

## A cultura de masas: ansiedades e resistencias<sup>1</sup>

Manuela Palacios González

[Recibido, maio 2005; aceptado, xuño 2005]

**RESUMO** Para o estudo da cultura de masas, cómpre analizar a complexidade do propio termo no contexto da cultura popular. Manuela Palacios salienta a heteroxeneidade dos produtos deste eido e cuestiona a fronteira entre cultura con prestixio e cultura de masas. Así mesmo, fai un percorrido polas diversas correntes teóricas do século XX que, tanto desde posicións conservadoras coma desde a esquerda, deostaron, aínda que por motivos diferentes, a cultura de masas. Partidaria daquelas aproximacións que recoñecen unha marxe de axencialidade e resistencia nos consumidores, a autora propón o estudo das funcións que cumpre a cultura de masas tanto para quen a produce como para quen a consume.

**ABSTRACT** In order to study the culture of the masses, one must first analyse the complexity of the term itself in the context of popular culture. Manuela Palacios highlights the variety of production in this area, and investigates the boundary between high culture and the culture of the masses. She then provides an overview of the various 20<sup>th</sup>-century theoretical viewpoints— from both right and left, though for different reasons— which have attempted to play down the importance of the culture of the masses. Finally, the author suggests that a study of the functions of this culture of the masses for both producers and consumers, using approaches that recognize the possibility of agency and resistance on the part of consumers, would be productive.

123

Dispóñome a reflexionar sobre a expresión *cultura de masas* e atopo o meu primeiro atranco precisamente ao querer definir e acoutar o que por ela se entende. Por unha banda, chámame a atención a vaguidade do propio termo *masas*, ese conglomerado informe con indefinido número de membros que pretende referirse a unha multitude de persoas. O devandito conglomerado é

---

<sup>1</sup> Este artigo foi elaborado no marco do proxecto de investigación HUM2005-04897/FILO financiado polo Ministerio de Educación e Ciencia e polo Fondo Europeo de Desenvolvemento Rexional (FEDER).

tan numeroso que mesmo recorreremos á forma do plural, o cal non deixa de resultar algo redundante e denotar unha certa ansiedade ante tal xentío por parte de quen o denomina *masas*. De ningún xeito parece que con esa forma do plural se queira recoñecer unha diversidade de gustos, de apropiacións, de graos de resistencia, etc. Nas miñas lecturas sobre esta cuestión, téñome decatado de que tanto a crítica anglosaxona coma a francesa prefiren os termos *popular culture* ou *culture populaire*, deixando a categoría de *cultura de masas* para aquelas posicións críticas que se centran ou ben na calidade inferior destes produtos, ou ben nos seus condicionantes mercantilistas, ou nas súas estratexias de manipulación da poboación<sup>2</sup>. Eu, malia que non comparto esta visión negativa, seguirei empregando a denominación *cultura de masas* porque me interesa o efecto desestabilizador da ansiedade que provoca.

Folleo dicionarios en diversas linguas, pois galego, francés, inglés e alemán usan o mesmo termo con idéntico radical (a masa, *la masse*, *the mass*, *das Mab*) e atopo matices, connotacións e significados asociados á palabra *masa* que me parecen de interese no tocante aos debates que se teñen xerado nos últimos cento cincuenta anos sobre a cultura de masas<sup>3</sup>. Da forma singular *masa* sinálase o seu carácter *unificado*, é dicir, a amálgama de múltiples elementos individuais<sup>4</sup>. Esta percepción de homoxeneidade pode provocar, ao meu modo de ver, varios efectos distorsionantes no debate sobre a cultura de masas: por unha banda, aumenta a ansiedade dos que se senten ameazados polo impacto dunha cultura que perciben como unívoca (normalmente son os mesmos que empregan o termo *masas* para desacreditar esta cultura, o cal revela a complexa imbricación da ansiedade e o menosprezo) e, por outra banda, deforma a nosa percepción da produción cultural que xorde deste ámbito, pois presenta como uniforme e único o que é diferente e plural.

---

<sup>2</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, London: Pearson & Prentice Hall, 2001, p. 28.

<sup>3</sup> Na crítica cultural anglosaxona, os debates que comezan a manifestar unha grande ansiedade con respecto á *cultura popular* remóntanse aos anos sesenta do século XIX e, en concreto, á obra de Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (1869).

<sup>4</sup> O *Gran Dicionario Xerais da Lingua* ofrece os seguintes significados da palabra *masa*: "2. Grande cantidade de materia dun corpo, polo xeral sen forma concreta [...] 6. Multitude de persoas considerada como un conxunto no que ninguén se diferencia". O *American Heritage College Dictionary* define *mass* do seguinte xeito: "1. A unified body of matter with no specific shape. 2. A grouping of individual parts or elements that compose a unified body of unspecified size or quantity". Destas acepcións, interésanme inicialmente para este artigo as características de *informe*, *unificado*, e de *cantidade non precisa*.

Unha inmersión inicial nos estudos sobre esta cultura de masas abríaanos decontado pola abundancia e variedade das súas manifestacións: cinema, vídeo, televisión, prensa, cómic, literatura de xéneros non canónicos, música non clásica, algúns espectáculos de *performance*, festexos, certos deportes, etc. Ao observarmos esta relación, chama a atención que algúns medios, como por exemplo a televisión, adoiten ir globalmente asociados á noción de *masas*, o que podería evidenciar unha consideración algo determinista da vinculación entre medio e mensaxe en certas manifestacións culturais, como se a iconicidade da imaxe televisiva esixise menos esforzo intelectual que o simbolismo da linguaxe escrita.

Pero tamén no texto escrito de ficción, que é un dos tipos de produción no que está mellor instalada a xerarquía entre cultura con prestixio e cultura de masas, identifícase ás veces, o soporte material cun xénero concreto, como é o caso da chamada *pulp fiction* (narrativa sensacionalista que toma o seu nome do tipo de papel pouco elaborado no que se publicaba), se ben é absurdo crer que a calidade do papel poida determinar a calidade dos contidos do texto. De calquera xeito, ante a heteroxeneidade de todas estas manifestacións culturais e dadas as continuas puntualizacións que hemos facer ao falarmos de cada unha delas, a tarefa de explicar en que consiste a esencia da cultura de masas seméllame unha quimera.

O único denominador común a todas as súas producións podería ser o feito de que as consuma unha multitude de xente, pero tampouco ninguén soubo estimar a cantidade a partir da cal os múltiples destinatarios han ser considerados masas. O feito de que sexan moitos os consumidores dos seus produtos non parece ser un criterio excluínente á hora de diferenciar a cultura con prestixio da cultura de masas, pois non é infrecuente atopar fenómenos culturais coma os masivos concertos dos tres tenores, ou o canto gregoriano, gravado polos monxes de San Domingo de Silos, nos primeiros postos dos Corenta Principais, ou ben o feito de que en conmemoracións especiais, como no ano 2005, *El Quijote* rivalice con *O código Da Vinci* en número de vendas de exemplares. Cultura de masas é tamén, noutra orde de cousas, o Camiño de Santiago, pero eu dubido que as institucións políticas, relixiosas e culturais que o promoven acepten ver nel unha degradación do bo gusto ou unha ameaza á Cultura (con maiúscula). Probabelmente, a Igrexa tentaría restar importancia ao mercantilismo que se xera arredor deste fenómeno (a rendibilidade deste tipo de turismo sería un argumento a presentar só ante os axentes económicos

que poidan tirar proveito del) e rexeitaría calquera consideración de manipulación ideolóxica que se lle imputase.

Dentro da chamada cultura de masas, non só son diferentes unhas manifestacións doutras, senón que dentro de cada categoría observamos diverxencias notábeis, como podería ocorrer entre a música de jazz (que naceu como cultura popular e hoxe ten adeptos moi selectos e entendidos) e o hip hop (que é, a día de hoxe, un dos escasos redutos da canción testemuñal), ou entre o cinema negro (que acadada *pedigree* cando o denominan *film noir*) e o cinema que nos relata as aventuras de Torrente. Segundo Roger Chartier, nin a fronteira entre cultura “superior” e cultura de masas é tan infranqueábel nin os produtos que se adscriben a cada unha destas categorías son tan semellantes entre si, polo que calquera método de análise cultural haberá de ter en conta as moitas fendas que se abren entre os xéneros, as tradicións culturais e os diversos momentos históricos, así como as distancias tanto cronolóxicas coma sociais que se xeran entre os contextos de produción e recepción dos textos. Así mesmo, como explicarei polo miúdo máis adiante, seremos conscientes da distancia entre o que propón o texto e o que del fai o seu consumidor e, tamén segundo Roger Chartier<sup>5</sup>, prestaremos atención á pluralidade e mobilidade de significados que públicos diferentes asignan a un mesmo texto.

126

En resumo, ante a inxente tarefa de definir en que consiste a cultura de masas, esta era posmoderna que nos toca vivir non semella a máis indicada para se aventurar en proxectos esencialistas. Nin sequera o estruturalismo, que no seu tempo foi merecente de admiración pola súa audacia intelectual, pode procurar hoxe en día ese mínimo común denominador a todas as manifestacións da cultura de masas: esa estrutura esencial e inmune á historia, ás fronteiras culturais, ás diferenzas de xénero, clase, relixión ou etnia<sup>6</sup>. Unha estrutura que, ademais, está no texto e descoida a importancia dos axentes responsábeis da produción e o consumo, os seus intereses, intencións, apropiacións e resistencias. Os debates actuais sobre a cultura de masas xa non parecen crer que a produción do significado estea determinada exclusivamente polas regras e convencións que subxacen no texto. Pódeseme obxectar que a filoloxía está precisamente para analizar os textos, pero a historia da crítica

---

<sup>5</sup> *Culture populaire. Retour sur un concept historiographique*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, 1994, vol. 5, pp. 10-11.

<sup>6</sup> Un estudo estruturalista da cultura de masas francesa que exerceu unha notábel influencia en correntes posteriores foi *Mythologies*, de Roland Barthes, Paris: Seuil, 1957.

amósanos momentos nos que houbo grande interese polas biografías dos autores, o escrutinio das súas intencións e, máis recentemente, polas apropiacións dos lectores e os estudos de recepción. Desde o postestruturalismo, pola contra, prefírese prestar atención ás funcións que desempeñan os produtos culturais tanto para quen os produce coma para quen os consume. Como nos fixo ver Edward Said<sup>7</sup>, debemos centrar os nosos esforzos en analizar o que até agora se descoidou: o porqué das nosas narrativas e o que nos revelan sobre quen as conta e quen as recibe.

Estaremos de acordo en que para reflexionar sobre un tema é importante definir non só aquilo que se vai discutir (aínda que este sexa un proceso inacabado e só consigamos fixar o significado de xeito conxuntural) senón tamén identificar quen fala, onde e desde que posicións ideolóxicas. Pois ben, eu estou a falar desde unha institución que tradicionalmente ten amosado hostilidade e menosprezo cara á cultura de masas. O mundo académico, a universidade (agás nos estudos de orientación antropolóxica e sociolóxica) e, en concreto, a filoloxía son uns poderosos axentes culturais e uns contundentes aparatos ideolóxicos que se resisten, non xa á dignificación e lexitimación do produto cultural de masas, senón mesmo á súa análise e estudo desde o respecto e a curiosidade intelectual que se nos supón a todos.

127

Calquera ollada ás listas de lectura das nosas titulacións filolóxicas amosa, aínda hoxe en día, a resistencia dos temarios a incluír produtos culturais de masas, como por exemplo a que poderíamos chamar *literatura de cor*, ou sexa, a novela negra, ou a rosa, ou a que os franceses denominan a *bibliothèque bleue* (de xeito semellante aos discursos sobre a raza, o normativo non ten cor e o subalterno si). Esta resistencia encádrase dentro dunha reticencia xeral a alterar o canon das obras literarias: esa selección dos textos de maior calidade na historia das nosas literaturas. Esta selección reflicte con bastante fidelidade os seleccionadores: unha elite de varóns, cuns privilexios sociais de educación e influencia, que adoitan corresponder ao grupo étnico, lingüístico, relixioso e político que ten o poder nunha sociedade determinada.

*Eppur si muove*; e non obstante o canon móvese. Poderíamos afirmar que aos pensadores do renacemento europeo a perspectiva de estudar as literatu-

---

<sup>7</sup> *Orientalism*, Harmondsworth: Penguin, 1985, p. 3.

ras vernáculas teríalles provocado o mesmo rubor que lles produce hoxe a moitos filólogos a análise da novela rosa, pois por entón, e até ben entrado o século XIX, as universidades só contemplaban como dignas de estudo as literaturas clásicas (latina e grega)<sup>8</sup>. De igual maneira, a partir dos anos setenta do século XX, o canon literario occidental comezou a sufrir presións ás que foi cedendo paseniñamente para incluír mulleres e escritores de grupos sociais e étnicos até entón excluídos. Son precisamente estes acabados de chegar os que na actualidade amosan maior receptividade á análise dos produtos culturais de masas.

Este sería concretamente o meu caso, pois a experiencia adquirida nos debates de teoría e práctica literaria feminista achanzáronme o camiño cara á cultura de masas ao me familiarizar cos mecanismos e xuízos de valor que se adoitan empregar para a formación do canon. Outro factor de cambio en Europa foi, probabelmente, a progresiva perda de poder e influencia dos estudos filolóxicos a favor de titulacións de estudos culturais. Tamén influíu sen dúbida na renovación do canon dos anos setenta o acceso á universidade de grupos sociais menos privilexiados que até entón non tiveran acceso aos estudos superiores. Estabelécese, polo tanto, unha concomitancia entre democratización das institucións e apertura á cultura de masas que nos trae á mente as ansiedades e resistencias que, nos anos vinte do século pasado, inspiraron democracia e masas no filósofo español Ortega y Gasset<sup>9</sup>.

128

Mais até agora falei da resistencia fronte á cultura de masas que ofreceu, e segue a ofrecer, a ideoloxía conservadora alarmada ante o declive cultural que ten lugar conforme a clase traballadora amplía os seus logros sociais e económicos (non semellaba preocupar tanto a situación cultural cando esa clase obreira era analfabeta). Trátase da resistencia dun grupo minoritario que ve como perde a súa autoridade á hora de establecer o que é cultura e que, ao tempo, percibe a resistencia dunha gran parte da poboación a aceptar eses gustos artísticos que, como afirma Pierre Bourdieu<sup>10</sup>, son marcadores de clase. A

---

<sup>8</sup> Terry Eagleton chama a nosa atención sobre o feito de que a materia de literatura inglesa fose impartida inicialmente, non nas universidades, senón nos centros de formación profesional: "It is significant, then, that 'English' as an academic subject was first institutionalized not in the Universities, but in the Mechanics' Institutes, working men's colleges and extension lecturing circuits. English was literally the poor man's Classics a way of providing a cheapish 'liberal' education for those beyond the charmed circles of public school and Oxbridge". Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell, 1983, p. 27.

<sup>9</sup> *La rebelión de las masas* [1930], ed. Domingo Hernández Sánchez, Madrid: Tecnos, 2003.

<sup>10</sup> *La distinción: critique sociale du jugement*, Paris: Minuit, 1979, cap. 8.

pinga que desborda o vaso é a comprobación de que os gustos das masas son agora máis importantes para a industria cultural que aquela coidada selección dos textos de máis calidade na tradición artística. En resumo, a resistencia á cultura de masas débese en parte, desde os sectores ideolóxicos máis conservadores, á ansiedade ante a perda de poder e influencia á hora de ditar o gusto cultural. Pero, de todos é sabido, a cultura de masas tamén ten sido atacada desde a esquerda.

A palabra *masa* procede do radical indouropeo *mag*, que significa dar forma, amoldar. É este sentido de manipulación na cultura de masas o que máis ten preocupado aos críticos marxistas, que viron nesta cultura un desexo por parte dos grupos dominantes de adoutrinar e desactivar toda capacidade de resistencia na poboación co fin de reproducir os valores económicos e sociais do capitalismo. Desde pensadores como Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt, nos anos vinte do século pasado, até a actualidade vén persistindo a convicción, agás en contadas e meritorias excepcións como a de Walter Benjamin, de que a cultura de masas é un perigo pola facilidade coa que transmite valores reaccionarios que a poboación consume sen o menor espírito crítico. En opinión de A. Méndez Rubio, “el poder opresor de los grupos dominantes ha aprendido a sublimarse, a *desaparecer* a través de los canales de difusión y culturales”<sup>11</sup>. Semella, polo tanto, que un perigo engadido da cultura de masas é o modo subrepticio no que actúa, constituíndo unha ideoloxía que crea no individuo unha falsa conciencia de liberdade de elección, pluralidade, benestar e tolerancia. É certo que, tal e como a presenta A. Méndez Rubio en contraste coa imposición pola forza, a dominación a través da cultura pode parecer subrepticia, pero críticos como Adorno teñen deostado a simplicidade e transparencia coa que a cultura de masas transmite os valores dominantes, ao contrario da dificultade que el percibe para discernir a *mensaxe* nos textos da cultura con prestixio<sup>12</sup>. Como queira que sexa, manipulación oculta ou evidente (e é probábel que esta varíe segundo o produto do que esteamos a falar tanto na cultura con prestixio coma na de masas) eu estou de acordo con aqueles que pensan que moita crítica de esquerdas subestima os mecanismos de resistencia do consumidor e descoida a importancia das necesidades que a cultura de masas pode cubrir.

---

<sup>11</sup> Antonio Méndez Rubio, *El conflicto entre lo popular y lo masivo*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, 1995, vol. 85, p. 3.

<sup>12</sup> Theodor Adorno, “How to look at television”, en *The Culture Industry*, London: Routledge, 1991, pp. 143-144.

Unha grande achega da crítica marxista ten sido, na miña opinión, a de facernos ver a necesidade de analizar a produción cultural nun contexto político de loita entre grupos dominantes e grupos dominados, así como a de salientar a profunda relación entre o modelo económico e a cultura que produce unha sociedade. Esta é unha visión moi distinta da dos sectores que ven na Cultura superior un bálsamo que cura as feridas da vida diaria, un “limbo puramente ornamental”<sup>13</sup>, ou sexa, un ámbito artístico totalmente autónomo de consideracións políticas e económicas. Unha cuestión crucial é, con todo, o feito de que a crítica marxista non só pretende analizar a cultura senón transformar a sociedade e o caso é que, en xeral, non lle ten parecido que a cultura de masas do século XX permitise a posibilidade de tal cambio.

Se a crítica conservadora ve na cultura de masas un desafío á súa autoridade para dirimir o que se debe ou non se debe producir, a crítica de esquerdas, pola contra, lamenta que a cultura de masas perpetúe os valores dominantes<sup>14</sup>. Ou sexa, a crítica conservadora reconece unha axencialidade no consumidor (aínda que dita axencialidade sexa de efectos devastadores) que a crítica de esquerdas non adoita contemplar, coa excepción das análises de Antonio Gramsci<sup>15</sup>. Probabelmente, o fenómeno da cultura de masas teña un pouco de ambas posicións: moita manipulación, pero tamén un compoñente importante de axencialidade que non é necesariamente negativa, senón que pode implicar unha saudábel resistencia ás xerarquías e valores tradicionais.

O que comparten os modelos tanto da crítica conservadora coma o de esquerdas que presenteí até aquí é a vontade de se afastaren da cultura de masas. A cultura popular sempre foi nomeada e analizada por grupos alenos a ela: *nosoutros* falando *deles*. No mellor dos casos, xorde ás veces un intelectual que confesa que lle fascina unha teleserie de sobremesa ou a novela policial, o que constitúe un intento de falar desde dentro, de evitar falar por outro e recoñecer que se é *o outro*. O paso é importante, pois axuda a vencer a hipocrísia de menosprezar, ou mesmo temer, o que nos gusta, a superar o sentimento de culpa, deixar de actuar á defensiva e recoñecer que estamos máis inmersos na produción cultural de masas do que queremos admitir.

---

<sup>13</sup> Antonio Méndez Rubio, *op. cit.*, p. 3.

<sup>14</sup> John Storey, *op. cit.*, p. 85.

<sup>15</sup> John Storey ten prestado especial atención ás aplicacións que o pensamento político de Gramsci pode ter para a análise da cultura popular. Storey, *op. cit.*, pp. 103-108.

Como afirman Lorraine Gamman e Margaret Marshment, é na cultura popular

onde a maioría da xente atopa o entretemento e a información. É nela onde as mulleres (e os homes) obteñen as definicións que deles fai a cultura. Polo tanto, parece crucial que exploremos as posibilidades e limitacións da intervención nos produtos culturais co fin de conseguir que os significados feministas formen parte dos nosos praceres<sup>16</sup>.

O produto cultural de masas é un espazo no que tanto os de fóra coma os de dentro tentan colocar o seu significado. Se o que analiza está sempre fóra e o de dentro só consume pasivamente, teremos unha visión distorsionada da cuestión. Moitos estudos da cultura popular teñen resultado fallidos por esta alienación entre o suxeito e o obxecto de estudo. Por exemplo, Tania Modleski afirma que cando as mulleres analizan produtos de cultura de masas consumidos por outras mulleres acostuman asumir algunha das seguintes actitudes: menosprezo, hostilidade (demasiado acotío contra as consumidoras dos produtos) ou ben burla irrespectuosa<sup>17</sup>. Porén, na opinión de Modleski, tanto as consumidoras dos produtos coma a crítica feminista adoitan compartir un sentimento de insatisfacción coas vidas que levan as mulleres. O perigo da división *nosoutros* fronte a *eles* radica en que a crítica se erixe en gardiá da verdade mentres considera os consumidores como ovellas descarreiradas que cómpre devolver ao curro. De aquí poderíase derivar cara a actitudes moralistas e autoritarias cunha queima simbólica de produtos.

131

Pero en que medida hai marxe no consumo da cultura de masas para a resistencia? Os estudos culturais que naceron a raíz das teorías de Gramsci sobre a hexemonía, a incorporación e a resistencia salientan como os consumidores transforman os produtos culturais até extremos que os produtores non poden nin prever<sup>18</sup>. Nin a dominación dos produtores é absoluta, pois

---

<sup>16</sup> Tradución propia: "It is from popular culture] that most people in our society get their entertainment and their information. It is here that women (and men) are offered the culture's dominant definitions of themselves. It would therefore seem crucial to explore the possibilities and pitfalls of intervention in popular forms in order to find ways of making feminist meanings a part of our pleasures". Lorraine Gamman, e Margaret Marshment (eds.), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, London: The Women's Press, 1988, p. 1.

<sup>17</sup> Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Hamden, Conn.: Archon Books, 1982, p. 14.

<sup>18</sup> John Storey (2001) inclúe entre estes críticos influídos por Gramsci a Dick Hebdige, Stuart Hall e Angela McRobbie.

poden verse na necesidade de facer concesións, nin a submisión do consumidor é total, como veremos a seguir. Este modelo de análise permite algo de axencialidade ao consumidor por consideralo parte dunha negociación. Poderíamos ver un exemplo desta axencialidade e resistencia nalgunhas subculturas xuvenís que, no seu xeito de vestir e falar, nos seus gustos musicais, etc., manifestan a súa oposición á cultura dominante<sup>19</sup>. Desde logo, hai unha marxe de axencialidade na selección do produto a consumir que os produtores non poden controlar totalmente, como o demostran, por exemplo, os continuos cambios de programación televisiva e os fracasos de series que teñen ingredientes semellantes aos doutras con éxito.

Na súa análise do público feminino do cine de Hollywood dos anos corenta e cincuenta do século pasado, Jackie Stacey dá unha volta de rosca a nocións de valor pexorativo como escapismo, identificación e consumo para sinalar que, para o público feminino europeo desa época, as estrelas de Hollywood representaban unha feminidade alternativa e transgresora, polo que, na apropiación destes produtos, se daban transformacións que excedían o previsto pola ideoloxía patriarcal que dominaba a industria do cinema<sup>20</sup>. Pola súa parte, Janice Radway propón que si, no canto de nos centrar no texto, analizamos o consumo do mesmo podemos ver como unha novela rosa de ideoloxía claramente patriarcal pode transformarse durante a súa lectura nun acto de afirmación do pracer propio ao deixar de lado o papel de abnegación e de obrigas domésticas e familiares que constrinxen a vida da muller<sup>21</sup>.

A cuestión do pracer non é banal, pero semella ter quedado reducida ao eido da psicanálise, mentres que boa parte da esquerda a considera sospeitosa de frear a toma de conciencia sobre as reais condicións de opresión<sup>22</sup>. Cando me divirto cunha teleserie, é o pracer que sinto parte dunha estratexia da ideoloxía dominante para me manipular ou é unha emoción que me axuda a me autoafirmar? É posíbel separar a relevancia do pracer que sinto vendo esa teleserie das mensaxes alienantes que transmite? Estou fuxindo da realidade ou

---

<sup>19</sup> Dick Hebdige (*Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979) fai unha interesante análise dos procesos de incorporación e resistencia por parte das subculturas xuvenís.

<sup>20</sup> *Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship*, London: Routledge, 1994, p. 223 e 238.

<sup>21</sup> *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, London: Verso, 1987, p. 210.

<sup>22</sup> Ien Ang, "Feminist Desire and Female Pleasure", en John Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998, p. 530.

estou a xogar con ela? Até que punto o meu repertorio cultural persoal me permite producir significados independentes dos que propón o texto? Evidentemente, estes exemplos de resistencia márcanse obxectivos e conseguen efectos limitados. A miña liberdade para xogar coa realidade ten estreitas marxes. Poderíamos pensar que a oposición queda reducida a actos moi puntuais, pero non é desdeñábel e a súa análise pode axudarnos a comprender, como sinaléi anteriormente na miña referencia a Edward Said, o porqué destas narrativas e a función que cumpren para quen as xera e quen as consume.

*Manuela Palacios González*  
Universidade de Santiago de Compostela