerarquización cultural y de pautas de consumo “desclasadas” o “desclasificadas” en términos de clase social es el omnivorismo cultural.

El vocablo “omnívoro”, proveniente del latín *omnivorus* —que significa literalmente “el que todo lo devora”—, se ha utilizado tradicionalmente en el ámbito de la zoología para referirse a aquellos animales cuya dieta incluye tanto materia vegetal como animal. No obstante, este término también admite una interpretación más abstracta: la de un individuo capaz de incorporar una amplia variedad de elementos, especialmente en términos intelectuales o culturales (Peterson, 1999 y 2005).

Apuntan Rius y Pecourt (2021) que, en el ámbito de las ciencias sociales, el debate sobre el omnivorismo cultural comenzó a Surgir en la década de 1990, en gran medida gracias al trabajo del sociólogo estadounidense Richard Peterson. Dos de sus estudios (Peterson y Simkus, 1992; Peterson y Kern, 1996) fueron fundamentales para la difusión del término. La propuesta de Peterson consistía en criticar la noción de distinción que había desarrollado Bourdieu (1998), quien argumentaba que la posesión de un gusto legítimo —reflejado en el consumo de ciertos objetos simbólicos y reconocibles— y un amplio conocimiento cultural estaban automáticamente relacionados con una posición de clase alta.

Para respaldar su argumentación, los autores analizaron un conjunto de encuestas realizadas en Norteamérica en 1982 y 1992. Sus hallazgos mostraron que, desde la década de 1980, las clases

medias y altas de Estados Unidos habían comenzado a interesarse cada vez más por productos culturales típicamente asociados con las clases bajas como las telenovelas, la música latina (samba, reggaetón, hip hop) o la ropa de chándal. En los diez años transcurridos entre las dos encuestas, los autores observaron un crecimiento significativo en esta tendencia, lo que les llevó a concluir que el omnivorismo cultural estaba reemplazando progresivamente el elitismo intelectual y el esnobismo que había sido característico de las clases altas y el “univorismo”, que se refería a una gama limitada de gustos propia de las clases populares.

Este enfoque guarda afinidad con la tesis de la “desclasificación artística” formulada por Di Maggio (1987), quien observa una progresiva disolución de las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular en el contexto estadounidense. Según el autor, este fenómeno obedece a múltiples factores, entre ellos, el ascenso de ciertos sectores de las clases medias —especialmente aquellos vinculados al ámbito organizacional— hacia posiciones de élite nacional, así como la creciente relevancia de nuevos criterios de legitimación cultural.

También cabe destacar que las industrias culturales han primado lo comercial como criterio de consumo, lo que ha llevado, por ejemplo, a que géneros como el pop o el reggaetón obtengan una mayor legitimidad. Este escenario se ve además influido por la producción masiva de bienes culturales, el boom de las redes sociales en la difusión de productos y por el papel activo del Estado en el diseño e implementación de políticas culturales basadas en el consumo y la democratización cultural.

En la actualidad, y acorde con la nueva sensibilidad posmoderna que anuncia Sontag (1969), el discurso cultural abraza lo líquido (Bauman, 2001), lo diverso y lo híbrido como valores positivos. La idea del omnivorismo coincide con esta sensibilidad que aboga por participar de lo heterogéneo también en cuanto a gustos y expresiones se refiere.

Sin embargo, podemos hacer ciertas críticas la idea del omnivorismo cultural concebida por Peterson. De un lado, solo se focaliza en la dimensión de clase dejando a un lado el género, la raza, el origen o la orientación sexual (Ollivier, Gauthier y Truong 2009, citados por Fernández y Heikkilä, 2011). En el terreno de los estudios de género, investigaciones como la de Huyssen (1986) ya habían puesto de manifiesto importantes diferencias en la manera en que se conceptualiza lo femenino dentro de las preferencias culturales. Un ejemplo claro es la temprana asociación del “gusto femenino” con la cultura de masas, como ocurrió con las llamadas “novelas

ligeras” del siglo XIX —una tendencia que persiste en ciertos productos contemporáneos—. Asimismo, en el marco de los estudios culturales, se ha tendido a interpretar las subculturas juveniles masculinas como formas legítimas de resistencia, mientras que las protagonizadas por mujeres jóvenes no han recibido el mismo reconocimiento simbólico.

Por otra parte, como señalan Rius y Pecourt (2021), gran parte de los estudios sobre el omnivorismo tienden a confundir los gustos o preferencias culturales con las prácticas reales de consumo, a pesar de que se trata de dimensiones distintas que no siempre coinciden ni se manifiestan de forma paralela. Por ejemplo, Lahire (2008), Chan y Goldthorpe (citados por Fernández y Heikkilä, 2011) han apuntado que “gusto” y “consumo cultural” son, dos cosas distintas, y que los estudios que se han realizado sobre omnivorismo se han centrado esencialmente en el gusto sin medir la actividad cultural real de las personas.( p.595)

Es importante distinguir entre dos dimensiones diferentes: el gusto cultural y la práctica efectiva. La mayoría de los estudios sobre omnivorismo han centrado su atención en las preferencias declaradas, sin abordar en profundidad la participación cultural real de los individuos. De este modo, una persona puede mostrar un espectro amplio de gustos musicales —y ser considerada omnívora en ese ámbito—, pero no necesariamente demostrar el mismo grado de apertura o participación en otras expresiones como la literatura, la ópera o el cine.

Asimismo, Rees, Vermunt y Verboord (1999, citados en Fernández y Heikkilä, 2011) advierten que el omnivorismo no debería evaluarse únicamente sumando la cantidad de estilos culturales que una persona declara preferir (como ópera, ballet, pop-rock, entre otros). Más bien, proponen que resulta más relevante analizar cuántos ítems culturales específicos consume dentro de cada estilo y cómo estos estilos se distribuyen jerárquicamente según su nivel de legitimidad social.

Por último, el omnivorismo cultural puede parecer una democratización de la cultura frente al snobismo de las estrategias de distinción cultural. Sin embargo, apuntan Fernández y Heikkilä (2011), peca de la misma idea que la teoría de Bourdieu: “una atención a los patrones de comportamiento de las clases altas y una valoración de estas como activas, curiosas y abiertas que se puede caracterizar como voracidad cultural (Sullivan y Katz-Gerro, 2006). Las clases bajas, en cambio, aparecen como pasivas, despreocupadas e intolerantes” (2021, p. 242)

Esta idea parte de un axioma que leemos como erróneo: a mayor apertura de gustos, mayor tolerancia hacia la heterogeneidad o alteridad, cuando en realidad la afición al jazz o al blues no implica que quien lo escuche no sea racista.

El omnivorismo cultural pone de relieve la fragmentación del consumo propio de la posmodernidad que podemos relacionar en parte con la fragmentación social posfordista. El omnivorismo cultural puede facilitar la movilidad social, ya que no es exclusivo de las clases altas; no obstante, tal y como hemos visto en las críticas expuestas, dicha teoría no ha supuesto el fin de la jerarquización cultural o de las barreras de clase social. La apertura cultural que refleja la omnivoridad cultural puede ser un elemento más de distinción (Roose et al, 2012 citado por Rius y Pecourt, 2021).

De este modo, y a pesar de que el omnivorismo cultural nos parece una teoría nada desdeñable a la hora de diseñar programaciones culturales que creen y recreen relatos contrahegemónicos capaces de cambiar la narrativa de la institución cultural y donde la participación ciudadana sea clave y democrática, lo cierto es que en ningún momento se contempla la variante de participación activa en la teoría de Peterson (1992).

En todo momento se habla de consumidores/espectadores/públicos pasivos ligados al modelo de democratización cultural y al de producto cultural inventariable e industrializable, más cercano al paradigma de la rentabilización que a una participación activa relacionada con la democracia cultural.

En el marco de esta tesis, se defiende que el omnivorismo cultural nos sitúa en un espacio que debe ser atendido por las instituciones culturales. En primer lugar, porque parte de la hibridación como un componente indispensable de la cultura; en segundo lugar, porque nos ubica en un contexto de creación y consumo interdependientes, en el que la superabundancia de producción y consumo cultural conlleva, al mismo tiempo, una concentración y hegemonía tanto de productores como de productos.

Asimismo, y en este sentido, nos distanciamos de Peterson ya que, en el marco de la crítica interseccional, consideramos que el omnivorismo cultural debe reconocer y visibilizar las dimensiones de clase, raza y género, así como los sistemas de opresión vinculados a ellas.

A lo largo de este apartado, hemos sugerido que pareciera—y utilizamos el verbo “parecer” de manera deliberada— que la clase ha desaparecido del relato cultural. Sin embargo, creemos que el omnivorismo, no solo desde el consumo, sino también desde la creación, puede ser un espacio de reivindicación de las intersecciones. Este será un debate central en nuestra aproximación desde los Feminismos como teoría desde la cual construir un relato cultural justo, diverso, inclusivo y humano. Si bien reconocemos las críticas al omnivorismo como un modelo que fomenta un consumo superficial y pasivo de cultura, así como la erosión de la diversidad cultural debido a la concentración en grandes empresas y la desconexión comunitaria, consideramos que es posible resignificarlo. El omnivorismo puede entenderse como resultado de la hibridación cultural y como una herramienta para amplificar relatos contrahegemónicos. En este sentido, las instituciones culturales tienen la responsabilidad de asumir la crítica cultural, garantizar el reconocimiento —a través del acceso y la participación— y fomentar la visibilización. Profundizaremos en estos aspectos más adelante.

#### ***5.1.4.3. Cultura excepcional, cultura como fuga, cultura fuera de la vida***

Después de analizar las corrientes de la globalización cultural y su estrecha relación con la industria y el capitalismo, que en esta tesis defendemos que ha dado pie a nuevos paradigmas de consumo cultural, como el omnivorismo cultural, se hace necesario analizar cómo las políticas culturales en la posmodernidad siguen situando la cultura fuera de la esfera del día a día de la ciudadanía a pesar de que esta pueda tener mayor acceso a ella.

Huelga decir que las reflexiones de nuestra investigación abordan la cultura en su sentido antropológico, es decir, una cultura estrechamente ligada a la participación activa, a la vida cotidiana que pretende construir sociedades más justas e igualitarias. Una *cultura desbordada*, híbrida, politizada y despatriarcalizada. No obstante, en la cultura todavía pervive la idea de excepcionalidad: la cultura como algo que disfrutamos, consumimos o habitamos los fines de semana o cuando se acaba nuestra jornada laboral.

De hecho, Beirak (2022) expone que la cultura se presenta como algo excepcional, o bien porque los que se dedican a la cultura son seres excepcionales o *tocados por las musas*, o bien porque las que la consumen o la poseen son seres también excepcionales: personas cultas, personas con cultura que poseen el conocimiento de la alta cultura, las bellas artes y las humanidades.

Asimismo, en el otro extremo, la idea de cultura como consumo de masas democratizada y asequible también nos sitúa, aunque parezca una paradoja, en la idea de *excepcionalidad*. La extensión del consumo cultural ha permitido romper con la elitización, y el omnivorismo cultural con la idea de alta y baja cultura. Tal y como apunta Eagleton (2017), la integración de la cultura en la producción global del mercado cultural ha hecho que deje de formar parte de una cultura elevada. La cultura se desacraliza y se vuelve profana al mismo tiempo que objeto de consumo. Así, la cultura-producto también se desliga de la vida cotidiana porque se equipara al ocio, a aquello que pasa cuando las obligaciones diarias se terminan. Afirma Beirak (2022) que esta distancia de la cultura de la vida supone un gran impedimento para su abordaje como bien común, así como para establecer y diseñar políticas centradas en la democracia cultural que garanticen los derechos culturales.

La cultura ligada al ocio se convierte en accesorio, complementaria y, a la vez, secundaria. Además, expone Beirak, si nuestra relación con la cultura es a través del consumo “nos perderemos la experiencia del proceso creativo, del ensayo y error, del juego artístico y nos limitaremos a ocupar el lugar de un receptor” (2022, p. 59).

En el contexto de la posmodernidad, de *la nueva sensibilidad* en palabras de Susan Sontag (1969), pareciera que el modelo de la cultura elitista y burguesa promulgada por la Ilustración es un modelo caduco y que la democratización cultural está presente en nuestras vidas, ya que el acceso a los productos culturales es cada vez más sencillo y económico. Todos podemos tener, poseer o disfrutar de la cultura. No obstante, a pesar de la simpleza de estas afirmaciones, lo cierto es que tanto la cultura elitista a la que pocos están invitados o pueden permitirse, como la cultura de consumo cumplen la misma función y es la de alejarnos de la vida ordinaria (Beirak, 2022).

Así, el consumo de masas busca el placer en la cultura, pero un placer inmediato similar a la idea del funcionamiento del deseo para Lacan (1968). Un placer para desconectar de la vida, una cultura paliativa diseñada para la fuga dentro de un flujo constante de estímulos. Las plataformas Netflix, HBO, Spotify, Youtube o las propias redes sociales (Instagram, TikTok) nos ofrecen productos culturales que permiten “abordar el abatimiento y el cansancio de la existencia” (Beirak, 2022, p. 61).

Pero si la cultura sólo nos permite no estar presentes regalándonos solamente el goce normativo, el placer inmediato y la abstracción de un entorno a veces gris, a veces agotador, a veces frustrante,



la cultura se convierte en algo excepcional, desprovista de su capacidad y potencialidad como herramienta para articular la vida en común. Para ello, es clave que la cultura se entienda como algo ordinario —y no excepcional— que puede ofrecernos alternativas existenciales, que puede crear comunidades desde el diálogo empoderando a los sujetos a través de su propia experiencia cultural. Con este fin, debemos afrontar el debate sobre las responsabilidades de la institución cultural como ente facilitador de cultura ordinaria o común, dentro de la vida.

### **5.1.5 CULTURA, MARCOS Y DESBORDES**

En este apartado, articulado en torno a tres preguntas: ¿cultura para qué?, ¿cultura para quién y ¿cultura desde dónde?, abundaremos en los modelos de cultura que intentan vencer el modelo de rentabilización cultural (Zallo, 2003), así como el de democratización (Clares, 2012), para dibujar una política cultural que sepa observar, escuchar y leer el contexto actual de la globalización cultural con una praxis de consumo omnivorista, en el espacio posmoderno. Un contexto de fragmentación de los grandes relatos de la modernidad y donde las corrientes contrahegemónicas piden ser oídas, reconocidas y legitimadas como formas de cultura, desde la creación, pero también desde el consumo.

Así, recorreremos al modelo elástico —en el que, para Barbieri (2012), la cultura recibe el valor de construir ciudadanía en un contexto de globalización— para trazar una propuesta, acorde con los objetivos de esta tesis, en la que la comunicación permita a la institución cultural ser porosa, facilitadora, valedora y reparadora de los relatos contrahegmónicos.

Para ello explicaremos el marco de la democratización cultural y el marco de la democracia cultural ligada a los derechos culturales, su desjerarquización institucional y su desborde. Apunta Rowan (2014) que la política cultural debe estar compuesta de elementos que sirvan para articular y dar apoyo a iniciativas ya existentes, a la vez que debe procurar que se creen (o co-creen) otras nuevas. “La institución-infraestructura produce espacio, produce tiempo y también produce legitimidad.” Así, las instituciones deben ser infraestructuras facilitadoras de relatos y que se dejen “seducir por movimientos y colectivos que operan a pesar de ellas” (Rowan, 2014)

Por tanto, en nuestra reflexión, proponemos superar la idea de cultura como producto inventariable ligado a las industrias creativas y al modelo de rentabilización propio de los años noventa para recabar en una cultura que crea comunidades, desborda y tensa los límites de la institución, que a

su vez la legítima. Abogamos por una política cultural en la que se difumina el paradigma elitista y el de producto industrial (también en el omnivorismo) para apostar por *lo común*.

Esta cultura de *lo común*, ligada al marco de la democracia cultural, pretender articular una nueva narrativa cultural en las instituciones para hacer emerger los *discursos ocultos* (Scott, 2000). Lejos del jardín novecentista ordenado, bonito y clasificado, propio de la modernidad, los relatos contrahegemónicos convierten la institución en un “espacio en tensión” (Oliveras, 2016). Esta cultura en tensión sale del marco, se esparce empoderando aquello que hay en los márgenes y colocando la vida, que es cultura, finalmente, en el centro (Segato, 2007).

La nueva política cultural deberá acompañar a los relatos contrahegemónicos para que se incorporen nuevos debates que permitan la introducción de voces que transformen (y no sólo maquillen) las instituciones culturales a partir del paradigma de la democracia cultural y los derechos culturales.

La filósofa Marina Garcés, en *Un mundo común* (2013), afirma que para que la cultura sirva para desbordar hay que violentarla de su sentido y desapropiarla para posibilitar una experiencia nueva del nosotros. Garcés afirma:

Hay un rumor que busca otras cosas, que intenta hablar de otra manera, que murmura otros lenguajes. Es el sonido de una voz que no quiere participar sino implicarse en lo que vive, en lo que crea, en lo que sabe, en lo que desea. Para esta voz, anónima y plural, la cultura no es un instrumento sino una necesidad. Para esta voz, no se trata de instrumentalizar la cultura sino de usarla. (2013, p. 76)

Desde esta perspectiva, hay que entender la cultura como “la actividad significativa de una sociedad capaz de pensarse a sí misma” (2013, p. 76), defiende Garcés; una sociedad que nos da la posibilidad de pensarnos en común y desafiarnos. En este sentido, la filósofa sostiene que desapropiar la cultura, tal como reclamaba De Certeau (1999) en *La Cultura en Plural*, implica arrancarla de los lugares que le son propios, y que la aíslan, la codifican y la neutralizan.

De hecho, Garcés parece apuntar a la idea de arrancar la cultura de los lugares que la han legitimado históricamente, como los museos, para devolverla a la comunidad: “Desapropiar la cultura es devolver a la idea de creación su verdadera fuerza. Crear no es producir. Es ir más allá

de lo que somos, de lo que sabemos, de lo que vemos. Crear es exponerse. Crear es abrir los posibles” (2013, p. 81), reivindica.

En esta línea, pero desde la institución, en *Campos Magnéticos*, Manuel Borja-Villel (2020) recuerda que, a partir de los años noventa del siglo XX, el arte se inclina por el proceso y las prácticas comunitarias, propuestas que miran de entender la vida y ponen en entredicho las herencias recibidas.

La definición de *cultura desbordada* implica la dificultad de ser encapsulada, pero a su vez también nos permite dialogar con una idea de institución cultural porosa, abierta, líquida, que capilarice con y en los territorios y permita actuar como facilitadora de la creación y recreación de los relatos de las comunidades. Una cultura que, recuperando la definición de Taylor (1871), sea un todo complejo que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera de los demás hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad (Tylor, 1871 citado en Harris, 2007).

#### **5.1.5.1. Democracia y democratización. ¿Cultura para qué?**

Los marcos de la democratización de la cultura y de la democracia cultural ofrecen dos perspectivas distintas desde las cuales las instituciones culturales pueden intervenir en el ámbito social. En este sentido, las políticas orientadas a la democratización cultural emergen a comienzos de la década de 1970 en Francia, impulsadas por el entonces Ministro de Cultura, André Malraux (Ariño, 2010). Estas políticas se proponían reducir las brechas culturales, bajo la convicción de que la cultura posee un valor civilizador, promoviendo así un mayor acceso de todos los sectores sociales a las expresiones de la alta cultura (Ariño, 2010). Así, en el modelo de democratización, las políticas culturales van ligadas al estado del bienestar y tienen como objetivo hacer llegar la cultura a la ciudadanía poniendo al alcance una cultura (o mejor dicho unos productos culturales) que habitualmente ha sido restringida a las clases socioeconómicas más altas. Algunos ejemplos son las políticas de descuento de los grandes equipamientos, las bibliotecas de barrio, los conciertos gratuitos, el día de los museos, etc.

Los Estados y los organismos internacionales han procurado, desde la década de los setenta, impulsar políticas culturales de democratización con el fin de romper con la catalogación de alta y baja cultura procurando el acceso a la cultura a cualquier ciudadana o ciudadano.

En España, la Constitución Española de 1978, plasmaba la filosofía de la democratización cultural en el artículo 44.1 de la siguiente manera: “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho” (B.O.E., 1978:29320).

La UNESCO, ya en su Declaración de México de 1982, afirmaba: “Un programa de democratización de la cultura obliga, en primer lugar, a la descentralización de los sitios de recreación y disfrute de las bellas artes. Una política cultural democrática hará posible el disfrute de la excelencia artística en todas las comunidades y entre toda la población” (1982: art.21).

Ahora bien, para Trilla (1998), en las políticas de democratización cultural lo que se democratiza es el consumo de productos, pero no se democratiza la creación cultural ya que, según el autor, se sigue tratando de productos creados por las élites y consumidos por las masas. Es un modelo cercano al de la rentabilización donde son las industrias culturales y creativas quienes deciden qué es cultura y cómo debe consumirse.

Así, si la democratización trata de acercar la población a la cultura entendida como patrimonial o producto inventariable (Delgado, 1990), la democracia cultural trata de poner los medios para que sea la misma ciudadanía quien la configure, aceptando las diferentes expresiones e identidades culturales (Ventosa, 2002).

La noción de democracia cultural representa un avance respecto al concepto de democratización de la cultura. Este enfoque pone en el centro a la ciudadanía, no solo como receptora o espectadora, sino como sujeto activo en los procesos culturales. Desde esta perspectiva, la cultura deja de ser concebida como un bien de consumo y producto inventariable para convertirse en un espacio donde se pueden impulsar dinámicas participativas desde la co-creación y la participación (Trilla, 1998).

En este punto hacemos referencia al contexto de la animación sociocultural y a los postulados pedagógicos de Paulo Freire como punto de partida para el concepto de democracia cultural en contraposición al de democratización. Acuñado en los años setenta, la democracia cultural es una metodología que promueve la participación, partiendo de los intereses y necesidades de los propios ciudadanos y donde son los ciudadanos los que deciden en cada momento qué es lo mejor y más conveniente (Freire, 1973). Desde el enfoque de la democracia cultural, el derecho a la cultura se ejerce mediante la participación activa.

### ***5.1.5.2. Cultura como derecho. ¿Cultura para quién?***

Los derechos culturales forman parte fundamental del conjunto de los derechos humanos y abarcan diversos ámbitos de la vida, no limitándose solo al arte, la literatura o las tradiciones, sino también a dimensiones políticas, sociales, económicas, tecnológicas y espirituales (UNESCO, 2001). Se basan en principios esenciales de los derechos humanos, como la universalidad, la interdependencia y la indivisibilidad, garantizando que todas las personas puedan ejercerlos sin discriminación. Entre estos derechos destacan el acceso a la educación, la información, la libertad de expresión, la participación en la vida cultural y la toma de decisiones en asuntos que afectan su identidad cultural (Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, 1966).

Desde la aprobación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948, los tratados internacionales han reconocido la importancia de la cultura en la vida de las personas. En este sentido, el derecho a participar libremente en la vida cultural está reflejado en documentos clave como el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966) y la Convención sobre los Derechos del Niño (1989). Además, diversos marcos jurídicos nacionales han incorporado estos derechos, como la Constitución Española de 1978 y el Estatut d’Autonomia de Catalunya de 2006 (Ajuntament de Barcelona, Pla de Drets Culturals, 2021).

A pesar de su reconocimiento, el ejercicio efectivo de los derechos culturales ha enfrentado algunos obstáculos. En algunos contextos, han sido considerados derechos secundarios en comparación con otros derechos fundamentales. La globalización cultural y los procesos de asimilación cultural o aculturación también han generado desafíos, poniendo en riesgo la diversidad y las manifestaciones culturales autóctonas (Anderson, 1991). No obstante, en los últimos quince años, iniciativas como la Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales (2007), la Observación General 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de la ONU (2009) y la Carta de Roma sobre el Derecho a Participar Plena y Librementemente en la Vida Cultural (2020) han contribuido a su concreción y aplicación. Precisamente la Carta de Roma define cultura como el taller creativo con el que los ciudadanos pueden imaginar respuestas a nuestros desafíos comunes. En este sentido, la Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) generan un marco de acción crítico en torno a las hegemonías e invitan a las instituciones, organizaciones y pueblos a participar en la respuesta a dichos desafíos, reforzando la necesidad de garantizar el acceso equitativo a la cultura para fortalecer la cohesión social y la inclusión. Ejemplos de ello son el ODS 4, que promueve una educación inclusiva y de calidad; el

ODS 5, que busca la igualdad de género y el empoderamiento de mujeres y niñas; el ODS 11, que fomenta ciudades sostenibles e inclusivas; y el ODS 16, que aboga por sociedades pacíficas y justas (Naciones Unidas, 2015).

Los derechos culturales también se relacionan con el concepto de desarrollo sostenible, entendido como el “cuarto pilar” (Hawkes, 2001) junto con las dimensiones social, ambiental y económica. En este marco, la cultura no solo es un medio, sino un fin en sí mismo, alineándose con la concepción de las libertades humanas promovida por la ONU. En definitiva, los derechos culturales representan un pilar esencial para la afirmación de la dignidad humana y la construcción de sociedades más justas e inclusivas. Para que su reconocimiento tenga un impacto real, es fundamental su aplicación efectiva a nivel local y global, asegurando la participación activa de la ciudadanía en la vida cultural y la preservación de la diversidad cultural en un mundo interconectado.

#### ***5.1.5.3. De la calle a la institución. El centro cultural como facilitador ¿Cultura desde dónde?***

En las salas del Santa Mònica de Barcelona, durante los días de la exposición *AntiFuturismo Cimarrón*, las paredes tejían palabras. Desde citas del desaparecido David Fisher, a frases extraídas de los procesos participativos para programar las actividades del centro: “Creo que la institución impulsa iniciativas para desactivarnos”, se leía en una pared. Desactivar o no, lo cierto es que algunas instituciones culturales empiezan a mutar desde ser centros–contenedor que albergan obras de arte a espacio de procesos artísticos y políticos. Esta mutación, que podemos relacionar con el modelo elástico y la democracia cultural, trata de convertir la institución en un ente facilitador de los derechos culturales donde la participación del público se activa convirtiéndolo no solo en usuario sino en *comunidad cultural de práctica* —un término que desarrollaremos en sucesivas páginas que bebe de la noción de comunidades de práctica de Wenger (2001)—. Centros culturales como el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), la Tate Gallery de Londres, el Haus der Kulturen der Welt (HKW), en Berlín, o el M+ de Hong Kong están dejando de proyectarse como “almacenes” para convertirse en lo que Alexander Dorner (1947) definía como “centrales eléctricas generadoras de energía”, que en esta tesis relacionamos con los laboratorios ciudadanos.

De hecho, ya en los años cuarenta este historiador del arte se aventuró a tejer una nueva definición de museo. En su ensayo *The Way Beyond 'Art'* (1947), Dorner acuñó la metáfora del museo como

central eléctrica para producir procesos y no solo exhibir resultados. El historiador creía en el museo como un lugar en *movimiento* donde sucedían cosas de dentro hacia fuera y de fuera hacia dentro. En los años 90, el autor sería leído como uno de los artífices de la Nueva Museología (Doherty, 2004) y reivindicado por artistas como, por ejemplo, Marina Abramovic: “The museum is not a place where you reflect on what's happened in the past, but what is now” (2023, s.p)

Así, Dorner y la Nueva Museología, entre otros, han sido motores para revisar las instituciones culturales y transformarlas en espacios más participativos, tolerantes y porosos. Museos enérgicos, siguiendo con la metáfora del historiador, que puedan potenciar transformaciones políticas con la institución, dentro y fuera de ella, como defiende Jaron Rowen (2016). Una energía “capaz de provocar cambios y de atravesar (o agrietar o perforar) los muros del museo” (Arias, 2023).

A propósito de esta cuestión, Susana Arias (2023), jefa de mediación del CCCB, recupera la idea de John Berger (1972) sobre la mirada. En su obra, Berger sostiene que lo que vemos no son las cosas en sí, sino las relaciones que existen entre ellas y nosotros mismos. Célebre es el diálogo que tiene con unos niños, en la serie *Ways of Seeing* (1972, BBC), sobre la imagen de Jesús. Lo importante, señala Berger, es *lo que nos hace mundo*: las conexiones, los vínculos que tejemos cuando establecemos un diálogo y, por lo tanto, un acto comunicativo.

La institución cultural no es ajena al vínculo comunicativo. De hecho, Dorner ponía énfasis en la propia experiencia y la educación de los públicos. Tania Bruguera, cuando lanza su proyecto de un *Museo del Arte Útil*, llama a ese público como “usuarios” generadores de “una energía colectiva, transformadora, que puede ser producida para utilizarse en el mundo que está afuera” (citado por Arias, 2023).

En esta tesis a los y las “usuarios generadores” los denominamos *comunidades de práctica*. Esta nomenclatura se inspira en la obra de Wenger (2001). Si bien el autor define como comunidad de práctica un espacio de intercambio y mediación en el que un colectivo de profesionales con intereses comunes reflexiona sobre su labor y colabora en la creación de recursos compartidos, en el marco de esta tesis vamos más allá del ámbito profesional para concebir la comunidad como un lugar de aprendizaje; no como un proceso individual, sino como una forma de participación social vinculada estrechamente al cambio.

Por su parte, Barbieri (2015) expone que, cuando hablamos de bienes comunes, o de aquello común en cultura, nos estamos refiriendo a la comunidad y a las relaciones que la sustentan y gestionan. Consideramos, entonces, que un grupo de personas que participan activa o pasivamente de una institución cultural puede constituirse como una comunidad cultural de práctica, ya que, más allá de lo identitario, su vínculo puede construirse en actos comunicativos desde el reconocimiento de la comunidad, el diálogo entre los sujetos y la interacción afectiva.

No obstante, tal y como relata Carmen Oviedo, miembro del desaparecido Grupo de Educación de Matadero Madrid (2019), en un contexto de explotación neoliberal ligado a la voracidad cultural, la institución cultural está lejos de la idea del vínculo descrito por Barbieri. Como expone la autora, ésta se postra frente a las premisas de la mercadotecnia liberal basadas en una política cultural que tiene más en cuenta aquello cuantitativo que aquello cualitativo. “Nos referimos a políticas que no amparan procesos que se ubican fuera de las lógicas de producción y acumulación y que miden sus éxitos y fracasos basándose en el número de visitantes o la cantidad de actividades programadas, en vez de centrarse en el impacto social que éstas producen o la transformación que tienen en su entorno” (2019, s.p).

De hecho, el museo universal (Hernández, 1992) como ente legitimador de relatos aún tiene el poder de presentar —apunta Oviedo— “innumerables elementos cotidianos que ejercen una violencia simbólica sobre el visitante, que no son percibidos pero que modifican profundamente nuestra experiencia: catenarias que guían, carteles que demandan silencio, audioguías que imponen un discurso y mediadoras que reproducen las narrativas preestablecidas” (2019, s.p)

Para la investigadora del Matadero, “todos estos elementos de control cumplen una doble función: por una parte, posibilitan que los estándares de eficiencia cuantitativos del Museo crezcan de manera exponencial (ya se sabe, cuánto mejor ordenado, más cabe) y, por otra parte, impiden una generación crítica y emancipada de conocimiento” (2019, s.p).

Según Rowan (2016) lo importante no es solo incidir en los mensajes de los contenidos culturales sino en transformar las instituciones para hacerlas más democráticas y abiertas. En otras palabras, el autor propone no solo hablar del contenido, de ese Museo en mayúsculas, sino de los procesos que articulan el continente desde la lógica del vínculo y también de la mediación y la capilaridad. Ya desde la introducción de su libro *Cultura libre de estado* (2016), Rowan define algunos de los valores asociados a la *cultura libre* que deberían estar presentes en todo diseño de políticas



culturales: la transparencia, la horizontalidad y la documentación de los procesos. El autor defiende que las instituciones culturales han de tender hacia lo que llama *acceso productivo*, una noción que relaciona con la participación cultural y que requiere, apunta, “la generación de infraestructuras para la cultura común” (2016, p. 42). Una cultura común que permite que la cultura pueda crearse, producirse, consumirse y distribuirse de forma colectiva.

En esta tesis defendemos que la institución cultural, como espacio en el que se articula la generación de cultura, debe tener una función de representación de la sociedad, como lugar de relación y construcción de tejido social. Si esta premisa no está clara a la hora de esbozar las políticas culturales que le van a servir de marco de acción, tendremos instituciones autorreferenciales, interesadas en desplegar un discurso propio y no en generar nuevas capas de conocimiento y pensamiento crítico en torno a temas de relevancia social. Para ello, apunta Rowan, las políticas culturales deben incluir tanto lo público como lo común.

Es el momento de diseñar políticas públicas que cuiden lo público y potencien las infraestructuras comunes. Lo común no puede ni debe reemplazar a lo público estatal. Las infraestructuras del común son una realidad: espacios, herramientas, protocolos, estándares, etc., que se han creado gracias al ingenio y la cooperación, y es necesario seguir imaginando esta institucionalidad del afuera, estas instituciones, seguramente frágiles, que Surgen de los desbordes. (2016. p. 44)

De hecho, del libro *Cultura libre de estado* (2016) se desprende que las instituciones culturales deben apuntar a la idea universalista a la que aspira lo público y al particularismo, la hibridación o la radicalidad y autonomía de las comunidades y el procomún.

Así, desde la noción de democracia cultural, en la institución cultural se desprende la idea de mediación entre sujetos y el diálogo entre lo común y lo público en un ejercicio para la transformación social. No son pocos los museos e instituciones culturales que empiezan a abordar sus narrativas a partir de propuestas de mediación o participación cultural, donde encontramos de manera intrínseca la idea de museo en movimiento (o “museo central eléctrica”). De este modo, y volviendo a Rowan, se articulan los derechos culturales que reclaman una participación activa y no solo contemplativa de la ciudadanía, y a su vez, regresando a Berger, esta propuesta de vínculo en el mirar, en el encuentro.

John Berger (1972), apunta Arias, nos recuerda la importancia de la conversación permanente en la que se construye solidariamente el sentido. Arias nos invita a reflexionar sobre “en qué condiciones tiene lugar esa conversación y en cómo hacerla, por ejemplo, más abierta y diversa: cómo podemos lograr que incluya a más personas y genere mejores argumentos, que sirva para cuestionar nuestros propios sistemas de pensamiento, nos permita imaginar alternativas y se avive y se sostenga en el tiempo” (2023, s.p). Poner en el centro la mediación en las instituciones culturales desde el intercambio dialógico es crear espacios de calidad para los encuentros, en definitiva, para la comunicación, con el fin de legitimar y dar cabida a relatos más críticos, complejos, no hegemónicos y despatriarcalizados, que pongan en tensión el modelo mercadotécnico liberal patriarcal del Museo en mayúsculas o universal.

Para Paul B. Preciado, el museo es un aparato performativo, que produce tanto al objeto como al sujeto que dice representar. La institución cultural, dice el filósofo, tiene la capacidad para “adjudicar un valor de verdad histórica o estética universal y compartida a las cuestiones y objetos que se exponen en el mismo” (2017, s.p).

Según la antropóloga Rita Segato, en un momento apocalíptico donde prima la acumulación de objetos de consumo, deberíamos pasar a través de la justicia social y también de los cambios de relato “del proyecto histórico de las cosas, al proyecto histórico de los vínculos” (2019, s.p). Vínculos contruidos en la comunicación donde la institución cultural no sea almacén, sino productora de energía en movimiento, donde la mediación y la comunicación pongan en común los espacios compartidos. Un espacio “entre nosotros” que, para la filósofa Hannah Arendt, en palabras de Fina Birulés, es “lo que está entre nosotros, lo que nos separa y nos une”, el espacio donde nace la política (1997, s.p). Un “entre” en el que facilitar vínculos y tejer nuevos relatos, donde la institución cultural sea un agente facilitador y, a su vez, esté dispuesta a la tensión, el desbordamiento y a autodefinirse como no neutral<sup>19</sup>.

Así, la institución cultural, como si de una central de energía se tratara, debería ser responsable no solo de aquello que hay en su interior, sino junto a aquello que la circunda: la comunidad, para tejer *comunidades culturales de práctica*, reconocer sus relatos, legitimarlos y en última instancia repararlos.

---

<sup>19</sup> #Museumsarenotneutral es una iniciativa lanzada en Twitter en 2017 por La Tanya Autry y Mike Murawski para denunciar la falsa imagen de neutralidad que estas instituciones se empeñan en mostrar. Accesible en: <https://www.museumsarenotneutral.com/>

## 5.2. VÉRTICE COMUNICACIÓN

La comunicación aparece, igual que la cultura, como un concepto esquivo, difícil de acotar. Como en el anterior, en este capítulo sentaremos las bases históricas y conceptuales para trazar nuestro marco en torno al concepto de comunicación y sus múltiples acepciones, derivaciones y posibles desbordes.

Desde el campo académico, especialmente desde la sociología de la cultura, se ha ido desgranando el vínculo de comunicación y su relación con la cultura. De hecho, en esta tesis defendemos que se trata de una relación simbiótica y ontológica entre conceptos que, en las aproximaciones sociológicas, a veces aparecen de manera subordinada —comunicación de la cultura o cultura de la comunicación—, como conceptos sumatorios —comunicación y cultura— o desde un plano de igualdad —comunicación/cultura— que, en esta propuesta, atendemos desde la horizontalidad.

Así, cabe decir que, reflexionando en torno a la Comunicación-Cultura-Feminismos, el paradigma de cultura escogido es el de la horizontalidad y la participación, donde situamos la cultura/comunicación desde un plano de igualdad porque, como afirma Rivadeneira, “juntar los términos comunicación y cultura —con la interjección y— llevaría a incurrir en una tautología. A simple vista consideramos que la comunicación es inseparable de toda cultura” (1997, p. 1). Sin embargo, como veremos en sucesivas páginas, la relación entre comunicación/cultura ha ido encadenando desencuentros tanto por su sistema de conceptualización como por su *praxis*.

En este apartado trataremos de abordar estos desencuentros y avanzaremos desde un plano conceptual, no siempre historicista, por las acepciones de comunicación ligadas a las mediaciones culturales; por tanto, dialógicas. Así, nos adentraremos en la comunicación desde las ópticas alternativa, popular, participativa y comunitaria para desembocar en una aproximación al concepto de comunicación horizontal de Ramiro Beltrán (2007), que ensamblamos con la definición de Comunicación Intercultural de Rodrigo Alsina (1995) y la propuesta de Tercera Cultura de Fred L. Casmir (1993).

Dicho recorrido nos permite establecer las bases de nuestra propuesta que, si bien se teje desde el Norte global, recoge los saberes y las Epistemologías del Sur, en un acto de reconocimiento y reparación epistemológico necesario en una tesis que atiende, precisamente, a la entrada de relatos contrahegemónicos en las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural.

Estas acepciones de lo que se entiende por comunicación las relacionamos con los diferentes modelos de comunicación, con el fin de tejer un manto semántico, pero también experiencial, desde donde desplegar nuestra propuesta de Comunicación Rizomática.

### 5.2.1. COMUNICACIÓN Y CULTURA O COMUNICACIÓN CULTURAL

La comunicación en cultura o de la cultura, que en esta tesis denominaremos comunicación cultural en las instituciones culturales, es un concepto escurridizo, polisémico y voluble. El término propone una simbiosis entre dos vocablos ya de por sí ambiguos como son comunicación y cultura. Un matrimonio roto, tal y como apuntaba Martín-Barbero (2013), condenado en la actualidad a encontrarse.

El recelo entre las políticas de la comunicación hacia la cultura y viceversa —escribe el autor— las aprisiona en una relación atrapada en una propuesta o bien “contenidista” —la cultura como tema para los medios de comunicación— o “difusionista” —la comunicación como instrumento de propagación cultural— (Martín-Barbero, 2013, p. 345).

El término comunicación cultural, tal y como apuntan Trujillo y Rodríguez (2019), ha sido empleado en el campo de la gestión cultural como un concepto práctico ligado a las políticas de difusión y democratización cultural (Bonet, 2004). Asimismo, el Tesauro de la UNESCO ni siquiera incluye el concepto en su índice de vocabulario que sí que recoge el de “difusión cultural” como “proceso centrado en la transmisión de la herencia cultural”. En el *Diccionario de política cultural: cultura e imaginario* (2000), de Texeira Cohelo, no se incluye “comunicación cultural”, ni siquiera “difusión”.

No obstante, en un contexto de cambios sociales, culturales y políticos —acrecentados por el uso de las nuevas tecnologías y los movimientos contrahegemónicos— definir el concepto de comunicación cultural solamente desde una óptica transmisiva y difusionista es reducir su capacidad y su contribución al cambio social. Así, desde algunos centros culturales como el Museu Marítim de Barcelona (MMB), el Santa Mònica, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCCB) o el Museu de la Vida Rural (MVR) ya se empieza a trabajar en una relación entre cultura y comunicación que rompa con una concepción instrumental y mercantilista de la comunicación para contemplarla —según exponía el pensador colombiano— como un espacio de “constitución e interpelación entre sujetos” (Martín-Barbero, 2013).

Enriquecer el concepto de comunicación cultural pasa, es cierto, por recoger la necesidad de difusión de la institución cultural, desde un modelo de democratización cultural, y sumar a este las posibilidades de la propia institución como agente comunicativo (Hernández y Hernández, 2012).

De esta manera, la comunicación cultural por la que abogamos suma al modelo unilateral de comunicación, ligado a la visibilidad, la *audibilidad*. Asimismo, busca superar el modelo de representación folclórica y/o didáctica —ligado, de nuevo, a la democratización—; desliga la mediación de la educación para proponerla también desde la comunicación y que esta sea un espacio de encuentro comunitario; y supera el modelo de política cultural patrimonialista para abrazar *lo cultural*, como expone Barbieri (2012), lo que permite asumir la heterogeneidad de la producción simbólica para que la institución pueda responsabilizarse, posibilite mecanismos de escucha activa, lidere e incluya los relatos contrahegemónicos, que responden a las necesidades de las *comunidades culturales de práctica* que circundan la institución.

Separar Cultura y Comunicación y unir las a través de una interjección copulativa, como hemos visto en el capítulo de Cultura, fue una operación ligada al proyecto cultural neoliberal y a la política de mercado, como han apuntado autores como García-Canclini (2000), Fuentes (2008) o el ya mencionado Martín-Barbero (1998).

De hecho, una ruta ideológica a través de la relación entre comunicación y cultura nos lleva a trazar dos maneras de situarse frente a esta que nos ayudan a entender, precisamente, lo que Martín-Barbero describía como *matrimonio roto*: 1) la primera, exógena, donde la relación entre cultura y comunicación convierte la comunicación en accesoria y finalista; y 2) la segunda, endógena, donde la comunicación es *constitutiva* (Martín-Barbero, 1989) de la acción cultural.

En la primera, la comunicación se enlaza a la tradición ligada a las políticas de democratización cultural y a las de rentabilización de la cultura. Pero sucede una paradoja: se relaciona con la idea de difusión, tanto de la alta cultura como de todo aquel producto cultural que sea rentable, y está encastrada en las políticas culturales de la administración.

Por otro lado, si nos adentramos en el segundo escenario —la relación endógena entre comunicación y cultura— esta se distingue por asumir la comunicación como proceso constitutivo y herramienta de mediación orientada a la activación del empoderamiento ciudadano, la

apropiación crítica y la creación, recreación y altavoz de los relatos contrahegemónicos. Una comunicación que permite la participación transformadora y la producción sociosimbólica conjunta (Trujillo y González, 2019).

Recogiendo las reflexiones de Trilla (1998), en las políticas de democratización cultural lo que se democratiza es el consumo de productos, pero no se democratiza la creación cultural que, según el autor, continúan siendo de productos creados por las élites y consumidos por las masas.

Si la democratización trata de acercar la población a la cultura entendida como patrimonial o producto inventariable (Delgado, 1990), la democracia cultural busca generar las condiciones necesarias para que sea la propia sociedad la que dé forma a la vida cultural, reconociendo y acogiendo la diversidad de expresiones e identidades que la componen (Ventosa, 2002).

De este modo, podemos esbozar un paralelismo entre comunicación, entendida como participación activa y no solo desde la óptica del espectador/receptor, que respondería a la segunda coordenada (relación endógena) y la democracia cultural.

Así, el marco general de nuestra propuesta se remonta a la ya citada Declaración de Friburgo sobre los derechos culturales (2007). Dicha declaración recoge que la participación no solo se tiene que entender como consumir cultura, sino también como “la libertad de desarrollar y compartir conocimientos y expresiones culturales, realizar investigaciones y participar en las diversas formas de creación, así como de los beneficios de esta creación”. En el artículo 5 de esta declaración se afirma que los derechos culturales “son parte esencial de la dignidad humana; por este motivo, forman parte de los derechos humanos y tienen que ser interpretados según los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia”. Así, no se puede pasar por alto la necesidad de reconocer la comunicación en una aproximación a la cultura que reconozca la participación activa de las personas como derecho.

Siguiendo los preceptos de Friburgo y el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, donde se dice que “toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a disfrutar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”, durante los meses de pandemia, se impulsó la Carta de Roma 2020, un documento sin precedentes promovido por Roma Capitale y la Comisión de Cultura de

Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU). La Carta de Roma<sup>20</sup> tiene por objetivo reforzar la participación cultural y garantizar la democracia cultural en los estados de Europa.

Además, en el Artículo 15.1.a del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966) se pide a los Estados que reconozcan el derecho de toda persona a participar en la vida cultural. Más recientemente, en la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales celebrada en París en el año 2005, la UNESCO reconoce el derecho fundamental de los individuos y los pueblos a la participación y disfrute de la cultura (punto 5 del artículo 2).

No obstante, cabe remarcar que la democracia y la democratización no son contradictorias, sino que a menudo son complementarias. De hecho, no puede darse un proceso de participación cultural con un enfoque democrático si antes no ha habido un trabajo de difusión cultural, es decir, de democratización de una información, de unos relatos existentes; y, a la vez, si este no va acompañado de una comunicación cultural que se plantee desde la audibilidad (que escuche y reaccione a las necesidades, demandas y propuestas de las *comunidades culturales de práctica*) desde un encuentro comunitario que facilite la interacción y el diálogo multivoz.

Los relatos contrahegemónicos deben ser acogidos —no fagocitados o instrumentalizados por la institución cultural— con el fin de dar cabida a la posibilidad de un cambio de narrativa que rompa la hegemónica o que no sea solo una acción epidérmica. Así, como veremos más adelante, desde la irrupción de la cuarta ola del feminismo, en 2016, este ha sido un relato del que se han ocupado las instituciones culturales con más o menos acierto. Desde exposiciones en el Palau Robert de Barcelona, un centro público de la Generalitat de Catalunya, al CCCB un centro dependiente de la Diputación de Barcelona, se han planteado la entrada del relato feminista.

Se debe recordar que el paradigma de la democratización cultural entiende la cultura como un bien de consumo en un contexto de oferta y demanda donde la ciudadanía es consumidor-espectador. En cambio, en el marco de la democracia cultural, la cultura es una práctica social construida en

---

<sup>20</sup> La Carta de Roma (2020) es un grupo transnacional de más de 45 ciudades y 95 asesores que promovió una iniciativa para apoyar el derecho a participar en la vida cultural como condición para una sociedad mejor. La Carta de Roma se publica en medio de la incertidumbre y oscuridad que acompañan a la crisis actual del COVID-19. Un documento que comparte la organización de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos CGLU, el Ayuntamiento de Roma y la Agenda 21 de la Cultura.

el diálogo, en la que se promueve la participación de la ciudadanía como protagonista de la creación de la cultura, partiendo de sus intereses y necesidades (Ariño, 2010).

Mientras el objetivo estratégico de la democratización es acercar una cultura ya producida por las élites a las comunidades, la democracia trabaja para fomentar la participación como la praxis política de toma de decisiones mancomunadas entre la institución y la ciudadanía que procuran un cambio de programaciones culturales y a la vez de política cultural pública pensada por y desde el bien común (Trilla 1998).

Pese a este escenario normativo, la disociación de comunicación y cultura ha generado que los relatos contrahegemónicos, e incluso los vínculos con las comunidades, se sigan mostrando como anecdóticos y la comunicación siga siendo difusionista. Nos parece interesante, a modo de ejemplo, recoger tres casos ilustrativos. En 2016 el MMB puso en marcha el programa de investigación *Dona'm la Mar*, que aún sigue y que nace de la comunicación participativa. En este, mujeres con profesiones marítimas explicaron sus vivencias como profesionales del mar, un mundo, como se expone en la investigación, patriarcal. Se hizo una exposición, se cambiaron las guías didácticas, se trabajó con el personal del museo, pero la exposición permanente sigue siendo la misma. En 2019, el CCCB hizo una gran exposición sobre Feminismos que reunía la vanguardia Feminista de los años 70 y puso en marcha un extenso programa de actividades para poner de manifiesto el diálogo, las continuidades y las rupturas entre el feminismo radical de los años setenta y los Feminismos actuales. Fue una exposición que no dejó una huella visible —pese a la popularidad de la muestra—. Justo después de Feminismos, la institución programó una exposición titulada Stanley Kubrick sobre la trayectoria del cineasta, donde, en uno de los plafones, se resumía su película, *Lolita*, como un filme que “aborda el tabú de la relación amorosa y pasional entre un adulto (...) y Lolita, la hija adolescente de la ama de la casa donde vive”. El resumen del CCCB no deja de ser curioso, teniendo en cuenta que Lolita tiene 12 años y que la historia habla, por lo tanto, sobre la pedofilia, la violación y el secuestro de una menor (Roqueta, 2019 y Molina, 2019).

### **5.2.2. CONTRAHEGEMONÍA Y ARTICULACIÓN. OTRO MUNDO ES POSIBLE, OTRA COMUNICACIÓN ES POSIBLE**

En la década de los ochenta, y en un contexto de comunicación vertical e unívoca, se va asentando la idea de que el único orden político posible es el neoliberal. La superación de la Modernidad,



como veíamos en anteriores capítulos, converge en una nueva corriente —la llamada Posmodernidad— que, de un modo u otro, abraza la idea de *There is no alternative* (TINA), el eslogan atribuido a Margaret Thatcher que ha sido el mensaje transversal, permanente y repetido una y otra vez a lo largo de los últimos treinta años por el *establishment* occidental.

Esta idea telúrica y apocalíptica de un fin ya anunciado, donde la globalización hegemónica neoliberal es el sistema dominante, se relaciona, como anuncian autores como Jameson (1991), con una cultura ligada al consumo y a la industria donde la comunicación funcionalista (cada vez más cerca del márketing) es su aliado indiscutible.

En el Estado del arte del presente trabajo se hace una trayectoria en torno a cómo las instituciones culturales, en el cambio de siglo del XX al XXI, elaboran diversos planes de comunicación enfocados en la promoción de exposiciones, ciclos de conferencias y congresos. Recordemos que los museos son oficialmente considerados industrias creativas y polos de atracción de una industria turística que los incorpora como parte de *the place to be* y los *tours* operan como lugares de peregrinación donde hacer *check*. La comunicación se consolida como parte de la maquinaria de atracción y con un lenguaje ya propio del márketing. De hecho, como se expone en el Estado del arte, la institución replica un modelo de comunicación funcionalista. La comunicación sigue siendo concebida hoy en día como una herramienta táctica de corto plazo y no es considerada como un recurso clave para establecer una relación con las comunidades, sean estas visitantes, la comunidad que alberga la institución o la comunidad supuestamente representada por el museo.

Este enfoque concibe la comunicación como un proceso exógeno y unidireccional (Viñarás et al., 2009), en el cual la información es transmitida unilateralmente a los medios de comunicación o desde las propias redes digitales de las instituciones con el fin de llegar a un público que aún se considera un consumidor pasivo de cultura. Este público recibe una oferta cultural y la posibilidad de experimentarla dentro de un relato hegemónico, pero no se le ofrece la oportunidad de participar activamente en ese relato, cuestionarlo o convertirlo en una narrativa en conflicto (Beirak, 2022).

En este punto, cabe recuperar el concepto de hegemonía, tal como lo plantea Gramsci (1929/2000), un término que alude a la capacidad de una clase social para imponer su visión del mundo como si fuera universal, logrando que otros grupos sociales la acepten acríticamente y la legitimen a través del consenso, convirtiéndose así en una forma de dominación cultural e ideológica más sutil pero efectiva. Para Santos, siguiendo la definición de Gramsci, la hegemonía es un conjunto de

esquemas que, según considera la mayor parte de la población —incluso la que se ve afectada negativamente por ellos—, “proporciona la comprensión natural o única de la vida social” (1929/2000, p. 25-28).

Según Gramsci, las prácticas hegemónicas buscan generar un conformismo cultural en las masas, moldeando actitudes, comportamientos, valores y formas de pensamiento que permiten a una clase mantener su supremacía. A través de este proceso, los grupos dominantes integran y reconfiguran los intereses y culturas de otros sectores sociales para consolidar su dominio. Para lograrlo, recurren a la articulación entre hegemonía y consenso, utilizando diversos medios de comunicación, el sistema educativo, la política y la industria cultural, los cuales difunden contenidos atractivos y fácilmente consumibles que refuerzan el *status quo*.

De este modo, y siguiendo las máximas de la hegemonía gramsciana, Martín-Barbero expone que hay que comprender la “dominación como un proceso de comunicación” (1998, p. 202). Para el autor, las relaciones de opresión en un contexto de hegemonía cultural han pasado de ser un espacio donde el oprimido padece al opresor, que lo oprime por la fuerza, a un lugar donde los dominados trabajan en favor de su propia dominación (aunque los dominados lo ignoren) gracias a los discursos de los medios de comunicación.

La cultura misma, afirma Martín-Barbero (1987, p. 72), es un espacio donde opera la hegemonía: la dominación no se ejerce como una imposición externa a la sociedad o a la cultura, sino que se construye desde dentro. Una clase alcanza la hegemonía cuando consigue articular intereses que trascienden los propios y logra que amplios sectores populares se identifiquen con ese proyecto, lo incorporen como propio y lo acepten de manera conformista.

De esta manera, la comunicación funcionalista actúa como cadena de transmisión de los valores hegemónicos de la globalización neoliberal imperante que se despliega a partir de una visión de la realidad dicotómica y maniquea, jerarquizada y vertical, patriarcal y colonial y que, a la vez, se presenta como “la única opción posible”, como promulgaba Thatcher, de ordenación social. Santos (2001) expone que la hegemonía se sostiene sobre normas culturales predominantes y está atravesada por relaciones de poder desiguales —de carácter económico, social, sexual, político, cultural o epistémico— que se articulan en torno a tres grandes estructuras de dominación: el capitalismo, el colonialismo y el sexismo y sus intersecciones.

No obstante, y a pesar de este contexto global, en el campo académico de la cultura, empieza a asumirse que la comunicación no es solo un medio de difusión de productos/noticias/eventos, sino un campo de estudio interdisciplinar. Así, por comunicación no solo se va a entender aquella ligada a los medios de difusión de masas, sino también el ejercicio de construcción de significados compartidos. La comunicación se enuncia como ese asunto que se desplaza desde los medios, entendidos como instrumentos hacia las mediaciones culturales y serán autores como Martín-Barbero los que lo teoricen. La comunicación ya no solo se ocupa de los efectos del poder y por las estructuras (anclada en los debates político-culturales de los años sesenta y setenta), sino también de las microcapilaridades de lo cotidiano (Martín-Barbero, 1989), entendiendo que lo cotidiano es la cultura ordinaria de Williams (1976) pero también *lo cultural* de Barbieri (2014) e incluso lo contrahegemónico global (Santos, 2001).

Santos sostiene que la globalización no debe entenderse como un proceso uniforme o unitario (2001, 2007 y 2009), sino más bien como una constelación de dinámicas transnacionales que configuran múltiples globalizaciones.

En este contexto, resulta esencial subrayar la distinción que plantea Boaventura de Sousa Santos entre una globalización hegemónica y otra contrahegemónica (Santos, 2001, p. 76; 2005, p. 281, citado en Nuño de la Rosa, 2015).

Para el autor, la globalización hegemónica representa la fase más reciente del capitalismo a nivel mundial, junto con el conjunto de normas políticas, legales y culturales que la sustentan, como el Estado de derecho, la democracia liberal y los derechos humanos. Esta forma de globalización se respalda en un entramado de instituciones influyentes y diversas, que incluyen tanto a los Estados más poderosos como a organismos internacionales como la Unión Europea, el Banco Mundial, el FMI, las grandes corporaciones transnacionales y la OMC.

Por otro lado, la globalización contrahegemónica, también conocida como globalización desde abajo, está impulsada por movimientos y organizaciones sociales que, a través de redes locales, nacionales y globales, enfrentan la opresión capitalista y colonialista. Su lucha se centra en resistir la desigualdad y la discriminación social y de género, la devastación de los modos de vida de comunidades marginadas, la crisis ecológica, el desplazamiento de campesinos e indígenas debido a megaproyectos extractivos, la violencia en entornos urbanos y rurales, el endeudamiento como

mecanismo de control político y social, así como la criminalización de la protesta (Santos, 2014, p. 25-28).

La comunicación como mediación articula los procesos de participación comunitaria en las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural, ya que permite, a través del diálogo, recrear, crear significados compartidos y compartir relatos con el fin de empoderar a las comunidades y hacer audibles sus relatos más allá de los propios espacios de reconocimiento. La institución cultural puede actuar, en este caso desde la comunicación difusionista, como altavoz de los relatos contrahegemónicos en el marco de la *glocalización* (Robertson, 1992) o, en palabras de Santos, articulando una globalización contrahegemónica que responda a la idea de aldea global, un concepto filosófico y utópico acuñado por McLuhan (1967), en su libro *The Medium is the Message* (*El medio es el mensaje*).

Así, en esta tesis sostenemos que la comunicación funcionalista, tal y como apuntan autores como Martín-Barbero (1981) o Mata (2009), tiene el poder para legitimar los relatos de la dominación neoliberal (hegemónica, vertical, patriarcal y decolonial) o, por el contrario, para crear espacios de articulación contrahegemónicos y horizontales (Mata, 2009) entre comunidades, haciendo posibles las *zonas de contacto*: “campos sociales donde diferentes mundos de vida normativos, prácticas y conocimientos se encuentran, chocan e interactúan” (Santos, 2014, p. 181). Lugares donde ocurre la interacción comunicativa y por lo tanto la comunicación como mediación. Así, apunta Rizo (2005), interactuar implica participar en dinámicas comunicativas que posibilitan la comprensión e integración del entorno. Desde esta perspectiva, la comunicación no solo es un elemento esencial de las interacciones cotidianas, sino también el eje que sostiene el entramado social. En este sentido, la cultura se manifiesta y se configura a través de los intercambios comunicativos entre las personas, funcionando como un principio organizador de la experiencia humana (González, 1993).

De hecho, la contrahegemonía, expone Santos, “es obra de la movilización organizada contracorriente que aspira a desacreditar los esquemas hegemónicos y a proporcionar comprensiones alternativas creíbles” (2014, p. 25-28).

De este modo, los movimientos contrahegemónicos y sus luchas por la visibilidad y el reclamo de su agencia tienen como finalidad desafiar y dismantelar las relaciones de poder desiguales, buscando reemplazarlas por formas de autoridad compartida. Para alcanzar este objetivo pueden

recurrir a la comunicación intercultural que procure la ilegibilidad de los relatos que se entrelazan, como herramienta de mediación y promoción de la acción colectiva en cuanto forma de transformación social.

La cultura (hegemónica) se transforma permanentemente. Los relatos dominantes se transforman, permean gracias al contacto con voces, culturas e identidades contrahegemónicas, conformando hibridaciones (García-Canclini, 2000) insospechadas. El espacio público que permite la comunicación se convierte en un lugar de reunión y articulación de reivindicación política, así como un *espacio de ciudadanización* (Mata, 2009).

La influencia de la comunicación en el espacio público ha llevado a María Cristina Mata a examinar la relación entre comunicación y ciudadanía (Mata, 2009). La autora subraya la importancia de analizar cómo los ciudadanos logran adquirir visibilidad dentro del ámbito mediático, qué tipo de representaciones construyen los medios sobre la ciudadanía y de qué manera estos mismos medios se presentan como espacios que favorecen procesos de ciudadanización (2009). Esta mirada establece una conexión directa entre los procesos comunicativos y la constitución de la ciudadanía, pero también de sus imaginarios.

Mata introduce el concepto de “*ciudadanía comunicativa*”. Esta noción se refiere al reconocimiento de los individuos como sujetos con derechos y demandas en el ámbito de la comunicación pública, así como al ejercicio efectivo de esos derechos. Su planteamiento se fundamenta en un modelo de participación activa de las comunidades en la vida pública, la deliberación política y la construcción conjunta de proyectos sociales. En este sentido, la ciudadanía comunicativa supone la implementación de prácticas que permitan garantizar derechos específicos en el ámbito comunicativo, trascendiendo el aspecto meramente jurídico del concepto de ciudadanía para enfocarse en la capacidad de acción de los individuos. Además, este concepto se relaciona con los derechos humanos de tercera generación, ya que abarca dimensiones sociales y culturales ligadas a la equidad en oportunidades, la calidad de vida, la solidaridad y la lucha contra la discriminación.

Estos derechos de tercera generación (Karel Vašák, 1977) complementan a los civiles y políticos, que se basan en la libertad, y a los económicos, sociales y culturales, que parten del principio de igualdad. Mientras que los primeros requieren la abstención del Estado para su pleno ejercicio y los segundos dependen de su intervención para garantizar su cumplimiento, los derechos de tercera

generación exigen un esfuerzo conjunto entre individuos y Estados, basado en la solidaridad. La autora lo expone de la siguiente manera:

La ciudadanía comunicativa se entrelaza con las referencias identitarias y los reclamos más generales de igualdad ya no sólo en relación con el Estado sino en relación con la acción del mercado y todo tipo de dispositivos que promueven la desigualdad. Pensada de este modo, y reconociendo la indisociable articulación entre discurso y acción, el ejercicio de la *ciudadanía comunicativa* se vuelve imprescindible para la existencia de una sociedad de ciudadanos. Si no existen posibilidades de ejercer ese conjunto de derechos y prácticas expresivas, se debilitan las capacidades y posibilidades de los individuos para constituirse como sujetos de demanda y proposición en múltiples esferas de la realidad, toda vez que la producción de esas demandas y proposiciones resulta impensable sin el ejercicio autónomo del derecho a comunicar, es decir, a poner en común. Es por eso que la emergencia de la cuestión ciudadana en los estudios de comunicación adquiere sentido político. Porque a partir de ella podemos y debemos revelar hasta qué punto la apropiación de los recursos expresivos de carácter público por parte del Estado y el mercado es reconocida como límite sustantivo del ejercicio del conjunto de derechos que hacen democrática a una sociedad. (Mata, 2009, p. 13)

Al centrarnos en las categorías de cultura popular frente a cultura de masas, es posible observar que lo popular no es un conjunto fijo, sino un proceso dinámico en constante formación y cambio. Este carácter mutable se hace evidente en los usos, apropiaciones y vínculos que la cultura popular establece con otros sistemas culturales. Estas relaciones, estos vínculos que se establecen entre diferentes culturas, tienen lugar en las *zonas de contacto* (Santos, 2014) o *espacios de ciudadanización* (Mata, 2009) y posibilitan los procesos interculturales desde la articulación.

Según Laclau y Mouffe (1987), el concepto de articulación hace referencia al encuentro en el cual dos o más elementos —como identidades o culturas— se vinculan entre sí, generando una configuración cultural nueva que, aunque distinta de los componentes originales, no implica la desaparición ni la negación de ninguno de ellos. Cada parte mantiene su especificidad al tiempo que contribuye a la creación de una nueva forma relacional. En este sentido, cabe recuperar la necesidad de entendernos a través de un lenguaje compartido. Nos parece muy actual recuperar la obra de SausSure (1916) cuando expone que la comunicación tiene como propósito fundamental generar un vínculo de comprensión entre el emisor y el receptor mediante un lenguaje compartido.

Para que el proceso comunicativo sea coherente, es necesario que intervengan ciertos elementos y normas esenciales. En este proceso, debe haber un contenido o idea que se desea transmitir, un emisor que lo comunica y un receptor que lo recibe e interactúa con dicho contenido o idea. Para SausSure, la información se transmite a través de un canal, que puede ser oral-auditivo o gráfico-visual, y su interpretación depende del contexto en el que se desarrolle. Como resultado, se produce un intercambio dinámico de ideas, opiniones y conceptos en constante retroalimentación.

Es en la idea de retroalimentación desde donde la comunicación deviene una herramienta capaz de articular puentes de comprensión a través de la “inteligibilidad recíproca” (Santos, 2014). Es decir, un entendimiento mutuo entre comunidades para, precisamente, posibilitar la agregación de relatos contrahegemónicos a las narrativas neoliberales predominantes.

Esta articulación, que se da gracias a tres fenómenos (*zonas de contacto*, espacios de ciudadanización y procesos interculturales) que en esta tesis entendemos casi como sinónimos, es imposible sin entender la comunicación como un proceso horizontal y participado —o como veremos más adelante— rizomático.

### **5.2.3. LA COMUNICACIÓN QUE ESCUCHA. DEL DESARROLLISMO A LAS COMUNIDADES. DIFUSIÓN Y PARTICIPACIÓN**

En este apartado retomamos la noción utópica de “aldea global” propuesta por McLuhan (1967), —que explica que, debido al vertiginoso avance de las comunicaciones a escala planetaria caracterizada por la inmediatez y la interconexión constante, la humanidad comenzaría a experimentar una transformación profunda, acercándose a un estilo de vida más propio de una comunidad aldeana—, para tratar de entender las relaciones Norte-Sur y la expansión de los relatos de la hegemonía del Norte global gracias a un modelo de comunicación funcionalista o difusionista. A su vez, trazaremos un recorrido histórico-conceptual en torno a la noción de comunicación desde una relación de dependencia con y para los relatos del Norte como base de la teoría de la globalización cultural y el desarrollismo. Esto nos ayudará a acercarnos a una concepción de la comunicación como herramienta de contraofensiva y resistencia desde la interacción y participación activa de las comunidades que configurarán la contrahegemonía global y la *glocalización* (Robertson, 1992) mediante la hibridación producida en las *zonas de contacto*.

Estados Unidos, en el contexto del desarrollismo, proyectó su propio modelo político y económico como paradigma universal, definiendo el cambio social como una réplica de su sistema y, al mismo tiempo, promoviendo la apertura de los mercados internacionales a favor de las corporaciones transnacionales. Por su parte, los países del Sur global aspiraban a alcanzar los estándares del estado de bienestar propio de los países del Norte, enfocando sus políticas en la transferencia tecnológica y en la capacidad de planificación económica. Bajo esta lógica, se consideraba que en los países mal llamados del Tercer Mundo o “en vías de desarrollo”, las estructuras burocráticas centradas en sectores como la agricultura, la salud y la educación eran las vías más eficaces para lograr el desarrollo equiparable al de los países industrializados.

Este enfoque se sustentaba en principios endogenistas y evolucionistas, además de estar marcado por una lógica del *not yet*, es decir, por la idea de que los países subdesarrollados aún no han alcanzado el nivel de modernidad. Esta visión culminó en la formulación de la teoría de la modernización y el crecimiento, que concebía el desarrollo como un proceso lineal y progresivo. En este contexto, el subdesarrollo era interpretado como una diferencia cuantitativa respecto a los países ricos y como una distancia entre sociedades tradicionales y modernas.

Sin embargo, a partir de la década de 1960, esta mirada eurocéntrica comenzó a ser cuestionada, especialmente por científicos sociales latinoamericanos, lo que dio lugar al Surgimiento de la teoría de la dependencia. Esta corriente crítica propuso una nueva lectura del subdesarrollo, no como un atraso esencial de los países del Tercer Mundo, sino como una manifestación de desigualdades estructurales generadas por relaciones históricas desiguales entre el centro y la periferia, entre las colonias y las metrópolis, centro en el sistema capitalista. Como señala Moragas-Spà (2011), la teoría de la dependencia extendió su análisis a distintos ámbitos de la vida social, incluidos los planos simbólico y cultural, para evidenciar las lógicas de dominación del Norte hacia los Sures.

Hasta la década de 1960, el estudio de la comunicación en América Latina estuvo influenciado principalmente por la teoría matemática de la comunicación, la cibernética, la sociología funcionalista de la *mass communication research* y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, esta perspectiva comenzó a transformarse a partir de debates teóricos en el mundo occidental, que cuestionaron la visión clásica de la primacía de la estructura sobre la superestructura. En este contexto, Surgió la necesidad de ampliar el análisis hacia otras



dimensiones de la vida social, considerando la vida cotidiana en relación con un país, un grupo social específico y un momento histórico determinado.

La noción de resistencia, la aplicación del concepto gramsciano de hegemonía y la “miopía” ante las verdaderas relaciones de poder hicieron que las y los investigadores latinoamericanos, partiendo de pensadores como Gramsci, Bourdieu y Foucault, reconocieran la capacidad de las clases populares, así como de la cultura popular, para filtrar, reinterpretar y resignificar las ideologías dominantes en función de sus propios intereses sociales y contextos específicos, reconociéndoles la capacidad no sólo para reaccionar frente a los medios de masas sino para convertirse en sujetos activos de la creación de contenido cultural desde sus relatos.

Cabezas y del Prato (2022) señalan que el desarrollo del campo de estudios en comunicación en América Latina trajo consigo una transformación en las prioridades analíticas, incorporando elementos que hasta entonces habían sido relegados a un segundo plano. Entre ellos destacan las especificidades locales de los procesos políticos y económicos, la diversidad territorial y las trayectorias históricas de los pueblos latinoamericanos. Textos fundamentales que contribuyeron a esta renovación fueron *¿Comunicación o extensión?* de Paulo Freire (1973), *Comunicación y cultura de masas* de Antonio Pasquali (1980) y *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín-Barbero (1987).

Martín-Barbero (1993, citado por Duarte, 2002) reflexiona sobre cómo el desarrollo teórico y práctico del campo comunicacional en América Latina se configuró entre los años sesenta y mediados de los ochenta bajo la influencia simultánea de dos corrientes hegemónicas: por un lado, el pensamiento instrumental característico de la investigación estadounidense; por el otro, el paradigma ideológico derivado de la teoría social crítica latinoamericana. Según el propio Martín-Barbero (1992), durante ese período el pensamiento comunicacional latinoamericano se sustentó en tres pilares principales: la psicología conductista, la sociología funcionalista —con un enfoque positivista, empirista— y una combinación disonante entre el estructuralismo y el marxismo clásico de la Escuela de Frankfurt, a la que denominó un “amalgama esquizoide”.

Martín-Barbero, sobre todo a partir de la publicación *De los medios a las mediaciones* (1987), propone llevar el debate sobre la investigación en comunicación a un nivel internacional con un enfoque eminentemente cultural, en el que los procesos económicos, sociales y políticos jueguen un papel central en la generación de nuevas perspectivas de análisis. En este marco, se incorpora

el concepto de mediaciones, que hace referencia a los modos, contextos y espacios en los que se produce y se difunde el contenido mediático, así como el impacto de su recepción. Este proceso, según el autor, implica que la tradición popular del mito o el melodrama entre a formar parte del discurso narrativo de los medios, al mismo tiempo que las audiencias desarrollan formas de resistencia ante la hegemonía cultural, utilizando estos relatos como herramientas simbólicas para reforzar su identidad colectiva.

Con ello, el foco de análisis se desplaza de los medios a las mediaciones, modificando las preguntas fundamentales de la investigación en comunicación. Esta perspectiva influenció a numerosos investigadores que coinciden en concebir la comunicación como un fenómeno cultural, ligado al reconocimiento de diversas identidades y saberes. Así, lo indígena, lo rural y lo urbano, el folklore y lo popular, e incluso la cultura de masas, se interconectan en un proceso dinámico de construcción cultural.

Para Moragas-Spà (2011, citado por Cabeza y del Prato, 2022), si bien los estudios culturales en América Latina provienen de diversas corrientes teóricas, es posible identificar tres aspectos comunes entre ellos: a) una atención particular hacia lo popular y lo masivo (2022, p. 190); b) el intento de formular herramientas analíticas capaces de interpretar las grandes dinámicas estructurales de la sociedad; y c) el reconocimiento de la identidad como un fenómeno heterogéneo y en constante construcción.

Dentro de este marco, la perspectiva que articula “comunicación y cultura” se inscribe en debates teóricos más amplios, vinculados a la teoría de la dependencia y a las discusiones impulsadas por la nueva izquierda en el contexto latinoamericano en el marco de las nuevas propuestas políticas en Argentina, México o Chile de la mano de autores como Mattelart (1976), Matta (1999), Dubravnic (2002) y las diferentes acepciones de la comunicación para el desarrollo y el cambio social que cristalizan en las definiciones de comunicación popular, comunitaria y alternativa. Sin olvidar los aportes de las corrientes del teatro del oprimido de Augusto Boal (1989), de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire (1973) o de la educación de Mario Kaplún (2002).

La perspectiva de “comunicación y cultura” en América Latina comenzó a consolidarse como un campo propio dentro de los estudios de comunicación entre las décadas de 1990 y 2000. Su desarrollo se nutre de debates y aportes teóricos surgidos en los años 60, 70 y 80, cuando emergieron los primeros intentos por formular una teoría de la comunicación y los estudios

culturales en la región. Esta corriente, aunque influenciada por los enfoques europeos y Norteamericanos, se distancia de ellos al incorporar perspectivas y problemáticas propias del contexto latinoamericano. Así White (1989), en *La teoría de la comunicación en América Latina*, destaca una serie de características de la comunicación en el Cono Sur. Para el experto, el primer paso para una investigación autóctona de la comunicación en América Latina se da tras el declive del funcionalismo Norteamericano y la articulación de la teoría de la dependencia que analizaremos en sucesivas páginas. Luego apunta que existe la constatación que los medios no son solo un canal de información sino una herramienta de desarrollo, que permiten la participación de las clases populares, y por último que la comunicación popular es la base para la democratización de los sistemas nacionales de comunicación y cultura.

Los movimientos políticos vinculados al marxismo retomaron la idea de América Latina como una unidad, destacando la relación entre cultura y destino político. Dentro de este marco, señalan Cabezas y del Prato (2022), los analistas de los Estudios Culturales Latinoamericanos (ECL) identifican diversas tradiciones teóricas que han influido en la región. Entre ellas, reconocen la ensayística del siglo XIX y el ensayo crítico del siglo XX, así como la recepción de corrientes intelectuales como la Escuela de Frankfurt, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham y el posestructuralismo francés. Además, señalan un diálogo Sur-Sur con los estudios subalternos y el poscolonialismo, así como el desarrollo de una agenda de estudios culturales latinoamericanos en Estados Unidos.

Sin embargo, Armand Mattelart y Érik Neveu (2003), en *Introducción a los estudios culturales*, adoptan una postura crítica frente a la existencia de unos ECL claramente definidos. Desde su perspectiva, no habría una interpretación única y precisa de los estudios culturales en América Latina. Argumentan que estos estudios tienen su origen en la fundación del Centre for Contemporary Cultural Studies en la Universidad de Birmingham en 1964, y que su expansión global en la década de 1980 trajo consigo ciertas problemáticas, como la pérdida de identidad, rigor y fecundidad (2003, p. 107). En el contexto latinoamericano, reconocen que ya existían interrogantes previas sobre las culturas populares, citando los casos de Paulo Freire (1965). Asimismo, destacan el trabajo de Jesús Martín-Barbero (1987), Néstor García-Canclini (1989), Jorge González (1994) y Renato Ortiz (2014) en el estudio de las culturas contemporáneas.

Mattelart y Neveu (2003) señalan que la diferencia fundamental entre los estudios culturales ingleses y los latinoamericanos radica en sus objetos y objetivos de estudio. Los primeros

Surgieron en la década de 1950 con investigadores de izquierda que cuestionaban el orden establecido y buscaban modelos alternativos de cambio social. Su foco estaba en la cultura considerada ilegítima o popular, lo que los llevó a analizar manifestaciones como la fotografía, las historietas y la literatura infantil, entre otros. En contraste, los estudios culturales en América Latina se desarrollaron en un contexto marcado por los regímenes autoritarios de la región. Esto influyó en la orientación de sus investigaciones, priorizando el análisis del consumo y la identidad como ejes centrales de estudio.

Por su parte, Roberto Follari (2003) establece una distinción clara entre la vertiente anglosajona y la latinoamericana de los estudios culturales, apuntando que la principal diferencia radica en el foco de análisis. Valora positivamente el hecho de que en América Latina se haya ampliado el objeto de estudio hacia expresiones culturales tradicionalmente despreciadas por las ciencias sociales, como ejemplifica el análisis de las telenovelas desarrollado por Jesús Martín-Barbero. Sin embargo, critica que estos estudios no siempre presentan un juicio reflexivo que confronte de manera profunda el neoliberalismo, lo que, según su perspectiva, diluye uno de los aportes fundamentales de los *Cultural Studies* de Birmingham.

#### ***5.2.3.1. De la dependencia a la interdependencia***

La concepción de la comunicación como una herramienta clave para el desarrollo hacia la modernidad en los países del Sur Surgió en un contexto de optimismo y euforia tras la Segunda Guerra Mundial y el colapso del nazismo y el fascismo. La creación de las Naciones Unidas fomentó relaciones entre estados soberanos, especialmente entre las naciones del Atlántico del Norte y los países “en vías de desarrollo” que emergían de su pasado colonial. Aunque la guerra fría oscureció este período de entusiasmo, las superpotencias, como Estados Unidos y la antigua Unión Soviética, intentaron expandir sus intereses en los países en desarrollo, cada una promoviendo visiones opuestas de “modernidad” en el llamado Tercer Mundo.

La comunicación, en su vínculo con la cultura y en el contexto latinoamericano, tiene sus raíces en los planteamientos de los investigadores estadounidenses Daniel Lerner (1958) y Wilbur Schramm (1964), así como en las teorías de la dependencia.

Durante la década de 1960, las corrientes funcionalistas, influenciadas por el enfoque Norteamericano, se posicionaron como claves en varios países de América Latina. Estas teorías

se alineaban con el modelo político, económico y social del desarrollismo. Moragas-Spà (2011) identifica una conexión directa entre la visión del desarrollo como un proceso evolutivo —donde los países considerados “atrasados” deben seguir el camino trazado por los ya desarrollados— y la perspectiva difusionista en el campo comunicacional. Este enfoque promovía la difusión de innovaciones como vía para alcanzar el desarrollo, tanto en términos materiales como subjetivos.

En este contexto, y considerando los marcos del desarrollismo y de la teoría de la dependencia, esta tesis sostiene que la comunicación fue concebida desde un enfoque funcionalista y patriarcal. Los medios actuaban como instrumentos al servicio de iniciativas de desarrollo, transmitiendo mensajes diseñados para movilizar a la población en apoyo a proyectos planificados desde arriba.

Así, la comunicación se convierte en un canal privilegiado para la reproducción de la hegemonía dominante, al diseminar valores, normas e imaginarios que llegan a amplios sectores de la población. En esta línea, el filósofo mexicano Fernando Buen Abad, en su obra *Filosofía de la comunicación* (2005), argumenta que la comunicación ha sido instrumentalizada por el sistema dominante para preservar su poder: “El secuestro de la comunicación bajo los estatutos de dominación ideológica burguesa es cuestión de importancia suprema porque se la usa como medio y fin para absolutizar la autoridad hegemónica del capitalismo en la vida cotidiana” (2005, p. 135).

Este modelo, difusionista, vertical y patriarcal, entiende el proceso de comunicación principalmente como un mensaje que se transmite del emisor al receptor. Esta perspectiva jerárquica se puede resumir en la fórmula clásica de Laswell (1948): “¿Quién dice qué, a través de qué canal, a quién y con qué efecto?”. Esta fórmula proviene de investigaciones realizadas en Estados Unidos sobre campañas y difusión a finales de la década de 1940 y en la de 1950.

Se atribuye al científico estadounidense Everett Rogers (1983) la introducción de la teoría de la difusión en el contexto del desarrollo. Según esta teoría, la modernización se entiende como un proceso de difusión en el que los individuos transitan de un modo de vida tradicional a uno más tecnológicamente avanzado y dinámico. Basándose en estudios sociológicos de sociedades agrarias, Rogers enfatiza los procesos de adopción y difusión de innovaciones culturales. Este enfoque sistemático se ocupa de los métodos de difusión y adopción de innovaciones, señalando que los medios de comunicación masiva son cruciales para generar conciencia sobre nuevas posibilidades y prácticas.

Las categorías como *atraso* y *subdesarrollo*, según exponen Cabezas y del Prato (2022) fueron cuestionadas por un conjunto de pensadores en el marco de la teoría de la dependencia. Es a través de esas reflexiones, explica Moragas-Spà (2011), que “se descubre que los medios de comunicación de masas actúan como instrumentos coadyuvantes de la dependencia, reforzando la explotación” (2011, p. 181).

En los primeros años de la década de 1970 empezaron a consolidarse diversos enfoques que reivindicaban la necesidad de una mirada contextualizada, rechazando la idea de que el atraso de las sociedades latinoamericanas respondía a una condición natural. En ese marco comenzaron a cuestionarse fenómenos como la circulación desigual de la información entre países y se hizo evidente la urgencia de establecer políticas de comunicación que respondieran a las realidades y necesidades locales. Uno de los principales referentes en este campo fue Luis Ramiro Beltrán, quien en 2007 defendía la formulación de políticas nacionales de comunicación como herramienta para el desarrollo autónomo y equitativo de la región.

El autor articuló una propuesta de comunicación horizontal, en la que abundaremos más adelante, consistente en democratizar el flujo de información, permitiendo el intercambio equitativo entre individuos y grupos sin jerarquías impuestas. Un enfoque que critica la comunicación difusionista y vertical dominante y promueve un modelo participativo para el desarrollo social.

Por ejemplo, Paulo Freire (1987, citado por Moragas-Spà, 2011), cuestionó los programas de desarrollo agropecuario que intentaban imponer un modelo económico desde una lógica extractivista. Frente a esta imposición, el educador brasileño propuso una concepción del desarrollo anclada en los saberes y necesidades de las propias comunidades. Así, la comunicación debía servir como herramienta para la construcción colectiva del conocimiento y para la creación de formas de desarrollo arraigadas en lo local.

Este enfoque, vinculado a la teoría de la dependencia, fue fundamental en el impulso por establecer un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación, movimiento que cobró fuerza entre finales de los años 60 y principios de los 80. Durante ese periodo, numerosos países recientemente independizados en África y Asia, así como aquellos con procesos revolucionarios como Cuba, China o Chile, defendían la autodeterminación no solo en el plano político y económico, sino también en el cultural. Estos Estados, unidos en el Movimiento de Países No

Alineados, concebían el desarrollo como una lucha profundamente política frente al dominio de las superpotencias.

En 1980, el informe MacBride —elaborado a instancias de la UNESCO— abordó estos desequilibrios globales que ya había anticipado Pasquali. El informe advertía sobre la amenaza que representaba la concentración de poder mediático para la diversidad cultural en el mundo, denunciando la existencia de una “corriente en un solo sentido” desde los países tecnológicamente desarrollados hacia aquellos del Sur global que aún no habían alcanzado ese nivel de avance (MacBride, 1987).

En el marco del modelo desarrollista, pensadores como Paulo Freire (1973/2005) y Pierre Bourdieu (1998) señalan que la dominación cultural y la hegemonía en términos gramscianos opera, en gran medida, a través de los medios de comunicación, los cuales actúan como herramientas fundamentales del sistema hegemónico para propagar sus valores. Desde la óptica freiriana, este fenómeno representa una forma de colonización del pensamiento: la ideología dominante logra que los grupos oprimidos, los invadidos, adopten una visión del mundo dictada por los opresores o invasores, desactivando así su pensamiento crítico y generando una profunda enajenación y alienación cultural.

La invasión cultural consiste en la penetración que hacen los invasores en el contexto cultural de los invadidos, imponiendo a éstos su visión del mundo, en la medida misma en la que frenan su creatividad, inhibiendo su expansión. Así, la invasión cultural, indiscutiblemente enajenante, realizada discreta o abiertamente, es siempre una violencia en cuanto violenta al ser de la cultura invadida, que, o se ve amenazada, o definitivamente pierde su originalidad. (Freire, 2005, p. 186)

En esta línea, los valores de los “invasores” tienden a establecerse en una posición de superioridad respecto a la cultura local, lo que genera en los “invadidos” un deseo de imitarlos y asemejarse a ellos. Bourdieu introdujo el concepto de “violencia simbólica” para describir formas de dominación que no se ejercen mediante la fuerza física, sino a través de medios simbólicos de comunicación y conocimiento, lo que incluye el reconocimiento y el desconocimiento, así como el sentimiento asociado (2000, p. 12). Esta violencia simbólica se manifiesta en valores hegemónicos que son socialmente reconocidos y aceptados, los cuales se convierten en estrategias para lograr un “consenso práctico y dóxico” (2000, p. 49).

Con la desaparición de las categorías de Primero, Segundo y Tercer Mundo, y con la actual reconfiguración de la línea centro-periferia dentro de cada región, Surge la necesidad de un nuevo concepto de desarrollo que resalte la identidad y la multidimensionalidad cultural. El mundo global actual enfrenta crisis multifacéticas, que no solo abarcan la crisis económica y financiera, sino que también incluyen crisis sociales, ideológicas, morales, políticas, étnicas, ecológicas y de seguridad. En este contexto, la antigua perspectiva de dependencia resulta más difícil de sostener debido a la creciente interdependencia entre regiones, naciones y comunidades en nuestro mundo globalizado.

A partir del paradigma de la dependencia, citado anteriormente, ha emergido una nueva perspectiva sobre el desarrollo y el cambio social: la teoría de la interdependencia (Servaes y Malikhaio, 2005). Esta visión parte del reconocimiento de que ninguna sociedad o país opera de forma completamente autónoma o autosuficiente, así como tampoco puede atribuirse el desarrollo de una nación únicamente a influencias externas. Toda comunidad, en mayor o menor medida, está inserta en relaciones de dependencia.

Desde esta visión, se busca construir un marco analítico que permita estudiar tanto a los países del Centro como a los de la Periferia, considerando tanto sus trayectorias particulares como sus interrelaciones, en escalas globales, nacionales y locales. Además, esta perspectiva aporta un giro crítico al concepto de desarrollo, al cuestionar si los modelos de los países considerados “desarrollados” del Norte global son realmente deseables o sostenibles en un contexto de decrecimiento y crisis ecológicas, por ejemplo. En este sentido, se propone una concepción alternativa del desarrollo, más atenta a los contextos específicos y centrada en el empoderamiento de los grupos locales y de sus necesidades.

Esta visión de la interdependencia, ligada a las relaciones Norte-Sur desde un supuesto plano de igualdad (a pesar de que EE. UU. y Inglaterra no firmaron MacBride), entronca con un modelo de comunicación participativo e intercultural ligado a las mediaciones y a la interacción que potencia las *zonas de contacto* y por lo tanto una cultura híbrida o Tercera Cultura. La interdependencia entre sociedades, países o sectores se entronca con una comunicación que rompe con la estructura vertical y aboga a su vez por una política cultural elástica (Barbieri, 2012) que escucha y dialoga.



### **5.2.3.2. *Hacia la participación. Ser, Comunicar, Existir***

El modelo participativo enfatiza la relevancia de la identidad cultural de las comunidades locales, así como la democratización y la participación en todos los niveles: internacional, nacional, local e individual. Paulo Freire (1973) describe la participación como el derecho de cada individuo a expresar su voz, tanto de manera individual como colectiva: “Este no es el privilegio de unos pocos, sino el derecho de cada hombre y mujer. Como consecuencia, nadie puede enunciar una verdad absoluta en nombre de otro, ya que esto les arrebataría a los demás su capacidad de expresarse” (1973, p. 76).

Para fomentar la compartición de información, conocimientos, confianza y compromiso en los proyectos de comunicación, la participación es crucial en cualquier proceso de toma de decisiones relacionado con el desarrollo. Por esta razón, la Comisión Internacional para el Estudio de Problemas de Comunicación, dirigida por Sean MacBride, sostenía que “era necesaria una nueva actitud para superar el pensamiento estereotipado y promover un mayor entendimiento de la diversidad y la pluralidad, respetando plenamente la dignidad y la igualdad de los pueblos que viven en diferentes condiciones y actúan de diversas maneras” (1980, p. 254). Este modelo pone un fuerte énfasis en la colaboración recíproca en todos los niveles de participación.

El modelo participativo, apuntan Servaes y Malikha (2005), debe tener como punto de partida la comunidad. Los problemas relacionados con las condiciones de vida se discuten a nivel comunitario, y es en este ámbito donde se deciden las interacciones con otras comunidades a través de la autogestión. Este principio aboga por el derecho a participar en la planificación y producción de contenidos culturales, desde una participación activa. Una idea conectada con la democracia cultural y los derechos culturales que abogan por asegurar que todas las personas puedan acceder, contribuir y beneficiarse de la cultura involucrándose en la creación, difusión y preservación de expresiones culturales desde el intercambio y la diversidad.

Según Servaes y Malikhao (2005), la comunicación participativa se estructura en torno a dos grandes enfoques. El primero está representado por la pedagogía del diálogo desarrollada por Paulo Freire en diversas obras a lo largo de las décadas de 1970 a 1990 (1970, 1973, 1983 o 1994). El segundo enfoque se articula a partir de los conceptos de acceso, participación y autogestión, que fueron centrales en los debates impulsados por la UNESCO durante los años setenta, especialmente a través de los trabajos de Sean Berrigan (1977 o 1979).

El pensamiento de Paulo Freire se articula mediante una estrategia teórica dual. Por un lado, sostiene que los pueblos oprimidos deben ser reconocidos como sujetos plenamente humanos en cualquier proceso político, lo cual exige una comunicación basada en el diálogo. Esta postura se inspira parcialmente en el existencialismo de Sartre, en su respeto por la autonomía de cada individuo y por la alteridad. Por otro lado, introduce una dimensión utópica, heredada del pensamiento marxista, que proyecta una idea de humanidad más allá de la mera satisfacción de necesidades materiales, proponiendo soluciones colectivas como vía para la transformación. Freire enfatiza que las oportunidades individuales, por sí solas, no resuelven los problemas estructurales de pobreza y subordinación cultural.

Un segundo discurso relevante sobre la comunicación participativa Surge del lenguaje institucional de la UNESCO en la reunión celebrada en Belgrado en 1977, donde se introducen los conceptos clave de acceso, participación y autogestión. Según el informe final:

- **Acceso** se refiere a la posibilidad de utilizar los medios con un enfoque de servicio público. Esto implica que la ciudadanía tenga oportunidades para elegir contenidos diversos y pertinentes, así como canales para expresar sus reacciones y demandas ante los organismos responsables de la producción mediática.
- **Participación** va un paso más allá, incluyendo la implicación activa del público no solo en la producción de contenidos, sino también en la gestión y planificación de los sistemas de comunicación. Puede concretarse a través de mecanismos de consulta o representación en la toma de decisiones.
- **Autogestión** representa el nivel más profundo de participación. En este modelo, la ciudadanía asume el control en la toma de decisiones dentro de las instituciones comunicativas, participando plenamente en la elaboración de políticas y estrategias comunicacionales.

Desde esta perspectiva, la comunicación participativa se configura como un proceso reflexivo que busca visibilizar a sujetos históricamente excluidos, ofreciéndoles herramientas para intervenir en la creación de narrativas culturales. Se trata de un ejercicio de interacción horizontal que integra voces diversas en la construcción colectiva de sentidos, contribuyendo a reconfigurar el campo cultural.

En última instancia, la participación implica una redistribución más justa del poder político y económico, lo que necesariamente cuestiona los privilegios establecidos de ciertos grupos. La transformación estructural requiere, por tanto, un rediseño profundo de las relaciones de poder. En el ámbito de la comunicación masiva, numerosos especialistas coinciden en que solo a partir de estos cambios estructurales será posible implementar políticas de comunicación realmente participativas. En esta línea, destacan los planteamientos de Mowlana y Wilson:

Las políticas de comunicación son básicamente derivadas de las condiciones e instituciones políticas, culturales y económicas dentro de las cuales operan. Tienden a legitimar las relaciones de poder existentes en la sociedad y, por esta razón, no se les puede cambiar de manera sustancial sin que haya cambios estructurales fundamentales en la sociedad que permitan alterar estas relaciones de poder mismas. (1987, p. 143)

Un obstáculo fundamental para adoptar una estrategia participativa es que esta puede percibirse como una amenaza para las jerarquías existentes, ya que una comunicación participativa permite la creación y la ejecución de unas prácticas culturales compartidas con fines emancipatorios, implicando un proceso de intercambio y construcción de significados que ponen en duda la hegemonía global existente. Así entendida, la comunicación como dispositivo colectivo de creación de sentidos puede cuestionar las narrativas dominantes y abrir espacio para nuevas historias, generando formas innovadoras de comprender fenómenos específicos.

Por lo tanto, aunque toda comunicación tiene un elemento participativo, el concepto de participación y su relación con la comunicación permite, a través del diálogo, reconocer, reconstruir y resignificar la experiencia humana. En este sentido es fundamental explorar las oportunidades que la comunicación ofrece como acción política de emancipación (Arendt, 1958/2005).

Por esta razón, el desarrollo del modelo de comunicación participativa debe implementarse juntamente con toda una serie de otros procesos de emancipación social a nivel local, nacional e internacional. De hecho, tal y como recogen Servaes y Malikha (2005), el científico latinoamericano Juan Somavia (1977 y 1981) enumera los siguientes componentes como esenciales para una comunicación participativa. Nos parece interesante recoger dichos componentes de la manera que lo hace autor:

a) La comunicación es una necesidad humana: La satisfacción de la necesidad de comunicación es tan importante para una sociedad como la preocupación por la salud, nutrición, vivienda, educación y trabajo. Junto con todas las otras necesidades, la comunicación debe habilitar a los ciudadanos a emanciparse completamente. El derecho a informar y a estar informado y el derecho de comunicar son derechos humanos esenciales tanto individuales como colectivos.

b) Comunicación es un derecho humano delegado: Al interior de su propio contexto cultural, político, económico e histórico, cada sociedad debe ser capaz de definir de manera independiente las formas concretas de organización de su proceso de comunicación social. Puesto que existe una variedad de culturas, también puede haber una variedad de estructuras organizacionales. Pero, cualesquiera que sean las formas de la función de comunicación, siempre se deben priorizar los principios de comunicación y accesibilidad.

c) Comunicación es una faceta del proceso de concientización, emancipación y liberación de la sociedad. La responsabilidad social de los medios en el proceso de cambio social es muy amplia. Efectivamente, después del período de educación formal, los medios son los agentes más importantes de educación y socialización. Son capaces de informar o desinformar, exponer o esconder hechos importantes, interpretar eventos de manera positiva o negativa, etc.

d) El papel de la comunicación implica derechos y responsabilidades/obligaciones. Puesto que los medios ofrecen en realidad un servicio público, deben funcionar en el marco de una responsabilidad social y jurídica que refleje el consenso social de la sociedad. En otras palabras, no hay derechos sin obligaciones. Por esta razón, el derecho y la libertad de comunicar deben ser enfocados desde una perspectiva triple: en primer lugar, es necesario que el público participe efectivamente en el campo de la comunicación; en segundo lugar, se necesita diseñar un marco dentro del cual esto se pueda hacer; y, en tercer lugar, los medios deben gozar de autonomía profesional y no estar sujetos a presiones económicas, políticas u otras. (Somavia 1977 y 1981, en Servaes y Malikha, 2005, p. 50)

Comprender la cultura como principio organizador de la experiencia humana (González, 1993) implica dotar de agencia a los sujetos desde la comunicación participativa permitiendo la interacción social, desde donde construir sentidos y dotar de significado sus relatos y sus prácticas.

La comunicación cultural deja de funcionar como un simple canal entre quienes crean y quienes consumen, para asumir “la tarea de disolver esta barrera social y simbólica descentrando y desterritorializando las posibilidades mismas de la producción cultural y sus dispositivos” (Martín-Barbero, 2005, p. 134). Por su parte, la participación cultural promueve la activación de las competencias culturales de las personas, fomenta la socialización de la experiencia creativa y posibilita el reconocimiento de la diversidad. En este sentido, se convierte en una afirmación identitaria que se fortalece a través de una comunicación construida en el encuentro —y también en el conflicto— con el otro, facilitando así una comprensión mutua y activando la inteligibilidad recíproca (Santos, 2000).

La comunicación también permite que la institución —en el caso que nos ocupa la institución cultural— desarrolle mecanismos para construir un relato cultural que desafíe el discurso hegemónico, incorporando diferentes enfoques y temas en sus narrativas (Gayà Morlà y Seró Moreno, 2018). En este sentido, un relato que busca ser inclusivo, diverso y justo rompe con la narrativa dominante, ya que implica dar voz a lo que ha sido excluido y marginado (García-Cancelini, 2001), lo que, aunque no es hegemónico, contribuye a entender el presente.

Estos relatos, que en esta tesis defendemos emergen gracias a la comunicación participativa, son imprescindibles para entender la complejidad y las contradicciones de la realidad, ofreciendo claves para la interacción entre el conocimiento colectivo y la experiencia individual, así como entre diferentes grupos sociales (Chillón, 1998). Ahora bien, la emergencia de estos relatos contrahegemónicos no puede ser leída como anecdótica o folklorizante dentro de un sistema de dominación vertical y patriarcal que a menudo los infantiliza desde un enfoque colonialista ligado a la teoría de la dependencia. La emergencia de relatos que escapen a la lógica hegemónica debe ser legitimada, empoderada, reconocida y reparada por la institución cultural, a través de una comunicación que, de hecho, desborda la participativa y que en esta tesis sostenemos debe de ser rizomática.

#### **5.2.4. COMUNICAR DESDE LAS BASES: LA COMUNICACIÓN POPULAR, ALTERNATIVA Y COMUNITARIA**

Una vez expuesta la idea de comunicación participativa, para continuar estableciendo un marco desde el que desarrollar nuestra propuesta de Comunicación Rizomática, creemos que puede ser útil indagar en las definiciones de comunicación popular, alternativa y comunitaria ya que, como

afirma Washington Uranga (2016) y como recogen Navarro Nicoletti y Rodríguez Marino (2018), “pensar y analizar los procesos comunicacionales desde la perspectiva de la transformación, demanda recoger lo mejor de nuestras tradiciones en comunicación popular, alternativa, comunitaria, poniéndolas en conjunción con aquellas configuraciones que atiendan a la comunicación como industria” (2016, p. 61).

En el siguiente apartado pondremos en relación estas categorías (popular, alternativa y comunitaria) con los estudios culturales latinoamericanos y su contexto social, histórico y cultural. El objetivo de este capítulo, parafraseando a Uranga (2016), es el de recoger lo mejor de estas tres corrientes que a menudo interactúan con el fin de dotar de entidad nuestra propuesta de Comunicación Rizomática.

De este modo, proponemos trazar conexiones entre la comunicación comunitaria y el territorio, la comunicación alternativa y las prácticas de militancia libertaria, así como entre la comunicación popular y los procesos de construcción identitaria. Recuperar las nociones de lo popular, lo comunitario y lo alternativo dentro del campo comunicativo implica reconocer la riqueza semántica de estos conceptos y sus usos para describir múltiples formas de producción y circulación de sentidos dependiendo de los contextos y las necesidades de las comunidades (Navarro Nicoletti y Rodríguez Marino, 2018).

Los tres conceptos que analizaremos a continuación (comunicación popular, alternativa y comunitaria) reflejan diferentes perspectivas que emergen del cruce entre estos tipos de comunicación. Cada uno de estos enfoques comunicativos ofrece una perspectiva particular sobre los procesos de comunicación. Mientras que la comunicación popular se ha vinculado con los estudios culturales británicos, la comunicación alternativa ha estado influenciada por un contexto histórico donde la discusión central giraba en torno a la relación entre lo hegemónico y lo subalterno. En contraste, la comunicación comunitaria se vincula a experiencias concretas —sobre todo en torno a las radios comunitarias como espacio de participación— y su análisis se sitúa en el ámbito local. Estas diferencias destacan la importancia de considerar el contexto y las particularidades de cada enfoque comunicativo para lograr un análisis más completo y enriquecedor.

En esta tesis consideramos que las tres acepciones que a continuación exponemos se desplazan todas ellas de los medios a las mediaciones, incluso en el caso de los medios comunitarios (radios

o publicaciones como semanarios o revistas) basados en la participación comunitaria, poniendo el foco en la interacción y en la participación activa de las *comunidades culturales de práctica*. Además, consideramos que estas formas de comunicación remiten a la idea de *lo cultural* (Barbieri, 2014) o cultura dentro de la vida (Beirak, 2022), obviando la cultura como producto o como espacio y práctica excepcional.

Sin embargo, a pesar de la riqueza de las tres ideas de comunicación (popular, alternativa y comunitaria) creemos que hoy en día ya no son suficientes para hacer frente a las crisis —acceso, participación y relato— con las que debe hacer frente a la institución cultural. A estas se debe sumar el discurso de clase, raza y género. Por ello, recorreremos a las epistemologías feministas, lo que nos ayudará a sumar el empoderamiento y el reconocimiento, la reparación. Es decir, las Epistemologías del Sur nos permiten hacer un proceso de reflexión de segundo orden sobre cómo —desde Europa— hemos construido el *conocimiento universal* y cómo este sigue sustentado ciertos privilegios intrínsecos a la institución cultural. Por supuesto, haciendo siempre visible que el trabajo nace desde un *conocimiento situado* del Norte global.

#### 5.2.4.1. *Lo popular*

La concepción de lo que se entiende por comunicación popular, tal y como esbozaremos en este punto, ha sido un espacio de enfrentamiento entre teóricos como Mattelart (2003) y Freire (1965), muy críticos con el intento de unificar lo popular con lo masivo dentro del gusto hegemónico (Bourdieu, 1991) en un contexto de hegemonía cultural, que apuntan autores como Martín-Barbero (1987) y García-Canclini (1989). Mattelart y Freire creen que los estudios culturales latinoamericanos han concebido la comunicación demasiado ligada a las audiencias y a las mediaciones y no en las demandas, necesidades y deseos de la población fuera de la lógica hegemónica, olvidando el poder de transformación político de la comunicación.

Así, para Freire y Mattelart tanto en la comunicación popular como en la comunicación alternativa existe un enfrentamiento ideológico donde las masas populares podrán producir sus propios relatos y su gusto siempre y cuando se haya dado un proceso de ruptura con los códigos del opresor, que permitirá al oprimido “iniciarse en un camino hacia la lucha revolucionaria” (Navarro Nicoletti y Rodríguez Marino, 2018).

A diferencia de autores como Martín-Barbero (1987), Paulo Freire no se refiere a las comunidades o sectores populares en términos de audiencias o consumidores de cultura, sino que los enmarca dentro de la dicotomía entre opresores y oprimidos. En obras clave como *Pedagogía del oprimido* (1973) y *La educación como práctica de la libertad* (1965), Freire establece esta distinción a partir de la lógica hegemonía/contrahegemonía (2005, pp. 105–107, 112 y 114), donde las masas populares no son sujetos pasivos, sino el resultado de un proceso dialógico que se construye en contraposición al discurso antidialógico impuesto por quienes detentan el poder, los opresores.

En cambio, en opinión de Mattelart, Martín-Barbero se concentra excesivamente en la dimensión subjetiva de las audiencias y en la reinterpretación simbólica que estas realizan, dejando en segundo plano el análisis de las condiciones económicas y de producción de los medios masivos. De hecho, en el prólogo del libro *De los medios a las mediaciones* del propio Martín-Barbero (1987), García Canclini hace una crítica velada a Mattelart cuando subraya, en defensa de la línea que propone Barbero, la importancia de ofrecer “una respuesta teórica que cuestione una refutación teórica a las ilusiones románticas, al reduccionismo de tantos marxistas y al aristocratism frankfurtiano” y añade que “Martín-Barbero se preguntaba si es posible separar el movimiento por la igualdad social y política del proceso de homogeneización y uniformización cultural. La democratización de las sociedades contemporáneas sólo es posible a partir de la mayor circulación de bienes y mensajes” (1987/1991, p. 15).

Siguiendo la noción de “masas”, Martín-Barbero (1987) examina el pensamiento de Walter Benjamin en contraste con la Escuela de Frankfurt, particularmente con Adorno y Horkheimer. El autor diferencia la concepción de “industria cultural” de estos últimos —centrada en la degradación de la cultura bajo la lógica del entretenimiento— de la visión de Benjamin, quien estudia la dinámica cultural desde una perspectiva que no solo atiende a la constitución de lo popular, sino a sus expresiones actuales (1987, p. 75). Esto permite, por primera vez, analizar la cultura popular desde su propia lógica interna, sin reducirla a una mera degeneración de lo masivo.

Por su parte, García-Canclini (1982) propone un análisis histórico de la noción de “lo popular” abordado desde tres dimensiones: política, cultural y social. En el terreno político, asocia inicialmente lo popular con lo tradicional y rural, una concepción que posteriormente evoluciona hacia un enfoque nacional-populista vinculado a la intervención del Estado. En el plano cultural, identifica tres grandes líneas de interpretación: en primer lugar, la visión de lo popular como



expresión de dominación ideológica, especialmente visible a partir de los años sesenta con la expansión de los grandes medios de comunicación; en segundo lugar, la concepción de lo popular como espacio de resistencia política de las clases subalternas, especialmente a través de movimientos alternativos articulados desde la contrahegemonía; y por último, el análisis del consumo y de las formas de organización propias de los sectores populares como estrategias para satisfacer sus necesidades (1983, p. 159). Desde una perspectiva social, el autor define lo popular como “una forma de organización y resistencia sociopolítica protagonizada por las clases subalternas” (1983, p. 162).

En este contexto, García-Canclini expone que la redefinición de “lo popular” debe plantearse considerando las contradicciones sociales y la ubicación concreta de los conflictos, es decir, en estrecha relación con las desigualdades existentes. Asimismo, subraya la dimensión integral de los procesos de transformación social y de los sujetos implicados, centrando su análisis en las clases sociales, aunque tomando distancia de los enfoques clásicos del marxismo.

De hecho, autores como Fernando Quirós (2013) afirman que García-Canclini, Martín-Barbero y Orozco han reescrito la historia de la investigación latinoamericana haciendo tabla rasa de las fructíferas aportaciones que, en la década de los setenta, hizo la economía política con Mattelart a la cabeza, mientras han desarrollado una línea de investigación que “ignora la realidad política y económica del subcontinente americano” (2013, p. 8).

En esa línea, Héctor Schmucler (1997) plantea el riesgo que existe en los estudios “culturalistas” de otorgarle una falsa agencia a las audiencias, ya que más que haberse incorporado los sectores populares a la modernidad a través del cine, la radio, la telenovela, lo que existe es una lectura laxa del poder.

De acuerdo con Mattelart (2014), y en línea con los planteamientos de Schmucler, el giro teórico que se produjo en determinado momento de la investigación en comunicación implicó un cambio de foco: se pasó del estudio centrado en los medios a una atención mayor en las mediaciones, es decir, en las interacciones y en el rol de las audiencias. Este desplazamiento, según el autor, tuvo consecuencias significativas. Para Mattelart, el problema radica en que, al priorizar el análisis de las mediaciones —entendidas, siguiendo a Gramsci, como múltiples e infinitas—, se tiende a reemplazar nociones estructurales como clase, contradicción o conflicto social por conceptos más difusos como el de vínculos sociales.

Por su parte, Tufte (2006) vincula la comunicación popular con nociones como “participación”, “empoderamiento” y “desarrollo”. A partir de esta relación, redefine el concepto de lo popular proponiendo expresiones como “comunicación para el cambio social” o una variante de la “comunicación para el desarrollo”, buscando trasladar los marcos teóricos previamente discutidos hacia herramientas prácticas. Su perspectiva sostiene que la comunicación en contextos populares resulta fundamental para articular las demandas y necesidades colectivas desde las comunidades, que pueden eclosionar en movimientos sociales reivindicativos.

A comienzos de los años 2000, autores como Mata y Dubravcic retoman esta línea de pensamiento —en diálogo con las ideas de Martín-Barbero y Tufte— para replantear el concepto de lo popular desde su vínculo con lo masivo y las prácticas sociales mediadas por los medios de comunicación. Mata (2006) considera que los proyectos de comunicación popular que emergen de estos sectores sociales están en constante interacción con las estructuras de poder y las condiciones materiales que les dan forma. Esta perspectiva se aleja de las divisiones rígidas entre lo masivo y lo popular, así como de la oposición tajante entre comunicación dialógica-participativa y la dualidad opresor-oprimido.

Dubravcic (2002), en esta misma línea, plantea que dominación y subordinación deben entenderse como parte de un proceso interrelacionado, dejando atrás el esquema binario de opresor y oprimido. Desde esta mirada, define la “comunicación popular alternativa” a partir de tres ejes fundamentales: el impulso al cambio social, el análisis de las estructuras de dominación/subordinación y el papel central de las mediaciones sociales y culturales, con un énfasis particular en este último componente. Para sustentar su propuesta, recurre a aportes teóricos de autores como Mattelart, Martín-Barbero, Althusser, Bajtín, Freire, Eco, De Certeau y Gramsci, con el objetivo de profundizar en el análisis del concepto de hegemonía y su papel en los procesos comunicacionales.

Para explicar las mediaciones culturales y sociales en la comunicación popular, Dubravcic retoma a Freire, quien plantea el diálogo como una herramienta de emancipación, los conceptos de hegemonía y subalternidad de Gramsci y las mediaciones de Martín-Barbero:

Lo popular se configura entonces como ese lugar desde el que se hace posible históricamente abarcar y comprender el sentido que adquieren los procesos de comunicación y nos hallamos en proceso de construcción de un nuevo modelo de análisis

que coloca a la cultura como mediación social y teórica de la comunicación con lo popular.  
(Dubravcic, 2002, p. 48)

Después de este breve recorrido por las definiciones de la comunicación popular y sus conflictos inherentes, y a pesar de que el concepto sustente diferentes enfoques teóricos e ideológicos, apuntamos de nuevo, desde nuestra investigación, que la comunicación popular debe concebirse desde la transformación social y política ligada a la contrahegemonía cultural, a la hibridación y a la idea de participación activa y no solo desde la noción de las audiencias y su recepción desde un lugar de participación pasiva.

#### **5.2.4.2. *Lo alternativo***

En cuanto a las dificultades en la definición del concepto de comunicación alternativa, Rosa María Alfaro (2000) destaca que, aunque en ocasiones se emplean indistintamente los términos comunicación popular y comunicación alternativa, ambos deberían vincularse con la política, la participación y la ciudadanía (2000, p. 4). Sin embargo, la autora sugiere que existe una diferencia entre ambas nociones. Asimismo, advierte que, si bien en un principio la comunicación popular se basó en la concepción freiriana, con el tiempo se produjo una ruptura respecto a su relación con la educación, la política, la militancia y la vida cotidiana (2000, p. 5-7).

Para Alfaro, tal y como recogen Navarro Nicoletti y Rodríguez Marino (2018), si la comunicación popular y alternativa se había distanciado de la política, lo habían hecho a merced de los comunicadores para los cuales la autora reclama la aceptación de la tensión entre “(...) realidad y utopía, entre ciudadanía y democracia” (2000, p. 14-16).

Mata, en su caso, considera estériles los debates sobre si la comunicación popular y alternativa debía necesariamente ser masiva o comunitaria. Estas posturas vuelven a poner sobre la mesa la aparente identificación entre lo comunitario y lo alternativo, usualmente entendidos en oposición a lo masivo.

A esta discusión se suma el aporte de Prieto Castillo (1984), quien desde una perspectiva marxista plantea que lo alternativo no se opone directamente a lo masivo, sino al autoritarismo y a las lógicas dominantes. Además, extiende la noción de lo alternativo a los productos y lógicas comunicacionales, una propuesta que se aproxima a la “comunicación para el desarrollo”

defendida por Tufte. Este enfoque busca tensionar las estructuras políticas y económicas a través de procesos comunicativos impulsados por sectores marginados por los medios hegemónicos.

Desde una perspectiva afín a Prieto Castillo, la visión de Mattelart sobre la comunicación alternativa le permite vincular la necesidad de una transformación estructural y revolucionaria de la sociedad en su conjunto con los vínculos comunicativos horizontales y participativos desde la movilización social, la formación teórica y la praxis transformadora. Armand Mattelart (2014) sostiene que la idea de una alternativa popular en los medios Surge como respuesta a las demandas de los movimientos obreros y otros sectores populares comprometidos con la participación ciudadana. Esta visión se enraíza en su experiencia directa en Chile durante el gobierno de Salvador Allende en la década de 1970, así como en su exilio en México y su trabajo en la traducción del Informe MacBride (1980) junto a Héctor Schmucler.

Desde la idea de Mattelart (2014), la comunicación alternativa no debería estar subordinada a estructuras partidarias, sino más bien Surgir de movimientos y organizaciones civiles de izquierda, distanciadas de los partidos marxistas tradicionales. En algunos casos, exponen Navarro Nicoletti y Rodríguez Marino (2018), incluso, la influencia de la corriente guevarista y su enfoque foquista<sup>21</sup> habría dificultado la conformación de estos espacios.

Por su parte, Paulo Freire también rechaza el discurso pragmático (1973), al considerarlo asociado al capitalismo, una postura similar a la de Mattelart. Desde esta óptica, la comunicación alternativa no se sostendría únicamente en la práctica, sino que la educación jugaría un rol fundamental en la construcción de visiones alternativas y en la apertura de caminos distintos a la lógica mercantil. Para Freire, la educación es la herramienta clave para contrarrestar “los procesos de domesticación de la industria cultural y su búsqueda de homogeneización” (1965, p. 350), de la misma manera que los movimientos de masas clasistas lo eran en el modelo anterior, el de la comunicación

---

<sup>21</sup> El foquismo es una teoría revolucionaria que Surge a partir de la experiencia de la Revolución Cubana, donde se empleó de manera crítica la estrategia de guerrillas. Posteriormente, Ernesto “Che” Guevara, figura central de esa revolución, llevó esta propuesta a la práctica en escenarios como el Congo y Bolivia. Debido a su influencia en los círculos intelectuales europeos de corte postmoderno, la teoría del foco guerrillero ganó notoriedad a través del filósofo francés Régis Debray —vinculado al pensamiento althusseriano y cercano tanto a Fidel Castro como al propio Guevara—, quien contribuyó a su difusión en Europa. En su obra *La guerra de guerrillas*, Guevara (1961) sostiene que la Revolución Cubana demostró que no era necesario esperar a que se cumplieran todas las condiciones objetivas para iniciar un proceso revolucionario. Según él, un pequeño grupo armado, actuando como detonante, podía desencadenar una reacción en cadena que llevara a la movilización de las masas y al derrocamiento del régimen imperante. Esta estrategia estaba especialmente dirigida a países con escaso desarrollo industrial, donde el campesinado debía constituirse como base social del movimiento revolucionario.

popular. Así, la educación se convierte en la base para la creación de sistemas de comunicación que desafíen y desestabilicen el orden hegemónico (2005, p. 258).

Retomando la perspectiva inicial de Armand Mattelart, Nancy Larrañaga y Florencia Saintout (2003) analizan la comunicación en América Latina desde una mirada crítica, destacando que “lo alternativo” implica la posibilidad de desvincularse de estructuras dominantes, lo cual requiere de “un cambio social y político” (2003, p. 31). En este sentido, las autoras definen la comunicación alternativa como aquella que se sitúa “por fuera, al margen, y en ocasiones en oposición a los medios de comunicación masivos y sus intereses” (2003, p. 39 citado por Navarro Nicoletti y Rodríguez Marino, 2018).

Desde esta concepción de lo alternativo, Larrañaga y Saintout recuperan el pensamiento de Antonio Pasquali en torno a la idea de transformación, entendida como el paso “de la negatividad de la crítica hacia la posibilidad de un nuevo ideal revolucionario” (2003, p. 41). Asimismo, rescatan las ideas de Mario Kaplún, que sostiene que toda comunicación es participativa y horizontal, y de Paulo Freire, que afirma que la comunicación vinculada a la liberación puede inscribirse dentro del marco de la alternatividad comunicacional.

La comunicación alternativa debe entenderse como de la confrontación política e ideológica, al mismo tiempo que introduce una nueva lógica en ámbito institucional de la comunicación.

En este sentido, la propuesta de Graziano puede sintetizarse en la idea de que la comunicación alternativa encuentra su lugar legítimo dentro de las relaciones ideológicas que implican la circulación de imágenes y signos, siempre que estas se inserten en una praxis orientada a transformar profundamente la estructura social (1980, p. 6).

#### **5.2.4.3. *Lo comunitario***

María Cristina Mata (2009) analiza la comunicación comunitaria partiendo del estudio de casos específicos, en concreto las radios comunitarias, y lo hace desde dos vertientes: por un lado, identifica experiencias comunicativas orientadas al fortalecimiento de vínculos comunitarios (Mata, 2009, p. 23); por el otro, plantea un segundo horizonte que trasciende el ámbito interno de la comunidad y le otorga sentido al situarla en un plano más amplio y transformador.

En su obra *Construyendo comunidades* (2009), Mata subraya que, desde una perspectiva político-cultural, ha sido constante la insistencia en la necesidad de revitalizar los lazos comunitarios, entendidos como la capacidad de convocatoria y participación en aquellos espacios e instituciones que configuran a los sujetos como actores activos de la vida colectiva (2009, p. 25). En este contexto, sugiere que el término “comunicación comunitaria” ha ido ganando terreno frente a expresiones previas como “comunicación popular” o “comunicación alternativa”, aunque reconoce que esta discusión sigue abierta.

Mata entiende la comunidad como un conjunto de personas que comparten valores, significados y expectativas comunes. No obstante, advierte que este compartir no debe interpretarse como sinónimo de consenso total, ya que la comunidad no es un espacio exento de tensiones o disputas. Como se señalaba previamente en el apartado sobre cultura comunitaria, idealizar lo comunitario como un entorno armónico es una visión reduccionista de la realidad.

Desde esta perspectiva, la comunidad se encuentra inserta en un contexto mayor: “La comunicación comunitaria debe ser un espacio de integración de diferentes grupos. No solo de grupos de la misma comunidad, sino también de personas e instituciones que, situadas en distintos lugares, pueden compartir un mismo horizonte político” (2009, p. 29). Además, Mata enfatiza que “la comunicación comunitaria busca espacios de articulación con otras instancias mayores de comunicación de diversos modos” (2009, p. 30), lo que permite comprenderla dentro de una red discursiva más amplia.

En el mismo libro, Washington Uranga (2009) plantea que lo comunitario se opone a lo masivo y sostiene que: “La comunicación comunitaria nos invita a reconstruir la narrativa de la historia desde los procesos comunicacionales que permiten tejer los hechos entre sí, lo cual supone hilvanar la historia particular de cada uno de los actores sociales desde la narrativa política, social y cultural de la historia colectiva” (2009, p. 178).

Uranga resalta la importancia de contextualizar la comunicación comunitaria en el territorio, concebido no sólo como un espacio físico, sino como un “espacio público” en el que se construyen derechos, reconocimiento y participación política. La comunicación comunitaria solo existe en las *zonas de contacto* (Santos, 2014) y en el marco de un modelo cultural que permita la interacción entre sujetos desde la comunicación multivoz.

Por su parte, Mario Kaplún (2002), en *Una pedagogía de la comunicación (el comunicador popular)*, se centra en la dimensión educativa del diálogo constructivo. El autor sostiene que la verdadera comunicación se da cuando dos o más individuos o comunidades intercambian conocimientos, experiencias y prácticas. Para él, la comunicación comunitaria es un elemento clave en el desarrollo local, ya que “privilegia las estrategias de impulso productivo y social en ese nivel” (2002, p. 313).

“En América Latina, los hombres y los pueblos de hoy se niegan a seguir siendo receptores pasivos y ejecutores de órdenes. Sienten la necesidad y exigen el derecho a participar, de ser actores, protagonistas, en la construcción de una nueva sociedad auténticamente democrática” (Kaplún, 2002, p. 56). El autor destaca que una comunicación genuina se manifiesta cuando dos o más individuos o comunidades establecen un intercambio mutuo, compartiendo saberes, vivencias y formas de hacer que enriquecen a ambas partes.

Kaplún plantea que lo comunitario debe ser concebido en términos de un cambio social profundo y democrático, fomentado a través del diálogo y el debate. Además, distingue la comunicación comunitaria de la de los medios de comunicación masivos, señalando que se despliega en una variedad de soportes, aunque destaca especialmente la radio como medio fundamental.

Desde esta óptica, la educación en comunicación desempeña un papel central en la participación ciudadana, ya que los medios de comunicación comunitarios constituyen una base esencial para cualquier proyecto de desarrollo. Para Kaplún, la democracia en la educación y, por lo tanto, en la comunicación comunitaria implica actuar de manera conjunta, estableciendo lazos de pertenencia en relación con el derecho a la palabra y la accesibilidad, particularmente en contextos donde estos derechos han sido históricamente restringidos. La adopción de iniciativas participativas permite superar las barreras sociales que han limitado la posibilidad de generar vínculos significativos dentro de la sociedad globalizada.

En esta misma línea, Paulo Freire en *¿Extensión o Comunicación?* (1973) subraya la importancia de recuperar la voz de las comunidades frente al control de los medios de comunicación. Según el autor: “En nuestra realidad actual, donde un puñado de medios de comunicación se ha apropiado de las palabras y los sentidos (también de nuestros sueños), la propuesta de reconquistar la voz para nombrar el mundo sigue tan vigente como siempre” (s.p).

A pesar de la importancia, relevancia y vigencia de estas tres formas de comunicación (popular, alternativa y comunitaria), en esta tesis defendemos que ninguna de ellas, de manera aislada, es suficiente para dar cabida y respuesta a las crisis de relato de las instituciones culturales. No obstante, cada una de las tres dimensiones propuestas aporta visiones y posicionamientos que son considerados para nuestra propuesta de Comunicación Rizomática, ya que, y a pesar de las polémicas, todas ellas se desplazan de los medios hacia las mediaciones poniendo el foco, empoderando y reconociendo a los sujetos (*subalternos* o *invadidos*) y a sus relatos que escapan de la hegemonía cultural.

De este modo, y apelando a las Epistemologías del Sur, proponemos una comunicación que escuche y que permite el encuentro y el entendimiento, y, por lo tanto, la interacción, entre las múltiples voces que la conforman.

#### **5.2.5. LA COMUNICACIÓN COMO INTERACCIÓN. ESCUELAS Y MODELOS. DE LA VERTICALIDAD A LA ESPIRAL**

Una vez expuestas las tres tradiciones en comunicación (popular, alternativa, comunitaria) y los postulados del informe MacBride (para hacer frente a las lógicas hegemónicas y liberales vinculadas a la teoría de la dependencia y a una comunicación vertical, lineal y difusionista), creemos que es necesario ahondar en los modelos y las escuelas que conciben la comunicación desde la interacción, la horizontalidad y la participación activa de todos los sujetos implicados en la acción comunicativa.

Este recorrido conceptual iniciado en los años 70 nos permite dialogar con los modelos de comunicación todavía vigentes en las instituciones culturales: desde un modelo lineal cuya única función es la difusión de la programación a unos modelos circulares y reticulares que permiten, a través de la mediación, dialogar con las audiencias, mayormente en redes sociales, o invitar a las *comunidades culturales de práctica* que circundan la institución cultural a participar de manera activa en las programaciones. Un modelo, el circular y reticular que, a pesar de su relación con las comunidades, despliega un reconocimiento a menudo puntual y anecdótico que no modifica la narrativa dominante de la institución cultural.

En esta tesis defendemos que, para que la institución cultural sea una verdadera central eléctrica (Dorner, 1947) y un *espacio de ciudadanización* (Mata, 2009) o zona de contacto, los modelos



comunicativos *que escuchan* (como veremos, circular, reticular y espiral) deben sumar la epistemología feminista y las voces del Sur global, así como sus epistemologías —que detallaremos a continuación—, con el fin de dar respuesta a las crisis de acceso, reconocimiento, y relato, pero también de contemplar la audibilidad y la reparación de los relatos contrahegemónicos históricamente silenciados.

Tomando como referencia los estudios de McQuail y Windahl (1997) y Rodrigo Alsina (1995), en este apartado trataremos de explicar tres modelos de comunicación (lineal, circular y reticular, también el espiral) y el interaccionismo simbólico y la escuela de Palo Alto, a través de los aportes de Marta Rizo (2006) como fundamentos teóricos para transitar hacia nuestra propuesta de Comunicación Rizomática.

El objetivo es trazar una genealogía de modelos y escuelas revisitados por McQuail, Alsina y Rizo, con el fin de sumar dichas aportaciones a los tipos de comunicación (popular, alternativa y comunitaria) anteriormente expuestos.

Rodrigo Alsina (1995) sostiene que los modelos de comunicación son representaciones esquemáticas que buscan sintetizar los aspectos fundamentales de los procesos comunicativos en la sociedad. Para el autor, estos modelos actúan como un puente entre la teoría y la experiencia, funcionando como herramientas que permiten interpretar y explicar fenómenos complejos.

En esta línea, se propone una breve revisión de algunos de los principales modelos formulados dentro del campo de la teoría de la comunicación, que aquí agrupamos bajo la categoría de “modelos que escuchan”, clasificados en tres grandes tipos:

- **Modelos lineales:** conciben la comunicación como un proceso unidireccional, en el que el mensaje se transmite desde un emisor hacia un receptor, sin interacción significativa entre ambos. Este tipo de enfoque se inscribe en el paradigma de la democratización cultural y del modelo de rentabilidad, funcionando muchas veces como vehículo de reproducción de los discursos dominantes.
- **Modelos circulares:** introducen la noción de retroalimentación (*feedback*) y plantean la comunicación como un intercambio entre dos o más actores, donde puede existir simetría

o asimetría en la capacidad de influencia. Aquí, el proceso no es meramente transmisivo, sino que implica respuesta e interacción.

- **Modelos reticulares y en espiral:** se orientan a comprender la comunicación como una dinámica en red, en la que intervienen múltiples actores con igual relevancia en la construcción del sentido. Estos modelos subrayan la complejidad del proceso comunicativo como una producción colectiva de significados que va más allá del esquema emisor-receptor.

Marta Rizo (2006) sitúa la complejidad de lo que se entiende por comunicación de la siguiente manera:

Es sabido que la comunicación puede entenderse como la interacción mediante la que los seres vivos acoplan sus respectivas conductas frente al entorno, a partir de la transmisión de mensajes, signos convenidos por el aprendizaje de códigos comunes. También se ha concebido la comunicación como el propio sistema de transmisión de mensajes o informaciones, entre personas físicas o sociales, o de una de éstas a una población, a través de medios personalizados o de masas, mediante un código de signos también convenido o fijado de forma arbitraria. Y más aún, el concepto de comunicación también comprende al sector económico que aglutina las industrias de la información, de la publicidad, y de servicios de comunicación no publicitaria para empresas e instituciones. Estas tres acepciones ponen en evidencia que nos encontramos, sin duda alguna, ante un término polisémico. (2006, p. 1)

Según Rizo (2004), el análisis académico de la comunicación ha estado marcado por una visión limitada que la concibe principalmente como el envío de mensajes a través de medios masivos. Sin embargo, en esta tesis coincidimos con la autora en que la comunicación no puede reducirse a esa mediación técnica; es, en esencia, una experiencia relacional, un proceso interpersonal e intersubjetivo que se configura como un espacio de encuentro, como un “tercer lugar” donde se construye sentido compartido.

En relación a la comunicación en las instituciones culturales, en la línea de lo que hemos ido apuntando a lo largo de la investigación, Marco Carlos Avalos (2016) —realizando una adaptación del trabajo de introducción a la comunicación organizacional de Wrench, Jason S. y Punyanunt-

Carter Narissa (2015)— escribe que, aparte de los modelos tradicionales de comunicación, el modelo lineal (ligado a la difusión) y el interaccional (ligado a la mediación), las instituciones culturales pueden asimilar otro modelo: el transaccional, basado en la interacción. El modelo transaccional parte del análisis transaccional de Eric Berne (1950). El psicólogo, cercano a la escuela de Palo Alto, ideó un sistema de reflexión para promover la comprensión y la interacción en las relaciones interpersonales, un modelo que ligaremos más adelante con nuestra propuesta de Comunicación Rizomática.

Este recorrido evidencia la complejidad del estudio de la comunicación y la multiplicidad de aportaciones que han buscado otorgarle coherencia. En gran medida, esta diversidad responde a la polisemia inherente al concepto de comunicación, el cual sigue siendo objeto de debate y reformulación en distintos campos del conocimiento.

Después de lo visto en páginas anteriores y siguiendo la propuesta de los autores y autoras referenciados, debemos entender la comunicación humana como un *fenómeno social* en tanto en cuanto posibilita la coordinación de conductas de los sujetos (individuos, instituciones, organizaciones...) en los sistemas sociales humanos, un *fenómeno cultural* por que se realiza esencialmente a través de conductas aprendidas (lenguaje, gesticulación, etc.) y un *fenómeno de interacción simbólica* porque consiste en la manipulación y producción de sentidos a través de diversas clases y sistemas de signos (Rizo, 2004).

#### **5.2.5.1 Los modelos lineales**

Estos modelos entienden la comunicación como un proceso lineal y unidireccional, articulado entre dos polos fundamentales: el emisor y el receptor. Desde esta perspectiva, de impronta técnica, la iniciativa y la capacidad de influencia se concentran exclusivamente en el emisor, mientras que el receptor asume una posición pasiva, siendo objeto de la acción comunicativa sin posibilidad de respuesta o intervención. Además, esta visión plantea una relación directa entre mensaje y público, sin considerar instancias de mediación o contexto.

No resulta casual que este tipo de modelos se desarrollara entre las dos guerras mundiales, en un momento de acelerado avance científico y tecnológico, emergencia de las sociedades de masas y consolidación de medios de comunicación cada vez más potentes y centralizados. Fue también un

periodo marcado por el auge de regímenes totalitarios en Europa y por el uso intensivo de la propaganda como herramienta de manipulación.

Entre los ejemplos más representativos de esta corriente se encuentra el modelo de Shannon y Weaver (1949), que introdujo una visión compartimentada y secuencial del proceso comunicativo. Por su parte, el modelo de Lasswell (1965) adapta esta estructura al campo de la comunicación social, manteniendo los elementos esenciales —emisor, mensaje, canal y receptor— e incorporando un componente central desde la perspectiva propagandística: los efectos. Su conocida fórmula, “¿Quién dice qué, en qué canal, a quién y con qué efectos?”, resume esta visión instrumental de la comunicación.

Lasswell plantea una concepción intervencionista en la que el emisor ejerce el control y el poder, mientras que la respuesta del receptor es interpretada en términos conductistas, como una reacción que puede ser clasificada según su grado de conformidad con los objetivos del mensaje. Esta lógica encaja con las conocidas teorías de la aguja hipodérmica, que conciben la comunicación como una inyección directa de contenidos sobre una audiencia considerada homogénea y manipulable.

Sin embargo, lejos de una concepción de causalidad mediática lineal, Wright supera las posiciones de Lasswell mediante una visión estructural de los medios, que está influida por los postulados de Merton<sup>22</sup> (1984), donde éstos aparecen proyectados en una gama de funciones y disfunciones o efectos no deseados. En su libro *Mass Communication: A Sociological Perspective* (1959), el autor parte de la importancia central que la comunicación tiene en la historia de la humanidad y en sus procesos de cambio social. En la sociedad contemporánea, los medios descubren nuevas funciones y se convierten en un instrumento de regulación social (actitudes, hábitos, opiniones). Los medios y su repercusión pueden orientar hacia el cambio social, el respeto y la tolerancia en un mundo cada vez más diverso o, por el contrario, pueden contribuir al aumento de las actitudes violentas, a la crispación y la mala socialización de los individuos. Desde esta reflexión, Wright destaca cuatro funciones de los medios: la vigilancia para la supervivencia de la especie y del medio ambiente, que realiza a través de las noticias de actualidad; la vertebración e identidad social; y la transmisión del legado cultural. Tres funciones que ya había referido Lasswell y a las que Wright

---

<sup>22</sup> Merton habla de las relaciones sociales y su permanencia como algo determinante en la función de la sociedad. Esta convivencia está marcada por la comunicación. Merton identificó entonces 2 tipos de funciones: las manifiestas y las latentes. Las funciones manifiestas se identifican como aquellas que se desean y se observan dentro de la misma sociedad, mientras que las latentes son aquellas que suceden como consecuencia de la adaptación social sin ser buscadas o propiciadas por los miembros de la sociedad.

añade la del entretenimiento. Ambos autores tejen todos estos aspectos desde un prisma vertical en el que los receptores no tienen voz ni derecho a réplica.

Estos modelos verticales, lineales y, añadimos, patriarcales tienen una finalidad puramente difusionista y son los que han caracterizado a las instituciones culturales. Así, el modelo lineal es aquel que se describe como un proceso que está dirigido por un transmisor que pretende que los receptores reciban el mensaje sin mediación. Los receptores, que podemos llamar público, audiencias (Martín-Barbero, 1987), invadidos (Gramsci, 1929/2000) o subalternos (Mattelart, 1976), tienen una participación pasiva, ya que la comunicación que establecen con la institución es unidireccional y esta actúa más como prescriptora de productos culturales que como activadora de sentidos.

#### **5.2.5.2. Modelos circulares o interaccionales**

Los modelos circulares de comunicación Surgen como una evolución de las primeras teorías lineales al incorporar el concepto de retroalimentación o *feedback*. Esta inclusión permite considerar no solo la emisión del mensaje, sino también las condiciones contextuales y ambientales que lo rodean, así como las experiencias personales y el bagaje cultural de quienes lo reciben. A diferencia de las propuestas lineales, donde el receptor ocupa un rol pasivo, en los modelos circulares se le reconoce como un agente activo, capaz de reinterpretar e incluso influir en el mensaje original. En consecuencia, la comunicación deja de ser un proceso unilateral para convertirse en un intercambio dinámico y bidireccional.

La incorporación del *feedback* en los modelos comunicativos marcó un punto de inflexión con respecto a las teorías anteriores. En primer lugar, cuestionó frontalmente la visión conductista que concebía la comunicación en términos de estímulo y respuesta, debilitando el fundamento de las teorías de la aguja hipodérmica, centradas en los efectos inmediatos y directos del mensaje. En segundo lugar, esta inclusión favoreció una progresiva complejización de los modelos, abriendo espacio para considerar elementos intermedios y de mediación en los procesos comunicativos.

Un ejemplo representativo de este giro es el modelo de De Fleur (1982), que adapta el esquema de Shannon y Weaver añadiendo una dimensión de retroalimentación. En este modelo, la comunicación del emisor hacia el receptor se realiza a través de los medios masivos, mientras que la respuesta del receptor vuelve al emisor mediante herramientas de *feedback*. Este planteamiento

permite observar tanto las reacciones del público como los efectos sociales generados por la comunicación, incorporando indicadores como hábitos de consumo mediático, audiencias y tendencias cuantificables.

Más allá de este enfoque, el modelo de Osgood y Schramm (1945) introduce una innovación clave: concibe a todos los participantes del proceso comunicativo como agentes activos que codifican, descodifican e interpretan mensajes. A diferencia de modelos centrados en el canal, aquí se presta especial atención a los actores de la comunicación, quienes actúan de forma simétrica como emisores y receptores indistintos. Esta visión refuerza la idea de que la comunicación es un proceso continuo, sin un inicio ni final delimitado, como ya lo había sugerido Shannon al afirmar que “el proceso de la comunicación es interminable, puesto que ni empieza ni acaba en ningún sitio concreto” (1948 , s.p).

Dance (1967), desde una noción similar, propone una evolución del modelo circular hacia una forma espiralada. Para este autor, los modelos circulares fallan al asumir que el proceso regresa siempre al punto de partida. Si la comunicación genera efectos —transforma actitudes, modifica relaciones—, entonces el retorno ocurre hacia un punto distinto, marcando un cambio respecto al origen. La espiral, por tanto, simboliza la naturaleza dinámica y en constante evolución del proceso comunicativo, subrayando cómo cada intercambio influye en el siguiente y permite un desarrollo progresivo del entendimiento entre los interlocutores.

En última instancia el modelo de Maletzke (1992) ofrece una visión más compleja, ubicada entre las estructuras circulares y las reticulares. Este modelo aborda la comunicación como un proceso de carácter psicosocial, en el que se entrelazan múltiples factores de influencia, articulando elementos clave del entorno y de las relaciones humanas dentro del proceso comunicativo.

#### **5.2.5.3 Modelos reticulares**

A medida que los modelos circulares de comunicación evolucionan, adquieren una mayor complejidad, especialmente al integrar simultáneamente las dimensiones psicológica y social del proceso comunicativo, como en el caso de Maletzke. Este avance permite concebir la comunicación no solo como un intercambio lineal, sino como una red donde circulan influencias, significados e información, configurando así las actitudes, opiniones y comportamientos de los individuos en una sociedad.

**Tabla 1: Modelos comunicativos**

Modelo	Concepto	Contexto histórico	Ejemplos
<b>Lineal</b>	Comunicación unidireccional entre emisor y receptor. El emisor tiene el poder y el receptor es pasivo. Influencia directa del mensaje sin mediación.	Desarrollo de la tecnología y la sociedad de masas (Primera y Segunda Guerra Mundial). Uso en propaganda y manipulación.	Shannon y Weaver (1948): Comunicación compartimentalizada. Lasswell (1965): Introduce la cuestión del efecto de la comunicación y la teoría de la aguja hipodérmica.
<b>Circular</b>	Introducción del <i>feedback</i> en el proceso comunicativo. Rechazo de la comunicación como simple estímulo-respuesta. Mayor complejidad con influencia mutua y mediaciones.	Expansión de la cibernética y la teoría de la información. Aplicaciones en comunicación social y psicología.	De Fleur (1982): Comunicación de ida y vuelta con <i>feedback</i> . Osgood y Schramm (1945): Participantes con funciones análogas. Dance (1967): Propone una espiral en lugar de un círculo. Maletzke (1992): Punto intermedio entre modelo circular y reticular de Newcomb cercano a la espiral.
<b>Reticular</b>	Comunicación como una red de influencias e informaciones. Consideración conjunta de aspectos psicológicos y sociales.	Desarrollo de la psicología social y la teoría de redes en comunicación.	Newcomb (1953): Modelo de equilibrio ABX para relaciones interpersonales. Gerbner (1956): Comunicación como transacción e intercambio, tanto interpersonal como masiva.
<b>Espiral</b>	La comunicación no es cíclica ni lineal, sino un proceso dinámico y acumulativo. Cada acto comunicativo se construye sobre los anteriores, modificando los significados a lo largo del tiempo.	Décadas de 1960-1970. Críticas a los modelos anteriores por su rigidez y falta de historicidad. Influencia de la teoría del desarrollo y los enfoques sistémicos.	Dance (1967): Modelo en espiral donde el proceso comunicativo se amplía y evoluciona. Maletzke (1992): Aporta una visión sistémica que integra al emisor, receptor, contexto y medios, permitiendo entender la comunicación como interacción compleja y en evolución.

*Fuente:* elaboración propia a partir de McQuail y Windahl (1997) y Rodrigo Alsina (1995).

Uno de los modelos destacados en este enfoque, el reticular, es el de Newcomb (1953), desarrollado dentro del ámbito de la psicosociología de la comunicación. Basándose en los estudios de Fritz Heider (1958), Newcomb propone el modelo ABX de equilibrio. Heider, por su parte, investigó los vínculos cognitivos que se establecen entre interlocutores (A y B) y el objeto de su conversación (X), concluyendo que la afinidad emocional entre los sujetos tiende a estructurarse en torno al objeto compartido. Cuando A y B manifiestan actitudes similares hacia X, se genera una situación de equilibrio afectivo que fortalece su relación. Un ejemplo cotidiano de esta dinámica es la facilidad con la que entablamos relaciones cuando descubrimos afinidades temáticas con otras personas. Newcomb (1956) adaptó esta idea al campo de la comunicación interpersonal, realizando estudios con estudiantes universitarios para observar cómo la convivencia influía en la conformación de consensos. Su conclusión fue que la comunicación tiende a equilibrar las relaciones, actuando como mecanismo de ajuste en contextos de incertidumbre, conflicto o diferencia. Cuando existen discrepancias entre A y B respecto a X, el diálogo en torno a ese objeto puede contribuir a restablecer el equilibrio relacional. Este enfoque se vincula conceptualmente con la Teoría de la Acción Comunicativa de Habermas (1987), que será abordada más adelante, donde se destaca el rol central de la comunicación como generadora de consenso.

Otro modelo con orientación circular es el desarrollado por George Gerbner (1956), quien propone una estructura aplicable a diversas formas de comunicación —interpersonal, grupal, masiva, entre otras— centrada en la transacción entre quien produce el mensaje y quien lo recibe. Para Gerbner, la comunicación es ante todo una forma de negociación, en la que ambos actores participan activamente en la construcción de sentido. Aunque su propuesta conserva ciertos paralelismos con el enfoque funcionalista de Shannon y Weaver, introduce un matiz importante: considera al sistema comunicativo como abierto, sujeto a variaciones y, por tanto, a dinámicas impredecibles que no están ligadas a la idea conductista de causa-efecto.

En la Tabla 1 resumimos las aportaciones de los modelos citados.

#### **5.2.6. ACCIÓN COMUNICATIVA, INTERACCIONISMO SIMBÓLICO Y PALO ALTO**

Una vez descritos los modelos comunicativos que nos conducen a entender la comunicación como un entramado o red de relaciones interpersonales, que a través del diálogo facilitan los procesos



culturales, la participación y también el reconocimiento del “otro”, nos adentraremos brevemente en las corrientes teóricas que sustentan nuestra propuesta de comunicación.

El recorrido teórico parte de la propuesta del psicólogo Hernert Blumer (1938), en torno al interaccionismo simbólico como corriente clave para superar el conductismo *watsiano*; conecta con la teoría de la acción comunicativa de Habermas (1987); para finalizar en la escuela de Palo Alto y su modelo orquestal y en la influencia de Berne (1950) y su propuesta de modelo transaccional.

Entendemos que todo este manto teórico es necesario para superar el modelo circular, incluso el espiral (Dance, 1967), y proponer una comunicación que en esta tesis denominamos como *rizomática*, alejada de los medios para abrazar las mediaciones, la horizontalidad, la escucha y la participación activa.

#### **5.2.6.1. Blumer, Goffman y Habermas: una lectura desde la interacción**

El Interaccionismo Simbólico, noción formulada por Herbert Blumer en 1937, junto con los planteamientos de la Escuela de Palo Alto —también identificada como el Colegio Invisible—, ofrecen dos perspectivas que entienden la comunicación esencialmente como un proceso de interacción social y de construcción compartida de significados. Ambas corrientes emergieron y se consolidaron a mediados del siglo XX, pero su influencia se extendió hasta los años 80.

Estos enfoques parten de una misma premisa: las relaciones sociales son construcciones que emergen en la interacción constante entre las personas, haciendo de la comunicación un componente central e imprescindible de toda vida social. En particular, el Interaccionismo Simbólico considera que el significado es el nexo clave entre el individuo y su entorno, así como entre el sujeto y el colectivo. Blumer acuñó el término en 1937 para referirse a una serie de investigaciones y desarrollos teóricos que desafiaban la visión conductista (Watson, 1913), la cual reducía el estudio del comportamiento humano a lo observable. Frente a esa concepción mecanicista del ser humano como una *caja negra*, Blumer subrayó el papel de los procesos internos como claves para entender la vida social. Desde esta perspectiva, tales procesos pueden ser examinados a través de las interacciones simbólicas, que son expresiones de comunicación social. Los individuos, en consecuencia, actúan e interpretan su entorno en función de los significados que atribuyen tanto a los objetos como a las relaciones interpersonales.

En *Symbolic Interactionism* (1968), Blumer formula tres principios fundamentales (Rizo, 2006): primero, las personas actúan respecto a las cosas según el significado que estas tienen para ellas; segundo, esos significados Surgen de la interacción social; y tercero, tales significados son modificados por medio de un proceso interpretativo continuo en la relación con el entorno.

Dentro del Interaccionismo Simbólico, el lenguaje es entendido como un sistema simbólico complejo. Las palabras, al operar como símbolos, posibilitan la representación de objetos, ideas y acciones, y permiten que otros signos adquieran sentido en el contexto de la interacción social. Así, tanto los actos como los objetos y las palabras solo cobran sentido cuando pueden ser comprendidos a través del lenguaje.

Partiendo de esta concepción simbólica del lenguaje, Goffman, claramente influenciado por el Interaccionismo simbólico, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), *Estigma. La identidad deteriorada* (1963) o *Relaciones en público* (1971), sostiene que la vida social se basa en la creación de apariencias e impresiones de verosimilitud en cada interacción. Para este autor, la sociedad se comporta como una representación teatral, donde el concepto clásico de *persona*, en su raíz griega, cobra plena sentido. Su análisis se centra en la vida cotidiana dentro de instituciones que él percibe como sistemas cerrados. A través de su enfoque dramático, Goffman trasciende las perspectivas tradicionales, que él mismo agrupa en categorías técnica, política, estructural y cultural. Su modelo ofrece una integración de estos niveles, combinando tanto el análisis macro de las estructuras institucionales como el micro de las percepciones y acciones individuales, subrayando el papel decisivo de la interacción y la comunicación en la organización social.

Habermas (1987), al igual que Goffman, ve en la comunicación un intercambio simbólico; un espacio donde se crean normas intersubjetivas racionales que posibilitan el entendimiento. En este sentido, la interacción simbólica es la base de toda comunicación humana, entendida como un compartir de contenidos de conciencia. Su teoría de la *Acción comunicativa* plantea que los actos comunicativos se constituyen fundamentalmente por actos de habla. En esta propuesta, la realidad —tanto del mundo físico como del social— solo puede existir a través de la interdependencia entre lenguaje, conocimiento y acción.

Por su parte, Luhmann (1971) entiende la comunicación como un intercambio funcional de información que posibilita la organización dinámica de los sistemas sociales. A diferencia de

Habermas, que enmarca la teoría de la comunicación dentro de una teoría de la acción, Luhmann invierte esta relación: sitúa la acción dentro de una teoría comunicacional. Así, si para Habermas algunas acciones sociales son comunicativas, para Luhmann toda acción social es inherentemente comunicativa.

Este enfrentamiento entre ambos pensadores es clave, pero no exclusivo. El debate sobre la teoría de la acción social y el papel que juega la comunicación ha sido uno de los temas más importantes de la sociología desde mediados del siglo XX. La tendencia dominante es considerar la acción social como una forma de acción con sentido, orientada hacia el otro (es decir, acción intersubjetiva). Dentro de esta categoría general, se distingue la comunicación como una acción social orientada específicamente a influir en el otro, mediante la transmisión de significados o conocimientos.

Rizo (2006) señala que esta concepción clásica de comunicación en sociología es considerablemente más limitada que la idea habermasiana de acción comunicativa y se pregunta si es posible desvincular comunicación y significación, o si se puede concebir la acción comunicativa separada de otras formas de acción social. En esta línea crítica se sitúa la Escuela de Palo Alto, cuya propuesta proviene del cruce entre la psicología social y otras disciplinas.

#### **5.2.6.2. *La Escuela de Palo Alto***

A partir de los años 40, un grupo interdisciplinario de investigadores en Estados Unidos —procedentes de áreas como la antropología, la lingüística, las matemáticas, la sociología y la psiquiatría— comenzó a cuestionar el enfoque lineal de la comunicación formulado por Shannon y Weaver en 1948. Este modelo, también conocido como el “modelo telegráfico”, se perfilaba como el paradigma hegemónico del momento. En contraste, la Escuela de Palo Alto planteó una perspectiva distinta: el denominado “modelo orquestal de la comunicación”. Según Yves Winkin (1982, p. 25), esta propuesta amplía el entendimiento del acto comunicativo hacia una dimensión social más integral, donde la comunicación se concibe como participación, comunión y puesta en común.

El origen formal de esta escuela —también identificada como el Colegio Invisible— se sitúa en 1942, cuando Gregory Bateson inicia una colaboración con figuras como Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, Erving Goffman y Paul Watzlawick. En conjunto, estos pensadores rompieron

con la estructura lineal del mensaje, adoptando en su lugar una perspectiva circular y recursiva influida por la cibernética de Norbert Wiener, especialmente su obra *Cibernética, o el control y la comunicación en animales y máquinas* (1948).

De acuerdo con Rizo (2006), estos autores sostienen que el estudio de la comunicación debe estar en manos de las ciencias humanas y debe abordarse desde marcos teóricos que consideren la complejidad, los múltiples contextos y los sistemas circulares. Su visión rompe con los enfoques reduccionistas, proponiendo una comprensión más integral del fenómeno comunicativo.

La contribución fundamental de la Escuela de Palo Alto es su definición de la comunicación como un proceso a través del cual las personas ejercen influencia mutua (Bateson y Ruesch, 1984). Desde esta perspectiva, la comunicación es permanente, multidimensional y no puede ser entendida fuera del contexto en que se produce. Bateson y Ruesch afirman de forma contundente que “la comunicación es la matriz en la que se encajan todas las actividades humanas” (1984, p. 13). Este enfoque marca un giro conceptual importante: la comunicación deja de ser vista como simple transmisión de información y pasa a entenderse como el fundamento mismo de la vida social, en un marco holístico que trasciende lo técnico para incluir lo simbólico, lo cultural y lo emocional.

Los principios teóricos de la Escuela de Palo Alto se recogen claramente en los conocidos “Axiomas de la Comunicación” formulados por Watzlawick, Jackson y Beavin en *Teoría de la comunicación humana* (1971), que establecen:

- a) Que la comunicación es inevitable;
- b) En cualquier sistema social, toda conducta tiene valor de mensaje;
- c) Que en cada mensaje se pueden distinguir contenidos semánticos y aspectos relacionales entre los interlocutores;
- d) Que toda interacción está determinada por cómo los participantes *puntúan* o estructuran la secuencia de comunicación;
- e) Que las relaciones comunicativas pueden ser simétricas o complementarias, dependiendo de si están basadas en la igualdad o la diferencia entre los participantes.

Estos cinco axiomas cuestionan la noción lineal del proceso comunicativo, al proponer un enfoque mucho más complejo, en el que la comunicación no se reduce a una simple emisión y recepción de mensajes, sino que se configura como un sistema dinámico e interconectado, basado en el intercambio (Rizo, 2006).

El modelo orquestal representa esta nueva forma de pensar la comunicación. En lugar de una visión tipo telégrafo o ping-pong —con emisor y receptor alternándose—, se propone la metáfora de la orquesta (Bateson, 1994, pp. 5-6). En este modelo, la comunicación se concibe como un sistema cultural en el que el individuo está inmerso. Se trata de un sistema con causalidades circulares, en el que el efecto puede retroalimentar la causa, como sucede en una orquesta, donde cada integrante interpreta una *partitura invisible*.

Este enfoque sostiene que la comunicación no se limita a lo verbal: también se expresa en los gestos, la mirada, el silencio o incluso en la ausencia. Así, el sujeto social forma parte del proceso comunicativo en todo momento, del mismo modo que un músico lo es de la orquesta (Bateson, 1994, p. 6).

En consecuencia, el modelo orquestal supera los límites de la bidireccionalidad convencional y permite integrar la noción de simultaneidad y de cuerpo. Esto tiene implicaciones clave: la comunicación humana no solo es de ida y vuelta, sino que ocurre en paralelo, con múltiples mensajes verbales y no verbales transmitiéndose al mismo tiempo.

En esta escuela, la imposibilidad de acceder directamente al contenido mental de las personas lleva a centrarse en lo observable: las entradas y salidas del sistema; los flujos de retroalimentación, y las conductas tanto verbales como no verbales.

Este enfoque —entendemos— guarda relación con la propuesta de Eric Berne (1950) sobre el análisis transaccional, donde la comunicación es abordada a partir de las relaciones interpersonales, con una mirada centrada en el intercambio visible.

Así, tanto el Interaccionismo Simbólico como la Escuela de Palo Alto coinciden en concebir la comunicación como la base de la interacción social, y, por tanto, como el pilar fundamental en la construcción del mundo social.

Desde estas perspectivas —y en esta tesis es imposible no mencionarlo—, sin comunicación no hay sociedad, y, como hemos apuntado anteriormente, tampoco cultura. Cada situación comunicativa se interpreta desde el bagaje simbólico de los participantes, que se proyecta y reconfigura en el momento mismo de la interacción. La interacción simbólica —es decir, la comunicación— constituye el mecanismo central de socialización a lo largo de toda la vida del sujeto social.

Rizo (2006) escribe que lo valioso de estas aportaciones está en que permiten recuperar el sentido primigenio de la comunicación, tal y como apuntaba Winkin: la comunicación como diálogo, como puesta en común, como comunión.

#### **5.2.6.3. Comunicar desde lo horizontal**

Como ya se ha desarrollado en secciones anteriores, los enfoques tradicionales sobre la comunicación —ya sean modelos lineales o circulares— tienden a presentar esta práctica desde una visión mecanicista, en la que el proceso se limita a la transmisión de información desde un emisor hacia un receptor. Esta concepción asume que el receptor, ya sea pasivo o activo, simplemente descodifica el mensaje recibido (Goffman, 1971).

En este sentido, Ramiro Beltrán advierte, en su conocido texto *Adiós a Aristóteles* (2007), que dichos modelos parten de una idea equivocada: entender la comunicación como un acto aislado, estático, donde la fuente emisora ocupa un lugar central y privilegiado dentro del proceso comunicativo, cuando la comunicación es “un proceso en el cual todos los elementos actúan dinámicamente” (2007, p. 9).

Y, por tanto, esta se basa en las relaciones sociales a través del intercambio múltiple de experiencias y no en un ejercicio unilateral de influencia individual, un partido de ping-pong. Los modelos, apunta el autor, finalmente, tienden a generar confusión al equiparar la información con la comunicación. Mientras que la información puede ser transmitida de forma unilateral, sin requerir respuesta ni interacción, la comunicación posee una naturaleza más compleja y bidireccional. Implica un proceso de intercambio en el que las partes buscan establecer significados compartidos y una conciencia común, lo que la distingue claramente del simple acto de informar.

La comunicación, por lo tanto, es “el proceso de interacción social democrática que se basa en el intercambio de símbolos por los cuales los seres humanos comparten voluntariamente sus experiencias bajo condiciones de acceso libre e igualitario, diálogo y participación” (Ramiro Beltrán, 2005, p. 65). Para este autor, los seres humanos se comunican con múltiples propósitos. El principal propósito, apunta, no es influir sobre el comportamiento de los demás, como ocurre en los modelos que hemos observado, sino satisfacer las necesidades de comunicación por medio del goce de los recursos de la comunicación.

Es decir, la comunicación emerge como dispositivo de construcción colectiva de sentidos. De nuevo, la imagen de comunión y la orquesta del modelo de Palo Alto está presente en nuestra reflexión, ya que en esta tesis entendemos la comunicación no solo como herramienta para la difusión de contenidos culturales, sino como un lugar de interacción y mediación de —y entre— sujetos (Martín-Barbero, 1987).

Los Estudios Culturales desarrollados en América Latina, con Luis Ramiro Beltrán como uno de sus impulsores más destacados, han planteado una crítica contundente a los modelos de comunicación hegemónicos. En particular, han señalado el carácter vertical e impositivo de estos sistemas, que consolidan imaginarios únicos y limitan la pluralidad cultural, considerándolo uno de los principales obstáculos para el avance de las regiones del Sur global, bajo la idea de la teoría de la dependencia. En contraposición, Beltrán promovió una visión de la comunicación como herramienta para la emancipación y como un mecanismo esencial para fortalecer la participación y la gobernanza cultural y democrática.

El autor, en sintonía con la visión freiriana de la praxis comunicativa, propuso una reformulación tanto conceptual como práctica del acto comunicativo con el objetivo de incidir en la transformación de los medios. Tal como señala Barranquero (2014) en la introducción a *Comunicología de la liberación, desarrollismo y políticas públicas*, de Ramiro Beltrán, fue precisamente América Latina el escenario pionero en la crítica a la teoría de la dependencia y su enfoque comunicativo difusionista y unidireccional.

En este contexto, uno de los proyectos más ambiciosos y fértiles de Beltrán fue el desarrollo de un modelo comunicacional alternativo: la comunicación horizontal. Este modelo fue diseñado como una herramienta para fomentar el desarrollo, la interdependencia y la democracia desde una lógica no vertical, respetando las dinámicas comunicativas propias de las comunidades. Se trata de lo que

Beltrán denominó el modelo “horicom”: “un modelo multiestructural e integral de la comunicación para el cambio social a partir de una visión dialógica, participativa y endógena de la población en sus propias estructuras comunicacionales” (Barranquero, 2014, p. 36).

El punto de partida de esta propuesta es una crítica directa al “modelo clásico mecanicista vertical” (Beltrán, 1974, p. 13), concebido en Estados Unidos y promovido globalmente. Este modelo, al centrarse en la persuasión y la generación de consenso, ofrecía una lectura simplista y conservadora de la realidad, ignorando su carácter dinámico, conflictivo y multidimensional. Beltrán apuesta por “construir un nuevo modelo de comunicación, (...) humanizado, no elitista, democrático y no mercantilizado” (1974, p. 71); y, adhiriéndose a las tesis de Paulo Freire o Frank Gerace, establece un esquema diametralmente opuesto al anterior (Beltrán, 1980, p. 20), aunque complementario, que toma su forma definitiva en el texto *Adiós a Aristóteles*. Allí sostiene que “todos tienen el derecho a comunicarse con el fin de satisfacer sus necesidades de comunicación por medio del goce de los recursos de la comunicación” (1980, p. 17).

En el prólogo de *Comunicología de la liberación, desarrollismo y políticas públicas* (Beltrán, 2014), Chaparro Escudero escribe:

Dolía la tierra, dolía ver como el desarrollismo impuesto como una noble aspiración estaba creando bolsas de miseria en todos los países latinoamericanos, como los avances democráticos no se producían por la resistencia de las oligarquías y su alianza con la política hegemónica de los EEUU. Los medios eran reflejo de esta realidad, no existía una voluntad emancipadora, eran propiedad de élites dispuestas a negar cualquier principio de progreso que significara compartir la riqueza. (2014, p.10)

En su propuesta de *horicom* la comunicación adopta para Beltrán una dimensión bidireccional —de doble vía— y horizontal —de equilibrio—, orientada a la construcción comunitaria del pensamiento, los valores o el comportamiento humano.

En este modelo, el *horicom* —que en esta tesis relacionamos con la comunicación participativa, las corrientes que hemos catalogado como popular alternativa y comunitaria, los modelos circulares, reticulares y espirales y con la noción de orquesta de Palo Alto—, la distribución de roles cambia respecto al modelo lineal y no existe una distinción entre nodos. La nueva comunicación se define como “interacción y relacionamiento social por intercambio múltiple y



voluntario de experiencias” (Beltrán, 2007, p. 17), es decir, como proceso continuo, dinámico y cambiante, que se asienta sobre las coordenadas de acceso, diálogo y participación.

En resumen, la comunicación que propone Ramiro Beltrán se inscribe en la esfera social y cultural en la vida cotidiana (Tufté, 2006) como un mecanismo político, en el sentido que puede generar procesos de crítica cultural y de empoderamiento político, necesarios ambos para una democracia cultural y a la vez como herramienta. De hecho, se debe recordar que el paradigma de la democratización cultural entiende la cultura como un recurso, un bien de consumo en un contexto de oferta y demanda donde la ciudadanía es consumidor-espectador. En cambio, en el marco de la democracia cultural, la cultura es una práctica social construida en el diálogo, en la que se promueve la participación de la ciudadanía como protagonista de la creación de la cultura, partiendo de sus intereses y necesidades (Ariño, 2010).

**Tabla 2: Características del modelo de comunicación horizontal (horicom)**

<b>Dimensión</b>	<b>Características</b>
<b>Acceso</b>	Todos tienen derecho a participar en el proceso comunicacional sin restricciones. Se busca la equidad en el acceso a la información y los medios de comunicación.
<b>Diálogo</b>	La comunicación se basa en la interacción entre múltiples voces, evitando la imposición de un solo discurso dominante.
<b>Participación</b>	Los receptores dejan de ser pasivos y se convierten en actores activos en la construcción del significado y el intercambio de experiencias.
<b>Bidireccionalidad</b>	La comunicación fluye en doble vía, con un intercambio continuo de mensajes entre los participantes.
<b>Equilibrio</b>	Se eliminan jerarquías rígidas entre emisor y receptor; todos pueden desempeñar ambos roles en el proceso comunicacional.
<b>Construcción comunitaria</b>	La comunicación fomenta el desarrollo del pensamiento, los valores y el comportamiento humano dentro de una comunidad.
<b>Dinamismo</b>	La comunicación es un proceso cambiante y en constante evolución, adaptándose a los contextos y necesidades de los sujetos.

*Fuente:* Elaboración propia a partir de Ramiro Beltrán (2007).

### 5.2.7. LA INTERCULTURALIDAD Y LA TERCERA CULTURA, PROPUESTAS DESDE LA INTERACCIÓN Y LO HORIZONTAL

En esta tesis planteamos que la comunicación como mediación obliga a repensar los mecanismos de participación (acceso), reconocimiento (diálogo y empatía) y de representación (relato) en las instituciones culturales, entendiendo que estas son espacios de encuentro, *zonas de contacto* (Santos, 2001) donde establecer vínculos. Ahora bien, estos encuentros, estos vínculos no pueden existir sin una comunicación horizontal que a su vez sea intercultural. Con este propósito apuntaremos brevemente las características de la comunicación intercultural, según Rodrigo Alsina (2001), y mostraremos cómo estas se enredan con las otras acepciones de comunicación que hemos ido abordando (popular, alternativa, comunitaria) y con el modelo de comunicación circular e interaccionismo simbólico que recogió la Escuela de Palo Alto en su modelo orquestal, para llevarnos desde la noción de comunicación horizontal hacia la propuesta de Tercera Cultura (Casmir, 1993).

La teoría de la construcción de la Tercera Cultura (*Third-Culture Building*), inspirada en el interaccionismo simbólico, desplaza el foco desde los obstáculos comunicativos hacia los resultados posibles del intercambio cuando existe ilegibilidad entre las partes. Su propuesta radica en la creación colaborativa de una Tercera Cultura, entendida como un espacio común que Surge del diálogo intercultural y que favorece una comunicación más eficaz entre personas de diferentes contextos culturales.

Los estudios sobre comunicación intercultural Surgieron en la década de 1920, en un contexto donde la creación de la Sociedad de Naciones puso en evidencia la necesidad de fortalecer el entendimiento entre distintos pueblos y culturas. Edward T. Hall introdujo el término *intercultural communication* en su obra *The Silent Language* (1959), estableciendo las bases para el desarrollo de esta disciplina. Durante los años sesenta, la comunicación intercultural cobró mayor relevancia debido, por un lado, a la reivindicación de diversas minorías en defensa de sus propias expresiones culturales y, por otro, al contacto forzado entre sociedades provocado por los conflictos en el sudeste asiático. Su consolidación como área de estudio se fortaleció en la década de 1970 con la creación de una comisión dedicada a la *International and Intercultural Communication*. No obstante, persiste la necesidad de unificar conceptos y bases teóricas que permitan una mayor coherencia en este campo.

Las definiciones de comunicación intercultural suelen enfatizar su naturaleza interpersonal, es decir, la interacción entre individuos de distintas culturas. Sin embargo, esta perspectiva deja en segundo plano el papel fundamental de los medios de comunicación, que en la actualidad desempeñan un rol clave en la difusión de imágenes e ideas sobre otras culturas.

En el mundo contemporáneo, el fenómeno migratorio ha intensificado el contacto entre personas con diferentes trasfondos socioculturales, haciendo de la interculturalidad un elemento central en la dinámica global. En su obra *La comunicación intercultural* (1999), Miquel Rodrigo Alsina aborda este concepto desde diversas perspectivas, destacando su manifestación en múltiples ámbitos y su impacto en las relaciones sociales. Su enfoque no solo busca esclarecer los fundamentos de la comunicación intercultural, sino también promover un diálogo más efectivo entre individuos que poseen referentes culturales distintos.

Rodrigo Alsina señala que, en muchas ocasiones, la comunicación intercultural se ve afectada por el desconocimiento sobre la otra cultura. Si bien la diversidad cultural es un hecho innegable, el autor advierte sobre el peligro de enfatizar excesivamente las diferencias, ya que esto puede generar una percepción de alteridad absoluta y reforzar una visión esencialista de la cultura. En este sentido, considera fundamental evitar una dicotomización extrema entre grupos culturales, ya que ello podría conducir a procesos de exclusión.

A lo largo de su obra, Rodrigo Alsina (2001) nombra términos como pluralismo cultural, multiculturalismo y etnocentrismo, que con frecuencia se confunden o emplean de manera indistinta. El autor niega la visión esencialista de la cultura como algo estático y plantea, en cambio, que esta se construye constantemente a través de la interacción humana. Bajo este enfoque, la cultura no es una entidad fija, sino un proceso dinámico en el que no existen jerarquías entre tradiciones y formas de vida. En sus palabras: “Si aceptamos que no hay una jerarquía entre las culturas, estaremos postulando el principio ético que considera que todas las culturas son igualmente dignas y merecedoras de respeto” (2001, p. 68). Asimismo, propone conciliar el universalismo y el relativismo cultural, dos perspectivas que tradicionalmente han sido vistas como opuestas, pero que, en su opinión, pueden coexistir dentro de un marco de respeto mutuo.

Rodrigo Alsina distingue entre la comunicación intercultural interpersonal —que ocurre en interacciones cara a cara— y la comunicación intercultural mediada —que involucra a los

medios de comunicación de masas—. También diferencia los conceptos de multiculturalidad e interculturalidad: mientras que la multiculturalidad se refiere a la coexistencia de diversas culturas en un mismo espacio, la interculturalidad implica el diálogo e interacción entre ellas. Su propuesta apunta a fomentar una interculturalidad efectiva, en la que las distintas culturas no solo coexistan, sino que establezcan relaciones de entendimiento y cooperación mutua.

Vertovec (1996) advierte que muchas de las aproximaciones al multiculturalismo parten de una visión esencialista de la cultura. Desde esta perspectiva, la cultura se entiende como un “conjunto de atributos, a menudo vagamente definidos, que permiten distinguir a unos grupos humanos de otros” (1996, p. 51) El autor propone en el año 2007 el término *superdiversidad* para definir sociedades construidas desde la diversidad de las diversidades, un concepto que quiere superar el de multiculturalidad.

Por su parte, Kymlicka (1996) amplía el alcance del término señalando que, si se considera multiculturalidad como “la inclusión de todos aquellos colectivos que se sienten marginados del centro dominante de la sociedad —ya sea por razones de género, orientación sexual, discapacidad, clase social o convicciones personales—, entonces todo Estado, independientemente de su homogeneidad étnica, puede ser considerado multicultural” (1996, p. 35). Kymlicka usa el término multiculturalismo con relación a las diferencias nacionales y étnicas: “(...) utilizo ‘cultura’ como sinónimo de ‘nación’ o ‘pueblo’; es decir, como una comunidad intergeneracional, más o menos completa institucionalmente, que ocupa un territorio o una patria determinada y comparte una lengua y una historia específicas” (1996, p. 36).

Rodrigo Alsina sostiene que la realidad no es objetiva, sino que se construye a través de interpretaciones subjetivas. Desde su perspectiva, los valores son relativos, las interpretaciones están influidas por múltiples factores y el conocimiento constituye, en sí mismo, un acto con implicaciones políticas y sociales. Esta visión se alinea con lo expresado por Edgard Weber (1996), quien sostiene que para comprender al otro es necesario primero conocerse a uno mismo. Según Weber, una reflexión intercultural genuina debe conducir al reconocimiento de que “la verdad es plural y relativa” y que cada cultura tiene el deber de confrontar y trascender sus propios límites (1996, p. 26).

En este marco conceptual, Alsina propone que comunicarse no significa lo mismo en todas las culturas. Por ello, plantea una definición de la comunicación intercultural como un sistema

dialógico capaz de responder a los conflictos culturales contemporáneos, un modelo que se base en la aceptación recíproca de diferentes formas de interacción.

A partir de este reconocimiento del conflicto o disenso, Surge la teoría de la construcción de la Tercera Cultura (*Third-Culture Building*), que toma como base el interaccionismo simbólico. En su obra *Comunicación intercultural* (1999), Alsina destaca que esta teoría busca desarrollar un modelo de comunicación interpersonal intercultural más cooperativo e interactivo, en consonancia con la creciente interdependencia global y los constantes encuentros interculturales que caracterizan a la sociedad actual.

Este concepto de Tercera Cultura, desarrollado por Fred L. Casmir (1993), propone la creación conjunta de espacios culturales nuevos —las llamadas “terceras culturas”— que faciliten el entendimiento y la eficacia comunicativa entre personas de distintos orígenes, condiciones, clases o miradas. En este sentido, sostenemos que la propuesta apuesta por una comunicación intercultural horizontal y circular en la que interseccionan opresiones y privilegios.

Casmir defiende el modelo de construcción de la Tercera Cultura, que está basado en las propuestas de la Escuela de Palo Alto y en el interaccionismo simbólico. Según él, los modelos clásicos de comunicación lineal hundirían sus raíces en la tradición aristotélica que, mediante el empirismo y el racionalismo, hace hincapié en las relaciones de causa-efecto. Casmir considera que “ciertamente el proceso creativo de construcción de una aproximación interactiva mutuamente satisfactoria a los problemas interculturales e internacionales no puede ser entendido si simplemente usamos los modelos tradicionales operacionales causa-efecto propios de las ciencias naturales” (1993 p. 415).

En su libro *La comunicación intercultural*, Rodrigo Alsina recoge el modelo de la Tercera Cultura descrito por Casmir en 1993 como una vía de aplicación de la comunicación intercultural en un mundo globalizado, en el que cada vez es más frecuente la comunicación internacional y en el que se producen constantemente contactos interculturales incluso dentro de los mismos Estados, ya sea por la existencia previa de sociedades multiculturales o porque estas se hayan ido transformando por medio de las migraciones.

Alsina (1999) explica que, a partir de los planteamientos del interaccionismo simbólico, Casmir propone tres principios fundamentales: primero, que toda comunicación tiene como base la

interacción social; segundo, que es en esa interacción donde se construye el sentido del intercambio comunicativo; y tercero, que tanto la identidad propia como la percepción de los otros se configuran como procesos subjetivos e intersubjetivos.

A su vez, Casmir retoma contribuciones clave de la Escuela de Palo Alto, como la imposibilidad de no comunicar, el papel central de la metacomunicación presente en todo acto comunicativo, la interpretación como un proceso continuo y la dinámica de equilibrio que se establece entre los participantes, basada en relaciones simétricas o asimétricas.

Desde estos enfoques, se desprende una comprensión de la comunicación como un proceso de intercambio de significados, donde algunos sentidos son compartidos y otros no, y donde la conducta humana está condicionada por cierto grado de incertidumbre. Esta complejidad subraya la necesidad de negociación y cooperación para que la interacción sea efectiva y comprensible. Así, Casmir define la Tercera Cultura como “una subcultura que se produce en una situación determinada donde temporalmente se pueden producir cambios en la conducta por la interpretación de personas que buscan conseguir acuerdos mutuos sobre determinados objetivos” (Casmir, 1983, p. 294).

Un pilar importante en la teoría sobre la construcción de la Tercera Cultura se encuentra en la noción de identidad multicultural formulada por el psicólogo Alfred Adler (1930). Esta perspectiva considera al ser humano como inherentemente diverso en términos culturales, pero sin negar por ello su dimensión universal. Aunque pueda parecer una contradicción —pues tradicionalmente se ha interpretado la diversidad cultural y el universalismo como nociones excluyentes—, Casmir resuelve esta aparente tensión al proponer que la universalidad humana se manifiesta a través de las diferencias. En consecuencia, las similitudes entre los individuos no deben entenderse como uniformidad, sino como oportunidades para el diálogo.

Dentro de esta lógica, el concepto de diálogo intercultural se convierte en un componente esencial de su enfoque. Casmir lo define como un proceso de comunicación orientado a crear entendimientos comunes entre personas de contextos culturales distintos. Este tipo de diálogo no busca eliminar las diferencias, sino gestionarlas de forma constructiva. Reconoce que en los encuentros interculturales emergen tanto diferencias entre culturas como divergencias internas dentro de una misma comunidad cultural. Estas diferencias pueden servir como herramientas de

exclusión y discriminación, o, por el contrario, pueden ser resignificadas como base para el reconocimiento mutuo y la construcción de relaciones más equitativas.

De hecho, Rodrigo Alsina apunta que “pueden ser entendidas como formas culturales contingentes y no esencialistas” (1999, p. 203), es decir, aunar a un determinado grupo desde su diferencia, pero sin oponerlo a otro.

Tal y como hemos visto en el capítulo anterior, en esta tesis abogamos porque la comunicación en las instituciones culturales sea una herramienta de mediación clave para crear sinergias participativas entre las *comunidades culturales de práctica*, sin obviar el conflicto o disenso. De hecho, nuestra propuesta de Comunicación Rizomática se proyecta más allá del modelo de comunicación circular, espiral y orquestal, superando el paradigma *horicom* y el de la comunicación intercultural. Pensamos que, para construir una propuesta de Tercera Cultura y que la institución cultural sea un espacio de ciudadanización o zona de contacto, y poder completar la triangulación entre Cultura-Comunicación-Feminismos que estructura la Comunicación Rizomática, debemos sumar a nuestra reflexión los fundamentos teóricos feministas y su aplicación a las instituciones culturales.

### 5.3. VÉRTICE FEMINISMOS

Desde la década de 1980, la lucha de las mujeres en el ámbito de las instituciones culturales se ha centrado principalmente en la cuestión de la representatividad. Un hito clave en esta trayectoria fueron las acciones de las Guerrilla Girls en el MoMA en 1985, dentro de un contexto impulsado por la tercera ola del feminismo, caracterizada por un enfoque menos académico y más activista en comparación con la segunda ola de los años setenta. En el periodo de los años ochenta, la transformación de las instituciones culturales abrió un debate sobre la invisibilización de las mujeres, lo que dio lugar a diversas estrategias de intervención (Gayà Morlà, 2020), entre las que destacan: a) el aumento de la presencia de obras realizadas por mujeres, una medida que en muchos casos se limitó a sumar nombres femeninos sin cuestionar el relato patriarcal que sustenta al museo (Alario Trigueros, 2010); b) la organización de exposiciones individuales centradas en artistas mujeres; c) la fundación de museos dedicados a la mujer, con la finalidad de poner en valor su contribución al desarrollo histórico y cultural; y d) la incorporación de obras de creadoras que abordan su práctica desde una perspectiva de género.

Sin embargo, en años recientes, diversas autoras han planteado una revisión crítica de estas iniciativas de visibilización (Pollock, 2000; Alario Trigueros, 2010; Gayà y Seró, 2018), ya que la presencia de mujeres en las instituciones culturales no se ha basado en una participación cualitativa sostenida, sino en acciones puntuales y cuantificables que no han logrado incidir de forma significativa en las narrativas hegemónicas. Según las autoras, dichas acciones no han provocado una transformación real en el discurso de las instituciones culturales, sino que a menudo responden a una lógica instrumental o de *purple washing*. Así, más que de una apuesta por la participación o por la democratización cultural, se trataría de una estrategia basada en la representatividad simbólica. Estas intervenciones, sostiene Gayà Morlà (2019), en lugar de alterar estructuralmente el relato institucional, pueden incluso reforzar los marcos patriarcales que configuran el mundo cultural.

En este capítulo, tomaremos prestadas algunas corrientes de los estudios de género que nos ayudarán a tejer nuestra propuesta de Comunicación Rizomática. Para empezar, partimos de la idea —ya argumentada— según la cual la comunicación multivoz es una comunicación feminista que permite una escucha activa, la interacción social y el libre ejercicio de los derechos culturales. De esta manera, si entendemos que la comunicación en las instituciones culturales ha de ser feminista, será más fácil articular una propuesta de cultura despatriarcalizada y democrática, en la



que la institución sea irradiadora de relatos, facilitadora de la entrada de estos y de su reparación. Nos basaremos en la propuesta de Cinzia Arruzza, Nancy Fraser y Tithi Bhattachary de un *Feminismo para el 99%* (2019), posicionándonos en el paradigma del feminismo anticapitalista. De hecho, como apunta María Galindo (2013), *no se puede despatriarcalizar sin descapitalizar*, ya que nos parece una idea fundamental para toda nuestra aproximación. Así, siguiendo este propósito, nos basaremos en la ética feminista y la ética de los cuidados como punto de partida, sobre todo en la ética matricial que desarrolla Ettinger (2019) y que argumenta que las relaciones entre el yo y el otro no son ni de asimilación ni de rechazo, sino de *coemergencia*. Una coemergencia que, en esta reflexión, relacionamos con las *zonas de contacto* de Santos (2014) y con las Epistemologías del Sur para, precisamente, desarrollar una aproximación desde el feminismo decolonial (Lugones, 2011; Curiel, 2015; Espinosa Miñoso, 2012 y 2017; Tapalde Mohanty, 2008). No pretendemos desviar esta reflexión hacia el psicoanálisis, pero nos parece inevitable una incursión al concepto de coemergencia, ya que sin este es imposible entender nuestra propuesta en torno a otros espacios de enunciación, como son los que apuntamos desde la Tercera Cultura y la propuesta de Tercer Feminismo.

Proponemos incorporar la ética del cuidado en la práctica comunicativa (Tronto, 2013), que entraña una importante crítica al neoliberalismo, al desplazar al sujeto productivo y poner en el centro el cuidado y la interdependencia como ética de relaciones humanas. Aterrizando estos postulados a nuestra tesis, entendemos que esto implica que la institución cultural es una zona de encuentro y la comunicación una *praxis* metodológica ligada a las epistemologías feministas. En esta línea, para bell hooks (2017) los Feminismos son políticas apasionadas, insistiendo en la centralidad del cuerpo, la experiencia encarnada y afectiva en la *praxis* feminista, donde la distinción entre teoría y práctica carece de sentido.

Este abordaje teórico nos sitúa ante un espacio referencial que atiende a sujetos, temas, experiencias, puntos de vista hasta ahora marginados en el relato cultural hegemónico. Asimismo, propone nuevas metodologías de investigación que implican no solo situarse ética y políticamente desde un lugar geográfico o desde una posición de poder académico (Haraway, 1995), sino también investigar a través de un método de acción en el que se reconoce a los sujetos sobre los que se investiga sus conocimientos y sus capacidades agenciales (Mahmood, 2011/2001). Especialmente pertinentes para el caso que nos ocupa son las aportaciones de Espinosa Miñoso (2017), quien reflexiona sobre la necesidad de incorporar al relato cultural las experiencias de mujeres que han sido históricamente marginadas por el colonialismo, el racismo y el capitalismo.

En esta investigación, el feminismo decolonial no es solo un marco necesario para entender la relación entre comunicación y cultura desde la interacción simbólica, sino que aflora como una posición investigadora, ética y política, pertinente, no solo en el contexto latinoamericano, sino también en cualquier espacio (no necesariamente geográfico) que pueda representar una epistemología del Sur. Se trata de un concepto que alude a formas de conocimiento emergentes desde América Latina y el Sur global, concebidas como alternativas a las epistemologías hegemónicas producidas en el Norte global (Santos, 2008). Estas nuevas miradas se posicionan en contra de las estructuras verticales, jerárquicas, patriarcales y capitalistas que han caracterizado históricamente los modos dominantes de producción de saber (Klein, 2009).

Los preceptos del feminismo decolonial ofrecen precisamente un marco de referencia crítico desde el que formular las preguntas que guían los actos de comunicación y así visualizar las violencias y las formas de resistencia individual y colectiva. Los aportes feministas decoloniales incorporan nuevas categorías, más allá de lo masculino y lo femenino en un contexto de dominación patriarcal (Delphy, 1985), como son la etnia, el género, la orientación sexual o la clase social (bell hooks, 2022). Estas categorías interseccionan proporcionando nuevas reflexiones en torno a las opresiones por razones de género y asumiendo el encuentro de relatos como “otro horizonte de sentido histórico” (Quijano, 2009, p. 34), que apuesta por establecer una forma alternativa de generar conocimiento: esta parte de una mirada desde la otredad y en contraposición a los marcos epistémicos de la modernidad y al sistema de dominación global hegemónico, apuntando a la posibilidad de hablar sobre “mundos y conocimientos de otro modo”. (Escobar, 2003 p. 53).

Esta doble intersección (Comunicación/Cultura + Feminismos) permite cuestionar tanto la vigencia de los relatos hegemónicos como el modo en que dichos relatos consolidan ciertos privilegios abordando la perspectiva de clase a través de la revisión bibliográfica de bell hooks. Asimismo, trae a colación la necesidad de reconocer otros sujetos y otras agencias precisamente, para atender relatos —y las narrativas en las que se encarnan estos— marginados por lo hegemónico.

Por último, en este apartado nos parece de suma relevancia exponer la necesidad de superar viejos paradigmas interpretativos y teóricos del feminismo occidental para desarrollar desde el Sur global —no necesariamente geográfico— nuevos lugares de articulación desde la frontera o el margen, en lo que autoras como Chela Sandoval (2000) o Rita Segato (2003) llaman Tercer Feminismo o era Pospatriarcal.

En este contexto, la propuesta de Comunicación Rizomática que hemos ido apuntando a lo largo de la tesis, toma de los feminismos la definición de comunicación como un espacio no sexista, despatriarcalizado e interseccional en el que las comunidades son creadoras, emisoras y receptoras de los relatos. Esta comunicación se configura como un disparador para que los relatos de las mujeres y otras expresiones de género no aparezca en las instituciones solamente desde una óptica cuantificable, anecdótica o desde la visión de pioneras.

La comunicación a la que aspiramos y que desarrollaremos en el último apartado de la tesis, propone una comunicación multivoz y horizontal, que es a la vez antipatriarcal, en red, circular, comunitaria y democrática, como apuntan las ciberfeministas desde una vertiente tecnooptimista (Plant, 1988; Aguilar, 2007). Una comunicación constitucional que Surge de un proceso de conocimiento, reivindicación, diversificación y escucha activa que permite de manera precisa los cuatro procesos anteriormente expuestos y que, a su vez, asume su responsabilidad con la alteridad y la comunidad, el diferente, el *queer*, el racializado, el migrado, el diverso... no solo desde la representación sino desde el cambio de relato dominante y la reparación de los relatos históricamente folklorizados, marginados, excluidos o silenciados.

### 5.3.1 EL FEMINISMO COMO MÉTODO DE ACCIÓN

Según destaca Judy Goldsmith (1998), los métodos de investigación no pueden concebirse como elementos neutrales o desvinculados de las teorías, valores e intereses que orientan a quien investiga. La autora subraya que incluso la elección metodológica conlleva implicaciones significativas, ya que refleja la postura específica de quien investiga. Optar por una técnica determinada, y no por otra, implica tomar una posición frente al objeto de estudio y frente al modo en que se concibe la producción de conocimiento.

En esta tesis confiamos en las epistemologías feministas para dar forma a nuestra propuesta de Comunicación Rizomática para las instituciones culturales. De hecho, sostenemos que comunicación y cultura necesitan del feminismo para desplegar el manto teórico que da forma a nuestra propuesta para las instituciones culturales. No obstante, y a pesar de la relevancia de la teoría feminista, en este punto queremos dar cuenta también de la importancia de vincularla a la acción política, social y también investigativa. Pensamos que forma y fondo deben ser coincidentes para un buen desarrollo de las políticas culturales desde la comunicación, y queremos subrayar la relevancia de la *praxis* feminista fuera de la academia.

En esta tesis creemos que una de las definiciones más congruentes con nuestra propuesta es la de Smith (1992), que definió la metodología feminista como aquel cuerpo de conocimiento sobre la práctica y la investigación feminista que producen las investigadoras. Así, en este trabajo, se ha trazado una línea que conecta los postulados teóricos y epistemológicos feministas con el fin de articular un sistema de acción comunicativa y política. Esto ha sido posible gracias a un planteamiento teórico rizomático que nos ha permitido escapar de las corrientes verticalistas y patriarcales y propiciar un diálogo entre corrientes y disciplinas para ejecutar una propuesta de cambio comunicativo en las instituciones culturales.

Castañeda (2019) expone que, para definir como debe ser la investigación feminista, vale la pena recordar que el movimiento feminista tiene un objetivo final: la destrucción del sistema patriarcal que invisibiliza, discrimina y violenta a las mujeres, para construir una sociedad justa e igualitaria. Por ello, la investigación feminista debe ser aquella que ahonde en las técnicas que contribuyan al cambio social y, en una propuesta como la nuestra, entiende que la comunicación está ligada a la interacción, la experiencia, el vínculo y el cuidado.

Las nuevas corrientes feministas desde los años noventa, sus reflexiones epistemológicas y las líneas de pensamiento vinculados a la cultura participativa y a la educación no formal, como fueron el teatro del oprimido o las pedagogías freirianas, se pueden relacionar con las formas investigativas de los no-métodos (Morín, 1977) o la investigación relacional (Andrade, 2009).

Asimismo, la necesidad de escucha de las comunidades y un contexto social de posmodernidad cada vez más globalizado, que vive al mismo tiempo en un repliegue identitario, está eclosionando en prácticas relacionales y, por lo tanto, comunicativas que requieren de escucha y acompañamiento. Las instituciones culturales no son ajenas a estos requerimientos, conscientes —como se ha dicho con anterioridad— del problema de acceso, participación y representación de los relatos contrahegemónicos, así como de su necesidad y demanda de reparación.

En esta línea, sostenemos que una de las aportaciones más significativas de la investigación feminista ha sido la producción de saberes situados, elaborados desde, por y para las mujeres, tal como lo planteó Sandra Harding (1989). Este enfoque ha contribuido de manera sustancial a diversas disciplinas, al visibilizar las complejidades que atraviesan la vida de las mujeres y, simultáneamente, reubicarlas, colocarlas y reubicarlas en el mundo y en sus propios mundos. Es precisamente en este proceso donde Surgen “las otras”, entendidas como formas de alteridad

radical, en la que cada mujer es distinta y, a la vez, se vincula con las demás. De este modo, se manifiesta el carácter profundamente relacional y rizomático que caracteriza a la investigación feminista.

En esta tesis, para desarrollar nuestra propuesta nos centraremos en tres teorías que desembocan en aportes investigativos: el *Feminist Standpoint*, la Interseccionalidad y el Conocimiento Situado. Asimismo, en este apartado, donde exploraremos el feminismo no sólo como teoría sino como método de acción y aporte indispensable de la Comunicación Rizomática, trataremos el proyecto de los vínculos (Segato, 2016), especialmente desde la ética de los cuidados y la ética matricial y la coemergencia.

Para avanzar debemos plantear interrogantes que nos parecen ineludibles. En primer lugar, ¿qué es y cómo se investiga el feminismo? ¿Y cuáles son los aportes de la epistemología feminista a la comunicación? En segundo lugar, al enunciar “feminismos”, en plural, ¿se visibilizan las distintas posturas feministas o, en cambio, se dispersan sus objetivos? Además, ¿existe una comunicación feminista? ¿Las instituciones culturales en el contexto actual pueden ser feministas? Por último, ¿de qué feminismo hablamos cuando las instituciones solo se centran en la representatividad? ¿Y cómo trabajar desde los feminismos en el contexto institucional?

Castañeda (2019), a modo de contestación, escribe que para desplegarse como un auténtico método feminista para integrar relatos contrahegemónicos alejados del sujeto no-marcado (hombre) debemos investigar desde los siguientes puntos: el cuerpo, que relaciona con el compromiso; el sentir-pensar, en el que destaca la subjetividad como una fuente válida de conocimiento; la consciencia de la estructura capitalista desde donde se investiga; la primera persona, que relaciona con la propia experiencia; el reconocimiento de las mujeres como ciudadanas con derechos; y en último término las genealogías feministas y las historias propias para desmontar los discursos androcéntricos.

A pesar de los aportes de Castañeda, no existen respuestas consensuadas para las cuestiones que planteamos. Todos los interrogantes expuestos son debates tan contemporáneos como ineludibles. Así, en esta tesis nos alineamos con los postulados que entienden que las investigaciones en comunicación parten de la necesidad de reconocer que la ciencia social debe comprometerse con la transformación social, económica, política y cultural de su entorno (Villasante, 1998; Jiménez-Domínguez, 1994). Es decir, que la ciencia social debe aproximarse

a una *praxis* emancipadora y a la vez contribuir a la creación y eclosión de los relatos contrahegemónicos.

De hecho, en nuestra investigación, y a modo de brújula, nos sumamos al término en plural, Feminismos, y a la lógica del Feminismo para el 99% que apuntan Arruzza, Bhattacharya y Fraser (2019), un feminismo anticapitalista, antifascista, decolonial e interseccional. En resumen: *Feminismos para cambiarlo todo*.

#### **5.3.1.1. Las interrupciones postmodernas. Feminist Standpoint, Interseccionalidad y Conocimiento Situado**

Las aportaciones de las mujeres que conformaron los Estudios Culturales, organizadas en la *Women's Studies Group* (1978), enfocaron sus análisis en cómo el sistema sexo-género influye tanto en nuestras concepciones del conocimiento como en los métodos de investigación que empleamos. Blázquez (2012) señala que, pese a la diversidad de enfoques dentro del pensamiento feminista, es posible identificar dos ejes comunes: en primer lugar, la comprensión del género — junto con otras categorías sociales como la etnia, la clase o la orientación sexual— como una estructura central en la organización de la vida social; y en segundo lugar, el compromiso con la transformación hacia una sociedad más justa para las mujeres, entendiendo el feminismo como un saber crítico con vocación transformadora y militante.

En 1996, el que fuera director del centro de Estudios Culturales durante diez años, Stuart Hall, afirmaba en su ensayo *Cultural Studies and Its Theoretical Legacies* que los Estudios Culturales, centrados en análisis de clase, sufrieron dos “interrupciones” importantes. Una relacionada con temas de raza y otra la feminista, centrada en temas de género. La creación del *Women's Studies Group* en 1978 y la publicación de su primera antología feminista donde las mujeres del Centro de Estudios Culturales de Birmingham se prestaban a ser sujetos y, a la vez, objetos de sus investigaciones, problematizando la experiencia de la ausencia femenina en los análisis culturales, levantó ampollas entre los hombres del Centro cuyas aportaciones, tal y como comenta Hall, fueron poco o nada tomadas en cuenta.

Hall admite en su ensayo que la intervención feminista fue revolucionaria porque introdujo en los estudios de la cultura la noción de que “lo personal como político” (un lema atribuido a Kate Millet). No obstante, señala Isabel González (2009), estas interrupciones para las que Hall utiliza

irónicamente el verbo *break in* (que podríamos traducir como una incursión a la fuerza) y la metáfora del ladrón, dan buena cuenta de los recelos que levantó en un primer momento que desde los Estudios Culturales se hablara abiertamente de género/sexo como sistemas de opresión estrechamente ligados al sistema capitalista.

En *Gender, Culture and Society: Contemporary Femininities and Masculinities* (2007), Máirtín Mac an Ghaill y Chris Haywood subrayan el papel crucial que desempeñaron las primeras antologías feministas Surgidas en el contexto agitado de Birmingham. Según los autores, estas obras proporcionaron a las ciencias sociales herramientas conceptuales esenciales para comprender las desigualdades estructurales. Además, destacan cómo enfoques más recientes como el posestructuralismo, el poscolonialismo y la teoría queer han enriquecido la comprensión del género, permitiendo analizarlo desde ópticas que integran dimensiones interseccionales como la clase social, la raza, la identidad y el deseo (Crenshaw, 1989).

El paradigma feminista en investigación ha servido, de esta forma, para promover una ciencia no únicamente centrada en las miradas, intereses y acciones de los hombres, sino en el hecho de que la realidad está construida por más de un género.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el feminismo se consolidó como una fuerza clave para el cambio social. Las mujeres feministas comenzaron a ocupar diversos espacios de intervención, desde el activismo y la denuncia hasta los ámbitos académicos, donde empezaron a incidir de manera significativa.

En este proceso, el feminismo académico se estableció como un campo especializado de producción teórica y empírica. No obstante, con el tiempo, Surgieron críticas internas por parte de mujeres que no se sentían reflejadas en un feminismo homogéneo, incapaz de dar cuenta de la tensión entre una condición sexogenérica compartida y las desigualdades intragénero derivadas de otras formas de opresión. Estas voces impulsaron el reconocimiento de feminismos diversos, entendidos como esfuerzos de autorrepresentación y visibilización de demandas particulares de distintos grupos de mujeres y, posteriormente, de otras identidades sexogenéricas subalternizadas. Este giro favoreció una comprensión más amplia y compleja de las múltiples desigualdades que emergen de la interacción entre género, clase, raza, sexualidad, etnicidad y otros ejes de dominación.

Este desarrollo teórico-metodológico dio lugar a nuevas formas de investigación que cuestionan las epistemologías hegemónicas y buscan, entre otras cosas, desmontar el androcentrismo, evidenciar las huellas del sexismo, el racismo, el clasismo y el etnocentrismo en la producción de conocimiento, y construir metodologías más inclusivas y comprometidas con la justicia social.

Dentro de este marco, resulta imprescindible referirse a la clasificación propuesta por Sandra Harding (1989), quien distinguió tres principales corrientes dentro de la epistemología feminista: el *Feminist Standpoint* o teoría del punto de vista, el empirismo feminista y el feminismo posmodernista (Harding, 1989; Blázquez, 2010). Harding caracterizó la teoría del punto de vista como aquella que reconoce la autoridad epistémica de las mujeres, partiendo de su experiencia como base legítima para producir conocimiento. El empirismo feminista, por su parte, se plantea como una corrección a las deficiencias de la ciencia tradicional, mientras que el feminismo posmoderno apuesta por la pluralidad, cuestionando las categorías únicas y totalizantes. En las tres vertientes, la autora lanza una crítica profunda al positivismo, especialmente en relación con los principios de objetividad y neutralidad. Para Harding, los grupos oprimidos cuentan con una posición epistemológicamente privilegiada, precisamente porque su experiencia cotidiana les permite identificar con claridad las dinámicas de poder y exclusión que otras miradas no logran captar.

En esta tesis sostenemos que el *Feminist Standpoint* nos sirve para elaborar una idea de comunicación donde los relatos de la experiencia de las mujeres —particularmente de las mujeres racializadas, trabajadoras, colonizadas— no solo debe ser reconocida, sino que puede generar nuevas narrativas críticas más complejas y transformadoras.

Las instituciones culturales —como hemos ido advirtiendo a lo largo de la tesis— no son neutras y han reproducido durante siglos una visión androcéntrica, colonial y elitista del conocimiento, el arte y la historia. En ese contexto, la Comunicación Rizomática en las instituciones culturales puede servirse del enfoque del *Feminist Standpoint* para cuestionar y transformar esos relatos dominantes, visibilizando voces excluidas, elaborando narrativas situadas donde la institución cultural tenga conciencia de sus privilegios y fomentando prácticas participativas, entendiendo así la institución como *zona de contacto* (Santos, 2001).

Otro aporte teórico-investigativo que nos parece relevante, y al que volveremos cuando nos acerquemos a la colonialidad, es el de Interseccionalidad. La Interseccionalidad, término acuñado



por la abogada afrodescendiente Kimberlé Crenshaw en 1989, se presenta como una *praxis* para detectar y trabajar las desigualdades y los ejes de opresión existentes.

El concepto, nacido en el marco de la discusión de un caso legal concreto, con el objetivo de hacer evidente la incapacidad, por parte del sistema judicial, de tener en cuenta las múltiples dimensiones de opresión experimentadas por las trabajadoras negras de la compañía estadounidense General Motors, se ha convertido en pocos años en una noción imprescindible para entender la relación del género con las otras categorías de representación e identidad. Kimberlé Crenshaw buscaba evidenciar cómo las mujeres negras en Estados Unidos enfrentan formas de violencia y discriminación en las que se entrecruzan motivos de raza, género y clase. Su objetivo principal era establecer categorías legales específicas que permitieran abordar estas formas de exclusión múltiple en sus distintas manifestaciones. En diversas intervenciones, Crenshaw ha insistido en que la interseccionalidad, tal como ella la concibió, no pretende ser una teoría general de la opresión, sino una herramienta analítica con aplicación concreta y situada. Su propósito fue siempre el de ofrecer un marco útil para identificar lagunas jurídicas y hacer visibles desigualdades que las categorías tradicionales tienden a ignorar.

Como las demás *interrupciones* de las que hablaba Hall, la Interseccionalidad en Europa —a diferencia de los Estados Unidos o Latinoamérica, que se enmarca en la tradición del *black feminism* o el feminismo comunitario y decolonial—, se inscribe dentro de los paradigmas de la posmodernidad (Davis, 2008). La Interseccionalidad se relaciona con la definición de las identidades múltiples y fluidas (Bauman, 2001) y pone énfasis en los procesos culturales y sociales dinámicos y en la deconstrucción de la homogeneidad de las categorías. De hecho, en este contexto la Interseccionalidad puede usarse como un paradigma para detectar y erradicar la desigualdad en su amplio espectro (Rodó Zarate, 2020) también en las instituciones culturales.

Impulsar una perspectiva crítica e interseccional implica, en última instancia, apostar por procesos de emancipación que permitan visibilizar, cuestionar y transformar las múltiples formas de desigualdad —ya sean de género, clase, raza o sexualidad— presentes en nuestras sociedades. Para ello, es fundamental reconocer las dimensiones estructurales en las que estas categorías se entrelazan, así como comprender cómo se manifiestan de forma concreta en experiencias cotidianas marcadas por la coexistencia de privilegios y opresiones, especialmente dentro de las instituciones culturales que contribuyen a su reproducción.

La Interseccionalidad en el ámbito de las instituciones culturales está también ligada al consumo cultural desde un enfoque de clase (omnivorismo o univorismo cultural).

En este sentido, es relevante la contribución de bell hooks, quien, en un diálogo con Stuart Hall publicado en *Funk sin límites: Stuart Hall y bell hooks, pensamiento y fronteras* (2020), aborda la cuestión de la clase desde una perspectiva distinta a la del autor de la escuela de Birmingham. Mientras Hall sostiene que la clase social está relacionada con la experiencia cultural, pero no es una estructura rígida, sino algo más fluido que se articula a través de la cultura, la raza y el género, bell hooks introduce una visión diferente. Para ella, el concepto de clase debe entenderse desde los espacios cotidianos y las prácticas pedagógicas, que son lugares de resistencia y transformación. Así, la clase para hooks también tiene una dimensión emocional, ética y afectiva e insiste en cómo la vergüenza, el deseo de pertenencia, el silencio y el amor también son dimensiones políticas de la clase. Dónde Hall ve una articulación sumatoria contingente, histórica y política entre clase + raza + género, hooks habla de Interseccionalidad y defiende que las opresiones no se suman, se entrelazan: una mujer negra pobre no sufre *racismo* + *sexismo* + *clasismo*, sino una experiencia singular que resulta de la interacción de estos sistemas.

Otro concepto que sustenta nuestra propuesta de Comunicación Rizomática y que, como el *Feminist Standpoint* y la Interseccionalidad, aboga por abandonar la objetividad en la investigación es el de Conocimiento Situado, desarrollado en 1988 por Donna Haraway.

Esta autora propone, y expone, que el feminismo es un movimiento de construcción colectiva donde todo el mundo puede aportar precisamente desde este *conocimiento situado*, reconociendo tanto la necesidad de aumentar la presencia de las mujeres y otras expresiones de género en espacios de producción de cultura como de atender las voces de estas en el debate público, propio de una democracia cultural.

Este enfoque investigativo parte del reconocimiento del impacto que el sistema sexo-género ejerce tanto sobre el sujeto que investiga como sobre el conocimiento que produce. Su propósito es evidenciar las perspectivas parciales y representaciones particulares de la realidad que emergen desde la posición social del o la investigadora. La noción de conocimiento situado implica que el saber no es universal ni neutral, sino que está vinculado a las condiciones específicas del sujeto, sin que esto implique caer en un relativismo total (Nicolás, 2009). Esta idea rechaza la existencia de una realidad objetiva previa a la investigación y separa el concepto de neutralidad del de

objetividad. En este sentido, la verdadera objetividad, según Gandarias (2014), se funda en la parcialidad consciente, en el reconocimiento de la especificidad y la particularidad desde donde se produce el conocimiento.

Generar conocimiento es, por tanto, un acto político, y debe asumirse con responsabilidad y conciencia ética (Biglia, 2014). Desde esta perspectiva, los saberes situados se entienden como puntos de anclaje entre la identidad del sujeto que investiga y sus experiencias, constituyéndose en un puente que conecta a la investigadora o investigador con su objeto de estudio.

#### **5.3.1.2. *El proyecto de los vínculos***

Después de enumerar las propuestas de *Feminist Standpoint*, Interseccionalidad y Conocimiento Situado como teorías, pero también como acción y método de investigación basado en el principio según el cual aquello que ocurre o nos ocurre no puede entenderse como natural o neutral, sino que se basa en nuestra experiencia personal, una de las aportaciones de la epistemología feminista —que en esta tesis creemos más relevantes en la investigación y la producción del conocimiento— será la idea del vínculo. Es decir, el estudio de las relaciones sociales y afectivas que se construyen desde el diálogo, una vez la experiencia particular está identificada y se comparte.

Granovetter, retomado por Pajares (2018), propone considerar el vínculo como un objeto legítimo de conocimiento, destacando su relevancia en los procesos sociales. Define la fuerza de los lazos interpersonales como una combinación de factores como el tiempo compartido, la intensidad emocional, la intimidad o confianza mutua y la reciprocidad de los servicios involucrados en la relación (1973, p. 2). Desde esta perspectiva, el vínculo se convierte en un canal fundamental para la comunicación y en un componente esencial para la organización colectiva y la construcción de comunidad.

Villasante (2000), por su parte, dirige su atención a los vínculos como elementos centrales de articulación interna en los colectivos de acción y en los movimientos sociales, entendidos como expresiones de relaciones que se construyen y reconfiguran cotidianamente. Su interés se centra en cómo operan las redes sociales y, especialmente, en detectar las potencialidades creativas que emergen de ellas. En su propuesta, el análisis de redes no solo se considera un objeto de investigación, sino también una herramienta metodológica activa, en la que los vínculos funcionan como motores del dinamismo colectivo. Como señala el propio Villasante: “lo más importante son

las relaciones, no los sujetos que soportan las relaciones (...), sino cómo se mueven los vínculos, las confianzas entre unos y otros. Porque ahí está la clave de la transformación” (2010, p. 115).

Desde una perspectiva feminista, los vínculos comunicativos ocupan un lugar central en el análisis de las relaciones de género. Esta atención no se limita únicamente al ámbito comunitario o a los movimientos sociales, sino que se extiende también al espacio privado, donde cobran relevancia experiencias históricamente invisibilizadas por la ciencia. En este entorno íntimo, el vínculo deja de ser solo un factor de influencia o motivación, para ser concebido —siguiendo las propuestas de Donna Haraway (1989)— como la unidad mínima de análisis, esencial en la co-construcción de los sujetos.

Bajo este enfoque relacional, se comprende el vínculo como el núcleo a partir del cual se configura la otredad, funcionando al mismo tiempo como el fundamento desde el que se configuran y al mismo tiempo se confrontan las estructuras ideológicas que perpetúan la exclusión, la subordinación y las desigualdades. El vínculo se convierte en el punto desde donde pivotan las relaciones de poder, tanto en lo micro como en lo macrosocial.

No obstante, y en la línea que esboza Donna Haraway, siguiendo los postulados de Pierre Bourdieu (1991), el vínculo puede ser un mecanismo de exclusión desde donde activar la *otredad* y los relatos contrahegemónicos para darles agencia, pero también de desigualdad y subordinación, como la *omertá* masculina en relaciones fraternales o de pacto masculino o, por ejemplo, el vínculo tóxico del amor romántico.

El feminismo, desde una perspectiva emancipadora, también propone centrar el análisis en los vínculos como espacios de posibilidad. Reconoce que, más allá de ser escenarios de subordinación, los lazos interpersonales pueden convertirse en fuentes de agencia y empoderamiento, especialmente cuando se construyen desde prácticas como la sororidad, entendida como una ética política sustentada en el cuidado mutuo.

Esta forma de abordar las relaciones no se limita a una explicación teórica: el feminismo la convierte en una herramienta política. Al vincular lo micro con lo macro, no solo traza una metodología, sino que fundamenta una comprensión crítica de las violencias que atraviesan lo privado. Así, las experiencias individuales de opresión que viven las mujeres en sus relaciones íntimas son interpretadas como manifestaciones concretas de una violencia estructural, lo que las

sitúa como un problema político que interpela al conjunto de la sociedad y exige una respuesta colectiva.

De hecho, una comunicación que se basa en el vínculo busca la audibilidad de los relatos feministas para su emancipación, sin olvidar que *lo personal es político*. De hecho, tal y como señalaron las primeras investigadoras-activistas de los años setenta como Goldsmith (1998), la epistemología feminista nace de las experiencias colectivas de las mujeres y su lucha política.

Para Sara Ahmed (2017), cuanto más cerca esté la teoría de la piel, mayor será su capacidad de transformación. Así, resulta fundamental comprender el feminismo no solo como una línea teórica, sino también como una práctica social articulada en movimiento, donde pensamiento y acción se encuentran entrelazados. En palabras de Amorós y De Miguel (2010), “la teoría feminista sin los movimientos sociales feministas es vacía, y los movimientos feministas sin teoría crítica feminista son ciegos” (2010, p. 15). Una afirmación que enfatiza la necesidad de su mutua interdependencia y retroalimentación constante desde los vínculos.

Desde el enfoque comunicativo que defendemos, el vínculo se concibe como una herramienta con potencial emancipador, capaz de convertirse en un canal fundamental para la agencia y el empoderamiento. Esto se expresa, como hemos visto, en la sororidad, una acción de apoyo mutuo. En esta línea, el vínculo no solo articula relaciones, sino que potencia las capacidades transformadoras a las que alude Villasante (2000) con su noción de “potencialidades creativas” y se conecta con las “emergencias libertadoras” que propone De Sousa Santos (2011) como horizonte de resistencia y construcción de alternativas.

El proyecto de los vínculos —que anuncia Rita Laura Segato (2016)— se articula desde la Interseccionalidad, el *Feminist Standpoint* y el Conocimiento Situado de Haraway, y se despliega, como veremos en sucesivas páginas, a través de la ética de los cuidados, la ética matricial y la coemergencia.

### **Ética de los cuidados**

La ética feminista visibiliza la opresión y dominación de género que históricamente han afectado a las mujeres, al tiempo que plantea demandas de igualdad y justicia desde una mirada crítica y transformadora. Tal como señala Amorós (1985), esta ética no se limita a señalar injusticias, sino

que exige una reestructuración profunda en los planos social, cultural, teórico y conceptual. En este sentido, el feminismo apuesta por enfoques como el *Feminist Standpoint*, la interseccionalidad y el conocimiento situado, herramientas que permiten reconocer la pluralidad de formas de opresión y dar voz y audibilidad a sectores históricamente excluidos por el discurso androcéntrico.

A diferencia de la ética tradicional —criticada por sus pretensiones de universalidad construidas desde parámetros masculinos—, la ética feminista, como explica Amorós (1985), pone en evidencia los sesgos que atraviesan esos discursos aparentemente neutrales. Esta perspectiva reivindica las experiencias y saberes de quienes han sido históricamente marginadas, con el objetivo de impulsar una transformación colectiva y sostenida hacia un orden más justo. El universal que propone el feminismo no es homogéneo ni excluyente, sino diverso, inclusivo y profundamente crítico.

Esta ética feminista —en esta tesis— la ligamos con la ética del cuidado basada en los lazos afectivos y las interconexiones y la ética matricial desde donde construir unos lazos de coimplicación y coemergencia.

Fisher y Tronto (1990, citadas en Pérez-Bustos, 2018), ofrecen una definición amplia del cuidado como práctica fundamental para sostener la vida:

En cuanto oficio, el cuidado es ante todo cualquier práctica que realizamos orientada a mantener, continuar y reparar nuestro mundo, de manera que podamos vivir en él tan bien como sea posible. Ese mundo incluye nuestros cuerpos, nuestro ser y nuestro ambiente y todo aquello que hacemos para entretejer una compleja red del sostenimiento de la vida. (2018, p. 55).

Este enfoque ha permitido, especialmente desde la perspectiva feminista, visibilizar una dimensión de la realidad históricamente ignorada por las ciencias sociales y desestimada por la academia. La ética del cuidado remite de inmediato al pensamiento feminista, pues implica un conjunto de acciones que sustentan la vida y que, históricamente, han recaído sobre los cuerpos feminizados.

La noción de ética del cuidado fue introducida por Carol Gilligan en 1982, en su obra *In a Different Voice*. Esta obra surge como respuesta a las investigaciones de Lawrence Kohlberg, quien articuló

una teoría del desarrollo moral basada únicamente en varones. Gilligan replicó el estudio con mujeres y halló que sus patrones morales diferían de los propuestos por Lawrence Kohlberg en los años 70. Este hallazgo fue clave para la teoría feminista. Según Medina-Vicent (2016), Gilligan evidenció cómo las ciencias morales y psicológicas habían asumido como norma la experiencia masculina, excluyendo las voces femeninas:

señaló que tanto los teóricos morales como los de la psicología habían “adoptado implícitamente la vida del varón como norma, tratando de crear mujeres a base de un patrón masculino”. De este modo, puso de relieve la necesaria incorporación de la experiencia femenina en la teoría moral y política, históricamente asociada a los hombres y al ámbito público. (2016, p. 89).

Gilligan contrapuso la *ética de la justicia*, centrada en normas abstractas, a una *ética del cuidado*, que reconoce los vínculos afectivos y relacionales. Aunque la diferenciación moral entre los géneros no era nueva, su aporte radicó en otorgar valor a la voz distinta de las mujeres, frecuentemente deslegitimada en una cultura patriarcal.

Como lo expresa Fascioli:

Hombres y mujeres fueron asociados a proyectos morales radicalmente distintos: las normas, valores y virtudes masculinas se estructuraron en torno a la justicia y los derechos, mientras las femeninas se nuclearon en el cuidado y la responsabilidad. (...) La perspectiva particularista y emocional de las mujeres se vio como peligrosa para la vida social pública, justificando así la exclusión social de la mujer de esta esfera. (2010, p. 41)

De hecho, Comins (2003) señala que el feminismo aborda el cuidado de dos maneras: una crítica, que denuncia su distribución desigual; y otra propositiva, que rescata las prácticas invisibilizadas de cuidado como herramientas valiosas para pensar y ejercer la paz.

La autora insiste en que estas perspectivas no deben oponerse, sino complementarse, ya que su integración permite una visión más completa de las propuestas en los estudios de paz. En este sentido, destaca: “Es dentro de esta opción en la que se enmarca la propuesta de la ética del cuidado, ya que nos aporta nuevos modos de plantear y resolver los conflictos entre los seres humanos, y formas satisfactorias de satisfacer sus necesidades” (2003, p. 55).

Gilligan, al proponer una ética centrada en la empatía y el afecto, no sostuvo que esta fuera exclusiva de las mujeres. Sin embargo, reconoció que, al haber sido socializadas de manera distinta, desarrollaban valores morales diferentes. Comins (2015) advierte sobre el riesgo de leer esta propuesta desde un esencialismo de género, pero aclara que las diferencias morales se aprenden socialmente, por lo que pueden desaprenderse: “Por lo tanto, en tanto que construcción social, puede modificarse, puede aprehenderse o desaprehenderse, y éste es el punto clave al que era necesario llegar” (2015, p. 80).

Gilligan ha insistido en esta idea en sus publicaciones más recientes, donde subraya la necesidad de desnaturalizar las diferencias de género. Desde esta perspectiva, la ética del cuidado no es “femenina”, sino feminista. En sus palabras: “el feminismo guiado por una ética del cuidado podría considerarse el movimiento de liberación más radical —en el sentido de que llega a la raíz— de la historia de la humanidad” (2013, p. 31). *Desgenerizar* el cuidado se vuelve fundamental para repensar nuestras formas de relacionarnos y avanzar en la construcción de un espacio común y, en el caso de las instituciones culturales, un espacio de reparación de los relatos contrahegemónicos históricamente olvidados o representados de manera folklorizante.

La autora plantea que los valores asociados históricamente a las mujeres pueden y deben ser integrados por toda la sociedad como parte de un proyecto ético común. Medina-Vicent (2014) explica que “un concepto central de la ética del cuidado es el de responsabilidad, y su punto de partida se basa en ‘la comprensión del mundo como una red de relaciones en la que nos sentimos inmersos y de donde Surge un reconocimiento de la responsabilidad hacia los otros’” (2014, p. 93).

Esta perspectiva desafía la concepción individualista del ser humano y plantea una ética relacional como guía de acción. Así lo expresa también Comins (2015) y lo retoma Olarte (2015) al citar a Puig de la Bellacasa (2012), quien propone el concepto de *ciudadanía cuidadosa*: “La posibilidad de pensar en (y ser) colectivo —y no individuos—, de reconocer nuestra interdependencia con otras personas, otros seres vivos y otros ecosistemas como una característica fundamental e innegociable para nuestra existencia y la de los demás” (2015, p. 130). En esta línea, Comins afirma: “Para que exista un cuidado y un sentimiento de responsabilidad por lo que nos rodea es preciso partir de la experiencia de interconexión” (2008, p. 28).



Esta experiencia de interconexión, que en esta tesis ligamos con la idea de Comunicación Rizomática en el contexto de la democracia cultural, recoge precisamente la pregunta de Joan Tronto: “¿Existe algún tipo de cuidado que sea específicamente útil si estamos comprometidos con los valores de la democracia?” (2018, p. 25).

Tronto sostiene que “imaginar una sociedad democrática y cuidadora es idear una sociedad cuyos sentidos de justicia logren balancear la forma en que las cargas y las alegrías del cuidado se equilibren, de modo que cada ciudadano y ciudadana sea tan libre como sea posible” (2018, p. 27).

En este aspecto, y si nos centramos en las instituciones culturales en el contexto de la posmodernidad, es necesario que el rol de las políticas culturales sea el de evitar políticas paternalistas en los procesos culturales comunitarios, que generen dinámicas desiguales y donde los cuidados sean una carga también para las *comunidades culturales de práctica*, donde la institución delegue en sus aportes transformadores, su responsabilidad.

Como apunta Tronto, “el cuidado democrático requerirá, por ejemplo, que prestemos mayor atención a cómo perciben sus necesidades quienes reciben cuidado. (...) si llevamos estas capacidades (...) a nuestras prácticas políticas, estaremos más cerca del ideal de ciudadanía democrática y deliberativa” (2018, p. 29).

Desde el enfoque de la ética del cuidado, el trabajo de reconocimiento, legitimación y reparación de los relatos contrahegemónicos en las instituciones culturales puede ser entendido como una práctica relacional y situada que emerge en contextos marcados por la vulnerabilidad, la interdependencia y la necesidad de reconocimiento mutuo.

Este enfoque desafía los modelos tradicionales de comunicación en las instituciones culturales que privilegian la neutralidad y la historiografía occidental proponiendo, en cambio, una comprensión del conflicto y la reparación basada en el reconocimiento de la interdependencia humana y en la atención a las necesidades concretas de los cuerpos y territorios heridos.

## Ética matricial y coemergencia

Bracha L. Ettinger (2006) define lo femenino, no como una identidad esencialista basada en la diferencia biológica, sino como una dimensión psíquica suplementaria asociada a procesos como la compasión, la comunicación y la vinculación afectiva. A diferencia del psicoanálisis tradicional, que define a la madre como objeto y asocia la fase prenatal con lo psicótico, Ettinger rescata la experiencia matricial como un espacio subjetivador y éticamente transformador.

Su noción de *transubjetividad* redefine la subjetividad no como una entidad cerrada, sino como un “ser-con-en” el otro, en vínculos fronterizos que permiten la coemergencia de saberes y experiencias desde la comunicación. Ettinger se vincula con aportaciones como las que realizan Carol Gilligan —las mujeres suelen adoptar una ética basada en el cuidado, la relacionalidad y la responsabilidad afectiva—; Joan Tronto —cuidar implica también una actitud activa hacia la justicia y la atención a la vulnerabilidad, una práctica social y democrática—, y Elena Comins —quien articula una ética del cuidado situada, vinculada a procesos de construcción de paz y transformación social, pero desde una dimensión estética y psicoanalítica.

Ettinger propone un modelo de cuidado como afectividad compartida que no exige simetría, pero sí apertura a ser tocado por el otro. Es decir, un cuidado basado en la coemergencia: “Matrixial trans-subjectivity emerges through co-emergence, co-affection, and co-response-ability, in a space where borderlinking does not abolish difference, but suspends separateness” (2006, p. 71).

El concepto de coemergencia, propuesto por Bracha L. Ettinger en el marco de su teoría del *matrixial borderspace* (espacio fronterizo matricial), ofrece una reformulación radical de la subjetividad, al desplazar el énfasis del sujeto autónomo hacia una lógica relacional, trans-subjetiva y afectiva. Ettinger, entonces, propone una ontología de la diferencia-conectada, en la cual el sujeto se constituye en relación con un otro, a través de procesos de co-afectación y copresencia psíquica (Ettinger, 2006).

De esta manera, la ética matricial de Ettinger ofrece un marco alternativo al paradigma del sujeto autónomo, proponiendo una subjetividad enredada en la fragilidad compartida y en vínculos de cuidado y compasión. Esta perspectiva se conecta con debates contemporáneos sobre el cuidado, la diferencia sexual y la relacionalidad ética, aportando herramientas teóricas y políticas para pensar nuevas formas de coexistencia.

Uno de los aportes más innovadores de Ettinger al psicoanálisis es su conceptualización de la subjetividad-como-encuentro. En lugar de concebir al sujeto como una entidad autónoma, propone pensar en términos de transubjetividad, donde el yo se constituye a partir de encuentros-acontecimientos con el otro, particularmente en la esfera prenatal. Esta esfera, que llama *matricial*, está marcada por la coafectividad entre la devenir-madre y el devenir-sujeto, y se convierte en una fuente primaria de experiencias afectivas y de inscripción simbólica.

A diferencia del psicoanálisis tradicional —centrado en la separación del sujeto respecto de la madre arcaica y en la entrada al orden simbólico a través del significante fálico—, Ettinger reflexiona la subjetividad desde lo que ha sido excluido en esa narrativa: la relación con la madre-Otra.

En este marco, y por ello lo rescatamos en esta reflexión, lo matricial no se limita a la relación madre-hijo ni se restringe al ámbito familiar. Es una lógica de la relación que puede encontrarse en diversas experiencias humanas, especialmente aquellas marcadas por el cuidado, la compasión y la hospitalidad hacia el otro irreductible. La subjetividad matricial implica una ética basada en la imposibilidad de no compartir, en la apertura a las huellas del otro que afectan a nuestra propia configuración psíquica.

Lejos de idealizar la maternidad desde una perspectiva esencialista o normativa, Ettinger desarma las lógicas patriarcales y heteronormativas que han reducido el cuidado a un deber femenino. La maternidad, en su teoría, es una metáfora expandida de una ética relacional que puede darse en múltiples contextos subjetivos, no necesariamente ligados a la reproducción biológica o a la familia nuclear.

La ética matricial de Ettinger tiene implicaciones políticas y estéticas, ya que la subjetividad no está cerrada sobre sí misma, sino que está tejida con hilos inconscientes que se entrecruzan con los de otros sujetos. Estas conexiones constituyen redes matriciales que permiten la transformación psíquica a través de la *metamorfosis*, es decir, una mutación simbólica y afectiva que ocurre en el espacio-frontera del encuentro; una ética basada en la coemergencia capaz de ofrecer alternativas al modelo individualista de subjetividad dominante.

La coemergencia no pretende la fusión, ni la simbiosis, sino una forma de compartir espacio psíquico en la diferencia. Este modelo relacional se origina en la experiencia prenatal, en el encuentro con el otro y no a pesar del otro.

Desde esta perspectiva, la coemergencia se vincula con nociones filosóficas contemporáneas como el rizoma, de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980). Si bien Ettinger no se inscribe explícitamente en el rizoma, su propuesta dialoga con él al concebir la subjetividad como proceso fluido, múltiple y no jerárquico. Al igual que el rizoma, la coemergencia desafía la linealidad del origen y la identidad cerrada, proponiendo una estructura de conexión abierta, donde cualquier punto puede ser conectado con otro. Sin embargo, mientras el rizoma opera en un plano ontológico y epistemológico, la coemergencia introduce una dimensión estética y ética, centrada en el cuidado, la fragilidad y la responsabilidad compartida.

La coemergencia implica una subjetividad que surge en un espacio compartido, entrelazado, afectivo, que desafía el *corte fálico de la individuación* (Ettinger, 2006). Su articulación con el rizoma y la ética del cuidado permite una relectura fecunda de los vínculos humanos en contextos de vulnerabilidad, creación y transformación como son las instituciones culturales. Este espacio matricial, anterior a la lógica fálica de la separación y la castración, permite pensar una subjetividad *en devenir*, donde se genera una subjetividad compartida que deja huellas duraderas en ambos.

### **5.3.2. SI NO ES ANTIRRACISTA Y ANTICAPITALISTA NO ES FEMINISTA. DE LA REPRESENTATIVIDAD A LA DESTRUCCIÓN DEL RELATO CULTURAL PATRIARCAL**

La igualdad entre hombres y mujeres es un principio democrático fundamental. Un principio jurídico universal que refuerza la idea de democracia. La Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó, en 1979, la Convención sobre la eliminación de todas las formas de opresión hacia las mujeres. Asimismo, la igualdad es un principio fundamental en la Unión Europea. Desde la entrada en vigor del tratado de Ámsterdam, el 1 de mayo de 1999, la igualdad entre mujeres y hombres y la eliminación de las desigualdades entre ambos géneros son un objetivo que se integra en todas las políticas y acciones de la Unión Europea y de sus estados miembros.

Por su parte, la cultura y la igualdad de género es una de las prioridades esenciales para la UNESCO, recogidas en el informe *Igualdad de Género: Patrimonio y Creatividad*, publicado en

2015: “La igualdad de participación, acceso y contribución a la vida cultural de las mujeres y los hombres es un derecho humano además de un derecho cultural. Este ámbito resulta vital para garantizar la libertad de expresión de todos los ciudadanos”.

Dicho informe, además, destaca la urgente necesidad de sensibilizar la opinión pública sobre la importancia de la igualdad de derechos, responsabilidades y oportunidades entre las mujeres y los hombres, los niños y las niñas en el área del patrimonio y la creatividad. Basándose en el compromiso de la UNESCO de promover los derechos humanos, que incluye los derechos de la mujer en la vida cultural, el informe reconoce que la cultura es el factor determinante para lograr desarrollar el potencial de las personas, indistintamente de su género.

En el contexto español, en el año 2018, se creó la Comisión de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura impulsado por la administración y las asociaciones de mujeres en los sectores de la cultura: CIMA, Clásicas, MAV y Mujeres en la Música. El objetivo de la Comisión de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura, en línea con la Propuesta no de Ley del Congreso de los Diputados y el mandato de la Ley de Igualdad, fue el impulso de la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres en las distintas manifestaciones de la cultura, competencia de la Secretaría de Estado, en el marco de los Planes estratégicos tanto de Cultura, como de igualdad de oportunidades.

En la misma línea, en estudios recientes como *Didáctica 2.0 Mujeres en femenino* se exige:

La presencia de las mujeres en las prácticas culturales en calidad de sujetos activos y participativos en los procesos históricos. Eso supone la inclusión de la experiencia de las mujeres tanto en los procesos de interpretación como en los de creación de los textos de cultura, que se convierte desde esta perspectiva en una potente herramienta para construir nuevos discursos capaces de cambiar la vida en un sentido más igualitario y justo.<sup>23</sup>

En *Didáctica 2.0* insisten en la necesidad de incorporar activamente a las mujeres como sujetas de creación e interpretación cultural. Esta exigencia no es meramente inclusiva, sino transformadora: implica generar discursos nuevos capaces de desestabilizar las narrativas hegemónicas y contribuir a una vida más justa. Desde esta óptica, la cultura se revela como un campo de disputa simbólica,

---

<sup>23</sup> Citado en: <https://museosenfemenino.es>

donde lo femenino ha sido históricamente marginado, y cuya revalorización —como expone hooks (2000)— representa una herramienta de resistencia y reconfiguración social.

No obstante, frente a los límites del feminismo institucional (y a menudo liberal) que identifica la desigualdad como un problema de subrepresentación y promueve la inclusión de algunas mujeres en el sistema existente —centrado en la representación y en el acceso a posiciones de poder dentro de un sistema desigual— Surge una corriente crítica que reivindica una transformación social más profunda. Así, frente al feminismo liberal, esta alternativa feminista plantea una crítica estructural al capitalismo, el patriarcado y el colonialismo.

En el libro *Manifiesto por un feminismo para el 99%* Arrunza, Bhattacharya y Fraser, defienden “las necesidades y derechos de muchas: de las mujeres pobres, trabajadoras, racializadas, migrantes, queer, trans y discapacitadas” (2019, p. 31). En un contexto de *policrisis* global —económica, ecológica, social y de cuidados— (Tooze, 2022), este feminismo plantea la necesidad de repensar el sistema desde sus fundamentos.

El libro articula sus planteamientos en once tesis, en las que analiza cómo el capitalismo contemporáneo se sostiene a través de una red de opresiones interrelacionadas: patriarcado, racismo, extractivismo, explotación laboral y precarización de la vida. A diferencia del feminismo liberal —que enfatiza el acceso de las mujeres al poder sin cuestionar las estructuras que lo sustentan—, este feminismo denuncia la lógica de exclusión del llamado *feminismo del 1 %*, orientado a romper el *techo de cristal* mientras deja intacto el *suelo pegajoso*<sup>24</sup>, que afecta a la mayoría.

Esta mirada crítica encuentra una fuerte resonancia en el feminismo decolonial, que visibiliza cómo los sistemas de dominación patriarcal se consolidan históricamente a través de procesos coloniales y eurocéntricos. Autoras como Silvia Federici (2004) y Maria Mies (1986) han evidenciado cómo el capitalismo moderno nació íntimamente ligado a la explotación del cuerpo y

---

<sup>24</sup> En el campo de los estudios de género, el concepto de “suelo pegajoso” hace referencia a las múltiples barreras que enfrentan las mujeres para salir del ámbito privado —principalmente asociado al trabajo doméstico y de cuidados— y acceder al espacio público, en particular al mercado laboral. Esta noción fue formulada por Catherine White Berheide en 1992 como contrapunto al conocido “techo de cristal”. Mientras el suelo pegajoso alude a las dificultades estructurales que impiden a muchas mujeres incorporarse plenamente a la vida laboral, el techo de cristal, acuñado por Marilyn Loden en 1978, describe los límites invisibles que frenan el avance profesional de aquellas que sí logran ingresar al mundo del trabajo. Este techo simbólico restringe el ascenso dentro de las organizaciones, y aunque no se basa en normativas legales explícitas, opera de manera efectiva a través de prácticas culturales, estructuras jerárquicas y estereotipos de género profundamente arraigados.

el trabajo de las mujeres, especialmente aquellas situadas en los márgenes del privilegio blanco, heterosexual y occidental.

Una de sus herramientas más potentes, exitosas y perdurables fue el discurso eurocéntrico, profundamente patriarcal (Montón Subías y Hernando, 2018), que nos sigue atravesando en su estructura constitutiva menos aparente y menos reconocible. En esta línea, María Galindo (2013) afirma con contundencia que *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar, y viceversa*. De este modo, el feminismo del 99% y el decolonialismo confluyen en una misma urgencia: dismantlar las estructuras que sostienen la desigualdad globalizada. Un ejemplo ilustrativo es el de las llamadas *cadena global de cuidados*, descritas por Hochschild (2014), donde mujeres en situación de vulnerabilidad —frecuentemente migrantes y racializadas— asumen tareas domésticas y de crianza en países del Norte global, mientras otras mujeres más privilegiadas pueden así *liberarse* de estas responsabilidades. Este fenómeno evidencia cómo las desigualdades de género están entrelazadas con las desigualdades económicas y geopolíticas.

Como plantea Marcela Lagarde (2012), el patriarcado no sólo organiza las relaciones sociales, sino también los imaginarios. La académica mexicana expone que el relato androcéntrico ha definido históricamente lo humano desde una perspectiva masculina, ocultando y desvalorizando las experiencias, saberes y cuerpos de las mujeres. Una de las claves de esta transformación radical pasa por repensar el lugar de las mujeres en la cultura y en la construcción del relato colectivo.

En los últimos años, se han impulsado políticas de representatividad en las instituciones culturales con el objetivo de visibilizar a las mujeres como creadoras, intérpretes y narradoras de sentido, pero no es suficiente si queremos dar respuesta a los retos que afronta la institución cultural y que van más allá de la representatividad e implican no solo reconocimiento, sino también reparación.

Sin embargo, esta representatividad, si no va acompañada de una crítica profunda al relato patriarcal, puede resultar insuficiente. Como han señalado autoras como Marcela Lagarde (2012) o Rita Segato (2016), el patriarcado no solo es una estructura material, sino también simbólica: necesita de un relato que lo justifique, lo oculte y lo reproduzca. Lagarde define el patriarcado como “el poder cimentado en la dominación genealógica (tribal, clánica, familiar y personal) de los hombres sobre sus mujeres, sus descendientes, sus esclavos y sus animales” (2012, p. 360). Para Lagarde, el patriarcado es una categoría teórica que permite analizar las formas de organización social, institucional y cultural fundadas en la subordinación sistemática de las

mujeres. Este sistema opera a través de un relato hegemónico —androcéntrico y normativo— que presenta lo masculino como modelo universal, invisibilizando así las epistemologías, afectos y experiencias femeninas.

Este relato hegemónico se convierte en *doxa*, es decir, en un sistema de creencias tan naturalizado que deja de ser cuestionado. Su función no es solo la representación simbólica de un orden, sino la legitimación y reproducción de las violencias estructurales que sostienen los privilegios masculinos. En palabras de Rita Laura Segato (2016), la cultura patriarcal necesita de una pedagogía de la crueldad que enseñe, a través de múltiples dispositivos, la inferiorización de lo femenino. Las autoras plantean que el patriarcado no sólo organiza las relaciones sociales, sino también los imaginarios. El relato androcéntrico ha definido históricamente lo humano desde una perspectiva masculina, ocultando y desvalorizando las experiencias, saberes y cuerpos de las mujeres.

La revisión feminista del relato no sólo visibiliza aquello que el patriarcado ha silenciado (Scott, 2000), sino que también habilita nuevas formas de narrar, pensar y vivir lo común. En esta línea cabe destacar que, como apunta Fuentes (2008), la cultura es un espacio estratégico donde se negocian significados, se produce identidad y se disputa el poder. Por tanto, transformar la cultura desde una perspectiva feminista y decolonial es también disputar el sentido mismo de lo que entendemos por humanidad, libertad, justicia o democracia.

Desde esta perspectiva, el feminismo no puede dissociarse de otras luchas por la justicia social. Las autoras del manifiesto para un feminismo del 99% sostienen que solo uniendo fuerzas con los movimientos antirracistas, ecologistas, anticoloniales, laborales y migrantes, el feminismo podrá responder a los desafíos de nuestro tiempo y ofrecer un horizonte verdaderamente emancipador. Así, el movimiento feminista se convierte en una herramienta crítica y transformadora, que no solo exige representación, sino que apunta a cambiar las reglas mismas del juego. Por eso, es urgente pasar de la mera inclusión a la despatriarcalización de los relatos hegemónicos. Esto implica desmontar el discurso dominante, que ha construido lo masculino como norma universal y lo femenino como excepción o desvío.

En este proceso, la comunicación desempeña un papel central. No como mero canal transmisor, sino como espacio de creación colectiva de significado. El relato cultural que reproducen,



acompañan, legitiman o ignoran las instituciones no es neutro, es un campo de batalla donde se producen y reproducen jerarquías sociales y culturales.

Despatriarcalizar la cultura desde la comunicación —como sostenemos en esta tesis, desde la Comunicación Rizomática y según la lógica del *feminismo para el 99%* como estrategia de superación de la representatividad hacia la reparación de los relatos contrahegemónicos silenciados— supone construir relatos desde la pluralidad de experiencias, desde la intersección de luchas, los cuidados, el Conocimiento Situado, el *Feminist Standpoint* y la ética matricial. Construir relatos desde los márgenes y no desde el centro para dar paso a narrativas que no sólo incluyan a las mujeres, sino que cuestionen las estructuras simbólicas y materiales que han sostenido su exclusión con el fin de destruir el relato cultural patriarcal.

### 5.3.3. CIBERFEMINISMO O POR QUÉ LA COMUNICACIÓN EN RED ES FEMINISTA

La comunicación en las últimas décadas —y en un contexto de posmodernidad— está inserta en la revolución tecnológica tal y como hemos visto en el apartado de comunicación. Los feminismos no son ajenos a la *Sociedad Red* (2002) que definía Castells a principios de los años 2000, cuando el autor afirmaba que Internet no estaba produciendo solo una revolución tecnológica, sino también una revolución social.

Así, ciberfeministas como Sadie Plant (1998), desde una óptica tecnooptimista, sugiere un Internet como una red y un reflejo de las relaciones sociales actuales, un medio que la autora defiende como democrático y no jerarquizado. En esta tesis, se pretende relacionar esta noción de red sin jerarquías con los fundamentos teóricos que hemos ido tejiendo en torno al modelo orquestal de Palo Alto, la comunicación horizontal y reticular y, por descontado, con una noción de democracia cultural ligada a la participación orientada hacia el modelo elástico que apunta Barbieri (2012).

El ciberfeminismo nos parece una corriente de pensamiento y, a la vez, una *praxis* política y activista que se conjuga con las corrientes culturales posmodernistas y con un feminismo que quiere alcanzar (y enredarse) con las diferentes formas de existencia para configurar nuevos relatos desde el Conocimiento Situado que alcancen a la comunidad.

Romero (2013) indica que el concepto de ciberfeminismo fue introducido por Sadie Plant en 1995, dos años antes de la publicación de su libro *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva*

*tecnocultura*. Esta obra es considerada hoy como la base teórica sobre la que se sustenta el pensamiento ciberfeminista.

Durante el primer encuentro Ciberfeminista Internacional, que tuvo lugar en Alemania en septiembre de 1997, se escribieron las *100 antítesis* de lo que no es el ciberfeminismo. Algunas de ellas son:

el ciberfeminismo no es una fragancia, el ciberfeminismo no es una ideología, el ciberfeminismo no es aburrido, el ciberfeminismo no es una institución, el ciberfeminismo no es una teoría, el ciberfeminismo no es una práctica, el ciberfeminismo no es esencialista, el ciberfeminismo no es natural. (1997, s.p)

Plant reconstruye la identidad femenina asociándola con la informática, de manera concreta, y con las tecnologías que trabajan en red, de manera general. Esta nueva identidad se articula a partir de la asociación de la informática con la imagen de la red y la actividad de tejer, tradicionalmente feminizada.

El eje central del pensamiento de Sadie Plant, explica Romero (2013), se articula en torno a la figura de Ada Lovelace, considerada pionera de la programación informática. Lovelace se inspiró en el sistema de tarjetas perforadas del telar de Jacquard para concebir su diseño de la Máquina Analítica, el primer ordenador de la historia. A través de esta referencia, Plant vincula la actividad tradicionalmente femenina del tejido con la estructura de las redes de comunicación, proponiendo una analogía entre la práctica de tejer, la construcción de identidades múltiples y el funcionamiento de las tecnologías digitales, con Internet como su máxima expresión. De este modo, la autora cierra un círculo conceptual que conecta ordenadores, redes, tejido, identidad femenina y nuevas formas de comunicación (Romero, 2013).

Plant sostiene que las tecnologías basadas en redes —desde los primeros sistemas telefónicos hasta la era digital— han estado marcadas históricamente por la participación de las mujeres. Su propuesta busca reformular la asociación entre lo femenino y la tecnología, en oposición a las visiones esencialistas y tecnófobas que atribuyen un carácter inherentemente masculino a estos entornos. Para Plant, no se trata simplemente de feminizar un ámbito previamente masculinizado, sino de revelar que las mujeres siempre han tenido un papel protagonista en el ámbito tecnológico que implica relaciones comunicativas en red.

La metáfora del tejido, fuertemente ligada a la identidad femenina en diversas culturas, se convierte así en un hilo conductor en la obra de Plant. No solo simboliza la producción de redes y conexiones, sino que también atraviesa sus reflexiones sobre la formación de subjetividades y las dinámicas comunicativas.

En cuanto a los modelos de comunicación, sostiene Romero (2013) que Plant propone una diferenciación entre dos formas: una comunicación lineal, vertical y jerárquica, que asocia con lo masculino, y una comunicación en red, horizontal y descentralizada, que identifica como femenina y democrática.

El primer tipo de comunicación es propia de la tecnología industrial, de la que Plant afirma que sí tenía un carácter masculino. Además, este modelo lineal, vertical y difusionista basado en la dependencia entronca con la idea de la comunicación patriarcal.

Según Adriana Cavarero (2022), la filosofía, el arte y la literatura han representado tradicionalmente al hombre como un ser erguido, vertical y recto. La autora italiana cuestiona que esta rectitud sea la postura genuina del ser humano y sostiene que ha ocultado otra más esencial: la inclinación, que históricamente el arte y la filosofía han atribuido únicamente a la mujer. Así, Cavarero propone entender la subjetividad en términos de verticalidad e inclinación. En el hombre recto y erecto ve un yo autosuficiente, autorreferencial y cerrado sobre sí mismo; en cambio, en la inclinación percibe un yo altruista, volcado hacia el otro y abierto a la relación.

En esta tesis, y en la línea de lo que apuntan también autoras como Julia T. Wood (1994) y Deborah Tannen (1990), las diferencias de género en el arte, la literatura, es decir en formas de expresión cultural y por supuesto, en la comunicación no solo reflejan desigualdades, sino que también las refuerzan. En *Gendered Lives*, Wood (1994), al igual que Cavarero (2022), invita a reflexionar sobre cómo nuestras prácticas comunicativas contribuyen a la perpetuación o al cambio de las desigualdades de género en la sociedad y aboga por desafiar las normas tradicionales de género mediante una comunicación inclusiva y equitativa, que debe ser, por lo tanto, participativa horizontal y multivoz y que, en nuestra propuesta, demostraremos como rizomática.

El segundo tipo de comunicación al que se refiere Plant es la femenina, característica de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación. La tecnología actual, protagonizada por la

flexibilidad y la comunicación en red, tiene un carácter femenino. En palabras de Teresa García Aguilar:

Sadie Plant opina que la tecnología es fundamentalmente femenina y no masculina, puesto que las capacidades de conectividad, fluidez, típicas del tradicional carácter femenino, y que le habían servido a las mujeres de exclusión, son, hoy día, cualidades esenciales para moverse en la red, frente a la rigidez de la identidad fija y singular del patriarcado. A las mujeres les va bien en procesos fluidos, de tejer. (2007, p. 75)

Así, sostiene Plant:

El ciberespacio apareció como una zona incorporal más salvaje que el más salvaje Oeste, más vigoroso que la carrera del espacio, más sexy que el sexo, y mucho mejor que caminar por la Luna. Era la última frontera de las fronteras, la más pura de las islas vírgenes, el más nuevo de los territorios, una realidad diseñada según las especificaciones humanas, una zona artificial madura ya para un proceso de colonización infinito, capaz de satisfacer cualquier deseo final, especialmente el de escapar de la *carne*. (1998, p. 177)

Para Plant, escapar de la *carne* permite huir del determinismo biológico del cuerpo físico que nos condena a una identidad encerrada y monolítica. En palabras de Judy Wajcman, “en el ciberespacio todas las señas físicas y corpóreas se eliminan de la comunicación” (2006, p. 104). El ciberespacio, Internet, para Plant y Wajcman y las ciber y tecnofeministas optimistas, posibilita la transformación de *lo femenino* a través de la creación de multiplicidad de identidades.

En esta tesis proponemos, siguiendo las ideas de Plant, que existe una relación entre el ciberfeminismo y el rizoma. Internet aparece para Plant y Wajcman como una estructura rizomática que no tiene centro, no tiene jerarquías fijas; permite la creación de múltiples relatos a través de conexiones que rompen la estructura arbórea y piramidal de los relatos hegemónicos. Además, Internet —como lo hace el rizoma— disuelve las identidades binarias, fijas y jerárquicas propiciando las grietas (Holloway, 2011; Giró, 2025), lo líquido (Bauman, 2001), frente a las estructuras fijas patriarcales, escapando de *la carne*, aquello biológicamente descrito, como sugiere también Bracha Ettinger en su propuesta de ética matricial.

#### 5.3.4. FEMINISMOS DECOLONIALES. UNA MIRADA DESDE LA CONTRAHEGEMONÍA

La culminación de los procesos de independencia política en los países anteriormente colonizados, en especial durante la segunda mitad del siglo XX, no significó el fin de las relaciones de dominación, sino su transformación en nuevas formas de control: el neocolonialismo. Este modelo se sostiene en entramados económicos, políticos y sociales que continúan garantizando la supremacía de las antiguas potencias coloniales. Aunque la lógica imperial fue reformulada, el dominio del Norte global sobre el Sur persistió. Hoy en día, problemáticas como las migraciones forzadas, la persistencia de los denominados “Estados-problema”, la desigualdad estructural a nivel global, así como el racismo, siguen siendo manifestaciones actuales de ese legado colonial (Santos y Meneses, 2006). En este sentido, Grosfoguel (2011) introduce el concepto de *racismo epistémico* para referirse a una estructura de exclusión que coloca al pensamiento occidental y sus narrativas como universales, invisibilizando y subordinando otros sistemas de conocimiento.

En este marco, los estudios poscoloniales han identificado la disputa por la legitimidad del saber como uno de los principales frentes emancipadores del siglo XXI. Meneses (2011) enfatiza que uno de los mecanismos más complejos de desmontar en la relación entre Norte y Sur es precisamente la jerarquía epistémica, que sigue posicionando al conocimiento eurocéntrico como superior frente a las epistemologías alternas y diversas.

La incapacidad de establecer un diálogo más allá del marco monocultural de unos saberes impuestos por la lógica colonial genera —como apuntan Santos y Meneses (2011)— un terreno infértil donde no es posible la comunicación intercultural ni el reconocimiento, ni la legitimación de relatos y saberes que contradicen la hegemonía cultural impuesta desde el Norte (Santos y Meneses, 2011 y 2014).

Apunta Montanaro Mena (2017) que los estudios en relación con la posmodernidad y la colonialidad forman parte del marco de las llamadas, por Boaventura de Sousa Santos, Epistemologías del Sur (2006). Estas se inspiran en el Sur geopolítico, sobre todo latinoamericano, y se contraponen a las epistemologías hegemónicas del Norte global. Tales epistemologías pretenden, “no sólo evidenciar el epistemicidio que conllevó el modelo de conocimiento eurocéntrico dominante, sino cuestionarlo y visibilizar, reconocer aquellos sujetos invisibilizados, ignorados y menospreciados y darles voz y legitimidad” (2006, p. 14).

El propósito central de este enfoque es promover una reflexión constante sobre la realidad cultural y política de los países del Sur, al tiempo que se posiciona como una voz crítica frente a las múltiples formas en que persiste la colonialidad en la región. Esta perspectiva busca visibilizar los saberes subalternizados de los grupos históricamente oprimidos y desarrollar un cuerpo conceptual propio que funcione como eje articulador del pensamiento crítico. Entre las categorías fundamentales de este marco se encuentran el eurocentrismo, la raza, y las nociones de colonialidad del poder, del saber y del ser.

Los estudios sobre la colonialidad tienen como horizonte la posibilidad de un giro decolonial, entendido como un proceso transformador orientado a superar las estructuras coloniales que continúan operando más allá del fin formal del colonialismo. Este giro propone dismantelar los patrones de poder, conocimiento e identidad impuestos por la matriz colonial, abriendo paso a nuevas formas de pensar, ser y conocer desde el Sur global.

A pesar de que Santos no habla estrictamente de feminismo decolonial, algunas investigadoras como Marta Sierra (2022) plantean que los feminismos enraizados en el Sur desafían la necesidad de construir nuevas propuestas epistemológicas, lo que implica reformular los marcos desde los cuales se ha desarrollado la praxis feminista. Esta reconfiguración exige una mirada horizontal, fundada en los diálogos Sur-Sur, reconociendo además que dentro del propio Norte también habitan realidades que constituyen un Sur, para así desarrollar “una crítica profunda al capitalismo global, la naturalización de los valores del capital y el poder no reconocido del relativismo cultural en el feminismo académico y sus pedagogías” (2022, p. 217).

Montanaro Mena (2017) —en la línea de Sierra (2022)— señala que el feminismo hegemónico occidental, pese a su crítica al universalismo androcéntrico, ha reproducido también formas propias de exclusión al establecer categorías con pretensión de universalidad. A partir de los años setenta, las voces poscoloniales comenzaron a cuestionar este enfoque feminista y academicista originado desde Occidente, denunciando su sesgo eurocéntrico y su complicidad con la colonialidad.

En el ámbito académico anglosajón, tanto *Critical Race Theory* -CRT- (1994) como el poscolonialismo se consolidaron como enfoques que desmontan dos pilares fundamentales del supremacismo imperialista: el racismo estructural y el colonialismo intelectual. Estas perspectivas emergen de las vivencias y trayectorias de académicos y académicas racializados en contextos

metropolitanos, cuyas experiencias profesionales evidencian las múltiples formas de exclusión (Hesse-Biber, 2012; Gannon y Davies, 2012; Mendoza, 2014; Suárez y Hernández, 2008, citado en *Otras formas de (des)aprender*, AAVV, 2019).

En América Latina, la perspectiva decolonial plantea una ruptura radical con la colonialidad del saber, heredada de siglos de dominación externa e interna. Aunque estas formas de dominación intentaron suprimir los saberes de los pueblos originarios y afrodescendientes, no lograron extinguirlos por completo. Actualmente, estos conocimientos están siendo revalorizados por intelectuales comprometidos con sus comunidades. En este proceso, las mujeres ocupan un lugar central, pues han sido portadoras de prácticas y saberes fundamentales relacionados con el cuidado y la preservación de la vida (Marcos, 2010; Bidaseca, 2016; Bidaseca y Vázquez, 2011; Leyva et al., 2015, citado en *Otras formas de (des)aprender*, AAVV, 2019).

Maria Lugones (2010) fue la primera en proponer la noción de Feminismo decolonial, describiéndolo como “un movimiento en pleno crecimiento y maduración que se proclama revisionista de la teoría y la propuesta política del feminismo dado lo que considera su sesgo occidental, blanco y burgués” (Espinosa, 2014, p. 7). En 2007, Lugones planteó por primera vez el proyecto del feminismo decolonial, sugiriendo articular la perspectiva de la Interseccionalidad del feminismo negro y de color en los Estados Unidos con la crítica de la modernidad realizada por Aníbal Quijano (2009).

Mariana Noel Guerra Pérez (2018) destaca que este feminismo se conforma a partir de diversas corrientes, como el materialismo francés (Monique Wittig), el *black feminism* (Patricia Hill Collins, Angela Davis), el feminismo tercermundista y de color en Estados Unidos (Combahee River Collective, Gloria Anzaldúa, María Lugones), así como las voces de mujeres afrodescendientes de América Latina y el Caribe (Luiza Bairros, Ochy Curiel, Violet Eudine Barriteu, Yuderkys Espinosa) y de mujeres indígenas en Latinoamérica (Aura Cumes, Dorotea Gómez, Silvia Rivera Cusicanqui). Este feminismo también toma el concepto de decolonialidad del Grupo modernidad/colonialidad, integrado por académicos y activistas latinoamericanos como María Lugones, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado y Catherine Walsh, entre otros.

El enfoque del feminismo decolonial ofrece un marco teórico que permite adentrarse en una red compleja de sistemas de dominación que va más allá de las categorías tradicionales de género o

de la propia Interseccionalidad, aportando nuevas herramientas para interpretar y examinar la realidad social. En lugar de limitarse a la lógica de acumulación de categorías, esta mirada revela “grados de opresión mayores y complicidades mayores que la Interseccionalidad” (Lugones, 2012, p. 134). Tal como plantea Cubillos (2014) esta noción feminista y política, “al cuestionar los imaginarios hegemónicos —que pierden de vista las situaciones particulares de los sujetos, sus necesidades y demandas—, posibilita superar pensamientos simplistas para concebir las políticas públicas, siendo un incentivo para avanzar hacia campos de exploración que capturen las complejidades de la vida de las personas” (2014, p. 281).

Así, las Epistemologías del Sur (Santos y Meneses, 2006) y el feminismo decolonial denuncian el *racismo epistémico* (Grosfoguel, 2011), que privilegia el conocimiento producido desde los centros de poder occidental, invisibilizando los saberes encarnados y territoriales del Sur global. Como plantea Santos (2005), el conocimiento válido ha sido monopolizado por la ciencia moderna, deslegitimando otras formas de saber y obstaculizando el diálogo intercultural. Las Epistemologías del Sur y los feminismos decoloniales proponen formas *otras* de producir conocimiento desde las experiencias y saberes de las mujeres racializadas, indígenas, migrantes y empobrecidas.

Este giro epistémico y político encuentra un punto clave en las *zonas de contacto* intercultural. Lejos de ser espacios armónicos, las *zonas de contacto* son escenarios de conflicto, asimetría y resistencia, pero también de transformación. Son lugares fronterizos donde puede producirse una acción epistémica y política transformadora a partir del diálogo horizontal de saberes (Santos, 2014). En este sentido, las *zonas de contacto* permiten abrir procesos de *descolonización del conocimiento* y del *ser*, a través de los *reconocimientos recíprocos* (Santos, 2005, p. 165):

Las zonas de contacto, son zonas en las que ideas, conocimientos, formas de poder, universos simbólicos y modos de acción rivales se encuentran en condiciones desiguales e interactúan de múltiples maneras (resistencia, rechazo, asimilación, imitación, traducción, subversión, etc.) de modo que dan origen a constelaciones culturales híbridas, en las que la desigualdad de los intercambios puede ser reforzada o reducida. (Santos, 2014, p. 61)

En este marco, el feminismo decolonial se presenta no solo como una crítica epistemológica, sino como una práctica situada, relacional y transformadora que permite el diálogo intercultural y la



coemergencia de relatos. Una epistemología del Sur, entonces, ubicada en los márgenes y articulada desde los vínculos y el *conocimiento situado*.

Los vínculos, las interacciones y los intercambios culturales producidos en la zona de contacto ofrecen la posibilidad de ejercer una acción epistémica y política transformadora facilitando lo que Walter Mignolo (2008) llama un *proceso de descolonización del conocimiento* a partir del diálogo horizontal de saberes.

En última instancia, este proceso tendría como resultado el reconocimiento de la pluralidad epistémica que caracteriza al mundo, cuestionando la jerarquía que históricamente ha situado ciertos saberes como dominantes frente a otros considerados marginales o subalternos. Al desactivar esta dicotomía, se abre la posibilidad de avanzar hacia una verdadera *justicia cognitiva*, entendida como el respeto y la valoración equitativa de todas las formas de conocimiento (Santos, 2005, p. 187).

Desde la perspectiva santiana, asimismo, los intercambios culturales en la zona de contacto pueden contribuir, también, a la descolonización del ser y a su reparación gracias a los “reconocimientos recíprocos” (Santos, 2005, p. 165).

En este punto cabe anunciar, al hilo de lo que apunta Sierra (2022), que cuando Santos piensa en las Epistemologías del Sur no se detiene estrictamente en la epistemología feminista de hecho. Tal y como sostiene Breny Mendoza (2010), estas son epistemologías que:

se autodefinen como transmodernas, trans-capitalistas, trans-occidentales, trans-postcoloniales y ocasionalmente como feministas. Como tal no solo prometen una nueva práctica política que redefine la democracia liberal-occidental realmente existente, y una ruptura epistemológica que abre espacios a conocimientos subalternizados por el eurocentrismo que van más allá incluso del poscolonialismo de los sudasiáticos y árabes, y parecieran a veces incluir algunos elementos feministas, sino que también posibilitan la construcción de nuevas subjetividades que hablan desde la “herida colonial” y auguran no sólo la ansiada liberación del trauma de la conquista sino el fin de la teleología del eurocentrismo y la egología de Occidente y el comienzo del postoccidentalismo. (2010, p. 20)

Esta reconfiguración de mapas de *praxis* feministas y de espacios de encuentro en esta tesis consideramos que no puede hacerse sin la comunicación. Una comunicación basada en el vínculo y que apuesta por entender la co-constitución de los sujetos a través de la coemergencia (Ettinger, 2006) y las relaciones de confianza, reciprocidad y cuidado (Segato, 2016; Rodríguez Villasante, 2010). El vínculo es aquí una unidad de análisis y acción, tanto metodológica como política. Lejos de ser meramente un lazo interpersonal, es un espacio de agencia, de organización colectiva, y de resistencia frente a las estructuras opresivas del patriarcado, el colonialismo y el capitalismo (Ahmed, 2017; Haraway 1995, en Rodríguez Villasante, 2010).

Así, los feminismos decoloniales, las Epistemologías del Sur y las *éticas relacionales* —ética del cuidado, ética matricial y teoría del vínculo— coinciden en descentrar el conocimiento hegemónico, despatriarcalizar la producción epistémica y politizar los afectos como herramientas de transformación social. Todas ellas comparten una apuesta por el reconocimiento de la diferencia, la interdependencia y la justicia social como condiciones para pensar y practicar formas de encuentro basadas en la ilegibilidad y el intercambio. Esta propuesta que enlazamos con la idea de Tercera Cultura de Casmir (1993), y que, apuesta por la superación de una comunicación horizontal e intercultural hacia la Comunicación Rizomática, nos lleva a replantear un escenario (utópico), la era Pospatriarcal; el fin del patriarcado, de sus mandatos, y de las violencias que se le derivan (Segato, 2016). Un nuevo espacio político, cultural y afectivo, el Pospatriarcado, inserto en el Posoccidentalismo donde desarrollar un Tercer Feminismo basado, como apunta Montanaro, “en un mapa de conocimientos y prácticas políticas que acoja y no silencie, brindando voz a aquellos sujetos a quienes les ha sido negada y han sido construidos como subalternos” (2017, p. 156).

### **5.3.5. TERCER FEMINISMO Y POSPATRIARCADO. TEJIENDO UNA NUEVA ERA DESDE LOS BORDES**

El debate sobre el fin del patriarcado ha cobrado renovada centralidad en las últimas décadas, a medida que los feminismos han desbordado las estructuras críticas tradicionales para proponer nuevas formas de comprender el poder, las relaciones sociales y la subjetividad. En este marco, el texto colectivo *El final del patriarcado* (1996), publicado por la Librería de las Mujeres de Milán, constituye una inflexión epistemológica que no solo diagnostica una crisis del orden patriarcal, sino que anuncia el inicio de un nuevo paradigma relacional.

El texto de la Librería de las Mujeres de Milán se inscribe en una tradición de pensamiento feminista italiano que ha puesto en el centro la práctica de la diferencia sexual. Lejos de plantear una superación abrupta del patriarcado en términos lineales o teleológicos, las autoras sostienen que su fin se manifiesta en la pérdida de su capacidad de sentido. Es decir, en su progresiva inoperancia como sistema de organización simbólica y material de las relaciones sociales. El patriarcado —afirman— ha dejado de producir orden y significación, y por lo tanto, de gobernar eficazmente los vínculos entre los sujetos. En este vacío, las mujeres no solo irrumpen como sujetos políticos, sino como productoras de sentido, afirmando una autoridad simbólica propia que no depende ya de la negación del otro masculino (Librería de Mujeres de Milán, 1996).

En *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), Rita Laura Segato retoma la idea del fin del patriarcado desde el análisis de la violencia de género, identificando elementos que apuntan a una transformación profunda de las estructuras patriarcales. Para Segato, la persistencia y radicalización de la violencia contra las mujeres sería, según su análisis, un síntoma del desmoronamiento del orden patriarcal clásico al encontrarse frente a una *crisis del mandato masculino*. Una fase, según la autora, en la que los dispositivos tradicionales de afirmación viril —como el proveedor o el *pater familias*— han perdido eficacia, y la violencia se convierte en un recurso desesperado para reinscribir una autoridad masculina en crisis (Segato, 2010). Así, la intensificación de los feminicidios, las violencias sexuales y las formas de disciplinamiento de los cuerpos femeninos puede leerse como una respuesta reactiva al vaciamiento de las estructuras patriarcales.

Ambas perspectivas, la de Milán y Segato, coinciden, aunque desde registros distintos, en señalar que no se trata únicamente del colapso de un sistema jerárquico, sino de la emergencia de nuevas formas de subjetividad, relación y poder. El fin del patriarcado no implica la simple ausencia del patriarca, sino la posibilidad de imaginar otros modos de existencia más allá de la lógica de la dominación como son los vínculos y los cuidados, anteriormente expuestos, y una ética relacional basada en la cooperación y el encuentro.

Ahora bien, en este punto, cabe preguntarse cómo lo conseguimos y cuál es la nueva propuesta. Segato sostiene que el camino que ha de llevarnos a una *época Pospatriarcal* (2003, p. 260) tiene tres vías:

La primera vía defiende los derechos humanos como principio fundamental. Rita Segato sostiene que la capacidad de simbolización nos permite reflexionar críticamente, y que el lenguaje jurídico proporciona un marco desde el cual es posible construir discursos que impulsen el cambio. En este sentido, propone un sistema jurídico que articule los derechos humanos con los principios de la ética feminista y que abra caminos hacia una transformación estructural: la era Pospatriarcal. Esta nueva etapa representaría el horizonte revolucionario del feminismo, donde se erradiquen tanto el patriarcado como sus mandatos y las múltiples formas de violencia que de él se derivan.

Sin embargo, la segunda vía plantea una advertencia sobre los límites inherentes al propio aparato legal. Aunque las leyes pueden promover ciertos avances, no logran, por sí solas, modificar en profundidad los roles de género tradicionales, especialmente aquellos que continúan confinando a las mujeres al espacio doméstico y afectivo. Desde esta perspectiva, Segato apuesta por una transformación más radical: una revolución de género que deshaga su estructura dicotómica.

Siguiendo el giro performativo propuesto por Judith Butler (2007), desmonta el estatuto ontológico del género, se cuestiona su supuesta naturalidad y se expone su carácter de construcción cultural. De ahí surge la propuesta de un género fluido, una categoría abierta y flexible que permita desplazar el imaginario dominante —tradicionalmente androcéntrico— hacia un modelo Pospatriarcal, más libre, plural y dialógico.

La tercera vía, finalmente, defiende una autorreflexión por parte de ambos sexos que podemos vincular con Butler y su relectura de *La dialéctica del amo y el esclavo*, de Hegel. Al esclavo le queda lo que ella denomina la *experiencia de la autorreflexividad*, la posibilidad de “reconocerse a sí mismo en la privación que sufre” (1997, p. 39 citado en Segato, 2003, p. 261). Para Butler y Segato es en el reconocimiento reflexivo de su condición, e inclusive de su propio apego a ella, que el esclavo encuentra el camino de la libertad.

Las mujeres, como el esclavo, somos, según Segato (2018), personas y no personas. La autora subraya que la identidad femenina ha ocupado históricamente una posición ambigua, una condición “anfibia” que no ha sido asumida por elección, sino impuesta por las estructuras de poder. Al igual que en la relación entre amo y esclavo descrita por Hegel, las mujeres han sido situadas en el rol de víctimas dentro de una lógica de dominación. En este contexto, Segato (2003) y Butler (1997) coinciden en señalar que el camino hacia la emancipación comienza con un reconocimiento crítico de esa condición. Solo a través de una autoconciencia reflexiva sobre lo

que significa la identidad construida de mujer —con todos los sesgos y las violencias que conlleva— es posible abrir la vía hacia la libertad.

Para Rita Segato (2016), entonces:

Mientras no desmontemos el cimiento patriarcal que funda todas las desigualdades y expropiaciones de valor que construyen el edificio de todos los poderes —económico, político, intelectual, artístico, etc.—, mientras no causemos una grieta definitiva en el cristal duro que ha estabilizado desde el principio de los tiempos la prehistoria patriarcal de la humanidad, ningún cambio relevante en la estructura de la sociedad parece ser posible —justamente porque no ha sido posible. (2016, pp. 19-20)

La noción de época Pospatriarcal, que se perfila tanto en las reflexiones de Milán como en Segato e incluso Butler, no alude a un estadio ya alcanzado, sino a una apertura: un horizonte de posibilidad donde la práctica política feminista, centrada en el reconocimiento de los relatos silenciados y la ética del cuidado, transforme la sociedad actual.

En esta apertura que convocamos en esta tesis creemos que se hace imprescindible, tal y como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2010), advertir que muchas veces las categorías del feminismo occidental y académico, incluso cuando critican el patriarcado, permanecen ancladas en lógicas coloniales que invisibilizan otras formas de organización social y afectiva. Desde esta perspectiva, el fin del patriarcado no puede pensarse sin desmontar también la colonialidad del poder y del saber que lo ha sustentado. De modo similar, María Lugones (2008) desarrolla el concepto de *colonialidad de género* para señalar cómo la dominación patriarcal en América Latina fue co-constitutiva del orden colonial moderno y, por tanto, cualquier tránsito pospatriarcal exige un giro epistémico y político hacia los saberes y prácticas de las mujeres racializadas, indígenas y afrodescendientes.

Según Breny Mendoza, los feminismos dominantes del Norte global —y también aquellos que se reproducen desde sectores privilegiados del Sur— no han sido capaces de cuestionar a fondo su complicidad con la lógica de la colonialidad. Para la autora, la exclusión de mujeres racializadas, empobrecidas y marginadas incluso cuando se adopta la interseccionalidad sigue persistiendo, si esta se aborda de manera fragmentada, sin articularla con una crítica estructural a las formas de dominación colonial, capitalista y patriarcal.

Mendoza (2010, p. 54, citada por Montanaro Mena, 2017) denuncia que no se han desarrollado políticas capaces de entrelazar de forma efectiva las dimensiones de género, raza, clase y sexualidad con una postura claramente anticolonial y anticapitalista. En esta línea, teóricas como María Lugones y Rita Segato han puesto en evidencia el eurocentrismo implícito en muchas de las categorías utilizadas por el feminismo hegemónico, incluyendo nociones como género y patriarcado. Ambas autoras coinciden en señalar que la colonialidad del poder y el género construido desde parámetros occidentales han socavado históricamente las formas de organización y autoridad propias de las mujeres indígenas, afrodescendientes y mestizas de los sectores populares.

En este marco, las autoras subrayan que decolonizar el feminismo es una urgencia política. Ya que, tanto Lugones como Segato, advierten que el sistema capitalista neoliberal, profundamente racista, colonial y patriarcal, continúa devastando territorios y vidas, particularmente las de las mujeres subalternizadas.

El estudio de la colonialidad, al intersectarse con elementos de género, brinda la posibilidad de entender la opresión “como una interacción compleja de sistemas económicos, racializantes y generizantes, en los cuales cada persona puede ser vista como un ser vivo, histórico, plenamente descrito” (Lugones, 2008, p. 110).

El *Tercer Feminismo*, del que habla la feminista chicana Chela Sandoval (2000), se ha ido construyendo desde varios frentes y sitios geográficos y se inscribe en la genealogía de la memoria poscolonial:

desde una conciencia de los *borderlands*, que es diferencial, cinética y móvil, que funciona tanto dentro como fuera de la ideología dominante, brinda la mirada crítica mestiza como una actividad decolonizadora que estructura tanto una metodología y una teoría que permiten estructurar coaliciones políticas, identitarias y estéticas que son centrales en lo que denomina un feminismo de tercera generación en el siglo XXI. (Sandoval, 2000 p. 40, citada por Sierra, 2022)

En el marco de esta tesis, y como se ha planteado previamente, sostenemos que la era Pospatriarcal anunciada por autoras como las de Milán y Segato solo puede materializarse a través de la irrupción de un Tercer Feminismo. Este nuevo horizonte feminista se ve obligado a revisar

críticamente las propuestas epistemológicas y metodológicas producidas desde el Norte global ya que, apuntan las autoras, su tarea principal es dismantelar las representaciones discursivas que construyen a los sujetos desde la otredad. El Tercer Feminismo que emerge en la era Pospatriarcal deberá visibilizar las narrativas marginalizadas y los (nuevos) imaginarios contrahegemónicos para socavar los relatos que fomentan formas de colonialismo discursivo, epistémico, político y económico.

Además, consideramos que el Tercer Feminismo puede ligarse, a su vez, a una propuesta de comunicación desjerarquizada, la Comunicación Rizomática. Una comunicación desobediente frente a los órdenes instituidos patriarcales y univoz, ya sean de género, raza, clase o conocimiento. En este sentido, una práctica comunicativa que se inspire en el rizoma no solo acompaña al Tercer Feminismo, sino que lo hace posible: abre los canales, habilita los encuentros, desjerarquiza los saberes y permite tejer nuevas narrativas inSurgentes desde lo cotidiano hasta lo institucional.

La propuesta de un Tercer Feminismo implica una necesidad apremiante de subvertir las cartografías discursivas, políticas y epistémicas que han sido erigidas como dominantes dentro de la teoría y la práctica feministas. Este movimiento exige una ruptura con los marcos hegemónicos que han definido históricamente los modos de pensar, hacer y enunciar en el campo del feminismo, abriendo paso a otras formas de conocimiento y acción política más inclusivas, situadas y descolonizadoras donde los conocimientos que se tejen desde otros *Sures geopolíticos* (Montanaro Mena, 2017).

Las corrientes teóricas exploradas a lo largo de este apartado —como los estudios poscoloniales, los estudios sobre modernidad/colonialidad, los feminismos poscoloniales, comunitarios y autónomos— abren la posibilidad de imaginar nuevas formas de relación y de producción de conocimiento. Estas perspectivas introducen categorías y conceptos alternativos que permiten habilitar metodologías renovadas y asumir desafíos políticos urgentes, orientados a la decolonización del pensamiento feminista. Desde este proceso transformador se vislumbra la configuración de un Tercer Feminismo, propio de una era Pospatriarcal.

Así, para el Tercer Feminismo:

La mujer es el punto de intersección entre colonialismo, imperialismo, nacionalismos y fundamentalismos culturales. Es el punto de sutura del capitalismo globalizado, racista y

sexista: en el Sur, en las cadenas de montaje de las maquilas, donde ellas, las “nuevas subalternas son la mano de obra más barata, descartable, y en el Norte donde la presencia de las subalternas inmigrantes, “sin papeles”, trabajadoras sexuales... provenientes de Europa del Este, África o América Latina, dispuestas a realizar los trabajos (trabajo sexual, empleo doméstico, cuidado) que las mujeres blancas no realizarían, han transformado la cartografía de las metrópolis del Norte. (Bidaseca, 2014, p. 81)

Marta Sierra señala que este Tercer Feminismo está elaborado desde un mapa en ruinas, que

se caracteriza como una topografía cultural, un mapa móvil hecho de repositorios que el sujeto subyugado puede ocupar o abandonar, algo que permite la descolonización de sus relaciones con condiciones reales de existencia y que tiene la tarea de crear un espacio diferente, un espacio del medio, o un tercer espacio para construir nuevas formas de quehacer político en contra de las diversas opresiones. (2022, pp. 220-221)

Este tercer espacio, llamémoslo *zona de contacto*, no es posible sin una comunicación que apueste y reivindique la creación de espacios de resistencia desde lugares diversos, más allá de mapas bidimensionales, y “que acepte la coexistencia en un mismo lugar del centro y el margen, el adentro y el afuera” (Gillian citada por Sierra, 2022, p. 221).

De hecho, si nos centramos en las instituciones culturales propuestas en un modelo de política cultural elástico pensamos que la Comunicación Rizomática, que rechaza el modelo lineal de la comunicación funcionalista y propone una forma de circulación del conocimiento descentralizada, abierta y participativa, debe y puede promover una cooperación dialógica que permita múltiples entradas y salidas, múltiples trayectorias que no obedecen a una lógica hegemónica y que implica enunciarse desde la frontera.

Así, el feminismo será posible sólo “si se construyen cartografías de la *plurilocalidad* que vayan más allá de las ubicaciones trazadas por los binarismos de género y la lógica territorial del sujeto maestro” (Sierra, 2022, p. 221). Karina Bidaseca propone que este Tercer Feminismo “es aquél que logrando interpelar a la sociedad toda sobre las violencias contra el género, se inscriba en una genealogía de la memoria poscolonial, que necesita recuperar una memoria epistémica, que no omita las contribuciones del feminismo chicano (el Sur del Norte) pero que se sitúe en nuestro Sur” (2012, p. 42).



La propuesta epistémica y política del Tercer Feminismo convoca a repensar el campo feminista a partir de una cartografía de saberes y prácticas políticas que no reproduzca silenciamientos, sino que acoja las voces históricamente excluidas y subalternizadas. Como señala Sierra (2017, p. 224), el reto consiste en liberar al feminismo de la “caja de espejos” generada por los binarismos de género, con el fin de habilitar una mirada crítica y emancipadora capaz de interrogar a las lógicas de la colonialidad del poder, del saber y del ser para proponer alternativas.

En esta misma línea, Bidaseca (2012) señala que la existencia misma de las mujeres del Tercer Mundo se ve atravesada por la confluencia entre el colonialismo, el imperialismo y el capitalismo global. El feminismo poscolonial centra su reflexión precisamente en estas intersecciones, posicionándose en espacios fronterizos o intermedios —los llamados *in-between*— desde donde se articulan resistencias y se elaboran nuevas formas de pensamiento.

Desde el pensamiento fronterizo y la posición de encrucijada, la de habitar dos mundos sin pertenecer del todo a ninguno, tal como lo formula Anzaldúa (1981) cuando habla de mestizaje, es desde donde emergen diferencias compartidas que permiten construir estrategias identitarias colectivas. Homi Bhabha (2002, citada por Montanaro Mena, 2017) también reflexiona sobre estos territorios simbólicos donde se produce una negociación continua de significados y pertenencias.

Tal como expresa Millán Moncayo (2014) el objetivo es hacer visibles esas voces femeninas en plural que han sido silenciadas, ya sea por la ausencia de lenguaje para nombrarlas o por la falta de escucha. Se trata, entonces, de pensar desde nuestras propias “localidades y espacios sociales de acción e investigación” (2014, p. 11), para expresar lo que aún permanece fuera del relato hegemónico y hacer audibles los relatos contrahegemónicos tejidos desde la frontera.

Este enfoque feminista tiene como tarea ineludible interrogar la relación entre el lugar geográfico, las dinámicas específicas del poder y los marcos en los que se genera el conocimiento, para repensar desde allí los temas que configuran su agenda política y teórica. Desde repensar como apunta Sierra (2022) “la intersubjetividad, la conexión de las historias propias y las ajenas para la formación de una responsabilidad colectiva” (2022 p. 225). Elementos que, a nuestro entender, son básicos para construir el Tercer Feminismo desde lo horizontal y lo dialógico.

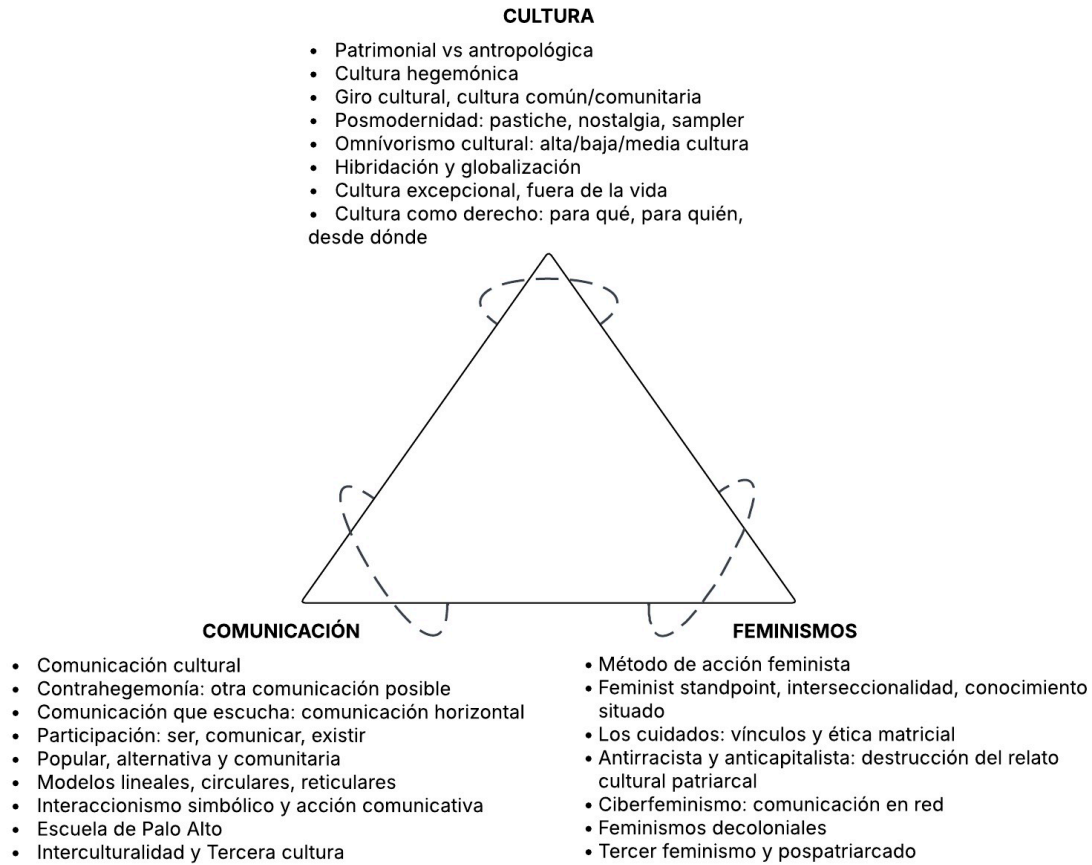
Es fundamental desplazar del centro hacia los márgenes de los mapas que sostienen los feminismos hegemónicos, con el fin de reconfigurar nuevos espacios de enunciación que se legitimen desde la

solidaridad crítica y la confrontación radical con el sistema dominante. Este gesto implica cuestionar las dicotomías de valor propias del pensamiento moderno y abrir paso a formas alternativas de reflexión, acción política, epistemología y metodología, con miras a imaginar y construir nuevos horizontes feministas posibles y nuevos otros mundos.

Reconfigurar el mapa de los feminismos no supone únicamente romper con las estructuras de poder que han moldeado históricamente su praxis, sino también proponer una cartografía feminista basada en una lógica transnacional no normativa y en una pedagogía profundamente solidaria. Para ello, resulta indispensable desestabilizar los binarismos disciplinarios que siguen marcando tanto nuestras formas de conocimiento como nuestras prácticas pedagógicas, e interrogar cómo los márgenes culturales son constantemente transgredidos y, al mismo tiempo, cómo se refuerzan y naturalizan las jerarquías territoriales y epistémicas.

Necesitamos, entonces, un feminismo situado en la frontera, capaz de interpelar las estructuras dominantes mientras ofrece una mirada crítica que incorpore un firme propósito decolonizador. Un feminismo que cuestione desde los márgenes, y que al mismo tiempo contribuya a desmontar las lógicas de poder que sostienen la colonialidad del saber, del ser y del género. Un feminismo que, como afirma Montanaro Mena (2017), facilite “la construcción de un entramado metodológico, teórico y político que recobre una memoria y que incluya la crítica poscolonial, los estudios de la colonialidad y las contribuciones del feminismo poscolonial y decolonial desde todas sus vertientes e incorpore todos los saberes, los acentos, los colores y a todas las mujeres” (2017, p. 158).

**Figura 3. Fundamentos teóricos: una triangulación: vértices y conceptos**



Fuente: elaboración propia.

## 6. LA COMUNICACIÓN RIZOMÁTICA, MÁS ALLÁ DE LA INCLUSIÓN DE LOS RELATOS CONTRAHEGEMÓNICOS

En el apartado final de nuestra investigación daremos forma a lo que hemos llamado una propuesta de Comunicación Rizomática para las instituciones culturales. Se trata de un planteamiento teórico-metodológico que ha de contribuir a dar respuesta a las crisis de acceso, participación y relato, en definitiva, de reconocimiento de sujetos y agendas, que experimentan las instituciones culturales en un contexto de posmodernidad cultural. Nuestra propuesta se sitúa en las tradiciones que postulan la comunicación no como una herramienta de difusión, desde la linealidad y la verticalidad, sino como un proceso de interacción, reconocimiento mutuo, escucha activa y participación, donde las voces históricamente silenciadas y sus relatos se hagan audibles, se legitimen y, por último, se reparen. Una lógica que definimos como desjerarquizante.

Así, la Comunicación Rizomática se despliega a partir del concepto de rizoma, cuyo significado proviene de la botánica y se representa como una planta con tallos entrelazados en forma de red. Una figura y una metáfora relacional donde los saberes dialogan, e igual que las raíces, se encuentran y desencuentran a partir de, como se ha visto, la triangulación entre Cultura, Comunicación y Feminismos. Cada vértice se ha presentado desde su potencial desestabilizador de las lógicas de la cultura hegemónica y del *statu quo* —que leemos como jerárquico y patriarcal— y desde su capacidad para articular un modelo cultural más justo, más humano y más democrático.

Así, si nos apoyamos en el triángulo de los fundamentos teóricos expuestos, podemos resumir que: la Cultura por la que abogamos en las instituciones culturales debe abrazar *lo cultural* y no solo representar los sujetos *marcados*, sino que ha de reconocer y reparar los relatos invisibilizados; la Comunicación debe ser una herramienta no solo de difusión, sino también de escucha activa; y los Feminismos no solo han de cuestionar las formas de opresión, sino que deben ayudar en la construcción de nuevos espacios de encuentro desde el disenso.

De hecho, como se ha ido apuntando a lo largo de la tesis, la Comunicación Rizomática, entendida como *zona de contacto* permite el reconocimiento y la reparación de los relatos contrahegemónicos desde la óptica de la creación de la Tercera Cultura (Casmir, 1993), un lugar de encuentro entre imaginarios y relatos con la institución cultural para participar, ser y existir.

En esta tesis creemos que la metáfora del rizoma como figura de construcción de imaginarios contrahegemónicos debe entenderse en el contexto actual de la posmodernidad, tratado en el apartado de Cultura. De este modo pensamos que las ideas expuestas por Deleuze y Guattari (1980) deben ir acompañadas de tres aproximaciones contemporáneas como son la idea de la liquidez de Bauman (2001); la hiperculturalidad de Byung-Chul Han (2018), y la hipermodernidad de Ascher (2009). Estas aproximaciones, a nuestro entender, pueden articular (y empoderar) los nuevos imaginarios contrahegemónicos actuales.

Estas aproximaciones emergen gracias al trabajo de Llamedo-Pandiella (2022), a pesar de que el autor utiliza, en su investigación académica, estos imaginarios entorno a las ideas del rizoma para su propuesta de educación. En nuestro caso, estos tres escenarios nos sirven para dar forma a nuestro planteamiento de Comunicación Rizomática en un contexto en el cual la dificultad de “empalabrar” (Duch, 2019), reconocer y reparar se presenta como una tarea compleja en un mundo cada vez más individualizante, pero a la vez con más voces reclamando su audibilidad (Solnit, 2023).

Para el filósofo Zygmunt Bauman (2001), en su teoría de la modernidad líquida, los fluidos se desplazan con facilidad. Se desbordan, inundan, se filtran. Si trasladamos esta metáfora a un entorno culturalmente globalizado, podemos establecer un paralelismo entre la modernidad sólida donde la institución cultural es monolítica, sistémica, vertical y su comunicación unidireccional con fines difusionistas, mientras que, según el autor, la modernidad líquida se identificaría con la realidad globalizada posterior cuyo modelo rompería los esquemas previos sin jerarquía, “una matriz de conexiones y desconexiones aleatorias y un número infinito de permutaciones” (2007, p. 9). Un modelo, el de Bauman, que encaja con el rizomático o con la *cultura desbordada e ingobernable* (Beirak, 2022). No obstante, y sin detenernos excesivamente en este punto, para Bauman las circunstancias líquidas de la posmodernidad albergan una vida llena de inseguridades donde el ser humano se ha convertido en un ser individualista y consumista, un *homo eligens* (2007, p. 89), que actúa de manera compulsiva en un entorno de aceleración global.

François Ascher (2009), en su libro *Diario de un hipermoderno*, haciendo una lectura de la hipermodernidad de Lipovetsky considera que, a diferencia de Bauman, las tesis de la posmodernidad recaen demasiado en la idea de la atomización, el desencanto, el consumo y el individualismo. Para el autor, en un entorno de hiperglobalización existe una pulsión para calmar la inseguridad y el aislamiento y esta se canaliza a través de la creación de comunidades y de

conexiones desde la comunicación. Ascher intenta desmarcarse de la visión pesimista entendiendo la incertidumbre y el caos como un lugar desde donde construir alternativas al pensamiento hegemónico, desarrollando otros caminos que difieran del abandono y la soledad. El individuo deviene un ser “multicarné” (2009, p. 174) donde su identidad se crea, se construye y reconstruye desde los vínculos. Así, las relaciones se desjerarquizan y el centro o la periferia se desdibujan y, como en el modelo rizomático de carácter hipertextual de Deleuze y Guattari, es donde se halla la línea de fuga (1977).

Siguiendo las tesis de Ascher, el filósofo Byung-Chul Han se sitúa a medio camino entre el pesimismo, la crítica a la explotación y la fascinación por los vínculos relacionales. Han (2018) entiende que, en el entorno actual, todo está enredado y conectado con todo en un entramado que presenta infinitas posibilidades. La metáfora del enjambre social permite al autor reflexionar acerca de la creación del pensamiento colectivo para, en la misma línea de Ascher, abordar las identidades desde el paradigma de la hibridación y la hiperculturalidad, desdibujando los límites de la representación. A su vez Han observa la comunicación como una estructura enredada de carácter anfiteatral (2022), de acuerdo con un modelo de comunicación orquestal —en palabras de la Escuela de Palo Alto— y por lo tanto multivoz.

Así, el rizoma, desde los imaginarios de la posmodernidad descritos, nos permite construir una propuesta de Comunicación Rizomática desde los religares de las distintas disciplinas, autores y autoras y teorías esbozadas en los fundamentos teóricos de la tesis, con el fin de elaborar una propuesta teórico-metodológica desde la comunicación que posibilite —y reconozca— los relatos contrahegemónicos en las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural.

Nuestra propuesta, ubicada en un contexto de crisis cultural posmoderna, parte del marco teórico que hemos ido trazando a partir de la triangulación Cultura-Comunicación-Feminismo, y que se ha constituido a partir de una metodología relacional y, a su vez, rizomática. De hecho, la figura del rizoma nos permite plantear múltiples conexiones y religares, como veremos más adelante, desde la noción de transdisciplinariedad y superando la interdisciplinariedad de la propuesta relacional. De hecho, la propuesta se arma desde los postulados de la epistemología feminista, los aportes de los modelos comunicativos circulares y reticulares, así como las concepciones de comunicación horizontal, popular, alternativa y comunitaria, y el modelo orquestal.

La transdisciplinariedad supone superar la idea de interdisciplinariedad que apuntaron García-Canclini (1998) y Martín-Barbero (2008), ya que la interdisciplinariedad posibilita la creación de ideas o conceptos desde —y con— las herramientas de otras disciplinas, pero sin que se desvanezcan las características de cada una de éstas. En cambio, la *transdisciplinariedad*, que Nicolescu (2002) y otros teóricos como Restrepo (2005) o Grossberg (2013) han propuesto, permite a las disciplinas ir más allá de su naturaleza planteando nuevas trayectorias desde el diálogo y la hibridación.

El rizoma es, de hecho, tal y como abundaremos en las siguientes páginas, una metáfora de esta liquidez, transdisciplinariedad y estructura *desestructurada*. Con este concepto se entiende principalmente un modo de pensamiento articulador que se propaga más allá de las fronteras establecidas y en el cual no existe ni un principio ni un fin: todo está interconectado. Es decir, cuenta con unas líneas de fuga que se propagan de manera libre. En otras palabras, la función rizomática es la que permite que *todo* —desde la comunicación humana— esté interconectado.

## **6.1. EL RIZOMA COMO METODOLOGÍA Y MÉTODO, UNA ESTRUCTURA SIN ESTRUCTURAS**

En el transcurso de nuestro trabajo, el rizoma —un modelo epistemológico y descriptivo en el que los elementos no se disponen según estructuras jerárquicas, sino que todos mantienen la posibilidad de influirse mutuamente, sin una lógica de subordinación fija (Deleuze y Guattari, 1980, p. 13)— sirve como metodología para la indagación de nuestra investigación y la construcción de los vértices Cultura-Comunicación-Feminismos y como metodología para desarrollo de nuestra propuesta de Comunicación Rizomática.

Como se ha desarrollado en el apartado metodológico, el rizoma como enfoque investigativo se articula con el modelo de investigación relacional, el cual se orienta a identificar flujos de vínculos y entramados de sentido. Esta perspectiva rizomática posibilita el entrelazamiento de saberes y disciplinas, proponiendo, desde la lógica de los no-métodos y el paradigma de la complejidad, una práctica crítica relacional que permita responder a las preguntas sobre cómo y desde dónde se produce el conocimiento (Andrade, 2019).

En esta misma línea, Edgar Morin (1977) plantea que la noción de complejidad, junto con la idea del no-método, representa una contracara del paradigma de la simplicidad que ha dominado la

epistemología científica moderna. Según el autor, el pensamiento simplificador fragmenta, separa y aísla los elementos de un sistema con el fin de analizarlos de manera lineal y predecible, lo que reduce la riqueza del fenómeno estudiado. En contraste, el pensamiento complejo, donde situamos la metodología rizomática, propone una integración que no niega la contradicción ni la paradoja, sino que las incorpora como dimensiones constitutivas de lo real. En palabras de Nicolescu (1996), esta perspectiva reconoce la simultaneidad de lo global y lo local, lo múltiple y lo contradictorio, superando así las limitaciones de los imaginarios sociodiscursivos tradicionales.

En la hegemonía cultural moderna existe una jerarquía marcada mientras que, en la hegemonía posmoderna o rizomática, tal y como sostiene Garde (2022), el rizoma dibuja un mapa nuevo cada vez, construyendo jerarquías propias. “Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra “meseta” (*plateau*) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior”, argumentan Deleuze y Guattari (1980, p. 26).

Estos autores vinculan una serie de principios a esta nueva geografía del conocimiento. En este sentido, entendemos que, en una propuesta que tiene como objetivo proponer una alternativa para la comunicación en las instituciones culturales —y que, por lo tanto, impugna una visión funcionalista—, dichos principios nos permiten establecer una geografía comunicativa de relaciones e interacciones, de sumas, religares y de desbordes.

## **6.2. LOS APORTES DE LOS PRINCIPIOS RIZOMÁTICOS A LA COMUNICACIÓN**

La geografía del conocimiento rizomático —podemos llamarla así— propuesta por Deleuze y Guattari (1980) parte de cinco principios rizomáticos que trazan un mapa que, en nuestra propuesta, vinculamos a la Comunicación. En los siguientes párrafos se desarrollarán dichos principios, precisamente, con el objetivo de visibilizar los aportes que suponen en nuestra propuesta.

Así, después de lo expuesto en el Estado del arte y en los fundamentos teóricos, en esta tesis exponemos que los aportes del rizoma a la comunicación en las instituciones culturales han de permitir romper y trascender la lógica piramidal de la comunicación funcionalista, que, siguiendo la metáfora botánica, sería una estructura de árbol. En el campo de la cultura y la comunicación



en las instituciones, una exposición sería un ejemplo de una estructura arbórea: mediante la misma, el visitante avanza a través de sus espacios para obtener un contenido ordenado según lo establecido. En cambio, una comunicación articulada desde la metodología rizomática —performativa, transfronteriza y abierta a múltiples caminos— buscará espacios que rompan saberes establecidos. El árbol sigue una lógica lineal, ordenada y consecuente, tiene un principio y un fin concretos, en cambio la figura rizomática se opone a la arborescente porque rompe la linealidad y la jerarquía. La práctica cultural ejercida desde el rizoma no permite una experiencia de acceso pasiva, sino la posibilidad de ampliar dicha experiencia a través de un proceso colaborativo. Ahora bien, para que se sustente la colaboración, la institución debe ser un espacio de contacto y ejercer un papel de facilitador, atendiendo a los principios del rizoma que plantea una comunicación que busca superar la jerarquía y desarrollarse desde los religares.

El primer principio del rizoma —sin que en realidad importe el orden— que pensamos articula la comunicación alternativa y desjerarquizante que proponemos, es el de conexión y heterogeneidad. Exponen los autores que en este principio cualquier punto puede estar conectado con los otros, sin necesidad de ningún orden vertical o reticular. Los autores lo explican de la siguiente manera:

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de argots, de lenguas especiales. (Deleuze y Guattari, 1980/2010, p. 13)

El segundo principio que proponemos supone un aporte importante a la Comunicación Rizomática, es aquel que expone que el rizoma crece a partir de la idea de multiplicidad porque, dirán Deleuze y Guattari, “no hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto” (1980/2010, p. 14). Así, una multiplicidad no tiene dimensiones: “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (1980/2010, p. 14).

Un tercer principio es el que argumenta que el rizoma sufre una ruptura asignificante. Es decir, puede ser interrumpido desde cualquier parte: “Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad

según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar” (1980/2010, p. 15).

De este modo, afirman, la evolución ya no obedecería solo a los modelos de descendencia arborescente —propios del Occidente moderno— sino que actuaría también de manera heterogénea:

Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policéntricos), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente únicamente por una circulación de estados. (1980/2010, p. 49)

Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en medio. Un rizoma está hecho de mesetas. (1980/2010, p. 26)

Precisamente en esta cita se recoge el principio de acentricidad y descentralización: no hay un punto de origen ni una estructura jerárquica. Los rizomas representan una red de conexiones en expansión continua, que se ramifican sin depender de un centro fijo. En esta estructura, no existe un punto de privilegio único, sino múltiples nodos que cambian. En lugar de una identidad estable, emergen identidades plurales, móviles y en constante transformación (Deleuze y Guattari, 1977). Esta idea nos remite al principio de Cartografía y calcomanía: el rizoma es dinámico y se reconfigura constantemente.

De hecho, relacionar rizomáticamente las vivencias, los sentidos, los deseos y ponerlos en común desde la cooperación dialogante (Grice, 1975) permite —como veremos— la creación de nuevos relatos desde un enfoque rizomático, superando la horizontalidad.

En la Tabla 3 se ponen en diálogo los cinco principios del Rizoma y cómo estos nos permiten avanzar en la construcción de una propuesta de Comunicación Rizomática.

**Tabla 3: Aportes del rizoma a la comunicación**

Principios del rizoma	Aportes del rizoma a la comunicación
<b>Conexión y heterogeneidad</b> (Todo punto del rizoma puede conectarse con cualquier otro)	Permite múltiples voces y conexiones sin una estructura centralizada.
<b>Multiplicidad</b> (No hay un centro único, sino múltiples entradas y salidas)	Las narrativas emergen desde múltiples nodos sin un eje único.
<b>Acentricidad y descentralización</b> (No hay un punto de origen ni una estructura jerárquica)	Las narrativas circulan de manera distribuida, sin control vertical.
<b>Cartografía y calcomanía</b> (El rizoma es dinámico y se reconfigura constantemente)	Se adapta a diferentes contextos y cambia según las necesidades de la red.
<b>Ruptura asignificante</b> (No sigue líneas fijas y puede recomenzar en otro punto)	Desafía discursos hegemónicos y permite nuevos sentidos en distintos espacios.

*Fuente:* elaboración propia a partir de Deleuze y Guattari (1977)

El rizoma, tal y como hemos visto en este apartado, supone potenciar la capacidad de acción de los individuos si la institución cultural asume su responsabilidad y ejerce como facilitadora. Una postura, la de facilitadora o central eléctrica, a la que más adelante se sumarán las aportaciones desde los feminismos.

Reflexionando sobre lo propuesto en torno a las instituciones culturales, cabe exponer que, en el momento en que estas asumen la responsabilidad de incorporar otras voces, su papel vuelve a ser jerárquico, a pesar de lo paradigmático que esto resulte.

De este modo, el árbol y el rizoma no deben entenderse como formas opuestas, sino como estructuras que pueden coexistir y complementarse. Ambas configuraciones son susceptibles de transformación. Una organización jerárquica de tipo arbóreo puede experimentar modificaciones que desdibujen sus ejes centrales, al punto de que el esquema original se diluya y dé lugar a una lógica rizomática. Del mismo modo, una estructura inicialmente caótica, sin un comienzo ni un final claramente definidos, puede con el tiempo adoptar formas más organizadas, incorporando ciertos niveles de jerarquía que configuren una nueva estructura más ordenada.

En definitiva, incorporar los principios del rizoma a una alternativa comunicativa para las instituciones culturales permite, desde la interacción dialógica, asumir los privilegios y, a la vez, desde estos, facilitar, abrir, dar lugar —desde el desplazamiento (no desde la sustitución)— a otras

voces que reclaman ser oídas y a otros relatos que merecen ser explicados y reparados, aunque esto implique que la institución se tense y se conflictúe.

### **6.3. DESBORDAR LA COMUNICACIÓN PARTICIPATIVA DESDE EL RIZOMA**

Tanto el Interaccionismo Simbólico como la Escuela de Palo Alto coinciden en concebir la comunicación como la base de la interacción social, y, por tanto, como el pilar fundamental en la construcción del mundo social (Rizo, 2004). Desde estas perspectivas, sin comunicación, no hay sociedad. Cada situación comunicativa se interpreta desde el bagaje simbólico de los participantes, el cual se proyecta y reconfigura en el momento mismo de la interacción. Así, la interacción simbólica constituye el mecanismo central de socialización a lo largo de toda la vida del sujeto social.

En esta propuesta, relacionamos la aproximación descrita en el párrafo anterior con la comunicación participativa con el objetivo de desbordarla a partir de las propuestas de las corrientes que nacen desde la comunicación popular, alternativa y comunitaria, los modelos circulares, reticulares y espirales y con la noción de orquesta de Palo Alto. Esto nos permite plantear cómo la distribución de roles que aporta el rizoma cambia el modelo lineal y que no existe una distinción entre nodos en lo que se refiere a la autoridad, pero sí a la responsabilidad, como veremos en las siguientes páginas.

La comunicación participativa se define como interacción e intercambio múltiple y voluntario de experiencias (Beltrán, 2007). Es decir, como proceso continuo, dinámico y cambiante que, al igual que el modelo *horicom*, se asienta sobre las coordenadas de acceso, diálogo y participación. Sin embargo, volviendo al ámbito de las instituciones culturales, como ya hemos señalado, dicho modelo comunicativo no supera la crisis de acceso, reconocimiento y representación en un contexto de posmodernismo cultural ni tampoco tiene en cuenta las coordenadas de acceso, diálogo, participación que analiza Beltrán en *Adiós a Aristóteles* (2007).

Si bien para visibilizar los relatos contrahegemónicos la participación, entendida desde un modelo horizontal, se constituye como uno de los pilares fundamentales sobre los cuales se debe desarrollar la Comunicación Rizomática, esta es insuficiente. La participación y también, como veremos, las epistemologías feministas, definen una manera de acercamiento a la realidad basada

en la premisa de *conocer transformando*, o reconocer, donde “no se trata sólo de participar para lograr el desarrollo, sino de participar para transformar y ser protagonista del cambio social” (Ander-Egg, 1990, p. 19). El desborde que el conocimiento rizomático aporta a la comunicación participativa resignifica la aproximación al acceso, la participación y el relato, las tres crisis que apuntan Davallon (2010), Croizet (2021) y Wróblewska (2022) y que recogen Gayà Morlà, Seró Moreno et al (2024). En cuanto al acceso, este se plantea desde la conexión y el vínculo; entonces, la institución ya no es sólo facilitadora, sino *zona de contacto* que se responsabiliza del espacio que ocupa. Desde este planteamiento rizomático, a partir del principio de conexión y del principio de heterogeneidad, el contacto ya no se diseña desde un supuesto empoderamiento, sino desde la transformación participativa de todas las partes implicadas, incluida la propia institución.

De hecho, veremos que el papel de la institución precisamente es el de responsabilizarse, en tanto que institución, de *lo cultural*, entendiendo la cultura como un taller (Carta de Roma, 2020) y asumiendo que debe ocuparse de aquellos retos que nos competen como humanidad. Así, en cuanto a la participación y el relato, en este sentido, podemos decir que el principal desborde del rizoma a la comunicación participativa es que el cambio ya no afecta o se ejerce en torno a las comunidades y su participación en la actividad cultural: el cambio acontece en todo el proceso. Así, el acceso, la participación y el relato ligado a la representación parten de las lógicas de la responsabilidad como institución, donde debe imperar la audibilidad (el querer escuchar para transformarse), para que se dé el reconocimiento y en última instancia la reparación simbólica.

## **6.4. LA COMUNICACIÓN RIZOMÁTICA SERÁ FEMINISTA O NO SERÁ**

La comunicación participativa y el feminismo convergen en la idea de problematizar y desnaturalizar realidades *a priori* aceptadas y/o silenciadas por consenso social para hacer visibles relatos que rompan con la hegemonía cultural (Gramsci, 1929/2000). Los principios de los feminismos, a los que haremos referencia en este apartado, nos ayudan a esbozar —de nuevo— el desborde en torno al acceso, la participación y el relato poniendo el foco en la necesidad de incluir en las instituciones relatos diversos, justos e igualitarios.

Como se ha expuesto previamente, los enfoques participativos en la producción de conocimiento son fundamentales para la configuración de un nuevo sujeto protagonista activo de procesos

sociales orientados a la transformación. Se trata de una dinámica que busca devolver la palabra a los sectores históricamente silenciados, articulando metodologías que no solo visibilizan las realidades de las clases populares, sino que se proponen intervenir en ellas para generar empoderamiento y transformación a la vez que rompen con la dicotomía tradicional entre conocimiento científico y saber popular, a partir de la reflexión crítica ante las preguntas: ¿qué se considera conocimiento?, ¿cómo se produce?, ¿cómo se confronta y se socializa el mismo?

Dubois (1983) sostiene que aquello que no se nombra carece de existencia, y por tanto, no puede ser objeto de transformación. En este sentido, en el sistema patriarcal, una de las tareas fundamentales del feminismo consiste en evidenciar “los mecanismos de poder y dominación que logran que ciertas prácticas se perciban como naturales, cuando en realidad no lo son” (Francisco et al., 2015, p. 165). Desde esta perspectiva, conocer implica también desnaturalizar las formas de opresión para poder identificarlas y erradicarlas.

En esta línea, Pajares (2018) señala que los planteamientos epistemológicos feministas comparten una premisa central: no existe un problema en sí mismo si no hay una persona —o un colectivo— que lo experimente y lo nombre como tal. Un problema es siempre el problema de alguien (Harding, 1989). Por ello, el primer paso en cualquier proceso de transformación consiste en definir aquello que se desea cambiar, nombrarlo y, si es necesario, resignificarlo, orientando así la acción política y epistemológica de manera consciente, y evitando reproducir sesgos androcéntricos.

Las vivencias de las mujeres ofrecen perspectivas únicas y relevantes para interpretar los conflictos sociales, cuestionar las estructuras de poder y proponer alternativas. En este sentido, Harding (1989) advierte sobre los riesgos de adoptar métodos y marcos epistémicos no inclusivos, que únicamente agregan a las mujeres como un apéndice, sin reconocerlas como agentes activos en el diseño, gestión y evaluación de las instituciones encargadas de producir y distribuir conocimiento. Esta exclusión impide que las mujeres participen plenamente en la construcción de modelos transformadores.

Esto implica que el objetivo no debe limitarse —como ya se ha señalado— a garantizar una representación numérica de las mujeres dentro de las instituciones culturales, ni a su mera inclusión cuantitativa. Se trata, más bien, de reconocer su papel como sujetos políticos portadores de un saber epistémico específico, al igual que el de otros sujetos no marcados. A la vez, se vuelve

imprescindible dotar a los marcos metodológicos de la investigación-acción de un componente político transformador, que permita configurar estructuras y relaciones más equitativas. Estas relaciones deben facilitar estructuras orientadas a superar la lógica androcéntrica presente en los distintos ámbitos de la vida social, cultural y académica.

En este sentido, y volviendo a las instituciones culturales, tal y como apunta Solnit (2023), la *audibilidad* de estos relatos ya no solo pasa por hacerlos públicos (visibles) desde la institución, sino que el foco se desplaza a las propias instituciones culturales y estas deben ser capaces de querer escuchar para transformarse. La institución ya no solo busca en los márgenes las narrativas para visibilizarlas, las busca para iniciar un proceso de reflexión de segundo orden que cambie su propia mirada (Gayà Morlà, et al, 2024). Así, entendemos que la Comunicación Rizomática incorpora en su seno las epistemologías feministas para hacer *audibles* primero y reparar después los relatos marginados por la hegemonía cultural, pero sobre todo para transformarse y, desde esta transformación, empoderar los imaginarios contrahegemónicos.

En la Tabla 4 se resumen los aportes feministas para avanzar en la propuesta de Comunicación Rizomática para las instituciones culturales.

**Tabla 4: Aportes de las epistemologías feministas**

Aportes de las epistemologías feministas
Rechazan las jerarquías del conocimiento y promueven la transdisciplinaridad de saberes situados.
Reconoce la diversidad de sujetos y la agencia de estos, así como sus experiencias y conocimientos, alejándose de visiones androcéntricas.
Se rechazan las estructuras patriarcales centralizadas en favor de un conocimiento plural.
Se valora el conocimiento situado y la experiencia vivida
Interrumpe narrativas dominantes y permite nuevas formas de conocimiento.
Se reclama la mirada interseccional ligada a la colonización cultural y social.
Supera la idea de representación femenina cuantitativa, anecdótica, excepcional y folklorizada para proponer una inclusión transversal.
Lo afectivo y la ética de los cuidados se reconocen como parte de la agencia.

*Fuente:* elaboración propia a partir de las ideas expuestas por Haraway (1998), Harding (1989), Crenshaw (1989), Ahmed (2017), Goldsmith (1998), Amorós y de Miguel (2005/2010), Solnit (2023), Segato (2016), Montanaro Mena (2017), Ettinger (2019) y Tronto (2010).

La Comunicación Rizomática entraña entonces la idea de comunicación participativa y horizontal con los aportes de las epistemologías feministas, pero dibujando una figura que ya no es ni lineal, ni circular, ni reticular, superando la espiral.

De hecho, según el recorrido teórico desplegado, podemos afirmar que, mientras que la comunicación de masas requería centrar la atención en un único centro irradiador de información, la comunicación en red dispersa esa información hasta hacerla inaprensible y en la comunicación espiral, escribe Garde (2022), “el conocimiento nace y crece como la maleza en los márgenes del camino y nos recuerda que el caos no se puede contener por su naturaleza múltiple y desterritorializada” (p. 47). La Comunicación Rizomática, siguiendo el modelo de Dance (1967) y Maletzke (1992), va más allá de la espiral, ya que se construye —recogiendo en la propuesta los postulados de los feminismos— desde una dimensión afectiva, centrada en los vínculos y los cuidados. Esta comunicación se articula a través de procesos de reconocimiento que implican interacción y escucha activa. En este proceso, a través de los diálogos, llegamos a lo que Santos (2011) denomina las zonas de contacto.

La Comunicación Rizomática es, al igual que la Comunicación Espiral, de naturaleza múltiple, imprevisible e ingobernable como las plantas que crecen en los márgenes de la autopista. Aun así, y a diferencia de lo que Garde propone en torno a la Comunicación Espiral, es una comunicación orquestal, multivoz y, sobre todo, que se rige por el principio de cooperación (Grice, 1975), ya que implica reconocer que las personas con las que se comparte espacio de discusión no solo son sujetos, sino también sujetos con agencia comunicativa y capacidad de coemergencia. Es decir, en nuestra propuesta, hay un compromiso, tanto teórico como político, en la propia forma de entender la comunicación, un compromiso que se debe exigir también a la institución.

En la Tabla 5 se recogen los principios de la Comunicación Participativa y los desbordes que supone vincularla a los principios rizomáticos y a las epistemologías feministas.



**Tabla 5: Desbordar la comunicación participativa desde el rizoma**

Comunicación participativa	Desbordes del rizoma a la comunicación participativa desde las epistemologías feministas
Promueve la inclusión de múltiples voces en el proceso comunicativo.	<p><b>CONEXIÓN Y HETEROGENEIDAD:</b></p> <p>A través del principio de conexión y heterogeneidad, no sigue una estructura jerárquica, sino que se expande en múltiples direcciones, promoviendo la interconexión y transdisciplinariedad de saberes situados y, a la vez, rechazando las jerarquías del conocimiento. Cuestiona tanto qué voces se incluyen, así como el acercamiento androcéntrico a estas voces. De esta manera, interrumpe narrativas dominantes y permite nuevas formas de conocimiento y nuevos imaginarios contrahegemónicos.</p>
Fomenta el diálogo horizontal y el empoderamiento de las comunidades. Utiliza metodologías colectivas y colaborativas.	<p><b>MULTIPLICIDAD:</b></p> <p>A través del principio de multiplicidad, busca la visibilización y representación equitativa de mujeres y sujetos marcados. La visibilización no solo reconoce la diversidad, sino la agencia tanto de los sujetos como de las comunidades y exige que el diálogo se plantee y construya desde la agencia comunitaria.</p>
Facilita la construcción de conocimiento de manera conjunta.	<p><b>ACENTRICIDAD Y DESCENTRALIZACIÓN:</b></p> <p>Rechazando las estructuras patriarcales centralizadas en favor de un conocimiento plural, cualquier nodo puede ser generador y distribuidor y no existe un punto central de control, pero sí de responsabilización, que recae en la institución. Así, descentrando e interrumpiendo, como principio rizomático, se permite poner en el centro tanto a las mujeres como sujetos marcados, reconociéndolos como objeto y sujeto de conocimiento y generando relaciones cooperativas.</p>
Pone en el foco el margen visibilizándolo	<p><b>CARTOGRAFÍA Y CALCOMANÍA:</b></p> <p>En la cartografía del rizoma no existe el margen. Se reclama la mirada interseccional.</p>
Tiene en cuenta la representación	<p><b>RUPTURA ASIGNIFICANTE:</b></p> <p>Transforma la representación en reconocimiento de la agencia de sujetos y/o instituciones, y valorando el conocimiento situado, lo afectivo, la ética de los cuidados y la experiencia vivida.</p>

*Fuente:* elaboración propia a partir de Deleuze y Guattari (1977), Servaes y Malikha (2005) y Somavia (1981)

## 6.5. LAS EPISTEMOLOGÍAS DEL SUR: INCLUIR, MEDIAR Y LEGITIMAR PARA REPARAR

La epistemología es “una teoría del conocimiento que considera lo que se puede conocer y cómo, o a través de qué pruebas las creencias son legitimadas como conocimiento verdadero” (Blázquez, 2012, p. 23). Este conocimiento verdadero, apunta Blázquez, pone el foco, en la epistemología tradicional, en el sujeto no marcado: hombre, blanco, joven y sano, occidentalizado, cisgénero, heterosexual y de clase media-alta. Así, como hemos visto, incorporar la perspectiva de género al ejercicio epistemológico desjerarquizado conlleva alejarnos del sujeto no marcado para dar voz a la otredad, a aquello marcado, con el fin de establecer formas de creación de conocimiento desde una visión crítica, que permitan transformar las relaciones existentes con el fin de establecer relaciones horizontales y democráticas basadas en la igualdad y la justicia.

Las Epistemologías del Sur, que recoge Nuño de la Rosa García (2015) basándose en la obra de Boaventura de Sousa Santos, designan el saber producido por aquellos que —a pesar del imperio del capitalismo, el colonialismo y/o el patriarcado— exigen el reconocimiento y la validación de sus procesos de producción y valoración epistémicos. A partir de esta premisa, Santos ha puesto en circulación el término *Epistemologías del Sur*, extendiendo su uso y ampliando su comprensión más allá de los límites del conocimiento académico mediante la articulación de una noción que entraña una reivindicación práctica. En esta tesis las Epistemologías del Sur nos ayudan a poner en valor las exigencias de reconocimiento de las *comunidades culturales de prácticas* que han visto sus prácticas silenciadas por la institución y a la vez permiten que la institución valore y se responsabilice de los procesos de producción epistémicos que escapan a las lógicas hegemónicas.

Las Epistemologías del Sur proponen una mirada alternativa que pone en evidencia formas de conocimiento marginadas o invisibilizadas por el saber hegemónico, tanto en sus versiones dominantes como en aquellas críticas que siguen ancladas en la tradición occidental. En este marco, Boaventura de Sousa Santos conceptualiza el Sur no sólo como una ubicación geográfica, sino como una metáfora del dolor generado por la opresión sistémica del imperialismo global y, simultáneamente, como un emblema de la resistencia frente a dicha opresión. Esta propuesta epistemológica se fundamenta en dos premisas esenciales: primero, que la realidad excede ampliamente a lo que la racionalidad occidental ha podido o querido abarcar; y segundo, que dicha

realidad está constituida por una pluralidad de modos de existencia, conocimiento y sensibilidad, que configuran distintas maneras de interpretar y habitar el mundo.

En palabras del propio autor, las Epistemologías del Sur responden a:

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. (Santos, 2009, p. 12)

Las Epistemologías del Sur plantean la necesidad urgente de una refundación radical en la relación entre los planos epistemológico, ontológico y ético-político, a partir de saberes, prácticas y experiencias localizadas que cuestionan la universalidad del conocimiento dominante. Estas epistemologías insisten en que el valor de un conocimiento no debe medirse por su capacidad de ser homologado o absorbido por paradigmas hegemónicos, sino por su pertinencia y capacidad transformadora en contextos específicos. La premisa central, como señala Boaventura de Sousa Santos (2009), es que “no puede existir justicia social global sin justicia cognitiva global” (p. 12). Los procesos de exclusión y opresión no solo afectan a sujetos y grupos sociales, sino que también implican la negación de los conocimientos que sustentan sus prácticas y formas de vida. A esta supresión sistemática de saberes no occidentales, Santos la denomina *epistemicidio* (1998, p. 208; 2009, p. 12, citado por Nuño de la Rosa García, 2015).

El proyecto colonial, bajo el argumento de la misión civilizadora, impuso una lógica de homogeneización cultural que anuló las diferencias, eliminó saberes alternativos y empobreció la diversidad epistémica, política y cultural del mundo (Meneses, 2011; 2014). Frente a ello, las Epistemologías del Sur no solo denuncian estas formas de exterminio epistémico, sino que también ofrecen herramientas analíticas para recuperar los conocimientos silenciados y construir nuevas formas de saber orientadas a resistir y subvertir el orden capitalista y colonial. Como apunta Nuño de la Rosa García (2015), el objetivo no es únicamente rescatar lo perdido, sino crear condiciones para el Surgimiento de alternativas situadas y emancipadoras.

Desde esta perspectiva, nuestra propuesta de *Comunicación Rizomática* busca precisamente generar espacios para descolonizar el conocimiento, visibilizar relatos ocultos y recuperar aquello que Santos (2009) denomina el “desperdicio de la experiencia”, es decir, las formas de saber que

han sido descartadas o deslegitimadas por el pensamiento hegemónico. En sociedades profundamente multiculturales, el orden monocultural impuesto desde el Norte global debe ser transformado de raíz mediante una ampliación de derechos y un reconocimiento efectivo de la pluralidad epistémica (Santos, 2005, p. 163).

El verdadero problema, por tanto, no radica exclusivamente en la cultura occidental, sino en la occidentalización del mundo. Por ello, tal como recoge Aguiló en Nuño de la Rosa (2014, p. 115), reivindicamos las Epistemologías del Sur como un esfuerzo por recuperar y poner en diálogo sujetos, saberes y prácticas históricamente ubicados en el lado invisible del espejo creado por los sistemas sociales e institucionales dominantes.

Como se ha visto, la cultura occidental ha operado desde una posición de superioridad que impide establecer diálogos simétricos con otras cosmovisiones. La falta de reconocimiento hacia lo que Mignolo (2003) denomina una *epistemología-otra* ha reforzado relaciones desiguales, silenciamientos y jerarquías que obstaculizan el potencial emancipador de los saberes subalternos. Las Epistemologías del Sur, en este sentido, abren un horizonte nuevo para el pensamiento y la acción desde el Sur global —entendido no sólo en términos geográficos, sino también culturales, sociales y políticos— y reclaman una visión antipatriarcal que rompa con las lógicas de subordinación y exclusión.

Partiendo de la afirmación de que “la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo” (Santos, 2009, p. 100), defendemos que las vías hacia la emancipación social deben construirse desde otras formas de entender el conocimiento, el diálogo intercultural y la justicia. Frente a los silenciamientos impuestos por los universalismos hegemónicos y la ceguera epistémica de Occidente, es imprescindible desarrollar una propuesta comunicativa que favorezca la descentralización del poder simbólico y, con ello, una ruptura con la lógica patriarcal que lo sostiene.

Santos, tal y como hemos relatado en el vértice Feminismos, cuando desarrolla su teoría de las Epistemologías del Sur no tiene en cuenta las epistemologías feministas. No obstante, algunas investigadoras sitúan los Feminismos dentro de las Epistemologías del Sur (Sierra, 2022; o Mendoza 2010) por tratarse de un marco desde donde “reconfigurar los mapas de la praxis feminista”, para poder mirar de manera horizontal y desarrollar una crítica y una alternativa a los valores occidentales, patriarcales, coloniales y androcéntricos.

Por tanto, la construcción de una propuesta de Comunicación Rizomática como un modelo comunicativo desjerarquizado requiere pensarse desde el Sur situado epistemológicamente y *desituado* geográficamente. Recogiendo algunos de los postulados de la Epistemología del Sur, la Comunicación Rizomática procura formas plurales de conocimiento con una visión más rica e inclusiva del mundo, a través del reconocimiento de las opresiones epistémicas y las resistencias, también epistémicas, de estas opresiones. Esto lleva a reconocer prácticas (experiencias), relatos, sujetos individuales y colectivos, ya no situados en los márgenes sino también en el centro, precisamente porque la institución cultural ya no se entiende como centro sino que asume la responsabilidad de descentrarse para escuchar, reconocer y reparar. Así, la comunicación rizomática podemos decir que es Sur, ya que es teoría y acción para la desjerarquización de aquello que se debe conocer y de las pruebas que legitiman dicho conocimiento.

Es necesario recoger una idea que nos parece capital: la propuesta de Comunicación Rizomática, a pesar de articularse desde el Sur simbólico, debe impactar en el Norte global y desvelar las representaciones discursivas de los sujetos contruidos desde la otredad en los diferentes contextos geográficos e históricos. La invisibilización histórica de las mujeres y la otredad, también es Sur, la invisibilización de las *comunidades culturales de práctica*, también es Sur. Una invisibilización que exige ser vista y reparada.

La reparación, de hecho, es en esta propuesta un ejercicio de escucha y de aceptación de privilegios desde el *conocimiento situado* y autocrítico. Reparar implica identificar las disposiciones patriarcales, y en consecuencia hegemónicas y neoliberales, y a su vez visibilizar y legitimar las experiencias y memorias de aquellos que han sido históricamente marginados por las narrativas hegemónicas, pero que no por ello no han construido memoria y por lo tanto cultura. Desde mujeres, indígenas, afrodescendientes, personas racializadas, campesinas, las personas LGTBIQ+, etc., todas ellas, han construido memorias contrahegemónicas con perspectivas alternativas que desafían la historia oficial y resaltan las múltiples dimensiones de sus historias tejiendo otros relatos desde otros tiempos, espacios y cuerpos, es decir, desde otras agencias.

Sostenemos que en el contexto de los relatos que alimentan la institución cultural y conforman su narrativa, el primer movimiento para el reconocimiento, la legitimidad y la reparación es dar cuenta de que las narrativas hegemónicas han dominado históricamente la construcción de la memoria colectiva, silenciando voces y experiencias de grupos—otros. Esta noción entronca con la idea del metarrelato patriarcal expuesta en el vértice Feminismos.

La reparación, entonces, va más allá del reconocimiento; busca subsanar las injusticias históricas y sus consecuencias actuales con el fin de construir una sociedad más equitativa. La reparación, en cultura, es una forma de justicia histórica que busca devolver dignidad a quienes han sido silenciados y asegurar que sus expresiones culturales sean valoradas y protegidas en el presente.

Un buen ejemplo de la idea de reparación, que entendemos ligada al feminismo decolonial, la encontramos en la reflexión de Alice Procter, en su obra *El cuadro completo. La historia colonial del arte en nuestros museos* (2020), donde la autora denuncia cómo los museos europeos se construyeron a partir del saqueo colonial y sostiene que descolonizarlos implica no solo restituir los bienes robados, sino que hay que reconfigurar los relatos museográficos. No se trata solo de “incluir” otras perspectivas, sino de descentrar el canon museal (2020), sostiene Procter. A través de sus *Uncomfortable Art Tours*, Procter confronta a los visitantes con las historias ocultas detrás de las colecciones y propone una *pedagogía del disenso* (Ranciere, 1995; Freire, 1973; hooks, 2017) para reconfigurar la institución cultural.

Esta idea del disenso, de aquello en conflicto —que podemos remontar a la noción de Jacques Rancière aparecida en *El Desacuerdo* (1995)— busca respuestas en nuevas raíces —de nuevo, el rizoma botánico como metáfora— y aparece de manera simbólica, pero también arquitectónica, en, por ejemplo, el Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana de Washington. Se trata de un museo creado por el arquitecto ghanés David Adjay en 2016 y que aborda la reparación histórica desde la misma arquitectura del edificio. Las salas históricas son subterráneas y van avanzando en la historia subiendo en espiral. Una imagen rizomática donde la parte más oscura de las galerías, correspondiendo a la historia de la esclavitud en Norteamérica, se encuentra abajo, en el sótano y, a medida que las personas visitantes van subiendo, se avanza por la introducción de personas esclavizadas en las primeras colonias hasta llegar a la cultura y el arte afroamericanos actuales.

Entendemos que cada curva, recuperando los principios del rizoma, tiene diferentes rupturas asignificantes, donde las líneas fijas (y cronológicas) se interrumpen, a nuestro entender a modo de rizoma, para recomenzar en otro punto. El museo se convierte así en un ser dinámico, que se reconfigura constantemente a través de las voces y las miradas de las *comunidades culturales de práctica* —sumando el personal del museo y las personas visitantes— y siguiendo el principio de cartografía de Deleuze y Guattari.

En este sentido, el museo está pensando para convertir el disenso en una experiencia que hace que el humano que *experiencia* dicho disenso entre en conflicto con sus propias hegemonías. Un espejo que refleja los modelos sociales e institucionales dominantes y nos sitúa entre estos como sujetos y colectivos a la vez que hace visibles los conflictos que estos nos suponen.

El disenso que toma la forma del rizoma se convierte, a través de la comunicación, por tanto, en una herramienta emancipadora, que permite cuestionar las estructuras de poder dominantes occidentales, colonizadoras y sus relatos leídos como hegemónicos y neutrales. Así, la irrupción de voces históricamente excluidas que reconfiguran el relato museístico, desde una mirada feminista decolonial, puede leerse como un acto de disenso político en clave rancièriana: desestabilizando quién puede hablar, qué memorias cuentan y qué cuerpos importan.

En esta propuesta mantenemos que, para escuchar, reconocer, legitimar y reparar los relatos contrahegemónicos, no podemos hacerlo desde epistemologías construidas en occidente herederas de la mirada colonial de la vieja Europa. De este modo, resolvemos que será desde las Epistemologías del Sur y desde las epistemologías feministas desde donde construiremos la propuesta de una nueva comunicación más allá de la participativa y la *horicom*.

## **6.6. UNA PROPUESTA DE COMUNICACIÓN RIZOMÁTICA EN LAS INSTITUCIONES CULTURALES: DE CONTENEDORES A LABORATORIOS DE VÍNCULOS**

La propuesta de Comunicación Rizomática parte de un contexto en que las instituciones culturales contemporáneas experimentan una profunda crisis de acceso, participación y relato (Davallon, 2010; Croizet, 2021; Wróblewska, 2022), crisis a las que debemos sumar las crisis de legitimidad y reconocimiento, derivadas en parte de su apego al modelo funcionalista de comunicación. Tradicionalmente, las instituciones han operado bajo una lógica de verticalidad jerárquica, donde la comunicación se entiende como un instrumento de difusión y visibilidad —más cercano al márketing que a la creación de vínculos. Esto ha generado una desconexión entre las instituciones y sus comunidades, que se refleja en una participación limitada, una narrativa cultural homogénea y un relato institucional despolitizado.

En este marco, la Comunicación Rizomática emerge como una respuesta teórica y metodológica para transformar las instituciones culturales en lugares para lo común, espacios de construcción colectiva del sentido, y *zonas de contacto*, donde los relatos múltiples y situados tengan cabida. Desde esta perspectiva, tal y como venimos anunciando, la comunicación deja de ser una herramienta táctica para convertirse en una forma de mediación simbólica y relacional que permite articular procesos colectivos, afectivos y epistémicos.

En esta propuesta partimos de la premisa que la institución cultural debe ser un ente facilitador de estos procesos, asumiendo su responsabilidad como valedora de relatos, y a través de su condición de *central eléctrica* (Dorner, 1943), como irradiadora y creadora de nuevas narrativas desde, ya no sólo la participación activa, sino también desde la reparación. Es más, la institución cultural debe ser capaz de escuchar para cambiar, no solo para visibilizar. En este sentido, es capital apuntar que el concepto de audibilidad de Solnit (2023) cambia la lógica de la escucha, ya no solo hacia fuera, sino hacia dentro y para dentro y con el objetivo final del cambio institucional.

La Comunicación Rizomática se nutre de los aportes de la comunicación participativa, pero los desborda a partir de los principios del rizoma y, a su vez, integrando las críticas y contribuciones de las epistemologías feministas y del Sur, ya que propone una forma de acceso, participación y construcción de relatos que parte de la responsabilidad institucional frente a un contexto de deslegitimación de las instituciones. Coloca en el centro el reconocimiento de las agencias de los sujetos y los espacios, así como de los procesos de producción, con el objetivo de incorporar relatos contrahegemónicos. Este enfoque exige un cambio de mirada dentro de la propia institución, una transformación que solo puede emerger a partir del acto de reconocer.

En efecto, uno de los resultados fundamentales de este proceso sería el reconocimiento pleno de la riqueza y diversidad epistemológica que existe en el mundo. Esto implicaría, a su vez, desarticular las jerarquías que históricamente han clasificado ciertos saberes como superiores — los hegemónicos— y otros como inferiores o subalternos. Tal transformación abre el camino hacia una auténtica “justicia cognitiva”, tal como la plantea Boaventura de Sousa Santos (2005).

Desde esta misma perspectiva, Santos también sugiere que los espacios de intercambio cultural — las llamadas “zonas de contacto”— pueden desempeñar un papel clave en los procesos de decolonización del ser. Estos encuentros, si se basan en la “ilegibilidad recíproca” entre saberes y



subjetividades, tienen el potencial de reparar las heridas provocadas por la colonialidad y de contribuir a una reconfiguración más equitativa del conocimiento y del ser (Santos, 2005).

Las instituciones culturales como *zonas de contacto* y de interacción pueden, a través de la Comunicación Rizomática, sustituir la lógica de la monocultura que ha naturalizado las diferencias, identificándolas con formas de inferioridad dentro de un sistema de clasificación cultural jerárquico, patriarcal y discriminatorio. Frente a esta concepción, se propone una nueva articulación, que tiene lugar en las zonas de contacto, entre los principios de igualdad y diferencia, que permita imaginar formas de reconocimiento donde la diversidad no implique desigualdad. En este marco, las diferencias no se traducen en subordinación, sino que constituyen oportunidades para alcanzar lo que Boaventura de Sousa Santos denomina “diferencias iguales” (2005, p. 165), es decir, un horizonte de justicia donde la pluralidad se afirme sin exclusión mientras se aboga por una nueva teoría del conocimiento, una nueva epistemología que Varela y Saintout (2014) llaman de la *esperanza*.

Así, recuperando las palabras de la antropóloga Rita Segato (2019), en un momento donde “la sociedad está inmersa en una fase extrema y apocalíptica en la cual rapiñar, desplazar, desarraigar y explotar al máximo son el proyecto de la acumulación”, deberíamos pasar, a través de la justicia social y también de los cambios de relato, “del proyecto histórico de las cosas, al proyecto histórico de los vínculos” (2019, s.p).

Para ello, para trabajar desde los vínculos, como se ha dicho en las páginas anteriores, partimos de una comunicación que impugna la idea de la comunicación funcionalista, y se desplaza a las mediaciones culturales y, por lo tanto, hacia las formas de construcción social de sentido. De la jerarquía patriarcal y vertical al vínculo, donde la comunicación sea un espacio de construcción de relatos desde la capilarización de lo cotidiano hacia lo institucional. Y, en el caso que nos ocupa, desde las instituciones culturales hasta el reconocimiento político de lo cotidiano o lo que en páginas anteriores hemos conceptualizado como *comunidades culturales de práctica*.

De hecho, el rizoma nos permite criticar ese inicio que reduce a las *comunidades culturales de práctica* a reproducir prácticas que la administración admite como legítimas bajo el pensamiento-árbol de la democratización cultural. En este último, la creatividad, la interdisciplina, la disidencia o la comunicación horizontal son leídas como inadecuadas porque escapan a la jerarquía piramidal.

Desde esta perspectiva, concebimos la Comunicación Rizomática como una expresión de comunicación que bebe de las nociones de comunicación popular, alternativa y comunitaria, en tanto trasciende los modelos clásicos —circulares o en espiral— y genera comunidad y pertinencia en el mismo acto comunicativo. En este proceso, no solo se produce intercambio entre los sujetos, sino que también se configura un relato compartido que da sentido a la experiencia colectiva.

La narración que Surge de estas interacciones no se limita al ámbito individual, sino que actúa como una herramienta para resignificar la cultura desde lo cotidiano fuera del relato hegemónico, planteando a su vez la necesidad de transformar las estructuras institucionales. Así, la Comunicación Rizomática permite que los sujetos se reconozcan dentro de una cultura dominante a la vez que habilita la construcción de meta-relatos que cimentan nuevas formas y prácticas comunitarias y, en consecuencia, nuevas identidades tanto individuales como colectivas.

La Comunicación Rizomática convierte las instituciones culturales en *zonas de contacto* intercultural, es decir, “campos sociales donde diferentes mundos de vida normativos, prácticas y conocimientos se encuentran, chocan e interactúan” (Santos, 2005, p. 181). Siguiendo los principios del rizoma de conexión y multiplicidad, las *zonas de contacto* y la *ilegibilidad recíproca* facilitan la articulación de nuevas alianzas transformadoras donde la institución cultural se presenta como un lugar que propicia el diálogo intercultural y, sobre todo, para la emergencia de una Tercera Cultura.

Laclau y Mouffe (1987) sostienen que la articulación implica poner en relación dos o más elementos —como identidades o culturas— de modo que cada uno contribuya a conformar una nueva configuración cultural distinta de las originales, una Tercera Cultura (Casmir, 1993) sin que ello suponga la anulación de ninguno. Esta articulación que se da gracias a los tres fenómenos (*zonas de contacto*, espacios de ciudadanización y procesos interculturales) que en esta tesis leemos (casi) como sinónimos, es imposible sin entender la comunicación como un proceso rizomático.

Las *zonas de contacto* constituyen lugares fronterizos abiertos y creativos caracterizados por el diálogo y la confrontación:

Las zonas de contacto son zonas en las que ideas, conocimientos, formas de poder, universos simbólicos y modos de acción rivales se encuentran en condiciones desiguales e

interactúan de múltiples maneras (resistencia, rechazo, asimilación, imitación, traducción, subversión, etc.) de modo que dan origen a constelaciones culturales híbridas, en las que la desigualdad de los intercambios puede ser reforzada o reducida. (Santos, 2014, p. 61)

Las interacciones y los intercambios que tienen lugar en las zonas de contacto abren un campo complejo en el que coexisten tanto relaciones coloniales marcadas por la asimetría, la desigualdad y el desprecio, como posibilidades reales de acción epistémica y política con potencial transformador. En este contexto, dichas zonas pueden convertirse en espacios fértiles para iniciar procesos de descolonización del conocimiento, tal como propone la teoría crítica poscolonial, mediante el establecimiento de diálogos horizontales entre saberes diversos.

El relato que se genera a partir de esta comunicación, guiado por el principio de multiplicidad, constituye una vía para interpretar la complejidad del mundo contemporáneo, así como para propiciar una comprensión mutua entre sujetos en una sociedad que enfrenta desafíos urgentes como la justicia social y la igualdad de derechos. En efecto, estos retos solo pueden afrontarse si se garantiza la participación activa de actores diversos y si, en el marco de la interacción, emergen meta-relatos contruidos desde agendas no hegemónicas que ofrezcan nuevas perspectivas y sentidos compartidos.

Así, los laboratorios ciudadanos, que en esta tesis llamaremos *laboratorios de vínculos*, constituyen un ejemplo práctico de la aplicación de la lógica rizomática en el seno de las instituciones culturales. A diferencia de los modelos tradicionales centrados en la conservación, la exhibición y el consumo de cultura, estos laboratorios apuestan por una cultura procesual, participativa y situada, donde la mediación no es un canal, sino una práctica política y pedagógica para la escucha y transformación, un laboratorio de y para los vínculos.

La noción de *laboratorio de vínculos* designa un espacio de experimentación orientado a investigar, diseñar y poner en práctica formas significativas de relación entre las comunidades, los públicos y la propia institución. Más allá de la simple programación de actividades, estos laboratorios deben constituir dispositivos metodológicos y simbólicos que promueven la creación de lazos horizontales, basados en la reciprocidad, la escucha y el cuidado (Simon, 2010). Desde esta perspectiva, el laboratorio de vínculos desafía las dinámicas jerárquicas tradicionales que suelen caracterizar a las instituciones culturales, abriendo posibilidades para una mediación más

inclusiva, ética y afectiva, donde los saberes y necesidades de las comunidades ocupan un lugar central (García Canclini, 2015; Garcés, 2017).

Estos laboratorios asumen también una función crítica y transformadora al cuestionar el papel de las instituciones culturales como meras proveedoras de contenidos para un público pasivo. En cambio, los conciben como espacios vivos de co-creación y aprendizaje colectivo, donde las fronteras entre institución y comunidad se desdibujan en favor de relaciones más genuinas y sostenibles (Bishop, 2012). Talleres participativos, residencias comunitarias, proyectos de memoria colectiva o plataformas abiertas para el encuentro son algunas de las prácticas que pueden integrarse en un laboratorio de vínculos, siempre con el objetivo de fortalecer los tejidos sociales y culturales y repensar la institución como un agente comprometido con su entorno y con las subjetividades que lo habitan (Freire, 1970).

Así, el laboratorio deviene un espacio de experimentación, creación colectiva y aprendizaje que articula prácticas culturales, artísticas, sociales y tecnológicas desde la participación activa de la ciudadanía. Estos laboratorios se caracterizan por su enfoque en la co-creación, la horizontalidad en la toma de decisiones, la interdisciplinariedad y el uso del prototipado como método de trabajo, permitiendo desarrollar soluciones innovadoras a problemas locales o globales, desde los vínculos y la interacción. A menudo, están fuertemente vinculados a su territorio y sus *comunidades culturales de práctica* promoviendo vínculos con saberes diversos y formas no convencionales de producción cultural.

Estos espacios, caracterizados por su carácter experimental, abierto y no lineal, son el lugar natural para desplegar la Comunicación Rizomática. En ellos, la comunidad no es solo destinataria sino co-creadora; el relato no está cerrado, sino en constante negociación; y el saber no se transmite, sino que se construye desde el encuentro de campos, cuerpos, trayectorias y afectos. En las instituciones culturales, estos espacios transforman el papel tradicional de la institución, que deja de ser un simple transmisor de conocimiento, o un contenedor, para convertirse en un facilitador de procesos abiertos, o una central eléctrica fomentando el acceso, la participación, el relato, la legitimidad, el reconocimiento y la reparación en el marco de la democracia cultural. Algunos ejemplos de laboratoris son: Medialab Prado en Madrid, ahora Medialab Matadero; Hangar en Barcelona; Tabakalera en Donosti o ZEMOS98 en Sevilla, que combinan cultura, tecnología y participación social.

La Comunicación Rizomática permite, así, entender a la institución no como un lugar que impone significados, sino como un territorio de negociación simbólica, afectiva y política. En los laboratorios ciudadanos, esta lógica se traduce en una mediación encarnada, interdependiente, donde las voces múltiples no solo son escuchadas, sino legitimadas y reparadas.

Desde una lectura rizomática (Deleuze y Guattari, 1980), el conocimiento no se organiza en estructuras jerárquicas, sino en redes interconectadas, sin centro, con múltiples entradas y salidas. Aplicar este principio a la institución cultural implica repensarla como una red viva de vínculos y relatos en movimiento, donde la cultura no es un producto, sino una práctica relacional que genera pertenencia, conflicto y transformación.

Este modelo que comunica desde el Sur simbólico, desde los márgenes y desde el conocimiento situado, no busca consenso, sino reconocimiento y reparación, articulando la alteridad y los relatos contrahegemónicos como elementos constitutivos de la narrativa cultural. Así, la Comunicación Rizomática no se limita a difundir los proyectos culturales de los laboratorios ciudadanos, como hace el modelo de comunicación difusionista, sino que les proporciona el andamiaje teórico, ético y metodológico para actuar como lugares transformadores dentro de instituciones que se abren al común, como espacios de ciudadanización y *zonas de contacto*.

Esta propuesta no está exenta de retos para las instituciones culturales. Gayà Morlà y Seró Moreno (2025) exponen que la transformación en las instituciones pasa por un cambio de mirada de los trabajadores y trabajadoras de los museos. Las autoras exponen que, para que esto suceda, estos deben ser parte de los procesos de programación, es decir, entrar en contacto directo con las *comunidades culturales de prácticas* en el momento en que estas acceden y participan en el cambio de relato. Este contacto implica, dirán las autoras, experimentar las violencias y opresiones, así como también cómo estas son reproducidas en el relato patrimonial. Recogiendo la reflexión de las autoras, entendemos que el laboratorio ciudadano debe actuar como un dispositivo comunicativo de reconocimiento y transformación de los sujetos participantes y, a la vez, de la propia definición de patrimonio o colección de la institución. Es decir, desde el laboratorio ciudadano intervenir en el relato patrimonial desplegado en las exposiciones (permanentes, sobre todo) de las instituciones.

En coherencia con los principios de multiplicidad, cartografía y descentralización, el laboratorio ciudadano se convierte así en un espacio de mediación simbólica y epistémica que favorece la

reparación, la escucha, la legitimación y la coemergencia desde el conflicto. Es decir, en él, las *comunidades culturales de práctica* no son únicamente *invitadas* a participar, sino que coproducen sentido desde sus propias trayectorias, afectos y memorias y estas son orgánicamente incorporadas a las narrativas y relato del museo.

Además, estos espacios tienen una función estratégica dentro del marco de la democracia cultural: permiten activar una institución desjerarquizada, orientada por la ética del cuidado, que abandona el paradigma del rendimiento para asumir la complejidad, la incertidumbre, el disenso y el conflicto como *lo cultural*, superando la idea de producto cultural. En este sentido, los laboratorios ciudadanos no son espacios neutros: son zonas de contacto rizomáticas, politizadas, permeables y líquidas configuradas bajo el paraguas de la posmodernidad cultural. Lugares donde se disputa el relato, se *performan* otras formas de ciudadanía y se ensayan nuevas instituciones posibles.

Por todo ello, sostenemos que la articulación entre la Comunicación Rizomática y los laboratorios ciudadanos no es instrumental, sino fundacional: el laboratorio ciudadano es la práctica viva del rizoma, el lugar donde se manifiesta y se actualiza su potencial transformador dentro de las instituciones culturales contemporáneas.

Recogemos —en el siguiente cuadro— cómo los desbordes del rizoma, así como los aportes de los feminismos y de las Epistemologías del Sur a la comunicación en el contexto de las instituciones culturales, cambian las lógicas de acceso, participación y relato de las instituciones culturales. Desde un planteamiento de Comunicación Rizomática, estas lógicas mutan por un acceso donde la institución acepta el conflicto; un reconocimiento que parte de la aceptación del propio privilegio institucional y las responsabilidades como institución en un marco de democracia cultural; un relato como proceso transformador que modifique las narrativas existentes y no solo como un altavoz de la hegemonía o como una excepción despolitizada, y una reparación que es transversal a todo el proceso y que implica que la institución plantee acciones que, desde la *audibilidad*, transformen la propia institución cambiando su mirada y legitimando las comunidades, las epistemologías, las experiencias históricamente ignoradas y silenciadas; transformándola, en definitiva, en un lugar para la experimentación, un laboratorio de los vínculos, y abandonando la idea de contenedor.

**Tabla 6: Comunicación rizomática: otras instituciones culturales son posibles**

<b>Comunicación rizomática: OTRAS INSTITUCIONES CULTURALES SON POSIBLES</b>	
<b>ACCESO</b>	Permite el acceso desde el disenso, a sabiendas de que dicho acceso generará conflicto en la propia institución. La institución se responsabiliza del papel que tiene en el debate cultural y se abre a lo contrahegemónico para repensarse, desnarrarse y proponer otras narrativas haciendo autocrítica y aceptando la crítica exógena
<b>RECONOCIMIENTO</b>	<p>La conexión, que deviene vínculo, reconoce las agencias de los sujetos, las experiencias y los conocimientos situados. La institución ya no es solo centro y facilitadora: es responsable de escuchar para cambiar su propia mirada. La autoridad que se le asume cambia por la responsabilización en torno a la posición que ocupa en tanto que institución con capital simbólico y cultural.</p> <p>La institución escucha ya no desde un espacio concreto y desde una lógica vertical. Las metodologías nacen y se adaptan a las comunidades, es decir, no solo las empodera. Se empodera la noción de escucha activa, ya no como método, si no como metodología donde la institución es capaz de reconocer la necesidad de escucha y cómo escuchar la transforma. En el acto de escucha, existe un acto de responsabilización del contacto y de cómo este cambia los sujetos/instituciones implicadas. Se rechazan las jerarquías para promover el reconocimiento en favor del conocimiento plural. Se reconocen la intersección de opresiones y el privilegio.</p>
<b>RELATO</b>	El reconocimiento de agencias y saberes situados sitúa el relato más allá de la representación cuantitativa. Las instituciones no solo visibilizan los márgenes sino que están dispuestas a cambiar su propia mirada en torno a estos, precisamente a través de querer escuchar. A través del principio de multiplicidad, busca la visibilización y representación equitativa de mujeres y diversidades. La visibilización no solo reconoce la diversidad, sino la agencia tanto de los sujetos como de las comunidades y exige que el diálogo se plantee y construya desde la agencia comunitaria. Se reconoce la agencia de sujetos diversos y dicho reconocimiento parte de la justicia social. La cartografía favorece que, en el proceso de construcción del relato se reconozcan opresiones, violencias y resistencias. Permite ir más allá de la crítica para incorporar nuevas visiones, así la crítica es el punto de partida para la construcción de un tercer espacio.
<b>REPARACIÓN</b>	Busca subsanar las injusticias históricas y sus consecuencias actuales con el fin de construir una sociedad más equitativa. Busca devolver la dignidad a quienes han sido silenciados y asegurar que sus expresiones culturales sean valoradas y protegidas en el presente.

*Fuente:* elaboración propia a partir de Deleuze y Guattari (1977), Croizet (2021), Procter (2020), Santos (2006), Mata (2006), Segato (2007), Solnit (2023) y Montanaro Mena (2017)

En esta tesis proponemos que la Comunicación Rizomática adquiere una dimensión operativa concreta en los laboratorios ciudadanos o laboratorios de los vínculos. Unos espacios emergentes que materializan, en la práctica institucional, muchos de los principios rizomáticos delineados a lo largo de esta tesis. A diferencia del modelo institucional clásico, centrado en la lógica del producto, la exhibición y la difusión unilateral del conocimiento, los laboratorios ciudadanos proponen una infraestructura relacional, abierta, distribuida y situada, orientada a la co-creación cultural, la mediación afectiva y el aprendizaje mutuo.

El reto es el diálogo entre el laboratorio y los museos articulados alrededor de colecciones permanentes y su exhibición, ya que implica asumir que los laboratorios ciudadanos no se conciben como dispositivos externos o periféricos, sino como espacios nodales dentro de la institución. Estos laboratorios deben ser capaces de activar relaciones no jerárquicas, procesos de escucha activa, producción situada de saberes y ensamblajes comunitarios que cuestionen los ejes centro-periferia a la vez que procuren una lectura de las colecciones y permitan también el goce contemplativo y la activación crítica de dicha contemplación.

Apostar por la institución cultural como laboratorio permite cuestionar la naturaleza del propio museo, entendido, como apuntábamos en las páginas iniciales, como una institución reacia a los cambios debido a su carácter conservador (Forteza, 2012) y a la vez proponer espacios de interdependencia y reciprocidad. Unos lugares que procuren no solo incluir nuevas voces, o nuevos imaginarios contrahegemónicos, sino transformar su mirada y modos de actuación. En definitiva, articular una nueva narrativa cultural que venza a la hegemónica, eurocéntrica y patriarcal y entendiendo que, a través de la comunicación rizomática, otras instituciones culturales son posibles.

La Comunicación Rizomática opera entonces como una infraestructura simbólica clave para el proceso de ciudadanización cultural, es decir, un entramado dinámico que permite a las personas convertirse en agentes activos dentro de las tramas culturales, sociales y políticas que configuran sus contextos de vida.

Desde esta perspectiva, la Comunicación Rizomática rompe con la verticalidad de los discursos oficiales y normativos, abriendo paso a una comunicación multivocal, encarnada y afectiva. Es multivocal porque reconoce y valora la pluralidad de voces, saberes y experiencias; es encarnada porque parte de los cuerpos situados, de sus trayectorias vitales, vulnerabilidades y resistencias; y



es afectiva porque da centralidad a las emociones como parte fundamental de los procesos comunicativos y de construcción de sentido. Así, no se trata solamente de transmitir información, sino de crear condiciones para la reconstrucción de vínculos sociales, redes de cuidado y estructuras cognitivas más inclusivas y horizontales.

**Tabla 7: Conceptos clave: la comunicación rizomática en la construcción de otras instituciones posibles**

Concepto	Definición/Características principales
<b>Comunidades culturales de práctica</b>	Grupos vinculados por la práctica cultural, basados en el vínculo, interdependencia, escucha activa, audiabilidad y el encuentro.
<b>Zona de contacto/ espacio de ciudadanización</b>	Espacio relacional, situado, experimental, dialógico, de cocreación, reparador y responsable, donde se encuentran diferentes sujetos y saberes.
<b>Epistemología del barro</b>	Conocimiento con esperanza y alternativas, despatriarcalizado, con desplazamiento, disenso, emancipación, transformación y dignidad; conocimiento situado y crítico.
<b>Laboratorio ciudadano de los vínculos</b>	Espacio colectivo y experimental para crear, reflexionar y actuar culturalmente; abierto, inclusivo, participativo y rizomático.

*Fuente:* elaboración propia

Este modelo comunicativo se convierte, entonces, en una herramienta fundamental para reconfigurar las formas en que nos relacionamos como sujetos sociales. En lugar de reproducir una lógica de control y disciplinamiento, promueve una comunicación relacional, situada y dialógica, donde lo importante no es solamente quién habla, sino desde dónde y con qué implicaciones se habla.

La relacionalidad implica reconocer que la comunicación no ocurre en el vacío, sino en el entramado de relaciones humanas y materiales que nos constituyen; la situacionalidad nos obliga a pensar desde contextos específicos, reconociendo las diferencias históricas, culturales y políticas; y la dialogicidad rompe con la lógica del monólogo institucional para abrir paso a una escucha activa, sensible y políticamente comprometida.

Nuestra propuesta pone en el centro los relatos que han sido históricamente silenciados, marginados o descartados por no encajar dentro del marco normativo de lo hegemónico. Se trata, por tanto, de iniciar procesos enmarcados en una ética de la escucha, una política de la sensibilidad y una apuesta epistemológica que busca transformar las condiciones mismas de posibilidad del decir y del oír.

De hecho, según el recorrido teórico desplegado podemos afirmar que la Comunicación Rizomática responde a las siguientes características:

- No es jerárquica: No existe un centro de poder comunicativo, todos los nodos pueden actuar como emisores y receptores.
- Es descentralizada: La información fluye en múltiples direcciones sin una estructura fija.
- Es interconectada: Se generan múltiples conexiones entre diversos discursos y sujetos.
- Es heterogénea y mutable: Los significados no son fijos, sino que se redefinen constantemente en función del contexto y de las conexiones emergentes.
- Es resistente a la censura: Al no depender de un solo canal o estructura, es difícil de controlar o eliminar completamente.

En resumen, la Comunicación Rizomática no solo transforma la manera en que se concibe la comunicación institucional, sino que ofrece un horizonte ético, político y epistemológico donde se entrelazan el cuidado, la escucha, la afectividad y la justicia social, permitiendo imaginar y construir instituciones más sensibles, democráticas y plurales.

## 7. CONCLUSIONES

*Más allá del “No hay alternativa”*

Una de las primeras conclusiones que se desprende de nuestra investigación es que, frente a la sentencia neoliberal de Margaret Thatcher —*There is no alternative*—, esta tesis sostiene con firmeza que sí hay alternativas: políticas, sociales, culturales y comunicacionales. Desde una perspectiva crítica, feminista y rizomática, se defiende que las instituciones culturales pueden y deben transformarse para dar respuesta a las desigualdades epistémicas, simbólicas y políticas que atraviesan a nuestras sociedades. Esta alternativa no es una utopía lejana, sino una posibilidad concreta que emerge desde los márgenes, desde las *comunidades culturales de práctica*, desde la escucha situada y desde los relatos que han sido históricamente silenciados. Una alternativa para empoderar nuevos imaginarios contrahegemónicos que dibujamos desde las Epistemologías del Sur, entendiendo que existe un Sur situado epistemológicamente y *desituado* geográficamente, que procura formas plurales de conocimiento con una visión más rica e inclusiva del mundo.

Así, para responder a las crisis de acceso, participación y relato (Davallon, 2010; Croizet, 2021; Wróblewska, 2022), a las que sumamos las de reconocimiento y la legitimidad, que atraviesan las instituciones culturales en el marco de la democracia cultural, esta tesis plantea, desde la comunicación, una alternativa: la Comunicación Rizomática.

El rizoma, propuesto por Deleuze y Guattari, y que en esta tesis hemos recogido y ampliado a través de los feminismos y las Epistemologías del Sur, se presenta como teoría y acción para la desjerarquización de la institución cultural. Una herramienta teórico-metodológica que aboga por relacionar las instituciones culturales con las *comunidades culturales de práctica* que las circundan. Una de las conclusiones a las que llegamos después del trayecto de adquisición de sentido de nuestra propuesta es que el modelo teórico del rizoma, que ya ha sido puesto en práctica en algunos espacios educativos, puede funcionar en las instituciones culturales, ya que permite plantear el contacto con la *comunidad cultural de práctica* no solo a través de un vínculo horizontal y participativo, sino desde una activación de la transformación. Ya no hablamos solo de que la comunicación facilite la entrada de relatos contrahegemónicos en la institución cultural, que es como empezamos esta tesis, sino que la entrada de estos relatos cambia la propia mirada de la institución e implica que esta reconozca y repare los relatos que escapan a la hegemonía cultural imperante.

Esta Comunicación Rizomática que se articula a partir de la noción de vínculo, interdependencia y escucha activa transforma los marcos epistémicos y relacionales desde los cuales se produce, se valida y se distribuye el conocimiento. En este sentido, el vínculo no es solo un recurso metodológico, sino una condición ontológica de la comunicación cultural contemporánea basado en el encuentro entre diferencias.

Construir nuestra propuesta desde el encuentro y el vínculo, nos lleva a apostar por la transdisciplinariedad epistémica y metodológica. Así, el encuentro entre autores y autoras de diferentes escuelas, épocas y campos ha permitido disolver las fronteras epistémicas entre las ciencias sociales con el fin de crear nuevos escenarios y herramientas. En definitiva, una nueva partitura desde donde investigar a partir de la noción de comunicación como una ciencia nómada y líquida (Bauman, 2001).

Una conclusión que se desprende de nuestro recorrido es que el modelo de comunicación que planteamos, en diálogo con el modelo de democracia cultural y de cultura elástica, se ofrece como alternativa a una práctica comunicativa unidireccional, cuantitativa y alineada con la lógica del rendimiento neoliberal, y, por lo tanto, con la cultura como mercancía. De hecho, la Comunicación Rizomática<sup>25</sup> se presenta como una propuesta que busca complementar y ampliar el modelo reticular y circular, presente en la comunicación participativa, para institucionalizar nuevas formas de relación cultural que superen la lógica extractivista y cuantitativa poniendo de relieve la importancia de los derechos culturales.

La Comunicación Rizomática opera como una infraestructura simbólica para la *ciudadanización cultural* y para la institución como una *zona de contacto*, rompiendo con la verticalidad de los discursos institucionales y habilitando una comunicación multivocal, encarnada y afectiva. Este modelo no solo comunica, sino que reconstruye vínculos sociales, de cuidados y cognitivos. Además, nuestra propuesta plantea una comunicación relacional, situada y dialógica donde los relatos históricamente silenciados no solo sean escuchados, sino legitimados y reparados. Una

---

<sup>25</sup> Conviene matizar la relación entre Comunicación Rizomática y Comunicación Circular. Como hemos presentado, la primera puede observarse como superación de la segunda, sin embargo, no es esto exactamente así. No es una oposición conceptual ni práctica. Son dos paradigmas complementarios que tratan de posicionar epistemológicamente a todo un campo en la casilla de salida crítica: con el marco funcionalista, pero superando la teoría crítica y el interaccionismo simbólico, impugnando el esquema lineal, rescatando la exigencia horizontal y la multiplicidad de nodos de intercambio. Si bien el rizoma permite la fluidez no jerárquica y abierta de infinitas conexiones, no invalida la circularidad comunicativa. La lectura, como decimos, es complementaria para una reconfiguración de las relaciones comunicativas y los procesos culturales.

comunicación que relacionamos con las epistemologías feministas, especialmente desde el *Feminist Standpoint* (Harding), el Conocimiento Situado (Haraway), la ética del cuidado (Tronto y Segato), la ética matricial (Ettinger) y los feminismos decoloniales (Meloni).

Esta tesis sostiene que la comunicación es política y el relato es una herramienta de poder. Por ello, urge despatriarcalizar no solo los contenidos, sino también los modos de producción, circulación y legitimación de los saberes.

De hecho, la batalla por el reconocimiento se juega en el espacio comunicativo, por ello necesitamos una comunicación que vaya más allá de la acción mediática y funcionlista<sup>26</sup> y que ponga el foco en las mediaciones, en los encuentros. Un relato que interpele a nuestra interpretación del pasado y que permita dar sentido a lo público para imaginar nuevos futuros colectivos.

La comunicación desde el Sur epistemológico y desde los Feminismos se compromete con los derechos humanos articulando una nueva estrategia política contra el miedo paralizante.

Florencia Saintout (2014) llama a una epistemología de la esperanza y del contagio, a una epistemología contra este miedo que paraliza. La investigadora, en colaboración con Andrea Varela, escribe un texto titulado *La epistemología del barro* (2014) donde abordan las inquietudes comunicativas propias de un mundo posmoderno y plantean, entre otras cosas, la necesidad de volver a replantear la noción de subalternidad, esta vez como una celebración de formas de resistencia. “Es hora de pensar en teorías que puedan dar cuenta de unos modos —en plural, en tensión— emancipadores de hablar de las sociedades que van a contrapelo de lo que parecía un destino (...). De pensar lo popular no sólo en su carácter de subalternidad, sino lo popular empoderado (...). Lo popular ganando batallas” (2014, p. 114).

---

<sup>26</sup> Durante décadas, el funcionalismo ha sido objeto de crítica desde diversos frentes epistemológicos, sobre todo, y especialmente, desde la Escuela de Frankfurt y su revisión del rol de las instituciones culturales. También el interaccionismo simbólico ha revisado y criticado la cuestión. La Escuela de Frankfurt se ha centrado en descomponer las estructuras de poder en las prácticas culturales tratando de evidenciar que el funcionalismo era insuficiente para este cometido. El interaccionismo simbólico se centró en observar el proceso de construcción de sentido en la vida cotidiana y la subjetividad, desde una mirada micro. Esta tesis busca desbordar estos marcos. Dar un paso más. Si bien la contribución de la teoría crítica permite guiar este avance, la contribución se dirige a reconocer los límites y poner bajo la lupa procesos de poder y opresión más difusos. Si bien el interaccionismo simbólico ofrece herramientas también requiere actualización. Sin embargo, reconocemos que ambos marcos inspiran la reformulación de una metodología y una comunicación, la rizomática, que busca ser transformadora.

Dentro de este marco, lo alternativo se resignifica como una expresión contrahegemónica que deja de centrarse únicamente en resistir, para abrir paso a la formulación activa de una propuesta alternativa y transformadora desde la imaginación y la esperanza. Así, la “epistemología de la esperanza” (2014, p. 113) tiene como finalidad tomar posición desde lo desplazado y desde el disenso:

Dicha epistemología está amasada desde los conflictos que habían sido amordazados por las ciencias pretendidamente puras e independientes. Mientras que la ciencia occidental es perezosa y no se ejercita; la del barro es una ciencia habilitada a tomar posición, que asume el carácter productivo del saber y su propia potencialidad como herramienta para crear órdenes más justos. Son saberes contagiados de otredades que no reniegan de su poder, que no describen o se adaptan al mundo, sino que pretenden trastocarlo. Por último, hay que recordar que hablar desde el Sur no implica encerrarnos en el Sur, es decir, la del barro no es una epistemología subalterna, es una ciencia que se autoriza a construir hegemonía. (2014, p. 114)

Así, si nos apoyamos en la figura del rizoma y en el principio de ruptura asignificante, podemos afirmar que una epistemología del barro no se podrá articular sin un espacio de contacto dialógico. Las *zonas de contacto* (Santos, 2010) emergen como lugares ineludibles para desplegar esta epistemología de la esperanza y de la imaginación en las políticas culturales.

No obstante, como advierte Sánchez (2024), la imaginación, entendida como motor de la esperanza, corre el riesgo de colapsar ante un entorno saturado por cámaras de eco y burbujas epistémicas que moldean nuestros relatos y limitan nuestra capacidad de agencia. Esta sobrecarga informativa, esta infoxicación y suprapantallización, configura una auténtica tormenta de datos que nos desvincula de los procesos decisorios relacionados con el acceso a bienes comunes y con las condiciones de bienestar que legítimamente deberíamos poder exigir a los gobiernos.

En este contexto, cualquier intento de reconstruir el derecho a una esperanza crítica requiere, al menos, un ejercicio riguroso de análisis sobre la plasticidad de nuestra imaginación. Es decir, debemos evaluar hasta qué punto está siendo moldeada —o distorsionada— por transformaciones sociales que alteran nuestra percepción del tiempo y alimentan una visión determinista de los hechos, encapsulados en una avalancha de datos e información técnica. En esta misma línea,

Garcés (2013) insiste en la necesidad de cuidar la imaginación como una facultad esencial para cultivar un arte de la *esperanza social*.

Otra conclusión que apuntamos es que para tejer esta alternativa político-social que anunciamos desde *lo cultural*, pero también desde la imaginación y la esperanza, debemos situar la comunicación en el centro de la transformación institucional. La comunicación ya no puede contemplarse solo como herramienta instrumental, ni como función secundaria orientada al márketing o a la difusión, sino que debe ser un dispositivo de mediación simbólica, afectiva y política que supera los modelos lineales difusionistas y jerárquicos. La Comunicación Rizomática se presenta, así como una arquitectura relacional que supera la horizontalidad y el modelo espiral gracias a los aportes de las epistemologías feministas. Una comunicación que permite reconfigurar los vínculos entre las instituciones y sus comunidades y, al mismo, tiempo, entre los saberes, las memorias y los cuerpos que habitan el espacio cultural que deviene *zona de contacto*. En esta tesis teórica hemos propuesto una reflexión que incluye ejemplos de instituciones culturales y museos donde observamos que la comunicación, a pesar de que en algunos casos tiene en cuenta la mediación cultural, esta mediación está más vinculada a los departamentos de públicos y a los de educación, que no a la comunicación. Ya que ésta se sigue leyendo como una rama del márketing ligada a la difusión y a la atracción de públicos potenciales y normalmente pasivos.

Esta comunicación por la que abogamos puede representar un giro epistemológico y metodológico en el campo de la comunicación institucional ya que, en lugar de entenderla como un instrumento funcional, desafía la visión difusionista, aún presente en muchos departamentos de comunicación, proponiendo en su lugar una comunicación relacional y dialógica inspirada en el rizoma de Deleuze y Guattari.

En la propuesta de Comunicación Rizomática aventuramos que la comunicación en la institución cultural debe desplazarse desde un modelo lineal, democratizador y difusionista —cercano al márketing y la preinscripción de productos culturales, en la línea del modelo de rentabilización cultural— hacia una comunicación posmoderna, que beba de la comunicación horizontal, intercultural y del modelo orquestal de Palo Alto, así como del modelo transaccional para promover la comprensión y la interacción en las relaciones interpersonales de Eric Berne (1950). Esta alternativa comunicacional —y la nombramos alternativa porque las instituciones culturales aún no la contemplan— que proponemos para las instituciones culturales permite una dialéctica

relacional e interseccional donde la institución cultural en sí misma deviene espacio de ciudadanización o zona de contacto.

Si bien al inicio de la tesis partíamos de la premisa de la necesidad de incluir los relatos contrahegemónicos en la institución cultural, lo cierto es que en el proceso de investigación hemos observado que no basta con la inclusión, sino que estos relatos, como hemos dicho, a partir de la Comunicación Rizomática, cambian la institución. La *audibilidad* se convierte así en un concepto clave: no se trata solo de oír sino de querer escuchar y de este modo visibilizar los márgenes, para estar en disposición de transformar la mirada institucional a partir de esos márgenes, reconocer la otredad como interlocutora epistémica y política válida, no solo anecdótica o encapsulada, y habilitar canales no solo de escucha sino de co-creación y reparación. La audibilidad no significa, sostenemos, dar visibilidad, sino que la institución sea capaz de escuchar y mutar. La idea de audibilidad donde los públicos ya no son solo participantes, sino que son reconocidos desde la institución como sujetos con agencia, es una de las conclusiones que se desprenden de nuestra investigación.

Estos públicos que hemos conceptualizado como *comunidades culturales de práctica*, aparecen no solo al final de la actividad cultural, entendida esta como producto de consumo, sino que están presentes en todo el proceso cultural gracias a la Comunicación Rizomática. De hecho, a las comunidades, en el marco de los procesos culturales orquestados desde la Comunicación Rizomática, no solamente se les da voz —como ocurre en la comunicación participativa muy presente en el campo de la mediación cultural— sino que se les escucha y al escucharlos se les da agencia y por tanto la institución puede (y debe) transformarse.

De modo que, y aquí apuntamos otra conclusión, la institución cultural no puede, ni debe, pretender neutralidad. La pretendida objetividad ha servido, históricamente, para ocultar relaciones de poder, para reproducir el canon hegemónico y para excluir a voces subalternas de los procesos de producción cultural. Por ello, se propone una institución consciente de su papel político y epistémico, que se asuma como territorio de disputa, de tensión y de disenso y a la vez de construcción colectiva del sentido.

En este marco, la institución cultural debe entenderse como un espacio para la hibridación y el disenso, atravesado por conflictos y tensiones, pero también como un lugar fértil para el encuentro, la mediación intercultural y la articulación de nuevas subjetividades. La institución, por tanto,



debe asumir su responsabilidad política y epistémica: mediar desde una ética del cuidado, promover la pluralidad epistémica y fomentar la reparación simbólica.

Paradójicamente, en el momento en que la institución asume la responsabilidad de incorporar otras voces, su papel vuelve a ser arbóreo, jerárquico y vertical. No obstante, incorporar nuestra propuesta de Comunicación Rizomática permite a las instituciones culturales la asunción de sus propios privilegios y, a la vez, desde esta certeza, actuar como facilitadora a la hora de hacer audibles relatos que reclaman ser legitimados, permitiendo que afloren nuevos imaginarios contrahegemónicos. De hecho, asumir la responsabilidad y la no neutralidad implica entender que el árbol y el rizoma pueden convivir y complementarse. Además, apuntan Deleuze y Guattari, ambas formaciones pueden sufrir cambios en sus estructuras. Una estructura arbórea vertical y jerárquica puede transformarse, desdibujar su orden y convertirse en rizoma sin una estructura lineal, a la vez que una estructura rizomática a priori libre y caótica puede establecer ciertas jerarquías y ordenarse para mejorar su funcionamiento.

Incorporar los principios del rizoma a una alternativa comunicativa para las instituciones culturales permite asumir privilegios, escuchar, reconocer y reparar, a pesar de que estos actos provoquen que la institución entre en conflicto y tensión. Reapropiando la metáfora de rizoma, que ya ha sido explotado por el *tecnocapitalismo*, como un espacio para el encuentro y el bien común (Garde, 2022)

En este sentido, las instituciones deben asumir una postura activa frente a las desigualdades, en lugar de reproducirlas bajo un velo de neutralidad. Las instituciones culturales deben dejar de ser templos del saber unidireccional para convertirse en centrales eléctricas (Dorner, 1947) y *zonas de contacto*, tal como propone Boaventura de Sousa Santos. Espacios porosos donde convergen saberes diversos, memorias marginalizadas y experiencias situadas, generando procesos colectivos de producción simbólica.

De hecho, las instituciones culturales no deben funcionar como contenedores de objetos, ni como espacios de representación simbólica jerárquica, sino como laboratorios ciudadanos donde puedan capilarizar las necesidades, anhelos, dudas y pasiones de las *comunidades culturales de práctica*. Esta idea de laboratorio como territorios rizomáticos de experimentación, escucha, afecto y creación colectiva se apunta como una de las conclusiones de nuestra investigación. Espacios donde los límites entre profesional y *amateur*, entre saberes expertos y saberes vividos, entre

centro y periferia, se desdibujan para dar lugar a una cultura verdaderamente democrática, relacional y situada.

La institución ha de descentrarse y reconfigurarse como laboratorios ciudadanos que, articulados mediante la Comunicación Rizomática, pueden generar nuevas formas de relación entre instituciones y comunidades. Lejos de ser contenedores estáticos de cultura, los laboratorios ciudadanos son espacios rizomáticos, abiertos, descentralizados, que, como si de una orquesta se tratara, procuran la experimentación, la co-creación y la mediación a la vez que se ensayan prácticas culturales participativas, se reparan memorias y se construyen vínculos colectivos. La Comunicación Rizomática es aquí el andamiaje simbólico y metodológico que permite que estos espacios funcionen como zonas de transformación cultural.

Otra conclusión es que los Feminismos, en esta tesis, no se asumen únicamente como marco teórico, sino como método de acción, de investigación y de intervención institucional. Desde el Tercer Feminismo —interseccional, situado y decolonial— se construye una propuesta que impugna las lógicas patriarcales, androcéntricas y extractivistas que aún rigen las prácticas culturales. Se trata de un feminismo del barro, que se ensucia, que vincula cuerpo y palabra, teoría y práctica, conflicto y reparación. Un feminismo que exige justicia cognitiva, redistribución del poder simbólico y transformación radical de los espacios institucionales.

Desde la mirada de los feminismos concluimos que el método de investigación que sustenta esta tesis se aleja de la asepsia científica y del paradigma positivista. Se construye desde la situación, la implicación y la relación, entendiendo que todo conocimiento es político, todo método es posicionado y toda teoría tiene consecuencias. Desde la perspectiva rizomática y feminista, se plantea una forma de investigar que conecta saberes, cuerpos, memorias y afectos, y que asume la complejidad como condición y horizonte de transformación.

Así, el trabajo metodológico ha estado guiado por la idea de una investigación situada, relacional y transdisciplinaria, que abandona el paradigma positivista y asume el compromiso político de una ciencia implicada. Desde esta perspectiva, el saber no es neutro y el método no es aséptico. Por el contrario, investigar desde el barro —como metáfora de lo encarnado, lo impuro, lo afectivo— implica mancharse, asumir el conflicto y comprometerse con la transformación de las realidades culturales.

En este sentido, los Feminismos nos llevan a desbordar el paradigma de la comunicación participativa y horizontal. Es decir, ahora ya no podemos considerar una inclusión meramente cuantitativa, sino que debemos abordar esta desde la agencia (individual y colectiva) de los sujetos; el diálogo hasta ahora colaborativo debe incorporar no solo esta colaboración, sino que debe plantarse desde la crítica al sistema de dominación patriarcal —colonial desde una mirada interseccional; la construcción conjunta del conocimiento debe sumar la responsabilización de la institución hacia las *comunidades culturales de práctica* a una audibilidad, en tanto que posicionamiento político y acción para la transformación, que cambia —de manera orgánica— la propia institución y cómo se relaciona con lo que hasta ahora eran concebidos como márgenes, y finalmente la representación suma el reconocimiento, lo que nos llevará a tener que reflexionar sobre la reparación desde las Epistemologías del Sur.

La Comunicación Rizomática, sumando los postulados de los fundamentos teóricos de los Feminismos, reclama la participación como cauce necesario para producir un conocimiento transformador, pero lo hace desde cuestionar cómo (y en qué espacios) se han de involucrar las personas en la construcción del conocimiento, sean investigadoras o participantes de las acciones concretas.

Finalmente, la última conclusión que extraemos defiende que la Comunicación Rizomática es un dispositivo clave de reparación simbólica. Frente a relatos que han sido sistemáticamente folklorizados, anecdotizados o directamente invisibilizados, se plantea una comunicación que devuelva dignidad, legitimidad epistémica y agencia política a comunidades históricamente marginadas. Reparar, en este contexto, es reconocer el daño, asumir privilegios, y articular un relato institucional transformador.

La reparación no es solo una cuestión moral, sino una necesidad política y epistémica. Es devolver la palabra a quienes nunca dejaron de tenerla, pero a quienes nunca se les quiso escuchar. Es abrir la institución a la coemergencia, al conflicto, a la pluralidad radical.

No basta con representar; hay que reconocer y reparar, es decir, situar estas memorias como saberes válidos, dotarlas de legitimidad epistémica y convertirlas en parte estructural del relato institucional. La reparación es un acto comunicativo y político, que se realiza a través de una comunicación que escucha, se descentra y se transforma.

Es, en definitiva, imaginar y construir nuevas instituciones desde el vínculo, la escucha y la esperanza. Es dar forma a una nueva manera de enredarnos más allá de lo intercultural, aspirando a la construcción de una Tercera Cultura.

De hecho, en esta tesis defendemos que el laboratorio ciudadano, articulado mediante la Comunicación Rizomática, es el espacio operativo de la Tercera Cultura: un territorio transdisciplinar y horizontal donde se integran saberes académicos, populares, feministas y decoloniales.

Una Tercera Cultura que supera la noción de interculturalidad y que se presenta no solo como un encuentro entre comunidades diversas sino como un espacio de diálogo, creación y reconocimiento que no se define por la suma de elementos preexistentes, sino por la emergencia de nuevas constelaciones culturales. Esta Tercera Cultura se articula desde el barro, como plantea Saintout, desde el conflicto, la esperanza y el contagio afectivo. No se trata solo de imaginar otras instituciones, sino de construirlas colectivamente desde el vínculo, el reconocimiento mutuo y la posibilidad radical de transformar los relatos que nos constituyen.

Podemos relacionar la noción de Tercera Cultura con el Tercer Feminismo, una corriente interseccional, antipatriarcal y decolonial que reconoce la necesidad de tejer relatos múltiples desde los cuerpos, los territorios, los saberes situados y las resistencias. Este feminismo no busca solo la inclusión cuantitativa de las mujeres, sino una transformación radical de las estructuras epistemológicas, afectivas y simbólicas desde donde se genera y se distribuye el poder cultural. Desde aquí, la Comunicación Rizomática se entiende no solo como instrumento, sino como práctica política transformadora. Las Epistemologías del Sur y las teorías feministas desbordan la idea de participación, reclamando reconocimiento, audibilidad y reparación. Es a través de estos marcos que se problematizan los relatos dominantes, se visibilizan las voces subalternas y se genera una ruptura con la mirada androcéntrica, blanca, eurocentrada y neoliberal.

Esta apuesta se articula con una visión política de la cultura como derecho, como campo de disputa simbólica, y como espacio de co-construcción social que supera y desborda el paradigma de la comunicación participativa y de la mediación cultural al integrar los postulados de los feminismos y los estudios poscoloniales. No se trata únicamente de incluir más voces, sino que, para “mancharse de barro”, hay que repensar cómo, quién y desde dónde se produce el conocimiento,

el relato y la legitimidad. Este desborde implica transformar no solo los contenidos, sino también las estructuras, las metodologías y los imaginarios de las instituciones culturales.

Así, la propuesta de Comunicación Rizomática recoge los postulados de la comunicación horizontal (Ramiro Beltrán, 2007), y la desborda gracias a los aportes de los principios rizomáticos y de los Feminismos, ya que al enfoque de acceso-diálogo-participación que plantea la comunicación horizontal se suma una acción destinada al reconocimiento y reparación de los relatos contrahegemónicos de las *comunidades culturales de práctica*, históricamente silenciados en las instituciones culturales.

La metodología feminista es fundamental para dar forma a nuestra propuesta de Comunicación Rizomática. Esta, como se ha visto en el apartado dedicado a los Feminismos, se une a la noción de transdisciplina y a la de audiabilidad con el fin de dar cuenta, como apuntan investigadoras como Goldsmith (1998), que los métodos investigativos no se pueden aislar de quien investiga y con qué objetivos lo hace.

Coincidiendo, de hecho, con esta reflexión crítica, desde el pensamiento feminista se reclaman no sólo procesos de(s)colonizadores, sino también despatriarcalizadores, desjerarquizantes e interseccionales, es decir, ajenos a una producción androcéntrica de conocimiento.

Si bien es cierto que, como primer paso para ello, cabe visibilizar activamente a las mujeres también debemos reconocerlas como sujetos políticos, atendiendo expresamente a sus aportaciones y experiencias para, precisamente, reformular las estructuras de autoridad epistémica (Blázquez, 2008). Otro ejercicio que debemos plantear, desde una propuesta de Comunicación Rizomática para las instituciones, es la de(s)colonización del conocimiento, lo cual implica tener en cuenta los relatos del mestizaje, la hibridación y el omnivorismo cultural para, precisamente, enfrentar jerarquías de poder raciales, territoriales, culturales y de conocimiento que buscan dominar, en términos de gobernabilidad, desde el paradigma de la democracia cultural.

En esta tesis, tal y como hemos dicho al inicio, pensamos que sí que hay alternativa, por ello convocamos la epistemología de la esperanza, que escuche los relatos contrahegemónicos, preste atención al conflicto capital-vida y confronte el monodiscurso biocida (Herrero, 2016). Convocamos una comunicación que nos permite compartir la imaginación individual para generar imaginarios compartidos y esperanzadores. Como dicen Saintout y Varela (2014),

Tomar posición por/en los olvidados (los condenados de la tierra, escribía Frantz Fanon; los descamisados, los humildes, decía Evita) no será sin costo. Es imposible no ensuciarse si hablamos desde el barro.

Contra la cultura del laboratorio aséptico, donde no hay gérmenes que contaminen ni infecciones, proponemos la epistemología del barro.

Contra la idea de la ilustración y de la luz, proponemos un conocimiento de la mugre y de la negritud. De la oscuridad.

De la transpiración y de los fluidos.

De la recuperación de las enfermedades y de la locura (han sido las locas las que en un país como la Argentina pelearon por la dignidad y por la justicia cuando todo estaba perdido).

Contra la cultura disciplinadora del otro como objeto recortable del mundo, del miedo como marca del límite del encuentro, proponemos el contagio del/con el otro(s).

(2014, p. 115)

A modo de cierre, huelga decir que no podíamos haber trazado esto recorrido sin el sostén que nos ha proporcionado la triangulación entre Cultura-Comunicación-Feminismos, que nos ha llevado a plantear la propia definición de cultura para entender la institución cultural desde cuestionarnos: ¿Para qué sirve la cultura? ¿Para quién es? ¿Y desde donde se hace?

Las respuestas se articulan con una visión política de la cultura como derecho, como campo de disputa simbólica, y como espacio de co-construcción social que supera y desborda el paradigma de la comunicación participativa y de la mediación cultural al integrar los postulados de los feminismos y los estudios poscoloniales. Así, la responsabilidad institucional va más allá de programar exposiciones inclusivas o actividades participativas. Implica, como se desarrolla en esta tesis, adoptar una posición activa frente a las desigualdades simbólicas: escuchar desde la incomodidad, reconocer privilegios y descentrarse.

Hacen falta vínculos contruidos desde la comunicación donde la institución cultural no sea almacén, sino productor de energía en movimiento, donde la mediación y la comunicación pongan

en común los espacios compartidos. Un espacio, “un entre nosotros, que nos separa y nos une” (Arendt, 2005/1958). Un lugar de esperanza donde la institución cultural sea capaz de articular la generación de una Tercera Cultura (Casmir, 1993) y unas políticas culturales que incluyan *lo común* (Rowen, 2014) y *lo cultural* (Barbieri, 2014) desde la esperanza y el barro.

Esta tesis teórica pretende sentar las bases necesarias para futuras investigaciones aplicadas donde la institución cultural actúe como espacio en el que se articula la generación de cultura. Así, la Comunicación Rizomática, ha de abogar por ser *zona de contacto* y responder a la epistemología del barro. Recuperando a Berger, la institución cultural debe de ser un lugar de “conversación permanente en la que se construya solidariamente el sentido” (1972, s.p). Es decir, un lugar de y para la esperanza. Un espacio para mancharse de barro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad Domínguez, F. B. (2006). *Filosofía de la comunicación*. Ministerio de Comunicación e Información de Venezuela.
- Adorno, T. (2008) *Crítica de la cultura y sociedad*. Ediciones Akal
- Abad Domínguez, F. B. (2006). *Filosofía de la comunicación*. Ministerio de Comunicación e Información de Venezuela.
- Agostino, D., Arnaboldi, M., & Lampis, A. (2020). Italian state museums during the COVID-19 crisis: From onsite cloSure to online openness. *Museum Management and Curatorship*, 35(4), 362–372. <https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1822935>
- Aguado Terrón, J. M. (2004). *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*. Murcia: DM. Recuperado el 27 de mayo de 2025, de [https://www.um.es/tic/Txtguia/Introduccion%20a%20las%20Teorias%20de%20la%20In forma%20\(20\)/TIC%20texto%20guia%20completo.pdf](https://www.um.es/tic/Txtguia/Introduccion%20a%20las%20Teorias%20de%20la%20In forma%20(20)/TIC%20texto%20guia%20completo.pdf)
- Aguilar Garcia, T. (2007). Ciberfeminismo y ecofeminismo. *Germinal: revista de estudios libertarios*, 3, 73-82.
- Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista* (Obra original publicada en 2017). Bellaterra.
- Ajuntament de Barcelona ,Institut de Cultura (2019) *Programa Cultura Viva*.
- Ajuntament de Barcelona. (2021). *Pla de Drets Culturals*. <https://www.barcelona.cat/culturaviva/sites/default/files/2021-05/Pla%20Drets%20Culturals.pdf>
- Alabao, N. (2016) *Trump: del conflicto de clase a las guerras culturales* CTX 2016
- Alario Trigueros, T. (2009): Sobre mujeres y museos. Un nuevo diálogo. *Her & Mus. Heritage & Museography*, 3, enero-febrero 2009, Gijón, pp. 21-26.
- Albero, S. A. (2018). Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español. *Dossiers Feministes*, 23, 5-22.
- Alcántara, A. (2018). *Acció comunitària i medi obert: Un binomi inseparable* (En línea). <https://educaciotransformadora.com/2018/06/12/accio-comunitaria-i-mediobert-un-binomi-inseparable-lescola-destiu-de-ligop-uab-al-rec-comtal-enmontcada-i-reixac/>
- Alfaro, R. M. (2000, mayo–julio). *¿Qué son los estudios culturales?* Razón y Palabra, (18). <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n18/18ralfaro.html>
- Alonso, L. (1993). *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*. Fundamentos Istmo.



- Álvarez Guillén, M. (2016). Del boom museístico a los laboratorios del procomún: un recorrido por la crítica a la institución en el caso español. *Kult-ur*, 3(5), 77–94.  
<https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.3>
- Amaya Trujillo, J., & González Reyes, R. (2019). Comunicación de la cultura. In J. L. Mariscal Orozco & U. Rucker (éds.), *Conceptos clave de la gestión cultural*. Volumen II (1). Ariadna Ediciones.
- Amin, S; Houtart, F (eds) ,*Globalización de las resistencias: el estado de las luchas*, Barcelona: Icaria, 2005
- Amorós, C. (1994): *Feminismo: igualdad y diferencia*. México: UNAM-PUEG.
- Amorós, C., & De Miguel, A. (2005/2010). Introducción: Teoría feminista y movimientos sociales. En C. Amorós & A. De Miguel (Eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo* (pp. 13–89). Minerva.
- Anderson, G. (Ed.). (2004). *Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. AltaMira Press.
- Anderson, G. (Ed.). (2023). *Reinventing the museum: Relevance, inclusion, and global responsibilities*. Rowman & Littlefield.
- Anderson, P. (2016). *Los orígenes de la posmodernidad*. Akal.
- Andrade Salazar, J. A. (2021). Investigación relacional y rizoma investigativo: Apuntes para su aplicación metodológica. En D. Palacios (Ed.), *Perspectivas contemporáneas de la investigación cualitativa* (pp. 45–62). Editorial Bonaventuriana.
- Andrade Salazar, J. A. (2022). Complejidad decolonizadora: Aproximaciones desde el paradigma de la complejidad de Edgar Morin. *Cadernos de Pesquisa*, 29(4), 13–27.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. (con Saldívar-Hull, S.). (2016). *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*. Capitán Swing.
- Aparicio, R., & Piñuel, J. L. (2014). La investigación en comunicación y cultura: Cuestiones epistemológicas y metodológicas. En L. Bermúdez (Coord.), *La investigación en comunicación: Guía práctica de diseño metodológico y técnicas* (pp. 19–62). Tecnos
- Appadurai, A. (2007). *El rechazo de las minorías: Ensayo sobre la geografía de la furia*. Tusquets Editores
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Paidós.
- Arendt, H.(2003). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Península

- Arias, S. (2023, 19 de abril). *Un museu entre*. LABCCCB. <https://lab.cccb.org/ca/un-museu-entre/>
- Ariño Villarroya, A. (1997). *Sociología de la cultura: La constitución simbólica de la sociedad*. Ariel.
- Ariño Villarroya, A. (2010). *Prácticas culturales en España: Desde los años sesenta a la actualidad*. Ariel.
- Ariño, A; Llopis, R. (2017) *Culturas en tránsito*. Madrid: Fundación SGAE,
- Ariño, A., & Llopis, R. (2017). *Culturas en tránsito*. Fundación SGAE.
- Auge, M. (2009) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa
- Ávalos, M. C. (2016, abril 27). ¿Cómo funciona la comunicación organizacional? *MarcoCarlosAvalos.com*. <https://www.marcocarlosavalos.com/comunicacion-organizacional/2016/4/27/6-cmo-funciona-la-comunicacion>
- Ayuntamiento de Madrid. (2015, mayo 20). *LabMeeting 2015 en Medialab-Prado*. <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/LabMeeting-2015-en-Medialab-Prado/?>
- Banandiaran, X., Calleja, A., Monterde, A., Aragón, P., Linares, J., Romero, C., & Pereira, A. (2017). Decidim: redes políticas y tecnopolíticas para la democracia participativa. *RECERCA. Revista De Pensament I Anàlisi*, 21, 137-150.
- Barbieri Muttis, N. (2012). *¿Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales: El caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008)* (Universitat Autònoma de Barcelona). <https://ddd.uab.cat/record/112802>
- Barbieri Muttis, N. (2015). Drets culturals: què són, com s'han desenvolupat a Catalunya i quin tipus de polítiques demanen. En CoNCA, *Estat de la cultura i de les arts 2015* (pp. 50-71). Consell Nacional de la Cultura i de les Arts.
- Barrera Luna, R. (2013, 15 de febrero). El concepto de la cultura: Definiciones, debates y usos sociales. *Revista de Claseshistoria*, (343). <https://claseshistoria.com>
- Bateson, G., & Ruesch, J. (1984). *Comunicación: La matriz social de la psiquiatría*. Amorrortu.
- Bateson, G., Jackson, D. D., Haley, J., & Weakland, J. (1994). *La naturaleza del proceso comunicacional*. En *Teoría de la comunicación humana* (pp. 5–6). Herder.
- Bauman, Z. (2007a). *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets.
- Bauman, Z. (2007b). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica.
- Beirak, J. (2022). *Cultura ingobernable*. Ariel.

- Beltrán, R.L (2016). Adiós a Aristóteles: La comunicación «horizontal». *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 12(23), Article 23.
- Beltrán, R.L. (2005). “La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica: un desencuentro de medio siglo”, en: III Congreso Panamericano de la Comunicación, 12-16 Julio. Buenos Aires: Argentina.
- Benedict, R. (2005). *Patterns of culture*. Mariner Book, Houghton Mifflin Company.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus.
- Berger, J. (1972). *Modos de Ver*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (Escritor & Presentador). (1972). *Ways of seeing* (Serie documental). BBC.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Berne, E. (1950). *Análisis transaccional y psicoterapia*. Harper & Row.
- Bidaseca, K. A. (2018). *La revolución será feminista o no será*. Prometeo Libros.
- Biglia, B. (2005). *Narrativas de mujeres sobre las relaciones de género en los movimientos sociales* (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona). <https://bit.ly/3uHmcl2>
- Biglia, B. (2007). Desde la investigación-acción hacia la investigación activista feminista. En J. Romay Martínez (Coord.), *Perspectivas y retrospectivas de la Psicología Social en los albores del siglo XXI* (pp. 415–422). Biblioteca Nueva. <https://www.researchgate.net/publication/344402415>
- Biglia, B. (2014). Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social. En I. Mendi Azkue, M. Luxán, M. Legarreta, G. Guzmán, I. Zirion, & J. Azpiazu Carballo (Eds.), *Nuevas formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista* (pp. 21-44). Hegoa, Universidad del País Vasco y Simref.
- Bishop, C. (2013). *Radical museology*. Walther König.
- Bishop, C. (Ed.) (2006). *Participation*. The MIT Press.
- Blanco, I y Gomà, R (coord.) (2022), *Vidas segregadas. Reconstruir fraternidad*. València: Tirant lo blanch.
- Blanco, P. (2005): Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa, *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (2), pp. 188-205.
- Blázquez, N. (2012). Epistemología feminista: Temas centrales. En N. Blázquez et al. (Coords.), *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 21–38). UNAM. <https://bit.ly/3eMDDf3>

- Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico: Perspectiva y método*. Hora.
- Boas, F. (1940). *Race, Language, and Culture*. Free Press
- Bonet Agustí, L. (2003, junio). La publicació del Llibre blanc de les indústries culturals de Catalunya. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 10.  
<https://hdl.handle.net/2445/16809>
- Bonet Agustí, L. (2004). La excepción cultural. *Análisis del Real Instituto Elcano (ARI)*, 94, Article 94. <https://www.realinstitutoelcano.org/analisis/la-excepcion-cultural/>
- Bonet Agustí, L. (2006). *Diversitat cultural i polítiques interculturals a Barcelona*. CIDOB edicions.  
[https://www.researchgate.net/publication/237275005\\_DIVERSITAT\\_CULTURAL\\_I\\_POLITQUES\\_INTERCULTURALS\\_A\\_BARCELONA](https://www.researchgate.net/publication/237275005_DIVERSITAT_CULTURAL_I_POLITQUES_INTERCULTURALS_A_BARCELONA)
- Bonet Agustí, L. (2011, enero 19). Una reflexión sobre el proceso de programación cultural. *Bloc de Lluís Bonet i Agustí*. <https://lluisonet.blogspot.com/2011/01/una-reflexion-sobre-el-proceso-de.html>
- Bonet, L. (2003). *Llibre blanc de les indústries culturals de Catalunya*. ICIC, Generalitat de Catalunya.
- Borja-Villel, M. (2019). *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*. Arcadia.
- Bourdieu, P. (2014). *Bosquejo de una teoría de la práctica* (Obra original publicada en 1972). Madrid: Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/libros/bosquejo-de-una-teoria-de-la-practica>
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Bourriaud, N. (2007). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Brooks, D. (2001). *Bobos en el paraíso: Ni hippies ni yuppies, un retrato de la nueva clase triunfadora*. Grijalbo Mondadori.
- Busquets, J. (1998). *El sublim i el vulgar: Els intel·lectuals i la cultura de masses*. Proa.
- Bustamante Ramírez, E. (Ed.). (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación industrias culturales en la era digital*. Gedisa.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cabezas, M. del C., & del Prato, M. P. (2022). Aproximación a la perspectiva “comunicación y cultura”: historia de un recorrido e institucionalización. *Austral Comunicación*, 11(2), 1–23.

- Caerols-Mateo, R., Viñarás-Abad, M., & Gonzálvez-Valles, J. E. (2017). Redes sociales y museos: Análisis de la campaña en Twitter para el Día Internacional de los Museos y Noche de los Museos. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, Article 72. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1162>
- Capriotti, P. (2013). Managing strategic communication in museums: The case of Catalan museum. *Comunicación y Sociedad*, 26(3), 98-116.
- Carrillo, J. (2004). *Arte en la red*. Cátedra.
- Carrillo, J. (2008). La triangulación de la ciudad líquida: lâneurs, colaboracionistas y resistentes. En G. Cortés (Ed.), *Cartografías disidentes* (pp. xx-xx). SEACEX.
- Carrillo, J., et al. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Carrillo Castillo, J., Díaz Cuyás, J., Expósito, M., López Cuenca, A., & Pardo Salgado, C. (2004). *Desacuerdos I: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku; UNIA arte y pensamiento; MACBA. <https://www.macba.cat/es/publicaciones/desacuerdos-1-sobre-arte-politicas-y-esfera-publica-en-el-estado-espanol-2/>
- Carrillo, J., & Vega Manrique, M. (2020). ¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía = «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, negotiation and cultural mediation at the Reina Sofía Museum. *Revista de Estudios de Teoría, Filosofía y Historia del Derecho*, (8), 47–76. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27452>
- Carrión, J. (2020, 1 de marzo). ¿Qué es el arte en el siglo XXI? *The New York Times en Español*. <https://www.nytimes.com/es/2020/03/01/espanol/opinion/arte-siglo-xxi.html>
- Carrión, J. (2020, marzo 1). *Los nuevos artistas del reciclaje*. The New York Times en Español. <https://www.nytimes.com/es/2020/03/01/espanol/opinion/arte-siglo-xxi.html>
- Casmir, F. L. (1993). Third-culture building: A paradigm shift for international and intercultural communication. En S. Deetz (Ed.), *Communication Yearbook 16* (pp. 407–428). Sage Publications.
- Casmir, F. L., & Asunción-Lande, N. C. (1989). Intercultural communication revisited: Conceptualization, paradigm building and methodological approaches. En J. Anderson (Ed.), *Communication Yearbook 12* (pp. 278–309). Sage Publications.
- Castañeda Salgado, M. P., Emagin, Mujika Chao, I., Martínez Portugal, T., Dañobeitia Ceballos, O., Cardona Curcó, I., Gómez Correal, D. M., Luxán Serrano, M., Legarreta Iza, M., Medina Martín, R., & Beorlegui Zarranz, D. (2019). *Otras formas de (des)aprender: Investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*. Hegoa Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional. <https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/es/publications/408>

- Castells, M. (1997). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Vol. 1: La sociedad red* Alianza Editorial.
- Castells, M. 2012. *Redes de indignación y esperanza*. Alianza Editorial.
- Castro-Gómez, S. 2007. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central.
- Cavarero, A. (2022). *Inclinaciones: Crítica de la rectitud* (M. I. Moyano, Trad.). Fragmenta Editorial.
- Chamorro, S. (2014). Mutilación genital y relativismo cultural. *Cultura De Paz*, 20(63). Recuperado a partir de <https://revistasnicaragua.cnu.edu.ni/index.php/culturadepaz/article/view/1137>
- Chinchilla, M. (2006). La planificación en los museos. En: A. Azor Lacaste & I. Izquierdo Peraile (Coords.), *Actas de las I Jornadas de Formación Museológica. Museos y planificación: Estrategias de futuro* (pp. 19-26). Ministerio de Cultura.
- Chomsky, N. (2012). *Making the future: Occupations, interventions, empire and resistance*. Penguin Books.
- Clarés-Gavilán, J. (2013). La intervención pública en cultura y comunicación. En A. Fernández-Quijada, D. Guimerà i Orts, J. A. Clarés-Gavilán & M. A. Casado del Río, *Políticas culturales y de comunicación: La intervención pública en cine, televisión y prensa* (pp. 9–58). Editorial UOC.
- Comins-Mingol, I. (2008). Cuidar y ser cuidados: una ética feminista para la transformación de la sociedad. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, (6), 24–36. <https://doi.org/10.37536/ecg.2008.6.845>
- Comins, E. (2010). *La ética del cuidado en la construcción de paz: El pensamiento de Carol Gilligan y Joan Tronto*. Editorial Académica Española.
- Cordón Benito, D. y González González, D. (2015). Museos y comunicación: Los nuevos medios como herramienta de diálogo y sociabilidad de la institución. El uso de Twitter por el Museo del Prado, Museo Thyssen-Bornemisza y Museo Reina Sofía. *Journal of Communication*, 12, 149-165. <http://dx.doi.org/10.14201/fjc201612149165>
- Crawford, L. (2023, octubre 3). *Marina Abramović: Is she still the most dangerous woman in art?* BBC Culture. <https://www.bbc.com/culture/article/20231003-marina-abramovi-is-she-still-the-most-dangerous-woman-in-art>
- Croizet, F. (2021). Museos inteligentes para superar la crisis: ICOM Voices. <https://icom.museum/es/news/museos-inteligentes-para-enfrentar-la-crisis/>
- Cuesta Davignon, L. (2013). De la adquisición a la educación: La gestión de la diversidad sexual y de género en los museos. *Museos, género y sexualidad. ICOM Revista del Comité Español*, 13, 10-14.



- Curiel, O. (2015). *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. ACSUR.
- Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition: Expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées*, (16), 229-238. <http://dx.doi.org/10.3406/pumus.2010.1574>
- Davis, A. (2005). *Mujeres, raza y clase*. Akal.
- De Certeau, M. (1999). *La Cultura en Plural*. Ediciones Nueva Visión.
- De Fleur, M.L. y Ball-Rokeach, S.J. (1963). *Teorías de la Comunicación de Masas*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN 9788475092027.
- De Miguel, A., & Boix, M. (2002). Los géneros de la red: Los ciberfeminismos. El ciberfeminismo social. *Mujeres en red. El periódico feminista*. <http://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/ciberfeminismo-demiguel-boix.pdf>
- De SausSure, F. (1982). *Curso de lingüística general*. México: Nuevomar.
- Debord, G. (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. Pre-Textos.
- Del Pino Díaz, D. . (2022). Hegemonía y cultura popular:: Gramsci y Raymond Williams sobre la memoria de la cultura como proceso de totalidad. *Estudios Sobre Las Culturas contemporáneas (Colima)*, 28(55), 175–200. Recuperado a partir de <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/culturascontemporaneas/article/view/44>
- Del Pozo, D., Romani, M., & Villaplana, V. (s. f.). *Subtramas: Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://subtramas.museoreinasofia.es/es/subtramas>
- Deleuze, G. i Guattari, F. (1980/2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Rizoma: Introducción*. Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas: El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12(270), 69.
- Delphy, C. (2013). *Por un feminismo materialista*. Editorial Traficantes de Sueños.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (Eds.). (2010). *Conceptos clave de museología*. Armand Colin / ICOFOM. <https://icofom.mini.icom.museum/es/publicaciones/conceptos-claves-de-museologia/>
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4), 440–455. <https://doi.org/10.2307/2095290>

- Drotner, K., Dziekan, V., Parry, R. y Schröder, K. C. (Eds.). (2018). *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. Routledge.
- Dubois, J. 1994. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza Editorial. Ducrot
- Dubravcic, M. (2002). *Comunicación popular: Del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales*. Ediciones Abya-Yala.
- Duch, L. (2002). Antropología de la comunicación. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (29), 21-40.
- Duch, L., & Chillón, A. (2012). *Un ser de mediaciones: Antropología de la comunicación* (Vol. 1). Herder Editorial.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Taurus.
- Eagleton, T. (2017). *La idea de cultura*. Ediciones Paidós.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1976).
- El Comercio. (2015, 29 de septiembre). *Jesús Carillo: 'Un museo es más que una colección de objetos'*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/jesuscarrillo-centrodeartecontemporaneo-quito-museos-cultura/>
- Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo: El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, (1), 51-86.
- Espinosa Miñoso, Y. (2012). Los desafíos de las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano en el contexto actual. *En M. Daza, R. Hoetmer, & V. (Eds.)*.
- Espinosa Miñoso, Y. (2017). De por qué es necesario un feminismo descolonial: Diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Revista Solar: Revista de Filosofía Iberoamericana*, 12(1), 141-171.
- Espinosa, Y., Gómez, L., & Ochoa, A. M. (2014). Feminismo decolonial. En Y. Espinosa Miñoso (Coord.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano* (pp. 32–60). En la Frontera.
- Esteban Galarza, M. L. (2008). Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: Apuntes teóricos y metodológicos. En Imaz (Coord.), *La materialidad de la identidad* (pp. 135-158). Editorial Hariadna.
- Ettinger, B. L. (2005). *From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besideness and the Three Primal Mother-Phantasies of the Other*. Athena: Philosophical Studies, 1, 100–135.
- Ettinger, B. L. (2019). *Roto-ética matricial: Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis* (1.ª ed.). Editorial Gedisa.



- European Commission. (1999). *Treaty of Amsterdam amending the Treaty on European Union*. Official Journal of the European Communities.
- EVE Museos + Innovación. (2019, 14 de mayo). *Qué es mediación en museos*. <https://evemuseografia.com/2019/05/14/que-es-mediacion-en-museos/>
- EVE Museos + Innovación. (2022, 11 de febrero). *Mediación educativa en el museo moderno*. <https://evemuseografia.com/2022/02/11/mediacion-educativa-en-el-museo-moderno/>
- EVE Museos + Innovación. (2025, 31 de marzo). *Mediación de las artes en los museos*. <https://evemuseografia.com/2025/03/31/mediacion-de-las-artes-en-los-museos/>
- Falk, J.H.; Dierking, L.D. (2013) *The Museum Experience Revisited*; Left Coast Press
- Fascioli, F. (2010). Carol Gilligan: la diferencia femenina y la ética del cuidado. En L. Pautassi (Comp.), *Cuidado infantil y trabajo: entre las tensiones y las transformaciones* (pp. 37–55). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social.
- Fausto-Sterling, A. (with García Leal, A.). (2006). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* (1 ed). Melusina
- Federicci, S. (2004): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños
- Fernández Buey, F. (2004). *Guía para una globalización alternativa: Otro mundo es posible*. Ediciones B.
- Fernández Buey, F. (2013). *Para la tercera cultura: Ensayos sobre ciencias y humanidades* (S. López Arnal & J. Mir, Eds.). El Viejo Topo.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Anagrama.
- Fernández Rodríguez, C. J., & Heikkilä, R. (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en Sociología del Consumo. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 69(3), 585-606. <https://doi.org/10.3989/ris.2010.04.15>
- Fernández, M. (2014). *Matar al Chino*. Virus.
- Fernández, V. (2016). *Ciencia, tecnología y género*. Material docente del Máster en Igualdad de Mujeres y Hombres: Agentes de Igualdad.
- Fernández, Victoria (2016). *Ciencia, Tecnología y Género*. Material docente del Máster en Igualdad de Mujeres y Hombres: Agentes de Igualdad.
- Fisher, B., & Tronto, J. (1990). Toward a feminist theory of caring. En E. K. Abel & M. K. Nelson (Eds.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives* (pp. 35–62). SUNY Press.
- Fisher, M. (2018a). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra Editora.

- Flores-Fernández, C.; Inostroza González, C.; Santander Campos, M.; Vilches Sandoval, E. (2022) Criterios de gestión y desarrollo de colecciones en museos. Revisión sistematizada, en *Revista General de Información y Documentación* 32 (1), 163-180.
- Florida, R. (2010). *La clase creativa: La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI* (Obra original publicada en 2002). Ediciones Paidós.
- Follari, R. (2001). Estudios culturales, transdisciplinariedad e interdisciplinariedad (¿hegemonismo en las ciencias sociales latinoamericanas?). *Utopía y praxis Latinoamericana*, 6(14), 40-47.
- Forteza, M. (2012). El papel de los museos en las redes sociales. *Biblios: Revista de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, 48, 31-40.
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (J. Mellado, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1973).
- Freire, P. (2021). *La educación como práctica de la libertad*. Virus Editorial. (Obra original publicada en 1965)
- Freire, P. (1970). *Cultural action for freedom*. Harmondsworth: Penguin.
- Freire, P. (1973). *¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural*. México: Siglo XXI.
- Galindo, M. (2005). Así como tú me quieres, yo no quiero ser de ti. En *Mujeres Creando, La virgen de los deseos* (pp. 206-222). Tinta Limón.
- Galindo, M. (2011, 7 de febrero). Este texto no tiene nada que ver con la creatividad. *Los artistas dicen: Blog de discusión sobre temas de arte contemporáneo*. <http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/02/estetexto-no-tiene-nada-que-ver-con-la.html>
- Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Ediciones Mujeres Creando.
- Gallegos López, B. I., Andrade Salazar, J. A., & Viera Hernández, L. H. (2023). Metodología rizomática aplicada al desarrollo del pensamiento complejo en el proceso formativo. *Revista Internacional de Formación de Profesores*, 8, 1-20.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Edicions Bellaterra.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo. (Obra original publicada en 1989)
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1983). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En *Culturas populares e indígenas. Diálogos en acción, primera etapa* (pp. 153-165).

- García, M. L. (2016). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres: Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia: Investigació Feminista*, 27, 65-78.
- Garde Cano, C. (2022). *Més enllà del mirall negre: Una defensa del periodisme en l'era de la comunicació blob i el capitalisme de la contenció* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/687894>
- Garnica, R. C. (2019). Elementos para una escritura y una antropología rizomáticas. *Revista de Ciencias Antropológicas*, 76, 129–151.
- Gasol, D. (2021). *Art (in)útil: Sobre com el capitalisme desactiva la cultura*. Raig Verd Editorial.
- Gayà Morlà, c. y Seró Moreno, l. (2020). *Ulisses era una dona*. Barcelona: MMB.
- Gayà Morlà, C., & Seró Moreno, L. (2018). Dona'm la mar. La incorporació de la perspectiva de gènere al Museu Marítim de Barcelona (MMB). *Museu Marítim de Barcelona*. <https://www.mmb.cat/projectes/donam-la-mar/>
- Gayà Morlà, C., Rizo García, M., & Vidal Castell, D. (2022). Comunicación, cultura y relato: Una propuesta para repensar las bases teóricas de la comunicación participativa. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 27(55), 11–28.
- Gayà Morlà, C., Seró Moreno, L. y Garde Cano, C. (2023). Guía etnográfica para identificar las disposiciones del patriarcado: Relato, espacialidad, memoria y prácticas culturales en el Museo de la Vida Rural de Catalunya. En *Arte y Contexto Social: Diálogo transversal de las Artes*. Egregius editorial, 55-56.
- Gayà Morlà, C., Seró Moreno, L., & Vidal i Castell, D. (2024). Periodismo performativo, aportaciones a la crisis de relato de los museos: El caso del Museo Marítimo de Mallorca en el barrio pesquero del Molinar. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 71, 1–20. <https://ddd.uab.cat/record/307245>
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gerbaudo, P. (2012). *Tweets and the streets: Social media and contemporary activism*. Pluto Press.
- Gil-Fuentetaja, I. y Economou, M. (2019). Communicating museum collections information online: Analysis of the philosophy of communication extending the constructivist approach. *Journal on Computing and Cultural Heritage (JOCCH)*, 12(1), Article 3, 1–16. <https://doi.org/10.1145/3283253>
- Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.
- Gilligan, C. (2013). *La ética del cuidado*. (I. Comins-Mingol, Trad.). Plaza y Valdés.
- Giner, S. (2015). *Sociología del mal*. Catarata.

- Giró Martí, X. (2024). *Contra la neutralitat: Un periodisme de pau i de lluita*. Pol·len Edicions; Crític.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Siglo XXI
- Goldsmith, Mary (1998). «Feminismo e investigación social. Nadando en aguas revueltas» en Bartra, Eli (comp.) (1998). *Debates en torno a una metodología feminista*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 35-62, 2002.
- González Díaz, Isabel. (2009). Mujeres que 'interrumpen' procesos: las primeras antologías feministas en los Estudios Culturales. *Revista Estudios Feministas*. 17. 10.1590/S0104-026X2009000200007.
- Gramsci, A. (1997). Gramsci y la filosofía de la praxis. Colectivo de autores cubanos. *Ciencias Sociales, La Habana*, p. 43-113.
- Gramsci, A. (1997). *Gramsci y la filosofía de la praxis*. Ciencias Sociales.
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la Cárcel*. México: ERA-UAP, seis volúmenes. (Obra original 1929)
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es la cultura popular?*. Publicaciones de la Universitat de Valencia.
- Graziano, M. (1980). Para una definición alternativa de la comunicación. *Revista ININCO*, Universidad Central de Venezuela, tercer trimestre, 1–6.
- Grice, P. H. (1975). Logic and conversation. En P. Grice (1989), *Studies in the way of words* (pp. 22–40). Harvard University Press.
- Grosfoguel, R. (2007). El concepto de “racismo epistémico” y la descolonización de los saberes. *Tabula Rasa*, (6), 39–66.
- Grosfoguel, R. (2011). Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales. *Tabula Rasa*, (14), 341–355.  
<https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1418>
- Grosjean, E., & Ingberg, H. (1980). Implicaciones de una política de animación sociocultural. En *Animación socio-cultural* (pp. 71–133). Ministerio de Cultura.
- Grup de Treball Desbordes de la Cultura. (2017). *Desbordar Barcelona: Un relat alternatiu de la cultura a la ciutat*. Pol·len Edicions / La Ciutat Invisible.
- Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a, Blisset, L., & Brünzels, S. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación: Cómo acabar con el mal*. Virus.
- Guattari, F. (2013) *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*. Cactus
- Guerra, M. N. (2018) Notas para una metodología de investigación feminista decolonial. Vinculaciones epistemológicas. Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. ISSN 2477-9083. Vol. 3, N° 9, Quito, Marzo 2018, pp. 90-101.

- Guerrero Arias, P. (2002). *La cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Escuela de Antropología Aplicada UPS-Quito / Ediciones Abya-Yala.
- Guillén, M. (2016). Del boom museístico a los laboratorios del procomún: Un recorrido por la crítica a la institución en el caso español. *Kult-ur: Revista Interdisciplinària sobre la Cultura de la Ciutat*, 3, 77–94. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.3>
- Gumucio-Dagrón, A. (2011). Comunicación para el cambio social: Clave del desarrollo participativo. *Signo y Pensamiento*, 30(58), 26–39.
- Gutiérrez, M. L. (2016). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres: Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia: Investigació Feminista*, 27, 65-78.
- Habermas Jürgen. (1987). “Teoría de la acción comunicativa. Volumen 1: Racionalidad de la
- Habermas, J. (1986). *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili.
- Haidar, J. (2000). El poder y la magia de la palabra. En N. Del Río Lugo (Coord.), *La producción textual del discurso científico*. UAM-X.
- Halbwachs, M. (1991). Fragmentos de la memoria colectiva. *Revista de Cultura Psicológica*, 1.
- Hall, E. (1978). *Más allá de la cultura*. Gustavo Gili.
- Hall, S. (1992). *The questions of cultural identity*. Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage/The Open University.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983: Una historia teórica*. Paidós.
- Hall, S., & Mellino, M. (2007). *La cultura y el poder*. Amorrortu.
- Han, B. (2014). *En el enjambre*. Herder.
- Han, B. (2018). *Hiperculturalidad*. Herder Editorial.
- Han, B. (2022). *Infocracia: La digitalización y la crisis de la democracia*. Taurus.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.
- Harding, S. (1986). *The question of science in feminism*. Open University Press.

- Harding, S. (1987). Is there a feminist method? En S. Harding (Ed.), *Feminism and methodology* (pp. 1–14). Indiana University Press.
- Harris, M. (1985). *El desarrollo de la teoría antropológica*. Madrid: Siglo XXI.
- Hartsock, N. (1983). The feminist standpoint: Developing the ground for a specifically feminist historical materialism. En S. Harding & M. B. Hintikka (Eds.), *Discovering reality*. Springer.
- Hartsock, N. (1992). Foucault sobre el poder: ¿Una teoría para mujeres? En L. Nicholson (Ed.), *Feminismo/Postmodernismo*. Feminaria Editora.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Hawkes, J. (2001). *The fourth pillar of sustainability: Culture's essential role in public planning*. Cultural Development Network.
- Hernández Castillo (Eds.), *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 165-221). Ediciones Cátedra.
- Hernández Hernández, T. (2011). *El museo como espacio de comunicación*. Trea.
- Herrera, L. (2015) Feminismo, Decolonización e Interculturalidad Crítica. Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 22, 1-3.
- Herrero, Y. (2016). *Una mirada para cambiar la película: Ecología, ecofeminismo y sostenibilidad*. Ediciones Dyskolo.
- Hochschild, A. R. (2014). Las cadenas globales de cuidado y la desvalorización del trabajo de las mujeres. En M. Pérez Orozco (Ed.), *Perspectivas feministas en torno a la economía*. Traficantes de Sueños.
- Holloway, J. (2011). *Agrietar el capitalismo: El hacer contra el trabajo*. El Viejo Topo.
- hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. South End Press.
- hooks, b. (2025). *La clase importa*. Verso Libros.
- hooks, b., & Hall, S. (2020). *Funk sin límites: Un diálogo reflexivo*. Edicions Bellaterra.
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Trea.
- Huntington, S. P. (2006). *El xoc de civilitzacions i el nou ordre mundial*. Edicions Proa.

- Huyssen, A. (1986). Mass culture as woman: Modernism's other. En A. Huyssen, *After the great divide* (pp. 44–62). Indiana University Press.
- ICOM. (2019). *Museos y género: ¿Y los hombres?* Revista del Comité español de ICOM.
- Kaiser-Moro, A., & Sánchez-Mesa Martínez, D. (2023). Instagram como herramienta participativa: Análisis comparativo de seis museos españoles. *Communication & Society*, 36(2), 49–66. <https://doi.org/10.15581/003.36.2.49-66>
- Kaplún, M. (2002). *Una pedagogía de la comunicación: El comunicador popular*. Editorial Caminos.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Paidós.
- Klein, N. (2009). *No logo: El poder de las marcas*. Paidós.
- Kliuchko, Y. (2020). Mediation in the context of the educational activity of the modern museum. *Culture and Arts in the Modern World*, (21), 81–89. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.21.2020.208238>
- Kymlicka, W. (1996). *Ciudadanía multicultural: Una teoría liberal de los derechos de las minorías* (1.ª ed.). Paidós
- Lacan, J. (1968). *Escritos I* Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2011). *The seminar of Jacques Lacan. Book XX: Encore: 1972-1973*. (Trad. C. Gallagher). Antony Rowe Ltd.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (2011). Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia. Siglo XXI.
- Lagarde, M. (2012). *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y utopías*. México: Horas y Horas / Instituto de las Mujeres.
- Lahire, B. (2008). The individual and the mixing of genres: Cultural dissonance and self-distinction. *Poetics*, 36(2–3), 166–188. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2008.02.001>
- León Duarte, G. A. (2001–2002). Teorías e investigación de la comunicación en América Latina: Situación actual. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, (7–8), 19–47.
- León-Duarte, G. A. (2008). Escuela Latinoamericana de Comunicación (ELACOM): Referente histórico y conquista de la hegemonía en el pensamiento latinoamericano de la comunicación. *Razón y palabra*, (61). <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520720013.pdf>
- Li, P. (2024). Cultural communication in museums: A perspective of the visitors experience. *PLoS ONE*, 19(5), e0303026. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0303026>
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.



- Lipovetsky, G. (2008). *La sociedad de la decepción: Entrevista con Bertrand Richard*. Anagrama.
- Lizardo, O. (2006). The puzzle of women's 'highbrow' culture consumption: Integrating gender and work into Bourdieu's class theory of taste. *Poetics*, 34(1), 1–23.  
<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2005.09.001>
- Llamas, J. T. (2021). *La comunicación holística como método de vida*. Impulso gráfico
- Llamedo-Pandiella, G. (2021). "Plantar un rizoma" en la Universidad de Oviedo: Investigar e innovar desde lo múltiple. En L. Villalustre & M. Cueli (Eds.), *Avances y contribuciones en I+D+I desde las diferentes ramas de conocimiento* (pp. 33–41). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Llamedo-Pandiella, G. (2021). *Discursos que hacen rizoma y transitan silencios en la Universidad de Oviedo: Una propuesta epistemológica en innovación educativa e intercomprensión románica* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo). Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo.
- Llamedo-Pandiella, G. (2023). El discurso de la pedagogía rizomática. *Didasc@lia. Didáctica y Educación*, 14(1), 58–84.
- Llamedo-Pandiella, G. (2023). Más que una raya: Aproximación de los discursos de frontera al modelo de rizoma. En X. A. Álvarez Pérez, J. J. García Sánchez & I. Sánchez Izquierdo (Eds.), *Frontera España-Portugal: Personas, pueblos y palabras* (pp. 145–160). Tirant Lo Blanch.
- Llamedo-Pandiella, G. (2024). Encuentros en el rizoma entre la traducción y la intercomprensión románica. En L. M. Pérez Fernández & R. Jorge (Coords.), *Entrelazando lenguas y culturas: Perspectivas actuales en torno a la adquisición y didáctica de lenguas, estudios lingüísticos y traducción, y estudios culturales y literatura* (pp. 381–398). Dykinson.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105–119.
- Mac an Ghaill, M., & Haywood, C. (2007). *Gender, culture and society: Contemporary femininities and masculinities*. Palgrave Macmillan.
- Mahmood, S. (2011). Teoría feminista, agencia y sujeto de liberación: Algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto. En L. Suárez Navaz & R. A.
- Mandel, E. (1972). *El capitalismo tardío* (E. Ímaz, Trad.). Siglo XXI Editores.  
[https://proletarios.org/books/Mandel-El\\_capitalismo\\_tardio.pdf](https://proletarios.org/books/Mandel-El_capitalismo_tardio.pdf)
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1989). Comunicación y cultura: Unas relaciones complejas. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 19, 21–26.



- Martín-Barbero, J. (1998). De la comunicación a la filosofía y viceversa: Nuevos mapas, nuevos retos. En M. C. Laverde & R. Reguillo (Eds.), *Mapas nocturnos: Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero* (pp. 201-2021). Siglo del Hombre/Universidad Central.
- Martín-Barbero, J. (2008). Políticas de la comunicación y la cultura: Claves de la investigación. *Dinámicas interculturales*, 11.
- Martínez, R. (2014, julio 13). *Tu cultura es algo ordinario*. Nativa. <https://nativa.cat/2014/07/tu-cultura-es-algo-ordinario/>
- Mata, M. C. (1988). Radios y públicos populares. *Diálogos de la Comunicación*, (19).
- Mata, M. C. (2009). Comunicación comunitaria en pos de la palabra y la visibilidad social. En *Construyendo comunidades: Reflexiones actuales de la comunicación comunitaria* (pp. 21–37). Editorial La Crujía.
- Mattelart, A. (1976). *Multinacionales y sistemas de comunicación*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Mattelart, A. (2014). *Por una mirada-mundo: Conversaciones con Michel Sénécal*. Gedisa.
- Mattelart, A., & Neveu, É. (2004). *Introducción a los estudios culturales* (N. Gerardo, Trad.). Paidós.
- Mattelart, M. (1982). *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama.
- McQuail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. S.l.: Paidós Ibérica.
- McQuail, D., & Windahl, S. (1997). *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva* (Obra original publicada en 1982). EUNSA.
- Medina Audelo, R. (2019). Imaginario sociodiscursivo: la integración sociocultural de los inmigrantes latinoamericanos en Nueva York. *Sociológica (México)*, 34(97), 291–326. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732019000200291](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732019000200291)
- Medina-Vicent, M. (2014). Ética del cuidado y responsabilidad: Una alternativa feminista para el pensamiento moral. *DILEMATA, Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, (14), 87–97. <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/315>
- Medina-Vicent, M. (2016). *Género, cuidado y ciudadanía: Una apuesta por la ética del cuidado para una política transformadora*. Tirant Lo Blanch.
- Meloni, C. (2012) *Las fronteras del feminismo. Teorías nómadas, mestizas y posmodernas*. Editorial Fundamentos.
- Mendia, I., Luxán, M., Legarreta, M., Guzmán, G., Zirion, I., & Azpiazu, J. (2015). *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Hegoa/SIMReF. [http://publicaciones.hegoa.ehu.es/assets/pdfs/329/Otras\\_formas\\_de\\_reconocer.pdf](http://publicaciones.hegoa.ehu.es/assets/pdfs/329/Otras_formas_de_reconocer.pdf)

- Mendoza, B. (2010). La epistemología del Sur, la colonialidad de género y los feminismos latinoamericanos. En Y. Espinosa Miñoso (Coord.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano* (p. 20). En la Frontera.
- Meneses, M.P (2011). Epistemologías del Sur: diálogos que crean espacios para un encuentro de las historias. Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer. IV Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales, *CIDOB*, 31-41.
- Mies, M. (1986). *Patriarchy and accumulation on a world scale*. Zed Books.
- Mignolo, W., & Walsh, C. (2018). *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.
- Millán Moncayo, M. (2014). Introducción. Más allá del feminismo, a manera de presentación. En M. Millán Moncayo (Coord.), *Más allá del feminismo: Caminos para andar* (p. 11). Red de Feminismos Descoloniales.
- Miller, T. (2006). Antiamericanismo y cultura popular. *Anuario ININCO. Investigaciones de la Comunicación*, 18(1), 151–214.
- Miller, T., & Yúdice, G. (2002). *Cultural policy*. Sage Publications.
- Millet, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- MINOM (2024). Repensar las museologías como alianzas trans-disciplinarias transformadora para sociedades justas. Recuperado de <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2023/09/Call-last-version-MINOM-CONFERENCE.pdf>>
- Molina, N. (2019, junio 19). Judit Carrera: “La cultura ha d’incomodar el poder”. *Crític*. Recuperado de <https://www.elcritic.cat/entrevistes/judit-carrera-la-cultura-ha-dincomodar-el-poder-28361>
- Molina, N. (Entrevistadora), & Segato, R. L. (Entrevistada). (2020). “Hay que recuperar la politicidad de lo doméstico.” *Dramática: Una revista original del Centro Dramático Nacional, #elteatroporllegar*, (1), 58–61.
- Montanaro Mena, A. M. (2017). *Una mirada al feminismo decolonial en América Latina* (1.<sup>a</sup> ed.). Dykinson. <https://elibro.net/es/lc/uab/titulos/58888>
- Montón Subías, S. (2000). Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la historia. *Arqueología Espacial*, 22, 45–59.
- Moragas-Spà, M. (1981). *Teorías de la comunicación: Investigaciones sobre medios en América y Europa*. Gustavo Gilli
- Moragas-Spà, M. (2011). *Interpretar la comunicación: Estudios sobre medios en América y Europa*. Gedisa.

- Moragas-Spà, M. (2017). La primera edición de 1987. En M. Moragas-Spà, J. L. Terrón & O. Rincón (Eds.), *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín-Barbero, 30 años después* (pp. 43–49). InCom Publicaciones.
- Morán Neches, L., & Rodríguez Suárez, J. (2022). Investigación-acción feminista: Desafiando dicotomías entre activismo y academia. *Asparkia. Investigació feminista*, (40), Artículo 40. <https://doi.org/10.6035/asparkia.6080>
- Morán-Neches, L., & Rodríguez-Suárez, J. (2022). Perspectiva y análisis de género en las investigaciones sobre movimientos sociales y feminismos en el contexto español: Una revisión sistemática. *Feminismo/s*, (39), 211–240. <https://doi.org/10.14198/fem.2022.39.08>
- Morin, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Mowlana h. & I. Wilson (1987). *Communication and development: a global assessment*, paris: UNESCO.
- Navajas, Ó. (2000). Una ‘nueva’ museología. *Nueva Museología*. <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/unanuevamuseologia-1.pdf>
- Nevado Encinas, J. L. (2021). El posmodernismo como teoría de la conspiración: La izquierda reaccionaria frente a la crisis de 2008. *Revista Stultifera*, 4(2), 177–196. <https://doi.org/10.4206/rev.stultifera.2021.v4n2-08>
- Nicolás, G. (2009). Debates en epistemología feminista: Del empiricismo y el standpoint a las críticas postmodernas sobre el sujeto y el punto de vista. En G. Nicolás & E. Bodelón (Coords.), *Género y dominación: Críticas feministas del derecho y del poder* (pp. 25–62). Anthropos.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplina: Manifiesto*. Du Rocher.
- Nicolescu, B. (2002). *Manifiesto of transdisciplinarity*. Suny Press.
- Nicoletti, F., & Rodríguez Marino, P. (2018). Aproximaciones conceptuales: Comunicación popular, comunicación comunitaria y comunicación alternativa. *Commons: Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 7(2), 37–66. <https://doi.org/10.25267/commons.2018.v7.i2.02>
- Noelle-Neumann, E. (1995). *La espiral del silencio: Opinión pública, nuestra piel social*. Paidós.
- Nuño de la Rosa García, J. (2015). *Del altermundismo a la indignación: un trabajo de traducción contrahegemónica* (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Repositorio institucional <http://hdl.handle.net/10803/392630>
- Olarte-Sierra, M. F. (2015). La ética del cuidado: una apuesta feminista para la paz. En L. P. Ramírez & C. A. Velandia (Eds.), *Feminismos y posacuerdo: una mirada desde la ética del cuidado* (pp. 119–135). Universidad de la Salle.

- Oliveras, J., Cruz, N., Lijtmaer, L., Rendueles, C., Garcés, M., Faura, R., & Gual, J. M. (2016). *Cultura en tensió*. Raig Verd / Ciclogènesi
- Ostrom, E. (1990). *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*. Cambridge University Press.
- Oviedo Cueva, C. (2018). *Museos y afectos. La institución cultural como agente político de transformación social*. Buchaca, revista anual de TEOR/ética, Costa Rica.
- Pajares, L. (2020). Fundamentación feminista de la investigación participativa: Conocimiento, género y participación, o del diálogo necesario para la transformación. *Investigaciones Feministas*, 11(2), 297–306. <https://doi.org/10.5209/infe.65844>
- Panikkar, R. 1990. *Sobre el diálogo intercultural*. Salamanca: San Esteban.
- Pantera Rosa. (2004). Moverse en la incertidumbre: Dudas y contradicciones de la investigación activista. En M. Malo (Ed.), *Nociones comunes: Experiencias y ensayos entre investigación y militancia* (pp. 191–205). Traficantes de Sueños.
- Parpart, J. 1996. ¿Quién es la ‘otra’?: una crítica feminista postmoderna de la teoría y la práctica de mujer y desarrollo. *Debate Feminista*, Año 7. Vol. 13 Abril 1996.
- Pasquali, A. (1980). *Comunicación y cultura de masas* (5.<sup>a</sup> ed.). Caracas: Monte Ávila
- Pasquali, A. (1991). *La comunicación cercenada. El caso Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pedagogías Invisibles. (2019, diciembre 10). ¿Cómo podemos hacer que las instituciones culturales empiecen a entenderse a sí mismas como agentes políticos de transformación social?. <https://www.pedagogiasinvisibles.es/como-podemos-hacer-que-las-instituciones-culturales-empiecen-a-entenderse-a-si-mismas-como-agentes-politicos-de-transformacion-social/>
- Pérez-Bustos, T. (2018). Feminismo, cuidado y tecnociencia. *Revista Colombiana de Sociología*, 41(2), 53–74. <https://doi.org/10.15446/rcs.v41n2.72682>
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243–258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q)
- Peterson, R. A. (2005). Problems in comparative research: The example of omnivorousness. *Poetics*, 33(5–6), 257–282. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2005.10.002>
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–909. <https://doi.org/10.2307/2096460>
- Peterson, R. A., & Rossman, G. (2008). Changing art audiences. En B. Ivey & S. Tepper (Eds.), *Engaging art: The next great transformation of America's cultural life* (pp. 307–342). Routledge.

- Peterson, R. A., & Simkus, A. (1992). How musical tastes mark occupational status groups. En M. Lamont & M. Fournier (Eds.), *Cultivating differences* (pp. 152–186). University of Chicago Press.
- Plant, S. (1998). *Ceros + unos: Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Ediciones Destino
- Pollock, G. (2002): La pintura, el feminismo y la historia. En Barrett y A. Phillips (coords.): *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pollock, G. (2003). *Encuentros en el museo feminista virtual: Tiempo, espacio y el archivo*. Cátedra SAC.
- Procter, A. (2024). *El cuadro completo*. Capitán Swing.
- Puig de la Bellacasa, M. (2012). *Matters of care in technoscience: Assembling neglected things*. *Social Studies of Science*, 41(1), 85–106. <https://doi.org/10.1177/0306312710380301>
- Quijano, A. (2009) “Otro horizonte de sentido histórico”. *América Latina en movimiento*, (441). Recuperado de <http://www.alainet.org/es/active/37936> consultado por última vez el 1 de abril de 2016.
- Quirós Fernández, F. (2011). *Los estudios culturales: De críticos a vecinos del funcionalismo*. [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/quiros01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/quiros01.pdf)
- Rancière, J. (2022). *Disenso. Sobre política y filosofía* (H. H. Ratto, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1995)
- Rangel, S. (2007) Ecosofía: cartografía(s) de los territorios existenciales. *Reflexiones Marginales*. Disponible en: <https://reflexionesmarginales.com.mx/>. Acceso en: 28 abr. 2021.
- REACC – Red de Espacios y Agentes de Cultura Comunitaria. (2020). *Manifiesto en defensa de la cultura comunitaria, sus gentes y sus espacios*. <https://reacc.org/manifiesto-en-defensa-de-la-cultura-comunitaria-sus-gentes-y-sus-espacios/> REACC – Red de Espacios y Agentes de Cultura Comunitaria. (s.f.). *Manifiesto en defensa de la cultura comunitaria, sus gentes y sus espacios*. <https://reacc.org/manifiesto-en-defensa-de-la-cultura-comunitaria-sus-gentes-y-sus-espacios/>
- Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Siglo XXI
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y Narración III. El Tiempo Narrado*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1985)
- Ritzer García, M. (1993). *The McDonaldization of society: An investigation into the changing character of contemporary social life*. Sage Publications.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

- Rizo García, M. (2000). Reseña del libro *Comunicación intercultural* de Miquel Rodrigo Alsina. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (25), 225–230.  
<https://ddd.uab.cat/record/149347>
- Rizo García, M. (2004). *El interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto. Hacia un nuevo concepto de comunicación*. Portal de la Comunicación InCom-UAB. Recuperado el 27 de mayo de 2025, de <https://incom.uab.cat/portalcom/el-interaccionismo-simbolico-y-la-escuela-de-palo-alto-hacia-un-nuevo-concepto-de-comunicacion/>
- Rizo García, M. (2005). Me comunico, luego existo. El papel de la comunicación en la construcción de identidades. *Culturales*, 1(1), 124–142. Universidad Autónoma de Baja California (UABC), Mexicali, México
- Rizo García, M. (2006). *Comunicación y cultura: Aproximaciones a un enfoque comprensivo*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rizo García, M. (2009). Formación teórica en Comunicación: La historia del pensamiento comunicacional en el plan de estudios de la Licenciatura en Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. *Diálogos de la comunicación*, (80), 1–13. FELAFACS. <https://bit.ly/3LBzYPh>
- Rizo García, M. (2010). «Intersubjetividad y diálogo intercultural: La sociología
- Rizo García, M. (2011). Intersubjetividad y diálogo intercultural: La sociología fenomenológica y sus aportes a la comunicación intercultural. *Comunicación y Medios*, 21, 13-23.
- Rodó-Zárate, M. (2021). *Interseccionalitat: Desigualtats, llocs i emocions* (Col·lecció Assaig, núm. 48). Tigre de Paper Edicions
- Rodrigo Alsina, M. (1995). *Los modelos de la comunicación*. Tecnos.
- Rodrigo Alsina, M. (2001). *Teorías de la comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas*. Bellaterra
- Rodrigo Alsina, Miquel (1999), *Comunicación Intercultural*. Anthropos.
- Rodriguez M, (Entrevistador), & Segato, R. L. (Entrevistada).(2019). *El proyecto de las cosas y el mundo de los vínculos* (Entrevista). La Olla. <https://losmuros.org/771/rita-segato-el-proyecto-de-las-cosas-y-el-mundo-de-los-vinculos/>
- Rodríguez, M. (2019) Re-ligar como práctica emergente del pensamiento filosófico transmoderno .*Revista Orinoco Pensamiento y Praxis/ Multidisciplinarias*. 07 (11), pp. 13-33.
- Romanello, G. (2016). *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España* (Universitat de Barcelona). <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/99345>
- Romero Sánchez, A. (2014). La utopía postfeminista. Del ciberfeminismo al tecnofeminismo. *Cuadernos del Ateneo*, 32, Article 32.



- Roqueta, M. (2021, diciembre 22). Kubrick i Cuéntalo. *Valors*. Recuperado de <https://valors.org/kubrick-i-cuentalo/>
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en Cultura*. Traficantes de Sueños.
- Rowan, J. (2014). La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis. *Revista OC*, 23. <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/la-cultura-como-problema-ni-arnold-ni-florida-reflexiones-acerca-del-devenir-de-las-politicas-culturales-tras-la-crisis/>
- Rowan, J. (2016). *Cultura Libre de Estado*. Traficantes de Sueños.
- Rius-Ulldemolins, J. & Pecourt Gracia, J. (2021). Sociología de la cultura en la Era digital. Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI. Universitat de València.
- Rubio-Arostegui, J. A., Rius-Ulldemolins, J. (2020). Las políticas culturales en el Sur de Europa tras la crisis global: su impacto en la participación cultural. *Revista Española de Sociología*, 29 (1), 33-48.(Doi: <http://dx.doi.org/10.22325/fes/res.2020.03>)
- Said, E. (2001). *Culture and imperialism*. Chatto & Windus.
- Saintout, F., & Larrañaga, N. (2003). *Abrir la comunicación: Tradición y movimiento en el campo académico*. Editorial de la Universidad de La Plata (Edulp).
- Saintout, F., & Varela, A. (2014). Los saberes académicos en contextos de compromisos: La epistemología del barro. *Revista Oficios Terrestres*, 1(30).
- Sánchez Madrid, N. (2024). El marco epistémico de la esperanza y su articulación con la imaginación política: una reflexión a partir del paradigma kantiano. *Rivista Italiana Di Filosofia Politica*, (5), 15–33. <https://doi.org/10.36253/rifp-2121>
- Santos, B. de S. (2014). *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Paradigm Publishers.
- Santos, M. (2007). *Por otra globalización: Del pensamiento único a la conciencia universal* (M. R. González, Trad.). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Schmucler, H. (1982). La investigación: Un proyecto de comunicación/cultura. En *Memoria de la comunicación* (pp. 145–151). Biblos.
- Scott, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era
- Segato, R. L. (2011). Género y colonialidad: En busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En: K. Bidaseca & V. Vázquez Laba (Comps.), *Feminismos y poscolonialidad: Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp. 17-47). Ediciones Godot.
- Segato, R. L. (2011). Género y colonialidad: En busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En K. Bidaseca & V. Vázquez Laba (Comps.), *Feminismos y*

*poscolonialidad: Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp. 17–47). Ediciones Godot.

Segato, R. L. (2013a). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón.

Segato, R. L. (2013b). *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo.

Segato, R. L. (2014). La perspectiva de la colonialidad del poder y el giro descolonial. En J. L. Coraggio & J. L. Laville (Eds.), *Reinventar la izquierda en el siglo: Hacia un diálogo Norte-Sur* (pp. 175–189). Universidad Nacional de General Sarmiento.

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.

Servaes, J. (2000). Comunicación para el desarrollo: Tres paradigmas, dos modelos. *Temas y problemas de comunicación*, 8, Article 8.

Servaes, J. & Malikhao, P. (2007). Comunicación Participativa: ¿El nuevo paradigma? (Participatory Communication: The New Paradigm?). *Redes.Com: Revista de Estudios Para El Desarrollo Social de La Comunicación*, 4(43), 43–60.

Shannon, C. E., & Weaver, W. (1948). *The mathematical theory of communication*. University of Illinois Press.

Shelton, A. A. (1990). In the lair of the monkey: Notes towards a post-modernist museography. En S. Pearce (Ed.), *Objects of Knowledge*.

Sierra, Francisco y Martínez, Marcelo (Coords.) (2013). *Comunicación y Desarrollo. Prácticas comunicativas y empoderamiento local*, Barcelona: Gedisa

Sierra, M., & Bidaseca, K. (2022). Tercer espacio: Las geografías paradójicas del feminismo y la colonialidad. En S. G. Delgado & M. E. P. González (Eds.), *El amor como una poética de la relación: Discusiones feministas y activismos descoloniales* (pp. 227–240). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88cmx.17>

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. AK Peters.

Smith, L. (2011). El “espejo patrimonial”: ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (12), 39-63. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia.

Solnit, R. (2023). *¿De quién es esta historia?*. Lumen.

Somavia J (1977). “Third world participation in international communication. perspective after nairobi” en *International communication and third world participation*,



- Somavia J. (1981). The democratization of communication: from minority social monopoly to majority social representation. *Revista Development dialogue*, 2.
- Sontag, S. (1964). *Notes on "Camp"*. En *Against Interpretation and Other Essays*. Farrar, Straus and Giroux.
- Southworth, K. (s.f.). *Introduction to Bracha Ettinger's Matrix Theory*. Recuperado de <https://kate-southworth-studio.squarespace.com/contexts-situations/introduction-to-bracha-ettinger-matrix-theory>
- Sullivan, O. y T. Katz-Gerro. 2007. "The omnivore Thesis revisited: voracious Cultural Consumers." *European Sociological Review* 23: 123-13
- Szurmuk, M., & McKee Irwin, R. (Coords.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI / Instituto Mora.
- Talpade Mohanty, C. (2008). Bajo los ojos de occidente: Academia feminista y discurso colonial. En *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes* (pp. 112-163). Cátedra.
- Tannen, D. (1990). *You just don't understand: Women and men in conversation*. William Morrow.
- Thompson, E. P. (2019). *Costumbres en común. Estudios sobre la cultura popular* (J. Beltrán & E. Rodríguez Halffter, Trans.; J. Martínez-Cava, Intro.). Capitán Swing.
- Tooze, A. (2022). *Policrisis. La política en la era de las emergencias*. Barcelona: Crítica.
- Tornay Márquez, M. C. (2014). Los medios de comunicación de masas como herramienta de transmisión de la ideología burguesa, capitalista y patriarcal. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 19(42), 163–178.
- Tresseres, J.M (1994) *Cultura de masses i postmodernitat*
- Tresserras, J. M. (1996). La cultura popular en els orígens de la cultura de masses. *Comunicación y estudios universitarios*, (6), 73-80.
- Tresserras, J. M. (2009). «La necessitat d'articular un espai català de cultura i comunicació» Num 3 La construcció d'espais de sobirania. *Eines per a l'esquerra nacional*, 79-88.
- Trilla, J. (Ed.). (1997). *Animación sociocultural: Teorías, programas y ámbitos*. Ariel.
- Tronto, J. C. (2018). *Ética del cuidado: la justicia, la equidad y la sensibilidad*. (I. Comins-Mingol, Trad.). Plaza y Valdés.
- Tufte, T., & Gumucio-Dagron, A. (Eds.). (2006). *Antología de la comunicación para el cambio social: Lecturas históricas y contemporáneas* (pp. 653–655). Ediciones Coyoacán.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom* (Vols. 1–2). John Murray.

- UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). (1999). *(Documento sin título específico citado, fuente institucional genérica)*.
- Vega, E. (2024). Anatomía de una pintura: El museo como espacio de debate y reflexión feminista. *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, (15), 41–50. <https://doi.org/10.4995/aniav.2024.21909>
- Vergès, F. (2024). *Programa de desorden absoluto. Descolonizar el museo* (F. López Martín, Trad.). Akal.
- Vertovec, S. (1996). Multiculturalism, culturalism and public incorporation. *Ethnic and Racial Studies*, 19(1), 222–242. <https://doi.org/10.1080/01419870.1996.9993900>
- Vertovec, S. (2007). *New complexities of cohesion in Britain: Super-diversity, transnationalism and civil-integration*. Commission on Integration and Cohesion.
- Villasante, T. R. (2019). Distinciones, fracasos y transducciones co-oper-activa. En P. Paño Yáñez, R. Rébola, & M. Elías Suárez Elías (Eds.), *Procesos y metodologías participativas: Reflexiones y experiencias para la transformación social* (pp. 18-41). CLACSO
- Vindel, J. (2014): «Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre inales de los noventa y la actualidad», *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (8), 290- 307
- Viñarás, M., Herránz, J. M. y Cabezuelo, F. (2010). La comunicación corporativa de los museos en España a través de la comunicación 3.0: Cuatro años de evolución comunicativa en la red. Comunicación presentada en el II Congreso Internacional de Comunicación 3.0, Salamanca, España.
- Wajcman, J. (2006). *Tecnofeminismo* Ediciones Cátedra.
- Watzlawick, P., Beavin, J. H., & Jackson, D. D. (1971). *Teoría de la comunicación humana*. Herder.
- Weber, E. (2000). Las culturas en el proceso de la mundialización. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, (50), 11–22. <https://raco.cat/index.php/RevistaCIDOB/article/view/28181>
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad*. Paidós Ibérica.
- White, R. (1989). *La teoría de la comunicación en América Latina*. Telos
- Williams, R. (2022). *Cultura y sociedad* (Trabajo original publicado 1958). Lengua de Trapo.
- Williams, R. 1983. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Oxford University Press. Nueva York.
- Winkin, Y. (1982). *La nueva comunicación: De la teoría al análisis de las prácticas*. Gedisa.

- Wood, J. T. (1994). *Gendered lives: Communication, gender, and culture*. Wadsworth Publishing.
- Wróblewska, M. (2022). Abrazando la vulnerabilidad. En C. Ariese y M. Wróblewska (Eds.), *Practicando la decolonialidad en museos: Una guía con ejemplos globales* (pp. 97–112). Amsterdam University Press.
- Zallo (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura: Políticas para la era digital*. Gedisa Editorial.
- Zallo, R. (2001), Políticas culturales territoriales: una experiencia rica pero insuficiente, en: Bustamante, E.(ed.), *Comunicación y cultura en la era digital*, Gedisa, Barcelona.
- Zallo, R. (2011), *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*, Fundación Alternativas.
- Zizek, S. (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.