

## Guía de lectura de “Entre el marasmo y la esperanza” en El Diseño de la periferia. Bonsiepe, G. 1.

### 1. ¿Qué visiones sobre la relación Centro/ Periferia cuestiona Bonsiepe?

Las visiones sobre la relación centro/ periferia que cuestiona Bonsiepe son aquellas que muestran de una manera simplista el diseño industrial y que ven a la periferia como una prolongación del centro, el autor dice que esto no es viable y que no tiene mucho sentido ya que las condiciones de estos países son totalmente distintas, por lo cual no se puede consumir un diseño ya fabricado en otra cultura, porque cada diseño responde a los intereses de una sociedad en particular, los recursos que cada una tiene no se pueden comparar, por lo cual hay dos tipos de diseño industrial distintos, el de los países periféricos y el de los países centrales.

### 2. Explique la siguiente afirmación: “La periferia no es ni la prolongación del centro ni la burda contra-imagen del mismo”

Lo que quiere decir esta frase es que no se puede pensar a la periferia como una prolongación del centro ya que las condiciones de estos países son totalmente distintas, por lo cual son diseños distintos, no se puede pensar que a los países periféricos les es redituable copiar los modelos del centro, ya que ni los materiales ni herramientas, ni las formas de producción y distribución son las mismas, se debe pensar estos diseños por separados para así poder darle lugar a la creación de un diseño independiente en los países periféricos.

### 3. ¿En qué consiste la diferencia estructural entre Centro y Periferia?

La diferencia estructural entre centro y periferia consiste en que en los países periféricos el problema de la producción no está resuelto, como tampoco la distribución y el consumo. Falta la infraestructura industrial manufacturera diversificada, además de que en algunos países latinoamericanos el diseño industrial entra a la industria por el lado de la comercialización en vez de la producción. Por lo cual de nada sirve aprender del centro, ya que los contextos históricos son totalmente distintos. Los países periféricos tienen que industrializarse. Los países periféricos solo producen materia prima.

### 4. Para el autor ¿Qué cuestiones deberían ser replanteadas en los países de la periferia?

Para el autor, lo más importante y central que se debe cambiar es el rol del proyectista, en conjunto con su calificación y enseñanza. Además dice que se debe crear tecnología y diseño para salir de la dependencia con los países centrales, remarcando como lo más importante llevar a cabo una reestructuración de la cultura material. Al estar hablando de países donde la infraestructura industrial es muy precaria se necesita un gran apoyo de las instituciones estatales para fomentar e impulsar una política de diseño. Se necesita una política de estado que impulse las actividades industriales.

### 5. ¿Cómo se puede implementar una política de Diseño en los países periféricos?

El autor dice que para que se implemente una política de diseño en los países periféricos, es necesario el apoyo de las instituciones estatales y paraestatales. El estado debe funcionar como

productor y promotor de tecnología en forma de diseño y especificaciones de productos. Impulsar la industria.

### Guía de lectura de "Primera parte" de El proceso de la civilización. Elías, N.

1. Explique las diferencias entre "civilización" y "cultura" por un lado, y entre "cultivado" y "cultural" por el otro.

Las diferencias entre civilización y cultura son que, por un lado el término civilización se refiere a la buena educación, lo que exigen los protocolos, es la apariencia que se basa en moldear a todos con los buenos modales, todo aquello relacionado con lo formal, es decir lo que está certificado y aprobado, por esto los franceses e ingleses dice elías creen la civilización como el orden y el progreso, tanto en lo económico como lo político, es la autoconciencia que tienen de ellos mismos, se veían como el último escalón del progreso. En cambio el término cultura, en Alemania, expresa la peculiaridad de un pueblo que tiene el carácter diferenciador, es algo único de cada pueblo, por lo cual intransferible. Es decir que los franceses e ingleses se sentían identificados con el término civilización, lo cual equiparaban con cultura, es decir que para ellos una persona culta es una que se adecuaba a las normas impuestas y encajaba en el modelo de la sociedad, en cambio los alemanes se identificaban con cultura, que pasaba por lo artístico y espiritual. El término cultivado representa la forma más elevada de ser civilizado. Civilizado y cultivado refieren a una cualidad social de los humanos. Civilización y cultura son términos acuñados sobre la base de vivencias comunes, que crecen y cambian con el propio grupo del que son expresiones, reflejan la situación y la historia del grupo.

2. Explique la siguiente frase: "el concepto de cultura tiene un carácter diferenciador".  
Esta frase se refiere al concepto que tienen los alemanes del término cultura, ya que para ellos no es algo que está en los libros y que cualquier persona puede entender y aprender, sino que es algo que tiene que ver con lo espiritual, relacionado con lo artístico, por lo cual diferencia a una sociedad de otra, ya que es algo único de cada una, que se va construyendo con el tiempo. Por lo cual una persona que no es parte de una sociedad, es muy difícil que logre entender en su totalidad la cultura de ese lugar

3. ¿Por qué considera Elías que no es nunca del todo comunicable el significado de los conceptos de "civilización" y "cultura"?

Elías considera que nunca son del todo comunicables estos conceptos porque son términos que se acuñan sobre la base de vivencias comunes y crecen y cambian con el propio grupo del que son expresión, es decir que para otra persona que no vivió esas experiencias, o no nació rodeado de todo eso, le es difícil comprender, ya que cada persona ve las cosas a través de un lente, el cual se podría decir que es nuestra cultura, lo que nos rodea y con las cosas que crecimos y nos inculcaron.

4. Describir el contexto social en el que se configura la oposición entre "cultura" y "civilización" en la Alemania del siglo XVIII.

Esta oposición se configura en un contexto donde por un lado se encontraba una nobleza francoparlante y "civilizada" según pautas francesas por un lado y del otro una capa intelectual germano parlante de clase media la cual estaba excluida de toda participación política cuya legitimación reside principalmente en sus realizaciones espirituales científicas o artística. Alemania en las transición del s 18 al 19 eran nacionalistas pero miraban a Francia de una forma simbolica, estaba el sector de clase media que tenia cultura sin capital político, en esta clase estaban los grandes literarios de ese momento, este sector intelectual alemán tenia la idea de alimentar lo espiritual, la conexión con la naturaleza a travez de la lectura, poesía y arte y del otro lado estaban quienes copiaban los buenos modales de la clase alta cortesana dominante francesa.

5. ¿Cuál es la tarea que realiza o se siente llamada a realizar la intelectualidad alemana?  
La intelectualidad alemana, la cual no era un movimiento político pero si una expresión de un movimiento social soñaba con una Alemania unificada y una vida natural entre la juventud de la clase media, contraponiéndose a la vida artificista de la vida social cortesana. Lo que ellos tenían eran ideas y sentimientos con lo cual escribían poesía, lo cual no lo s podría llevar a el ámbito político, ya que no eran aceptado, pero a travez de esto expresaban de modo oculto los nuevos sentimientos, así como el descontento con la situación existente, se enfrentaron a los ideales cortesanos y lo hicieron en idioma alemán, el cual era duramente criticado y desvalorizado.

6. Diferencie la relación sociedad cortesana-intelectuales de clase media en Francia y Alemania.

La diferencia es que la relación que hay en Alemania entre la sociedad cortesana e intelectuales es de desprecio por parte de los cortesanos, no aceptaban a los intelectuales provenientes de la clase media, los juzgaban por su dialecto, no les permitían entrar a sus círculos, había una marcada oposición entre la superficialidad, la ceremonia, las convencionalidades y la conversación banal y por otro lado la profundidad, la lectura, los sentimientos y naturaleza. Pero en Francia, a diferencia de Alemania, los intelectuales fueron recibidos y asimilados sin problemas por la amplia sociedad cortesana

#### Guía de lectura de El diseño industrial reconsiderado. Maldonado, T.

1. ¿Cuáles son las definiciones de diseño industrial que critica el autor y cuál es, desde su óptica, la función social del mismo?

Las definiciones de diseño que Maldonado critica son las que dan a entender que los objetos de diseño ind son solo aquellos fabricados por medio de maquinas y en serie, cuando en realidad hay muchos objetos que han sido realizados mediante técnicas

mas tradicionales pero que igualmente pertenecen al ámbito de la tecnicidad. También hace una crítica a la definición que dice que la tarea del diseñador se refiere solo a lo que se da en llamar la apariencia estética, sin tener en cuenta la modalidad del proceso productivo. Tomas critica fuertemente esta posición , ya que dice que el diseño ind no es un plus ni un agregado del producto y el trabajo manual e intelectual por separado llevan a la alienación. El dice que el diseño es parte de la idea constructiva del producto, no puede este estar al final.

La función social del diseño ind para TM es la de saldar las necesidades humanas, por lo cual quiere tipificar el diseño, sentar las bases del diseño. La función social del diseño es una necesidad humana. Esta idea surge en el medio del desarrollo del capitalismo, donde se buscaba lo opuesto a su idea, agrandar para poder vender, sin fijarse realmente en la forma y la función de los objetos.

2. ¿Sobre qué ejes se desarrolla el debate alemán de principios de siglo XX?

En los años que precedieron a la primera guerra mundial (1907/1914) el problema de la productividad industrial es abordado en Alemania en términos de racionalización y de tipificación de los objetos destinados a la producción en serie. En Alemania se descubre en aquella primera fase un enfoque no sistemático del proceso de producción, caracterizado sobre todo por la tendencia a aislar el problema de la forma del producto; se debate sobre el aspecto exterior de los objetos de uso, la influencia de los estilos decorativos de moda entonces respecto a las exigencias de la productividad. Tanto en Muthesius como en Veblen, los objetos costosos son examinados desde un ángulo nuevo: como agentes de la dinámica clasista de la sociedad. Muthesius “con el trabajo que exigen estos objetos, la materia prima no se utiliza como es debido, y por ello ante todo se malgasta un colosal patrimonio nacional de materia prima y además añade un trabajo inútil.” Estas entre otras ideas, contribuirán al nacimiento de la Deutscher Werkbund, una nueva asociación en donde el trabajo industrial debe ennoblecer en una colaboración entre arte, industria y artesanía, por medio de la instrucción, la propaganda y una firme y compacta toma de posición frente a estas cuestiones. Otro personaje que marco un eje en el debate, es la figura de Peter Behrens; considerado por sus trabajos para la AEG como el primer diseñador industrial. Él crea un nuevo estilo partiendo exclusivamente de una estética de corte individualista. Su ideal consistía en poder fundir el arte con la técnica en una sola realidad. Comparamos con la visión de Ford: él no quería que quienes poseían un modelo viejo “de auto” desearan cambiarlo por otro nuevo, sino que parte del deseo de crear algo nuevo, 25 no algo mejor, era su orgullo crear piezas que estén bien trabajadas, que sean robustas y que nadie se vea en la necesidad de sustituirlas. Esta tensión se trasladaría a Bauhaus que, en una primera instancia, nació como una Escuela donde debían fusionarse los conocimientos de las Artes con los de las Artes Aplicadas. Quizás por esos motivos, en un comienzo conservó la metodología de trabajo de los talleres de artesanía hasta que, luego del desembarco de las

vanguardias constructivas, comenzó a articularse ya no en función del material del trabajo (metal, madera, textil) sino antes bien, en relación al producto buscado (proyectado). Ese clivaje marca uno de los momentos más importantes de la Escuela y señala el pasaje de una comprensión artesanal hacia una que en principio de postulaba como “síntesis de las artes”, con la Arquitectura como referencia más importante. Hasta aquí los elementos más difundidos de la Escuela-faro del Diseño a nivel internacional. Pero el debate sobre los métodos, los objetos buscados y las idas y vueltas en las formas de enseñanza que, con justicia o no, suelen atribuírsele a Walter Gropius, son una primera figura sobre la que descansan un conjunto de ideas más amplias, con epicentro en la misma Alemania centradas en la relación técnica-cultura y que arrastran el debate en torno a los conceptos de “cultura” y “civilización” como términos clave de las huellas del pensamiento romántico e ilustrado respectivamente.

3. Describir el impacto de la crisis del treinta en la producción de mercancías. Tenga en cuenta las transformaciones operadas en el modelo capitalista.

Después de la crisis del 29, se termina con el capitalismo de libre mercado, por lo que empieza a gestionarse un capitalismo que no produce objetos funcionales. Con el mercado deprimido, sin trabajo, el capitalismo empieza a producir con la lógica del styling, es decir objetos atractivos con poca durabilidad, es más, con la durabilidad programada en algunos casos. Esto se da por la formación de los grandes monopolios que gestionaban los ritmos de consumo de los usuarios, se vendía al objeto como forma de vida, en decir no se vendía solo el objeto, sino que el símbolo, generado por la publicidad. Maldonado pensaba que el styling era el fin del diseño, ya que iba en contra de las bases de este.

#### Guía de lectura de J. Maquet

1. A partir de la cita de Kluckhohn y Murray explique la relación que establece el autor para fundamentar su análisis del objeto estético. Tenga en cuenta las visiones idealista y romántica.

Para Maquet, el arte solo puede entenderse en un contexto social, lo cual lo diferencia notablemente del pensamiento del romanticismo y el idealismo metafísico, los cuales minimizan el componente cultural del arte, basándose en que las ideas son algo a parte de la vida real, que el arte proviene del hombre individual, el artista se define como genio creador por fuera de la sociedad, negando el componente cultural de los objetos estéticos. En cambio Maquet dice que el arte se define dentro de la sociedad, en la cual se haya un componente cultural, que se refiere a la conducta compartida de los miembros de una misma sociedad, y los estilos estéticos están arraigados al componente cultural, ya que uno crece dentro de

cierta cultura e inconcientemente ve y crea cosas según lo que a uno le inculcaron y lo que uno vio durante su vida. Esto no significa que existan estilos individuales y que

Todos los integrantes de cierta sociedad realicen objetos iguales, hay un estilo individual cuando se puede ver una configuración constante de las formas en todas o la mayoría de las obras de una persona.

2. ¿Cómo caracteriza el autor a los contextos culturales? Relacione con el concepto de sociedad total.

La mejor forma de comprender el componente cultural de un objeto es volver a situarlo en la cultura concreta en la que es una presencia viva. El contexto cultural es donde el artefacto está funcionando como un artículo que tiene relevancia estética. Los contextos culturales en donde se localizan los objetos estéticos son, en la época contemporánea, las culturas nacionales. Dentro de la estructura nacional encontramos los factores esenciales necesitados durante nuestro ciclo de vida. Por eso, se puede llamar a una sociedad total. Nacer en una sociedad total es hacerse heredero de una propiedad colectiva, moral y material. Una cultura societal es ese enorme patrimonio de que cada miembro de la sociedad se apropiará lentamente durante una vida completa.

3. Explique los niveles ideacional, productivo y societal en relación al objeto estético.

Los objetos estéticos –y objetos de arte, cuando y donde se reconocen como tales- se incluyen en estos patrimonios societales. Para poner orden en los análisis antropológicos del conglomerado de elementos culturales, diversos antropólogos dividen las culturas societales en tres niveles.

- Nivel ideacional: Las formas organizadas en un orden visual son las que hacen a un artefacto estético. Las organizaciones formales pertenecen al nivel ideacional. También el estilo (igual que la lengua, la ciencia, la filosofía, el sistema de creencias o la legislación). La palabra "configuración" sugiere la integración de los elementos a un sistema, y la palabra "ideacional" dice que los elementos de estos sistemas son ideas. Un objeto visual estético es un foco alrededor del cual se entrelazan las diferentes clases de relaciones humanas. Lo que lo hace estético es su habilidad para sustentar la contemplación estética y eso depende de la configuración de las formas visuales. Aunque el artefacto material es el apoyo necesario, lo relevante es la forma que estimula una respuesta estética.
- Nivel productivo: Como otros artefactos, los objetos estéticos debe ser producidos materialmente, por lo que pertenecen al nivel productivo de una cultura. Los sistemas de producción de una sociedad son la línea fronteriza entre la naturaleza (el medio ambiente) y la cultura (las técnicas). Los objetos estéticos están

sometidos al mismo proceso de producción que los otros artículos producidos en la sociedad.

- Nivel societal: Alrededor de los objetos estéticos, las redes de relaciones involucran a los miembros de la sociedad total que los han desarrollado, y algunas se han formalizado en instituciones (museos). Los objetos estéticos se presentan en cada una de las 3 grandes divisiones horizontales de la cultura (de más básica a más alta): Sistemas de producción (nivel productivo), redes sociales (nivel societal) y configuraciones ideacionales (nivel ideacional). Un objeto material es estético a causa de su configuración de las formas visuales, la especificidad estética es ideacional. Bajo las instituciones sociales asociadas con una cierta configuración de formas uno debe apuntar, sobre el nivel más bajo, cómo se produce el objeto.

#### 4. ¿Qué entiende el autor por “segmento estético” de una cultura

El segmento estético reúne de una sola unidad conceptual todos los elementos relacionados con el diseño, financiación, fabricación, distribución, cambio y mejoramiento de los objetos estéticos. El componente cultural de una obra de arte es su reflexión interna del contexto cultural. El segmento estético es esa parte del contexto que está más próxima al objeto. El contexto total afecta al objeto. Pero el segmento estético tiene la influencia más concentrada sobre la configuración de las formas.

#### 5. ¿Qué entiende el autor por “locus estético”?

Para el autor el concepto del locus estético denota la categoría de los objetos en los que se concentran las expectativas y las representaciones estéticas, puede ayudarnos a identificar estas clases de objetos que no son “bellas artes” sino para los que las expectativas estéticas son altas .

### Guía de lectura de “Las reglas del arte”, Bourdieu, P.

1. ¿Cuáles son las áreas de interés para una ciencia de las obras de arte?
2. ¿Qué indicadores reflejan el grado de autonomía del campo artístico?

Los indicadores que reflejan el grado de autonomía del campo artístico se manifiestan en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna. La

jerarquización externa se refiere a el éxito que se da a través de las masas, es decir, las obras de arte que son obras de artes por la aceptación del gran público, en cambio la jerarquización interna es lo opuesto, ya que rechaza la comercialización del arte, se basa en el arte puro, que solo necesita la aprobación de sus pares, de personas que relamente están involucradas en el tema y no están condicionadas por lo comercial y lo banal, lo transitorio, la moda.

El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de refracción que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos, también puede ser calibrado a partir de las sanciones negativas que genera en las prácticas heterónomas. Pero esto no es algo definitivo estatico, el grado de autonomía va variando según la época y tradiciones.

3. ¿Qué papel juegan la demanda del gran público y el éxito comercial en el campo artístico?

La demanda del gran público y el éxito comercial en el campo artístico juega un rol importante para el subcampo de producción de gran producción, donde su fin y meta es llegar a las grandes masas, donde el producto está hecho para ser aprobado y en base a los gustos generales de los consumidores, lo cual es rechazado por el campo de producción restringida, el cual ve como desvalorizado el hecho de llegar a las grandes masas, ya que llegar a las grandes masas y gustarle a todo el mundo sería un indicador de que tu producción no tiene profundidad artística, ya que las producciones realmente artísticas serían comprendidas por quienes están realmente adentrados en este campo y no por toda la sociedad.

4. ¿Por qué no hay una definición universal de artista?

No hay una definición universal del artista, ya que como en todos los campos se da una lucha por un valor que está en juego, en este caso sería la definición de quien puede ser llamado artista y quien queda fuera. En este campo cultural están los defensores del arte puro, quienes van a decir que el artista es quien no produce para los demás, sino que se guía por sus instintos, de esta manera los defensores del arte no mercantil ni comercial quieren imponer los límites de este campo ser los dueños de la definición de artista según sus propios intereses y punto de vista, mientras que los defensores del arte comercial también con su pensamiento tratan de imponer su definición, es decir que se da una lucha constante entre estas dos distintas posiciones, por ver quien es el que tiene la palabra final, para poder imponerse sobre los demás, decidir quien está dentro y quien está fuera del juego. Esta constante lucha se basa en crear fronteras y por lo cual también jerarquías. Es un círculo de lucha que se debe ver de otra manera, de un punto de vista más amplio para poder obtener una definición, si es que es

necesario, sin que el punto mas importante sea quien tiene las reglas del juego.

5. ¿Por qué los límites del campo son dinámicos?

Los límites son dinámicos debido a que tiene un grado de codificación muy débil y una extrema permeabilidad de sus fronteras además de la extrema diversidad de la definición de los puestos que ofrecen, es decir que no hay nada bien definido en este ámbito, y se pueden encontrar posiciones muy opuestas donde todos se definen como participantes del mismo campo, desde algo muy estricto u clásico hasta producciones super ambiguas y experimentales. Es un campo que atrae y recibe agentes muy diferentes entre si por sus capacidades y disposiciones, es la profesión menos codificada.

6. ¿Cómo adquieren valor las obras de arte?

Por la aprobación social. Una obra de arte se convierte en obra de arte solo si la sociedad la considera de esta manera, es decir que si las personas dominantes con mas poder determinan que tal obra posee valor y puede ser llamada obra de arte, las masas van a aprobarlo y tomarlo como obra de arte, como pasa en todas las áreas, por ejemplo cuando una marca importante de ropa comienza a utilizar cierto tipo de pantalones que hasta ese momento eran considerados fuera de la moda del momento, lo imponen logando que las masas lo acepten ya que son ellos quienes definen que esta de moda y que no. En el mundo del cine, si un director muy reconocido e influyente da una critica muy buena de una película, la posiciona en un lugar de una película muy bien valorada, haciendo que la sociedad aunque no le guste realmente la va a considerar como tal, ya que esta persona tiene un papel muy importante dentro de ese campo y tiene poder sobre las masas a través de su pensamiento.

7. Explicar por qué la relación entre posición y tomas de posición “impone la crítica de la alternativa entre la lectura interna y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o consumo”.

8. ¿Qué crítica propone el autor a los “partidarios de la espontaneidad creadora”?

9. Explicar la relación entre la oferta y la demanda en el campo artístico.

**POSICIÓN Y TOMA DE POSICIÓN:** Dentro del campo, hay quienes tienen estrategias conservadoras y quienes tienen estrategias subversivas. Los que están más próximos al bien, son los que tendrán estrategias conservadoras, porque querrán siempre conservar el poder. En cambio, los subversivos, querrán modificar las reglas del juego.

AUTONOMÍA DEL CAMPO ARTÍSTICO: Cada campo es —en mayor o menor medida— autónomo; la posición dominante o dominada de los participantes en el interior del campo depende en algún grado de las reglas específicas del mismo. El conjunto estructurado de los campos, que incluye sus influencias recíprocas y las relaciones de dominación entre ellos, define la estructura social. El grado de autonomía de un campo viene del lado de su temática.

TODOS LOS CAMPOS DEPENDEN DE DOS CAMPOS ENGLOBANTES: ECONOMICO Y POLITICO. Los productores del campo están definidos por el éxito comercial: hay un grupo de diseñadores para otros diseñadores y un grupo de diseñadores para las masas. WEBER Y MARX: Bourdieu toma de ejemplo estos dos escritores. La sociedad es desigual y eso genera conflicto y lucha: esta es la idea marxiana que retoma Bourdieu. El bien es el capital de marx. Hay una disputa por apropiarse de ese capital dentro del campo: siempre van a haber quienes posean un mayor capital que otros. En el campo no hay solo agentes, también hay instituciones que validan y legitiman el poder de estos agentes. El agente tiene que ser reconocido dentro del campo, su palabra debe ser aprobada por instituciones acreditadas. El consagrado consagra, el título consagra, el que sabe puede aprobar otros agentes. El campo constituye esa consagración, el valor se da dentro del campo.

Guía de lectura del capítulo 3 “La construcción del otro por la desigualdad” en Boivin, M., Rosato, A., Arribas, V. Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural.

1. ¿Cuáles son las dificultades que encuentran los autores en el neo-marxismo antropológico?
2. ¿Qué aportes y nuevos horizontes introduce el concepto de “hegemonía” para pensar la dimensión cultural?

Los aportes que introduce para pensar la dimensión cultural son :

Constituye todo aquello que nos parece producto del sentido común y afecta o satura a la totalidad de la vida social, es decir que produce el sentido o los significados.

Actúa a través del consenso, tiene que ser aceptado por parte de los grupos o clases no hegemónicas.

Logra la dominación pero nunca de manera total y definida, necesita ser renovado, recreado, defendido y modificado porque es también resistido por fuerzas contrahegemónicas.

) se van admitiendo espacios donde los grupos dominados, subalternos pueden desarrollar prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema.<sup>14</sup>

Al introducir la noción de hegemonía en tanto poder simbólico, se introduce una nueva diferenciación entre clases de hombres. A la diferenciación económica que marco dos clases de hombres ( explotadores, explotados) se le sumo la diferenciación política que separa otras dos clases de hombres : dominantes y dominados, y ahora aparece una tercera diferenciación, la hegemonica, simbolica o cultural que determina otras dos clases de hombres: hegemónicos y subalternos, cuya base es la apropiación desigual de los medios para producir sentido.

La cultura ya no es solo producción de sentido , sino el modo en el que se relacionan las clases hegemónicas y subalternas, es también un instrumento de lucha por la hegemonía( poder simbólico).

.8 Esta famosa metáfora del edificio nos muestra una sociedad conformada por dos partes: una estructura<sup>9</sup> (fuerzas productivas/relaciones de producción) sobre la cual se construye un edificio (superestructura): “las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en suma ideológicas, dentro de las cuales los hombres toman conciencia [...]” (Marx, 1984:67) de lo que sucede en la estructura. La relación entre estas dos partes –estructura/superestructura– es una relación de determinación: la estructura o base “determina” lo que sucede en la superestructura

3. ¿En qué consiste la construcción del “otro” por la desigualdad?

La construcción del otro por la desigualdad, consiste en dejar de pensar al otro en cuanto a diversidad, dejar de lado esa mirada ya que oculta mecanismos de dominación , no pensar al otro como distinto o en falta algo por que si, sino que el otro es desigual por relaciones de poder, donde se le ha quitado cosas y también impuesto otras. Pensar a las sociedades en base a la diversidad cultural es esconder las relaciones de poder y dominación que estas traen, tapando la desigualdad y camuflándola con diversidad.

El con y sin están presentes de manera simultánea. En el modelo de la diferencia predomina el sin, en un sentido de ausencia de atributos (“a tal cultura le falta...”) o de despojo de atributos (“no tiene...”). En el modelo del “otro desigual” el sin aparece como despojo pero no como consecuencia de un acto deliberado del observador, del antropólogo, sino como un hecho objetivo “producido” por los hombres cuando se relacionan en una sociedad o entre sociedades.