

**LA PERSPECTIVA PERFORMATIVA EN LAS CIENCIAS
SOCIALES Y EN LAS PRÁCTICAS ALFABETIZADORAS DE
EDUCACIÓN AMBIENTAL, LITERARIA Y PATRIMONIAL**

THE PERFORMATIVITY IN THE SOCIAL SCIENCES
CONCERNING LITERACY PRACTICES OF LITERARY,
ENVIRONMENTAL AND CULTURAL HERITAGE EDUCATION

AITANA MARTOS GARCÍA
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

ELOY MARTOS NÚÑEZ
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

ARTÍCULO RECIBIDO: 01-08-2015 | ARTÍCULO ACEPTADO: 06-11-2015

RESUMEN:

Las performances son prácticas nómadas de lectura y escritura, vinculadas a los nuevos escenarios urbanos y a las nuevas corrientes culturales. A través de estas creaciones, la comunidad se comunica al margen de los cauces oficiales, de tal modo que las escrituras nómadas de la era posletrada se caracterizarán por usar soportes y espacios alternativos, al servicio de propuestas críticas y de renovación de las formas artísticas, con el doble objetivo de cuestionar ciertos valores del orden social y de desautomatizar la percepción de los ciudadanos (Shklovsky).

ABSTRACT:

The performances are nomadic practices of reading and writing, linked to new urban settings and new cultural currents. Through these creations, the community communicate outside official channels, so that the nomadic scripts of postliterate age characterized by using brackets and alternative spaces, serving critical proposals and renewal of artistic forms, with the dual aim of

questioning certain values of social order and producing the defamiliarization effect (Shklovsky).

PALABRAS CLAVE:

Performatividad, Ciencias Sociales, literacidad, desautomatización, patrimonio

KEYWORDS:

Performative perspective, Social Sciences, literacy, defamiliarization, heritage

Aitana Martos García. Doctora en Documentación por la Universidad de Extremadura con Premio Extraordinario de Doctorado. Ha desarrollado tareas profesionales en diversos archivos y centros de documentación y ha publicado artículos como “Prosopografías comparadas de lamias, sirenas y otros genios acuáticos” (2013). Está vinculada también a la Red de Universidades Lectoras, en especial al Centro de Documentación de Estudios de Lectura y Escritura, del cual es la documentalista técnica.

Eloy Martos Núñez. Coordinador General de la Red Internacional de Universidades Lectoras. Ha publicado artículos como “Las leyendas regionales como intangibles territoriales” (2015) o “De los espacios de lectura a los espacios letrados” (2012) y ha coordinado obras colectivas como el *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura* (2013) junto a María del Mar Campos Fernández-Fígares.

1. La perspectiva performativa en las Ciencias Sociales y los Imaginarios

Tenemos diversas formulaciones que se aproximan a lo que debiera ser una ciencia social performativa como alternativa metodológica a los paradigmas dominantes, tanto de la investigación cuantitativa como cualitativa (Rodríguez Cuberos, 2008). No solo se ha repensado lo que se ha dado en llamar la “disposición performativa” del investigador sino todo lo que implica el énfasis en la acción y en los medios opcionales de expresión más allá de la escritura académica convencional, esto es, otras representaciones ligadas al teatro, la poesía, la ficción o los lenguajes transmediáticos .

Por otro lado, en esta axiología la verdad no es universal ni objetiva sin más, ni tampoco es “revelada” sino más bien es construida desde multitud de parámetros, y hunde sus raíces en lo local, hasta el punto de que la acción modela la norma y no a la inversa. La génesis del conocimiento se aborda, pues, de forma distinta a los paradigmas cuantitativo y cualitativo, involucrando al sujeto contextualizado en el qué y en la forma en que se conoce.

Otro aspecto interesante es que la producción de conocimiento, bajo los paradigmas dominantes citados, implicaba, de entrada, una separación de los conocimientos técnicos y los humanísticos o sociales, de tal forma que la naturaleza, el patrimonio cultural o la tradición se acotaban como discursos diferentes -cuando no contrapuestos- relativos a áreas de conocimiento desconectadas entre sí.

Un botón de muestra podrían los estudios referidos genéricamente al “agua”. Hay una parte muy amplia de naturaleza

científico-tecnológica, referida por ejemplo al estudio del mar o los ríos, la gestión del agua, etc. Y otra parte, bastante desvinculada, referida a la dimensión histórico-cultural, la llamada cultura del agua, que concierne a la antropología, la historia o las artes. Ciertamente, cuando se habla de gobernanza del agua, por ejemplo, los estudios giran en torno a los paradigmas de la primera dimensión científico-técnico, cuando lo cierto es que hay profundas conexiones con las realidades políticas, sociales o de orden histórico-cultural. Más aún, cuando hablamos de imaginarios, de mitologías, no podemos olvidar las conexiones profundas que tiene todo esto con los usos del agua y las cosmovisiones de las distintas comunidades, hasta el punto de que existen no una sino muchas “culturas hídricas” que solo una aproximación holística puede poner en valor y sacar además de su “invisibilidad” (Martos, 2015).

Ciertamente, un problema importante -ya sea de las prácticas de lectura, de los usos o rituales del agua o de otras manifestaciones de los llamados *imaginarios sociales*- es su tendencia a la *invisibilidad* social, esto es, a su oscuridad u opacidad social.

La performatividad es entonces el ámbito en que pueden “emerger” o salir a la luz, esto es, manifestarse estas producciones culturales alternativas. Éstas llegan a cuestionar por ejemplo los usos establecidos, como hace Banksy (2006) con el grafiti urbano, o hace el *land art* al sacar el arte de los museos y reinstalarlo en la naturaleza, o cuando se plantean diseños que cuestionan la forma tradicional en que jardines, fuentes y otros “mobiliarios” urbanos se presentan a la comunidad.

Es verdad que la heterogeneidad o disparidad derivada de las prácticas de estos multilingüajes (cine, teatro, videos, poesía, pintura, danza...) dispersan aun más los tipos de públicos, segmentándolos, pero es esta nueva *mirada transversal* de los

entornos naturales y culturales, lo que puede reconciliar artes y tecnologías a través de esta de multitud de tendencias y prácticas. Un ejemplo emblemático de ello sería “Escrita Na Paisagem” (Carapinha, 1995), un festival transdisciplinar que transcurre en los meses de Julio, Agosto y Septiembre, en varias localidades de Alentejo (Portugal), una región vecina a Extremadura y con la que comparte numerosos rasgos culturales. Sus áreas son *Performance, Teatro, Danza, Artes Visuales, Música, Artes de la Terra, Cinema, Conferencias, Talleres, Instalaciones, Laboratorios de creación...*

En realidad, las experiencias innovadoras que en los últimos años han proliferado en las áreas glosadas son un ejemplo de esta riqueza de tendencias y del nuevo papel que cobra la performance, la acción-actuación, en sentido amplio, desde un huerto escolar a la visita a un lugar de memoria o una ruta literaria.

La disparidad de planteamientos y de corrientes, en cada una de estas áreas, nos lleva precisamente a la necesidad de una “inclusión de alteridades” (Mignolo, 2007), que se manifiesta en la ramificación de identidades y pertenencias, entre lo local, regional, nacional o transnacional, y en la importancia creciente de lo híbrido, a todos los niveles. En la aldea global en que vivimos no dejamos de asistir a continuos entrecruzamientos y reelaboraciones (*mashups, mixings*) que dan cuenta de la diversidad y creatividad de la sociedad y también del mundo educativo y cultural.

Comprender estas prácticas permite construir marcos de comprensión acerca de estos fenómenos educativos múltiples, que, como en el caso de la ecocrítica, hacen confluír Literatura y Naturaleza, es decir, que están dotados de una gran polisemia y singularidad.

Al abordar estas manifestaciones desde vertientes distintas, como lo son el mundo educativo, turístico o cultural, entendemos

que la realidad no es una, que la realidad no posee una esencia única que ningún pueda cuantitativa o cualitativa pueda develar, sino que se construye de acuerdo con las experiencias, percepciones, interpretaciones y singularidades de los sujetos en el marco de sus contextos y comunidades. Intentamos, pues, comprender estas temáticas con la apertura de los marcos de referencia, indagando los conceptos, discursos o prácticas sociales como inputs de interpretación y de construcción de la realidad compleja, pese a los estereotipos, y abrimos estas construcciones a configuraciones simbólicas más allá del discurso académico estandarizado.

De hecho, las formas tradicionales de representación en las ciencias son realistas en su retórica, esto es, subyace la idea propia del positivismo de que la reflexión académica es un espejo de la realidad estudiada, mientras que el uso de la actuación como elemento de la investigación socava estos principios (Gergen, 2007). En efecto, el uso del teatro, la ficción, poesía o las artes subraya el papel del discurso creativo y estético y desborda las dicotomías interesadas ciencia/arte, *serio/juego* o realidad/imaginación. La fabulación, por ejemplo, la autoficción es una poderosa arma de la investigación cualitativa.

Y es que los Imaginarios no se encuentran ni en el individuo aislado, ni en la sociedad como masa, sino justamente en los procesos y productos de la intersubjetividad, que vienen además refrendados o acuñados dentro de “legado” simbólico, esto, es de un corpus de tradiciones. Es algo que vemos por ejemplo con la cultura escrita, que, más allá de su funcionalidad, está fuertemente impregnada de valores sociohistóricos, de usos imperantes que han derivado de prácticas religiosas, educacionales o de otro tipo (pensemos por ejemplo en la lectura de la Biblia como elemento diferenciador en países de tradición protestante o católica). Todo lo cual lleva a pensar que no ha habido una forma “natural” o

“universal” de cultura escrita u oral, sino formas “circunstanciadas” de muy diversa naturaleza, como la etnografía demuestra.

Además, la memoria cultural de una comunidad no funciona simplemente como una memoria fosilizada, como el souvenir de un turista, sino que se actualiza y es resignificada continuamente.

Un ejemplo al respecto lo suponen la re-evaluación de cultos, tradiciones y ritos relacionados con la Naturaleza: primero, las aportaciones teóricas del ecologismo, feminismo y de otras corrientes culturales han creado nuevos paradigmas, como la ecocrítica (Flys, 2010) que propone que la Naturaleza no sea considerada como un objeto sino como un sujeto. Esto conlleva implicaciones profundas: ya no será solamente el “decorado” de un episodio literario, o un almacén de materias primas, o algo sobre lo que se pueda intervenir sin tener en cuenta “el alma del paisaje” (Martos, 2015), lo cual tiene profundas resonancias culturales. Así, el jardín islámico no es una simple referencia escénica o fantasía arquitectónica para las fiestas de moda en el s. XVIII, sino un modelo integrado, un lugar construido donde la continuidad espacial interior-exterior, casa-jardín, reflejan el *genius loci* como un continuo espacial dirigido a todos los sentidos y que orienta, como en la tradición zen, a la meditación (Fernández Alba, 1983).

Es en esta perspectiva holística e intercultural donde cobra sentido resignificar las prácticas, como son estos imaginarios míticos, pero no desde el valor que pudieran tener dentro del corpus griego o romano, o en la cosmovisión judeocristiana, sino en conexión con cada uno de los contextos histórico-culturales donde se transmiten y actualizan. De hecho, los Imaginarios de inspiración clásica o cristiana son ahora más que nunca fuente de películas, rutas o propuestas turística, motores de fiestas y desarrollo local, etc.

1.1. Concepto de performance y sus implicaciones educativas

Una teoría de la performance es por definición una teoría de la actuación social, que es la que genera un imaginario social instituyente. El patrimonio cultural, tanto tangible como intangible, está impregnado de usos sociales (García Canclini, 1999) y es por eso mismo un vehículo esencial del pensamiento simbólico al establecer escenarios espacio-temporales (*lugares de memoria*, P. Nora, 2009), con los cuales interactúan determinados participantes que manejan objetos culturales (artefactos) y determinadas formas de conducirse (rituales, scripts). Lo propio de la performance como modo expresivo es la autonomía de los actores y del procedimiento, no sometido, pues, al arbitraje de una instancia impuesta, sino a la propia dinámica envolvente del juego. Así, otras construcciones en principio cerradas, como una novela, son objeto susceptible de censura o control, pero no la improvisación, el arte en vivo o los *flashmob* que se construyen *in situ* y en un momento dado.

Otro componente básico es el temporal, es decir, la noción de tiempo o momento oportuno (*kairós*), como elemento que desrutinariza la intervención: por eso, un cuentacuentos no se puede hacer sin más, en cualquier momento, sino que requiere de una ritualización/semiotización del espacio y del tiempo. A estos efectos, las fiestas son las herederas de los rituales sagrados que consagraban un lugar y/o un tiempo frente al mundo de lo profano (Eliade, 1977), con unos oficiantes y en un marco o escenario “perimetrados”. Son, pues, hitos singulares, que, por eso mismo, forman parte de la memoria colectiva, y pueden pasar a formar parte de lo que P. Nora llamó “lugares de memoria”.

Así, la Residencia de Estudiantes, la Institución Libre de Enseñanza o el Café Pombo y su tertulia, han pasado a formar parte

del Imaginario de las Letras no por los lugares en sí sino por lo que significaron y la gente que los frecuentó. ¿Hay lugares consagrados por una tradición letrada, que sean objeto de repetición del rito en alguna performance contemporánea? Sin duda, hay sitios vinculados a un patrimonio literario que son objeto de periódicas evocaciones y de rituales. Es el llamado *turismo literario*, que ahora se ha puesto de moda con la ciudad de Estocolmo, ligada a *Millenium*, o París al *Código Da Vinci*, lo mismo que hay un turismo ligado a leyendas, mitos o tradiciones más o menos esotéricas (Stonehenge, tradiciones artúricas, del Grial...). Basta con que algo significativo haya pasado en ese lugar para que adquiera un “plus” y pase a ser un hito en una ruta cultural: el Monasterio de Yuste y Carlos V, el Monasterio de Veruela y Bécquer, y, cuando no hay esta vinculación, se crea o se sobreimpone al lugar, como en el caso de los parques temáticos dedicados a *El Señor de los Anillos* o cualquier otra ficción.

Con todo, es curioso observar cómo los emplazamientos oficiales ligados a algún hecho o evento letrado, no son precisamente donde más se producen eventos o actuaciones, por ejemplo, esculturas, plazas o jardines dedicados a escritores o artistas, lo cual revela que esas fuentes, estaturas o monumentos tienen más que ver con concepciones decimonónicas que con la praxis cultural moderna de las ciudades.

Sea como fuere, las prácticas o performances son *encuentros ambitales*, es decir se pueden abordar desde un método lúdico-ambital (López Quintás, 1998), lo cual implica reconocer la realidad como un campo de posibilidades de acción que se despliega en determinados campos de juego o campos ambitales.

El entorno cultural o bien la memoria cultural, bien inmaterial o bien objetivada en monumentos o artefactos, son ejemplos de

estas posibilidades de encuentros, pues, aplicando la teoría de Bajtin (1974) lo popular y lo culto siempre se están entrecruzando creando choques o “dialogismos”, pero también voces “polifónicas”, como lo fueron en su tiempo Rabelais o Cervantes.

Además, la propia estructura de los eventos letrados (Barton, 2004) nos pone en situación para interactuar entre elementos tangibles e intangibles de todo tipo: los escenarios, los participantes, los artefactos y las propias rutinas o scripts del evento considerado.

Una acción cualquiera no comporta tampoco una aportación significativa per se. Es la misma diferencia que hay entre *acción* y *acontecimiento* para López Quintás: para que una acción se convierta en acontecimiento debe ser percibido como un ámbito que aporte significatividad, así, los objetos, los espacios, los hechos pueden convertirse en ámbitos que generen acontecimientos plenos de significación, como es, por usar un ejemplo exagerado, la llegada del hombre a la Luna, donde lo tecnológico se entrelaza con lo histórico y crea además unas expectativas en la Humanidad mucho más allá del alcance inicial de la exploración y del hecho concreto televisado.

Por todo ello, la comprensión de los procesos de innovación en las ciencias sociales que subyacen a estas prácticas activas o performances implica una mirada performativa centrada en la autorreferencia y en la “actitud fenoménica”.

Privilegiar la interpretación, supone, de entrada, acceder al campo de juego con una actitud abierta, reconocer nuestras pulsiones como motivaciones profundas (“máquina deseante” Deleuze, 1980), y el carácter envolvente que tiene el juego, que ha sido denominado por algunos como “experiencias de flujo”, y que

en todo caso explicaría la tendencia al exceso —“embriaguez” le llama Deleuze— de algunas de estas prácticas.

Por ejemplo, el “revuelo” causado por el famoso grafitero Banksy con sus actuaciones urbanas, y la provocación de su lema *Mejor fuera que dentro (Better out than in)* sintetiza bien no solamente una corriente contemporánea vinculada al arte urbano y contestatario. También expresa de forma clara un modelo nuevo de alfabetización, la que deriva del principio de que la ciudad es también un foco de acción y alfabetización: de ahí que se prefiera estos entornos urbanos abiertos a los espacios reglados, como son el aula, la biblioteca o el museo. De hecho, el movimiento hacia una desescolarización o educación sin escuelas está también presente en el debate actual (Bardolet, 2001).

Lo cierto es que las experiencias alfabetizadoras de hoy ya no están ancladas o circunscritas a los espacios formales. En realidad, los escenarios de lectura y escritura se multiplican en función de una praxis ciudadana que busca cada vez espacios de encuentro (*hub*) o multivalentes, refuncionalizando complejos tales como antiguos mataderos municipales (v.gr. *Casa del Lector*, en Madrid). Se crean espacios híbridos donde lo cultural, lo urbano, lo educativo o lo experimental se fusionan.

Una similar hibridación se da a nivel del uso de los signos o alfabetos, pues habitamos en un medio cultural tan complejo que se superponen continuamente la cultura manuscrita (o quirográfica), la cultura tipográfica y la cultura que podríamos llamar posttipográfica. La cultura *quirográfica* se basa esencialmente en el lenguaje escrito, pero es una escritura caligráfica, manuscrita. Por ejemplo, en el ámbito del hogar, cuando usamos una agenda o tomamos nota de un recado, es el tipo de relación que establecemos con la cultura escrita.

La cultura tipográfica supone ya la mediación del lenguaje impreso, y, por tanto, del texto con todas las convenciones de un libro o publicación impresa. La letra de imprenta y estas convenciones suponen una estandarización, que todos conocemos cuando, por ejemplo, cumplimentamos un formulario o una instancia, y que, por estos mismos motivos, no rellenamos “a mano” salvo en circunstancias excepcionales.

La cultura posttipográfica abarca todos los medios de expresión que se han apoyado en otras tecnologías de la palabra, por ejemplo, la publicidad, la televisión (el teletexto) o el ordenador -con sus textos electrónicos-, dando lugar así a nuevos alfabetismos. Lo importante es que estas culturas coexisten, conviven y se entrecruzan continuamente, sin que una suponga la desaparición de la otra. Eso sí, en estas transiciones se producen cambios significativos, así oficios antiguos como el del educador o el de pregonero, muy vinculados al *logocentrismo* o a la palabra oral/escrita, hoy asisten a una continua *re-mediación* (Levinson, 1999), se han reinsertado en otros lenguajes y medios de comunicación. Por consiguiente, a los escenarios tradicionales, hay que añadir ahora otros nuevos que están relacionados con los *nuevos alfabetismos*, y donde se producen *prácticas/eventos letrados*:, desde las pintadas a los diferentes medios y formatos de la cultura mediática, redes sociales, mensajes publicitarios, camisetas, teléfonos, teletextos...

El papel activo que el escritor Le Clézio (1963) personifica en el artista es el que corresponde a estar atento a todas las señales, y, saberlas “interrogar”, esto es, hacerse preguntas, y tal vez, como decía Machado, distinguir en ese rumor incesante “las voces de los ecos”.

La consecuencia pedagógica es obvia: ampliar las experiencias alfabetizadoras es contribuir a esa nueva ecología de la comunicación, pero también encauzar ésta hacia una orientación inclusiva y que potencie nuevos modos de sociabilidad y, en particular, la alfabetización emocional. Siguiendo la analogía de Le Clézio, uno *escucha los ruidos del mundo y los interroga* para asimilarlos a su entorno y a una experiencia auténtica, genuina, o, al menos, no enlodada por otros intereses espúreos (propaganda, publicidad...). Puesto que, según avanzan los estudios neurocientíficos, parece claro que las necesidades humanas de comunicación no se circunscriben a la información (en el sentido amplio, y también en el sentido que le da W. Benjamin). El ser humano es por naturaleza fabulador (Harari, 2014), necesita inventar ficciones y mundos para construirse como sociedad, que se encuentra así su origen en estas “explicaciones” del mundo (mitos cosmogónicos) y que además disfruta de ello. De ahí que, como los niños pequeños, repita y comparta estas historias una y otra vez, ahora en diferentes formatos y lenguajes, oyéndolas, leyéndolas, viéndolas dramatizadas, en filmes, videojuegos u otros canales.

Por el contrario, el autismo es un ejemplo de cómo el cerebro se niega a “oír los ruidos del mundo” y a interactuar con él. Lo mismo pasa con las personas con síndrome de Asperger, no descifran bien las pistas del entorno y, por ejemplo, las que derivan de la comunicación no verbal de otras personas. Vemos, pues, que leer y escribir, en su sentido más pleno, no son el descifrado mecánico sino la comprensión de “escenarios”, de marcos o scripts más complejos, y ello nos da otra pista importante sobre los nuevos alfabetismos.

Igual que quien sufre el síndrome de Asperger se abruma ante señales dispersas y cercanas que no puede discernir bien, la

fragmentación de los nuevos lenguajes (por ejemplo, la industria del entretenimiento y sus productos “inter-medios”) genera una similar sobrecarga en los jóvenes, como aprendices de esa nueva cultura. Ya sabemos que la *sobrecarga cognitiva* (Camps, 1990) se combate automáticamente automatizando tareas, creando *scripts* o esquemas muy simples. Es algo que fomenta la propia fragmentación de la audiencia que se detecta en los nuevos medios: los consumidores se clasifican por franjas de edad y gustos, más que por otra consideración. Y desarrollan monomanías, gustos muy localizados, conductas obsesivas o compulsivas, que se asocian a menudo con personalidades *frikis*, con el mundo de los fans.

La escuela debe aprovechar todo lo que estas monomanías tienen de positivo, pero, a la vez, fomentar una pedagogía de escenarios más amplios, de modo que el joven muy aficionado a las maquetas o a los juegos de rol, sea capaz de “saltar” a otros lenguajes de fabulación, a partir de esos mismos universos compartidos. La educación artística, pues, en un sentido globalizador, se nos ofrece como una necesidad, no como una simple opción: la “interartisticidad” no es ya una propuesta experimental o de vanguardia, sino justamente el modo en que el joven escucha los “ruidos del mundo” y puede “interrogarlos”. Si no, tendrán una *ceguera* cognitiva y emocional para muchos campos de la ciencia y de las artes, y por tanto carecerán de empatía en muchos aspectos, y sin esas habilidades su interacción social presentará grandes problemas.

El diagnóstico es claro: estamos en una época de gran “conectividad”, en que todo, dispositivos, personas y entidades, están interconectados de múltiples formas, y donde la información no está estática sino en constante circulación. Siguiendo pues con la analogía de Le Clézio, *escuchamos el ruido del mundo en medio de un tumulto*, en escenarios complejos y multifocales, que

precisamos comprender y dominar. Al menos, debemos aprender a discriminar las señales importantes, los “semáforos en rojo” o los “pasos de nivel”, y para ello se requiere una buena “instrucción vial” y una buena práctica de conducción. La educación artística y literaria provee los instrumentos de una cosa y de otra: ayuda, por ejemplo, a crear itinerarios de lectura en el laberinto del hipertexto; a *des-enredar la red*, gracias a una alfabetización crítica; a re-crear, usando la ironía, la parodia o el ingenio, en sus múltiples facetas.

1.2. Implicaciones del auge de las performance en la alfabetización

A veces, estas facultades son aprendidas gracias a un talento natural, pero la mayor parte de las ocasiones los aprendices sucumben a las “trampas” de los nuevos alfabetismos. La saturación, en efecto, es la mejor manera de impedir que afloren estructuras cognitivas bien asentadas: lo que se no se puede ordenar y clasificar, queda en un maremágnum de cosas, de piezas fragmentarias y deshilvanadas, al que es tan proclive la red. Así pues, aparecen fenómenos convergentes que explican muchos de los fenómenos actuales:

a) Trascendencia de la ficción como forma de modelación de los aprendizajes no sólo formales sino sociales; de hecho, la industria del entretenimiento.

b) Auge de ciertas formas narrativas no tradicionales, como las “series”, que se acomodan a formas de narrar distintas a las clásicas, es decir, no acotadas de la misma manera, sino que practican una narración serial muy flexible, que permite justamente que un universo de ficción pueda prolongarse (precuelas, secuelas) y ser reelaborado por sus fans. Es el fenómeno de las sagas, narraciones seriales de tema fantástico.

c) Importancia de la transficcionalidad y transmedialidad, es decir, la creación de un universo de ficción precisamente a través de una red de textos y de lenguajes cuya organización no es lineal. De este modo, nos queda la idea de que la ficción contiene implícitamente un macrotexto abierto que no debe confundirse con un texto o libro concreto. Dicho de modo más sencillo, siempre puede continuarse el universo imaginario a partir de otros hilos narrativos, como ha hecho Andrés Trapiello (2004) al continuar la narración de personajes del Quijote. La idea de transficcionalidad, presupone, pues una consideración dinámica del texto y de sus re-creadores, que forman así una especie de “comunidad ficcional”. De este modo, el “cierre” del libro no se confunde con el cierre de la ficción o ciclo, es lo que corresponde, en el caso de las sagas y series, con un volumen o entrega, que en absoluta cierra todo lo que es la globalidad de la historia.

Todo esto repercute en que las experiencias de alfabetización actuales se agrupan en dos ejes bastante nuevos, respecto a la cultura letrada clásica: la exposición a muy diferentes clases de textos y de contextos, a saber, las llamadas *politextualidad* y *multicontextualidad*. Esto quiere decir que el joven va a simultanear diversos formatos de lectura en diferentes medios: libros, los textos electrónicos, multimedias, películas, cómic... La lectura se convierte, pues, en una “lectura de lecturas” o metalectura, que es la forma “en que la lectura, obligada a zafarse del “corsé” del libro, se abre a otros formatos (imágenes, texto electrónico, multimedia), los dinamiza y lo integra en una nueva dimensión polimórfica y transversal: la politextualidad” (J.A. Rodríguez, 2010). El lector, pues, se ve obligado a hacer una especie de “bricolaje” a partir de todas las herramientas y experiencias de lectura que posee.

En particular, el lector se ve ante un nuevo reto, que es la integración de un texto en un marco mayor, por ejemplo, un cuento

suelto que ha de ubicar en una serie o conjunto transficcional mayor, como ocurre con los *Mitos de Cthulhu* de Lovecraft y sus abundante variaciones. La *lectura de textos integrados* a veces se proponen explícitamente, a través de antologías o recopilaciones, como las de narraciones a partir de un género. Pero a menudo es el lector el que descubre patrones de conexión entre unos textos y otros, el que lo incluye dentro de un ciclo o conjunto mayor, y eso se ha agudizado aún más en las narrativas transmediáticas, donde las conexiones no son ya interliterarias sino interdiscursivas, hay que hallar nexos entre una novela y el filme, por ejemplo.

Así pues, el lector *completa estructuras inacabadas o dispersas*. En realidad, toda historia puede considerarse como un ente independiente, pero también como parte de un todo mayor, depende en gran medida del ingenio del lector, de si es capaz de relacionar lo que está leyendo con otro grupo de textos, sean reales o potenciales (así, lo que hace el cultivador de la ficción-manía es “llenar esos huecos” de una narración, enlazando el texto conocido con lo que inventa).

A decir verdad, el nuevo lector amplía o modifica el texto según su interés (se lo apropia), y ello lo puede hacer al dilatar el marco espacial o temporal que el universo imaginario proponer, al disolver la frontera entre escritor y lector, y al incorporar a la narración verbal estos posibles nuevos medios o lenguajes, como los propios de la imagen, que enriquecen las posibilidades del texto (novela gráfica, por ejemplo).

2. Performance y eventos comunitarios

P. Gutiérrez Monclus y J. Pujol Tarrés (2007) subrayan que la noción de Performance enfatiza cómo nuestras acciones cotidianas

son generadoras de la norma social, es decir, dan lugar a una identidad cultural, como ocurre actualmente con las expresiones juveniles de lo que se ha llamado la “generación interactiva” (Bringué, 2008). Es significativo, al respecto, que estas comunidades no se articulen tanto por factores económicos o de clase social como por afinidades de género, raza, profesión o afición. No en vano se ha acuñado, para definir este “vuelco” en los gustos de las nuevas generaciones, la noción de “omnivorismo cultural” (Peterson, 2005), mucho más omnicompreensivo que lo que tradicionalmente se venía considerando la cultura de las élites.

Con ello, por tanto, se de entrada a un nuevo elemento: el *activismo (ciber)ciudadano* que crea nuevos espacios de expresión. La virtud de todo ello es que podemos, como querían los ilustrados, ayudar a modelar a mente con prácticas letradas liberadoras, pues, según Olson (1994), la mente es, en parte, un artefacto cultural, un conjunto de conceptos, formado y modelado en el contacto con los productos de actividades letradas. El “deslizamiento” de categorías es evidente: ya no hablamos tanto de conocimiento (entendido en el sentido de *producto*, un libro por ejemplo) como de cognición, de *proceso*, igual que preferimos hablar de aprendizaje más que de educación. Tampoco, al hilo de las teoría de la recepción, hablamos tanto de autor o de literatura como de lector-receptor o “interpretador”, o bien preferimos nombrar con un término de la historia cultural (“artefacto cultural”) lo que antes llamábamos libros, periódicos, folletos... para destacar que todos son instrumentos epistémicos generados según la contingencia histórica, para transformar la información disponible.

La alfabetización —como dominio global de la escritura y la lectura— permitió el desarrollo de la ciencia clásica. Ahora bien, la alfabetización crea históricamente modelos rígidos, y quienes lo integran lo ven como un todo, cerrando de algún modo la mente y

la posibilidad de otras lecturas. En cambio, la cultura del hombre letrado del s. XXI será una síntesis de alfabetizaciones y una capacidad continua de “inventarse” y “descubrirse”, que es precisamente lo que la red y la educación pueden y deben fomentar.

Internet, cuyos orígenes funcionales son evidentes, hoy no es ya un artilugio de uso militar ni tampoco —pese a su importancia para la ciencia— una plataforma para la representación y difusión del conocimiento. Internet es mucho más, y se acomoda perfectamente a la descripción que hace Bajtin (1974) de la cultura de la plaza pública, en toda su dialéctica y en su variabilidad, o de Italo Calvino, como una de esas viudedades evanescentes, casi sostenidas en el aire, de contactos fugaces o hilos invisibles. El permanente “cruce de conversaciones” realmente ha convertido Internet en un sitio donde se entremezclan discursos muy diferentes, y da sentido, pues, a lo que se ha llamado la lectura *dialógica*, intercultural, etc.

No se olvide que Bajtin (1974) definió una topografía de la cultura popular, y contrapuso unos ejes, lo superior/espiritual vs. lo inferior/material. De hecho, las formas libres y exuberantes de expresión han producido una eclosión de manifestaciones en este sentido, por ejemplo, las páginas eróticas/pornográficas, y aunque en gran medida es un fenómeno mediado por intereses económicos, no debe olvidarse que es un fenómeno mundial que está afectando no sólo a la permisiva cultura occidental sino incluso a aquellas sociedades de mayor restrictividad moral, por ejemplo, a sociedades orientales, que ven por igual los vídeos en YouTube.

Lo que importa son los flujos, ya no hay un autor unidireccional y receptores pasivos, hay “escriectores”, autoría cooperativa y colectiva. La llamada República de las Letras, que duró desde Erasmo hasta la Ilustración, representa para algunos un

intento de establecer una comunidad europea. Hoy, la República de las Letras o la Ciudad Letrada del s.XXI pueden ser el mejor esbozo de una comunidad mundial basada en la tolerancia, el acceso al conocimiento, el igualitarismo social y el compromiso con ciertos valores “filantrópicos” de alcance universal. La síntesis ya se ha iniciado al sacar las ciencias y las artes de las instancias académicas y llevarlas a la “calle”, al mundo especular/espectacular de Internet, a las formas universalizadas de acceso del conocimiento.

El debate principal, a pesar de las apariencias, no es relativo a Google, el futuro del libro o ciertas prácticas “exuberantes” de Internet, sino si de verdad podemos materializar el principio de Olson (1994) a partir de lo que pudiéramos denominar un método bumerán. A saber, es conocido que las construcciones de las identidades culturales/lectoras (rol social), que son manifestadas a través de diversas conductas comunicativas, moldean las prácticas letradas, por ejemplo, la identidad del estudiante le lleva a privilegiar los apuntes y manuales como artefactos casi únicos, orientados a un fin pragmático. Si tratamos de multiplicar, flexibilizar, visibilizar o poner en circulación otras prácticas, espontáneas o no, podremos modificar su percepción previa sobre el rol de un maestro, por ejemplo.

Para ello, la sociedad en general y las microsociedades en particular deben estar lo suficientemente abiertas como para tolerar que se generen prácticas que apunten a un cambio, a una reflexión crítica, o a admitir principios como que la acción genera la norma, y no la norma la que prescribe cómo hay que entender la literatura. En cualquier caso, la modernidad letrada o lo que Olson (1994) llama “la mente letrada” es aquella que reconoce el valor social de la lectura y la escritura y crea activamente “comunidades textuales”, destinadas a re-pensar (pensar es formar, actualizar y revisar las creencias) y a re-imaginar nuestros propios

pensamientos y a participar de ciertos discursos, en ese sentido, dice Olson, volverse letrado es “compartir un paradigma”, tal como vemos en los aficionados a la Fantasía y su capacidad de generar comunidades, clubes, convenciones, etc. Por tanto, volvemos a la naturaleza social de la ciencia y el conocimiento.

Olson concluye con una principio esclarecedor: la mente es un artefacto cultural formado y modelado en contacto con los productos de las actividades letradas; así, la cultura letrada no se restringe a lo antiguo o a lo erudito sino que es un acceso al mundo interno, a nuestros pensamientos, es *pensamiento del pensamiento*. Ahí radica su dificultad pero también sus posibilidades: leer/escribir para pensar y pensar para leer/escribir. Santos o superhéroes, lo importante es que sean estímulos para la formación de esta mente letrada.

En realidad, la cultura letrada clásica se concebía como la competencia requerida para la participación en círculos privilegiados, esto valía tanto para los dominios mas técnicos como para los más sociales. Por desgracia, los “dominios privilegiados” fueron al principio “dominios de privilegiados” y en eso, gracias a la democratización de la información, es lo que ha venido a alterar Internet y las nuevas herramientas, abriendo así una “Tercera Fase”, que ya no se basará en la palabra oral ni en la escrita, que ya no será logocéntrica sino que seguirá otros paradigmas, como el que estamos viendo de la lectura de la imagen o la lectura en movimiento (cine, televisión).

Sea como fuere, el éxito de internet no está en las herramientas en sí sino en la capacidad de apropiación social y cultural que han hecho de él los usuarios, gracias a que la red está en permanente construcción y renegociación, así como a su estructura abierta, ya que la red no tiene fronteras físicas, ni centro o periferia, ni arriba

ni abajo, ni adentro ni afuera, ni pasado o futuro. Dicho de otro modo, es capaz de sustituir el lenguaje lineal o secuencial del libro impreso por otra cosa distinta, de la que son buenas muestras el hipertextos y los hipermedia. En conjunto, la nueva cultura letrada, además de su estructura compleja, múltiple e híbrida, se configuraría a sí misma a través de prácticas cercanas a estos tres principios: *dialogismo*, *performatividad* y *activismo*. En el primer principio, está claro que en una “cultura” hay una serie de “voces” diferentes, y obtener acceso a todas ellas, en alguna forma, es acceder al aprendizaje y a la ciudadanía.

Porque el ciudadano de esta nueva República de las Letras necesita conocer el lenguaje de la política, de la economía, de la ciencia y la tecnología, del arte, de la literatura, de la filosofía... o, como se dice ahora en terminología educativa, necesita desarrollar todas estas competencias básicas. Además de reconocer y valorar esta multiplicidad de voces, las nuevas prácticas letradas ya no son sólo actos académicos o lecturas silenciosas en bibliotecas; también son, cada vez más, actuaciones, puestas en escena, juegos, simulaciones, etc. En la línea bajtiniana, muchos de ellos llegan a parodiar o ridiculizar las formas culturales hegemónicas, por ejemplo el tatuaje, la escritura en el cuerpo o los grafiti son a primera vista usos “desviados” de las prácticas canónicas de escritura, que penalizaba, precisamente, el emborronar un libro o cualquier otra superficie no admitida.

La performance o actuación tiene aparentemente un origen cercano, en los movimientos de vanguardia del s.XX, por ejemplo, en las instalaciones, happenings, etc., pero lo cierto es que la performatividad de la palabra es base esencial de los ritos, ceremonias, representaciones, actos litúrgicos, conferencias y eventos culturales de todo tipo. Con la palabra se cuenta cuentos,

se hacen tertulias, debates, publicidad, condenas y un sinfín de actividades vinculadas a la praxis social.

3. Los nuevos modos de sociabilidad en los nuevos marcos culturales urbanos

Cabe resaltar la importancia de los *nuevos modos de sociabilidad*, pues al fin y al cabo, frente a la lectura individual silenciosa, “del individuo en su soledad” (Benjamin, 1936), y reducida al ámbito de la privacidad, lo que se favorece con estas nuevas prácticas es una forma *socializada de intervenir juntos*, donde por ejemplo se recupera la oralidad o la ostensión, se trata de mostrar algo “en vivo”, como en los *flashmob* que se han puesto de moda. La lectura en voz alta clásica utilizaba el código o el libro, pero básicamente era el mismo mecanismo: convertir a los oyentes en contertulios interesados, sacarlos de la pasividad y el aislamiento para hacerlos partícipes de la magia de la creación compartida.

En todo esto parece claro que no sólo la espontaneidad actúa sino que influyen mucho el papel de los *sponsors* alfabetizadores, en la determinación de emplazamientos y en el propio alcance de las performances, por ejemplo, cuando tienen un sentido reivindicativo, como las protestas ecologistas. Morfológica y funcionalmente, las performances modernas nos recuerdan mucho los rasgos inherentes de la *fiesta*:

- a) La fiesta es parte importante del patrimonio intangible.
- b) Se vincula a un espacio público o cívico-ciudadano, abierto a la participación de todos.
- c) Está asociada a la memoria colectiva y fijada en un calendario compartido por todos.

d) Provoca o incita a multitud de formas de expresión lúdico-populares: canciones, textos, bailes, expresiones plásticas (disfraces, maquillaje, decorados, carteles...), etc.

e) Por su naturaleza excepcional y participativa, es cauce de transgresiones, críticas, disidencias que pueden ser encauzadas en el modelo de «pensamiento disidente» que la escuela debe encauzar.

Precisamente al hacer la performance algo festivo, singular, excepcional, estamos subrayando su naturaleza contraria a la rutina, a la cultura oficializada. Pero, y esto es más importante, no debemos olvidar que la fiesta sagrada reúne en sí el descanso, la intensidad de la vida y la contemplación (Kerenyi, 1938), es decir, no es algo de simple holganza sino lo contrario, una gimnasia de la atención y la agudeza. No sólo los ciclos festivos del folklore tradicional (fiestas invierno, primavera...), o las efemérides, que recuerdan a un escritor o a un hecho relevante, en realidad se puede plantear cualquier “pretexto” para organizar una performance, y el calendario tradicional de festejos es bien elocuente en este sentido.

Veamos un ejemplo actual de performance vinculado a la juventud. Ligada a las prácticas urbanas, como el juego de rol o las actividades de los fans (*fandom, fan fiction...*), tenemos las convenciones de fans y las fiestas de disfraces, lo que en inglés se conoce como *cosplay*, etimológicamente del inglés *costume play*, juego de disfraces, consiste en disfrazarse de algún personaje (real o inspirado) de un manga, anime, película, libro, cómic, videojuego o incluso cantantes y grupos (Martos García, 2009).

Esta performance es el ejemplo más claro de lo que significa pasar el umbral de la comprensión del texto para “encarnarlo” (*embodiment*) y jugarlo con el cuerpo, recrear el ambiente, hacer partícipe a los otros, et, y todo ello movido por un entusiasmo, una

empatía y, a veces, una actitud compulsiva, emparentada de algún modo con la locura de D. Quijote.

Lo equivalente a las performances, en la cultura oficial, son las actuaciones clásicas que en relación a la lectura se suelen escalonar asociadas a hitos concretos: ferias del Libro, conmemoraciones, días del libro, de la lectura o de la biblioteca, premios, concursos, exposiciones, etc. y, en el ámbito privado, clubes de lectura, tertulias, presentaciones etc. Todas ellas suelen adolecer de lo que es más connatural a la performance; mayor participación, intensidad y elementos de acción o de implicación de lo corporal; de hecho, la cultura letrada clásica hizo del silencio y del no-actuar los lemas del comportamiento cortés de cualquier lector en la biblioteca, en un auditorio y en otros recintos semejantes. Ha sido la educación no formal y la pedagogía del ocio la que ha rescatado el papel de ámbitos como clubes y centros de tiempo libre, colonias, campamentos, ludotecas, parques, casas de juventud... para convertirlos o dinamizarlos como espacios de creación.

Lo cierto es que cualquier ciudadano, y estudiante en particular, tiene asociados unos determinados lugares, participantes, artefactos y secuencias en relación a la lectura y la escritura. En el aula, en la biblioteca, en la librería, está todo suficientemente pautado. En cambio, en las performances modernas, se busca siempre lo insólito, lo no habitual, se desautomatiza la percepción, y es posible participar e indagar de forma más abierta.

Cierto, el *performer* se diferencia del actor en aspectos básicos, por ejemplo, tiene siempre su público a la vista, no en la penumbra de una sala, y no es un actor, no encarna a un personaje, se encarna a sí mismo. La copresencia, el espacio y el tiempo son

los materiales básicos con los que se construye la performance, y eso vale para un cuenta-cuento lo mismo que para un mediador que invita a un auditorio a la lectura de algo o de alguien. La relación entre el *performer* y su audiencia no debe ser la del acto y su público, lo que se trata es que ambos (el yo y el otro, que a su vez puede ser individual o colectivo) actúen como tales y obren en consecuencia. Ambos pueden o no construir las situaciones, pieza a pieza.

Por otro lado, lo propio de la performance es una apropiación de un texto o referente para convertirlo en otra cosa, es lo que Martos Núñez (2006) llamó “tunear” un texto, es decir, customizarlo, personalizarlo, adaptarlo a un uso o ambiente específico, que es lo que hace el *performer* cuando hace su particular y única versión de una historia conocida. Dada, pues, esta naturaleza singular, efímera de cada propuesta, las performances devienen lecturas y escrituras *nómadas* (Gache, 2004), es decir, ambulantes, refractarias a su domesticación, y por eso su dominio es la calle, el espacio comunitario entero, y por eso se presenta en lugares contaminados de muchos otros elementos, híbridos. En esta dimensión errática, incierta, movediza, las performances reflejan el mismo territorio de amplios sectores juveniles, que buscan una emancipación de los códigos expresivos heredados.

Si el libro como objeto es algo sólido, la performance se acomoda más bien a lo que se ha llamado la *modernidad líquida* (Bauman, 2005), porque es una experiencia de flujo, un discurrir compartido. Como impulso creativo, *contagiable* en mayor o menor medida, la performance bucea en lo que Castoriadis (1999) llamaba la “oscuridad del magma creativo”.

Muchos otros espacios urbanos suelen estar llenos de inscripciones y son un ejemplo de esta misma efervescencia creativa.

Las escrituras nómadas de la era posletrada precisamente van en esta línea de usar soportes y espacios alternativos. Chartier (1993) traza una situación que explica en gran medida el fenómeno revolucionario francés: deterioro de las instancias de los poderes tradicionales y la toma de conciencia de una nueva conciencia ciudadana (la aparición de una nueva conciencia ciudadana (favorecida por la extensión de la alfabetización, la lectura y la cultura popular), que se contraponía al pensamiento del Estado, porque éste no es rizomático sino arbóreo, verticalista. Y es algo similar a lo que está pasando ahora: por ejemplo, el canon clásico está siendo “tuneado”, de ahí las versiones “oscuras” de los clásicos infantiles en su versión Disney, de ahí el gran peso de las páginas eróticas/pornográficas y de todo lo que, en definitiva, es (sub)cultura alternativa a lo que ofrecen de un lado el mundo académico y del otro el mercado.

Durante el apogeo de la imprenta, se imponía lo individual, lo reflexivo, lo autónomo, lo original. El concepto de autoría y la transmisión de textos se vinculaba a una composición inalterable. Este proceso dura 500 años, aproximadamente. Pero ahora, con los medios audiovisuales, las TIC, internet, etc., volvemos a las características de la *era pre-imprenta*: se le vuelve a dar importancia a lo oral, los textos y discursos se reelaboran, todo vuelve a ser colectivo, por lo menos a nivel intelectual, nótese la pugna entre la libertad de expresión y la Propiedad intelectual. De hecho, se puede reelaborar todo si no hay afán de lucro, como ocurre con el *fan fiction* o las versiones de canciones en youtube). Todo vuelve a ser colectivo, está la cultura de la apropiación, de la *mezcla*, el *sampleo*, el *remix*, etc.; y se vuelve a dar otra vez

importancia a las formas orales, que habían sido despreciadas, relegadas durante ese paréntesis del dominio de la imprenta. en esta cultura post-paréntesis, muchas producciones son remezclados, versionados o *mash-ups* (es decir, hibridaciones) de cosas existentes anteriormente, lo cual nos devuelve a esa lucha entre libertad del arte, de la creatividad vs el derecho de autor, lo cual es un imperativo legal pero que cultural y antropológicamente no tiene mucho sentido porque todo el arte deriva de otro anterior.

Por citar sólo un botón de muestra, tenemos casos de lucha por la creatividad como la cultura *jamming*, que aglutina diversas manifestaciones de rebeldía, de resistencia contra la cultura consumista “aceptada”. Se dedica a transformar los *mass media* existentes a fin de generar un golpe negativo sobre ellos mismos, usando performances como las de “Reclaim the streets”. En síntesis, los *performers* buscan lo mismo que los poetas del formalismo ruso como Shklovski (1970), *desautomatizar nuestra percepción* de las cosas y de la realidad que nos circunda

4. Bibliografía

- Bajtín, Mikhail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral Editores.
- Banksy (2006). *Wall and piece*. Londres: Random House.
- Bardolet, Antoni Tort (2001). “Ivan Illich: la desescolarización o la educación sin escuela”. VV.AA. *El legado pedagógico del siglo XX para la escuela del siglo XXI*. Barcelona: Graó, pp. 271-296.

- Barton, David y Mary Hamilton (2004). “La literacidad entendida como práctica social”. Eds. Virginia Zavala et al. *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 109-139.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1936 [1973]). “El narrador”. *Revista de Occidente* 129: pp. 301-333.
- Bringué, Xavier y Charo Sádaba (2008). *La generación interactiva en España*. Madrid: Ariel-Fundación Telefónica.
- Camps, Ana (1990). “Modelos del proceso de redacción: algunas implicaciones para la enseñanza”. *Infancia y aprendizaje* 13 (49): pp. 3-19.
- Carapinha, Aurora (1995). *A escrita na paisagem-Festival de performance e artes da terra*. Lisboa. *Colecção B–Mimesis*
- Castoriadis, Cornelius (1999). *L’institution imaginaire de la société*. París: Editions du Seuil.
- Chartier, Roger (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2. MillePlateaux*. París: Minuit.
- Eliade, Mircea (1973). *Mito y realidad*. Madrid: Editorial Guadarrama.
- Fernández Alba, Antonio (1983). *Jardines de los países del Islam: de Córdoba a la India*. Madrid: Real Jardín Botánico de Madrid.
- Flys Junquera, Carmen, et al. (eds.) (2010). *Ecocríticas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

- Gache, Belén (2004). *Escrituras nómades*. Bueno Aires: Limbo ediciones.
- García Canclini, Néstor (1999). “Los usos sociales del Patrimonio Cultural”. Ed. E. Aguilar Criado. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. pp. 16-33.
- Gergen, Kenneth (2007). *Constructivismo social: aportes para el debate y la práctica*. Santiago de Chile: Universidad de los Andes.
- Gutiérrez, Pedro y Joan Pujol (2007). “Propuestas para una difracción crítica del trabajo etnográfico”. En IX Congreso Español de Sociología, Barcelona.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kerenyi, Karl (1938). “Vom Wesen des Festes. Antike Religion und ethnologische Religionsforschung”. *Paideuma Mitteilungen zur Kulturkunde* 1 (2): p. 59-74
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave y Edmond Baudoin (1963). *Le procès-verbal*. París: Gallimard.
- Martos García, Alberto Eloy (2009). *Introducción al mundo de las sagas*. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- Martos Núñez, Eloy (2006). “Tunear los libros: series, fanfiction, blogs y otras prácticas emergentes de lectura”. *Ocnos* 2: pp. 63-77.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa.

- Nora, Pierre (2009). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Olson, David (1994). *El mundo sobre el papel*. Barcelona: Gedisa.
- Peterson, Richard A. (2005). “Problems in comparative research: The example of omnivorousness”. *Poetics* 33 (5): pp. 257-282.
- López Quintás, Alfonso (1998). *Estética de la creatividad: juego, arte, literatura*. Madrid: Rialp.
- Rodríguez Cuberos, Edgar Giovanni (2008). “Ciencia social performativa: alcances de una alternativa metodológica”. *Nómadas* 29: pp. 142-154
- Shklovski, Viktor (1970). “El arte como artificio”. Ed. Ana Araujo. *Textos de teorías y crítica literarias: (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Anthropos, 2010. pp. 19-30
- Trapiello, Andrés (2004). *Al morir don Quijote*. Madrid: Ediciones Destino.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol5n1mayo2016/perspectiva-performativa/>