

## **De la interdisciplinariedad a la política: definición y referencias a conceptos artísticos en diccionarios especializados de otras disciplinas**

**Sylvia Nogueira**

**Universidad Nacional de las Artes**

**Universidad de Buenos Aires**

**[noqueirasylvia@gmail.com](mailto:noqueirasylvia@gmail.com)**

*(Ponencia presentada en 1° Congreso Internacional de las Artes. Revueltas del arte, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 18 al 21 de noviembre de 2014).*

### **Resumen**

El propósito de esta ponencia es describir representaciones del arte en otras áreas del saber y evaluar la difusión de conceptos artísticos especializados más allá de la comunidad discursiva (Beacco, 2004) que las artes aglutinan. Este vasto objetivo se acota aquí a través del estudio del género discursivo entrada de diccionario especializado. Desde una perspectiva glotopolítica, atendemos a diccionarios que explicitan un propósito de intervención social sobre el lenguaje o las representaciones sociales (Abrić, 1994) de un objeto artístico o de estudio. Con instrumentos que provee el análisis de discurso (Arnoux, 2006), distinguimos diccionarios de difusión de conocimiento de diccionarios dirigidos a auditorios especializados en un *continuum* que va de la explicación a la argumentación. Sintetizamos luego el análisis de cinco diccionarios publicados en español o traducidos a esta lengua entre 2008 y 2012. Los diccionarios (de política, estudios culturales y tecnología) se clasifican según su autoría individual o colectiva interdisciplinaria y presentan un espectro de representaciones sobre el arte que van desde las que lo asimilan a otros conceptos hasta los que niegan de manera rotunda equivalencia alguna entre arte y otras nociones con las que en ámbitos no especializados frecuentemente se lo asocia.

**Palabras clave:** glotopolítica, análisis de discurso, diccionario especializado, explicación, arte

Esta presentación tiene dos objetivos. Por un lado, me propongo describir brevemente representaciones sociales (Abrić, 1994) del arte en áreas del saber que no son propias o específicas de la comunidad discursiva (Beacco, 2004) que las artes

aglutinan. Por otro lado, apunto a avanzar en el estudio de un género discursivo (Bajtin, 1982) en particular, la entrada de diccionario especializado, un género de consulta que ha sido poco investigado, pero mucho menos en el ámbito local y en las variantes que de él se producen en distintas comunidades, como las de las ciencias sociales o las artísticas. El análisis de las entradas, realizado desde una perspectiva glotopolítica amplia (Arnoux, 2008; di Stefano, 2013), se aplica aquí a cinco diccionarios que manifiestan en su paratexto de autor propósitos de intervención en el lenguaje o en representaciones de objetos de discurso significativos para diversas comunidades. En estos diccionarios, el discurso explicativo que es propio de los diccionarios de difusión de conocimientos para auditorios no especializados, se desplaza hacia el argumentativo, cuestión que focalizo analizando los rasgos genéricos, las ocurrencias de la palabra “arte” (y sus derivados), los entornos textuales de esas ocurrencias y sus paradigmas designacionales en las entradas.

Las entradas de diccionario especializado tienen en los de la lengua una matriz estructural. Conforman entonces textos a los que se asocia la preponderancia de la explicación sobre otras secuencias discursivas, como la narrativa, la descriptiva o la argumentativa (Adam, 1999). En un diccionario de la lengua, el *definiendum*, es decir la unidad léxica que debe ser definida, da pie a la explicación propiamente dicha o *definiens*, el texto que precisa el significado de la palabra, después de dar de manera muy concisa información gramatical y etimológica del término. Esta información condensa otras secuencias textuales subordinadas a la explicativa, que tiene el mayor despliegue textual. La información gramatical es el indicio de un encuadre teórico que permite una descripción formal y funcional de la unidad léxica. La etimología es, por su parte, indicio de una narración de la historia de la palabra y el concepto.

En un diccionario especializado en un área del saber, las explicaciones no se acotan a la operación de definir como lo hace un diccionario de la lengua. Las secuencias descriptivas y/o las narrativas se expanden:

Arabesque [arabɛsk]

Sustantivo femenino, “arabesco”, ornamentación en el dibujo o la arquitectura; término tomado directamente de las artes plásticas (it.: *arabesco*, ornamentación propia de los árabes). Al principio del siglo XIX la palabra *arabesque* se utilizaba por lo general en la danza para designar las evoluciones sinuosas de las bailarinas haciendo farándulas o grupos artísticos. Se puede suponer que, al ser recorridas estas líneas por bailarinas tomando la pose que después se llamó *arabesque*, el

término pasó del todo a la parte, por un desliz del sentido frecuente en lingüística. Trazo sinuoso, forma de la pierna en el aire estirada hacia atrás del cuerpo, formando así una curva con el torso. Existen varias *arabesques* (numeradas de uno a cuatro y con variaciones según las escuelas), según la pierna que se levanta en relación con el público y según el brazo que acompaña la posición. (Lebourges, 2006: 16)

En entradas como esta, la narración etimológica se expande. El punto de vista del narrador se ubica en un campo del saber (aquí, el de la danza) y desde él, antes que dar una definición del término, organiza una serie de definiciones de la unidad léxica. En la primera oración de la entrada, se narra que la palabra en cuestión proviene de otro campo artístico y de otra lengua mientras se incluye diversas definiciones de ella, distintas del sentido especializado que la unidad léxica tiene en el campo de saber en el que se ubica el narrador. Luego, el relato se concentra en la historia de la palabra dentro del propio campo disciplinar hasta llegar al presente. Recién entonces, en la cuarta oración, aparece la definición vigente y pertinente del término. El resto de la entrada advierte que dentro del campo en el que se ubica el narrador existen diversas clasificaciones del concepto que se está definiendo “según las escuelas”, pero no toma la perspectiva de ninguna de ellas. El enunciador opta más bien por identificar un sentido que las atraviesa, que las engloba, y que le da al término un sentido especializado, distinto del que la palabra tiene en otros campos del saber o en la lengua “ordinaria”.

Este tipo de explicación es el prototípico de “vocabularios”, “glosarios”, “terminologías”, “términos clave”, destinadas a la *difusión* de un saber especializado. En efecto, esas designaciones genéricas, alternativas de “diccionario”, señalan obras en las que un enunciador experto se hace cargo de una selección léxica de términos “fundamentales” del campo en el que se ubica. Esa selección, en principio menos exhaustiva que la de un diccionario (los de la lengua también implican selección), es huella central de la subjetividad de ese enunciador que explica los términos a un auditorio que no forma parte de la comunidad especializada, pero puede o pretende incorporarse a ella de algún modo. Por caso, el diccionario de Lebourges se dirige explícitamente a quienes se inician en la danza o a docentes que quieran facilitar a sus alumnos de danza la comprensión de sus clases (Nogueira, 2013). Otros auditorios a los que pueden dirigirse esta difusión de conceptos son aquellos que “consumen” las artes o lo harían si las entendieran. Ante los primeros suele argumentarse que la explicación de la técnica o de la historia artística garantiza una comprensión que produce mayor gozo que la emoción provocada intuitivamente por una obra de arte. Otras explicaciones de difusión

apuntan no a modificar la recepción de un público ya existente sino a crearlo: es el caso de artes que se plantean el riesgo de la endogamia entre productores y espectadores (porque los productores del arte son su único público). Este tipo de explicación es objeto de debate entre artistas, críticos, curadores, porque algunos la entienden como discurso que atenta contra la autenticidad de la experiencia artística (Brarda, 2001).

Distintas, fundamentalmente en la configuración enunciativa, son las explicaciones de los diccionarios especializados que se dirigen a públicos también especializados. En los paratextos de estos diccionarios suele desplegarse un discurso metatextual que postula la explicación del diccionario como definición de un dominio del saber, un campo de acción o de investigación. Los términos que se definen en este tipo de diccionario conforman el mapa de ese dominio en un campo en general interdisciplinario atravesado por tensiones de diversa índole, entre las que son frecuentes las luchas por la delimitación de una disciplina o el reconocimiento de una escuela o corriente dentro de una disciplina:

Este es el primer diccionario de estudios culturales latinoamericanos. Un antecedente importante es el texto *Términos críticos de la sociología de la cultura* coordinado por el argentino Carlos Altamirano que es sumamente útil, especialmente para quien se acerque a la investigación de los procesos culturales desde las ciencias sociales. Aunque comparte cierta genealogía teórica con los estudios culturales, a diferencia de la perspectiva ampliamente interdisciplinaria de estos, la sociología de la cultura se ubica fuertemente en el ámbito de las ciencias sociales, mientras que los estudios culturales abarcan y vinculan disciplinas múltiples a través de las humanidades y las ciencias sociales.

Los diccionarios de estudios culturales que han sido publicados en inglés, como el de Michael Payne que ha sido traducido al español como *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* han ignorado la producción y debates latinoamericanos y varios términos incluidos en este diccionario (por ejemplo, "ciudad letrada", "transculturación") tienen genealogías específicamente latinoamericanas (Szurmuk y McKee Irwin, 2009: 9).

Entre los diccionarios especializados, es relevante la distinción entre los de autoría individual y los de autoría en equipo (Grossmann y Rinck, 2004; Hartmann, 2005). Este tipo de diccionarios se producen en las comunidades artísticas con notoria hibridez genérica que cuestiona desde la hegemonía de ciertas posiciones interpretativas del arte hasta la posibilidad misma de definirlo. Pero en esta ocasión me ocupo de las representaciones de arte que portan diccionarios especializados elaborados en comunidades no artísticas. Privilegio aquí el bosquejo de un panorama en detrimento de la exhaustividad en la descripción de cada uno de los casos que propongo.

*Diccionario del peronismo*, de Alicia Poderti, es un caso de diccionario especializado de autor. Poderti, investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, presenta su trabajo como un “transitar la historia en forma de diccionario”. Esta frase sintetiza su integración del marco teórico interdisciplinario de la investigación con la proyección de una metáfora sobre el género discursivo: el diccionario se concibe como un camino, un modo particular de “andar”. Este diccionario, que se fundamenta en la Historia Conceptual de Koselleck y ciencias del lenguaje como el Análisis del Discurso, explora los significados de términos acuñados durante el peronismo y en versiones posmodernas de él. De esta manera, se propone “desandar” la memoria nacional. El “camino” es una serie de conceptos políticos articulados diacrónica y sincrónicamente. Las explicaciones de cada entrada ceden la voz a diversos enunciadores para hacer “un itinerario surcado por odios y pasiones” (Poderti, 2010: 9). El enunciador citante de todas esas voces apunta a mostrar que bajo un mismo término se producen “encabalgamientos” de distintos significados y que esos significados tienen una orientación argumentativa y una historia. Afirma que es de vital importancia que no se los ignore en los debates políticos actuales, y especialmente en el campo pedagógico, donde se intenta configurar la conciencia ciudadana “para crear adhesiones políticas. Para ello utilizan tanto mitos como tópicos y visiones que pueden llegar a convertirse en excluyentes. Koselleck advierte que, sin acciones lingüísticas no son posibles los acontecimientos históricos; las experiencias que se adquieren de ellos no se podrían interpretar sin el lenguaje” (id., 12).

En las 221 entradas de este diccionario, las referidas a artes son escasas. Hay 8 *definienda* que se vinculan con artes, por ejemplo “La hora de los hornos”, “Sinfonía del sentimiento”, “Walsh, Rodolfo”. No se trata entonces de nociones o conceptos generales, sino de referentes particulares. Al cine, la literatura o la música se remite también en el *definiens* de varias otras entradas cuando la explicación se propone dar cuenta de las pasiones y emociones que atraviesan a las palabras. Así sucede por ejemplo en la explicación del grafiti “Viva el cáncer”, que se abre con una referencia a *Quien quiera oír que oiga*: se describe una escena de la película en la que Dalmiro Sáenz, presentado como un “acongojado intelectual”, expresa lo que sintió y pensó ante el grafiti original. En secuencias como esta, el arte se representa como un archivo en el que se puede rastrear emociones. En otras entradas, se hacen referencias más generales al arte o a algunas artes:

**CULTURA POPULAR.** El lenguaje y la música tienen su sitio predilecto en el proceso de recambio de elites y la transformación de la cultura. El cambio de paradigma artístico se instala fuertemente, tejiendo una alianza con expresiones populares antes censuradas (p. 57)

En el diccionario especializado desapareció la información etimológica. Lo que la entrada sobre “cultura popular” narra después de esas dos primeras oraciones son anécdotas sobre la revaloración oficial del tango y el lunfardo, lo cual funciona como ilustración de las reglas generales enunciadas en el fragmento citado. En entradas como esta, las artes se abordan como objeto de una política oficial, en la que el enunciador encuentra aspectos censurables y elogiados. Uno de los aspectos criticados negativamente es la finalidad propagandística de esa política, el “adoctrinamiento” que el peronismo intentó extender también al arte. Pero el artista comprometido es retratado en este diccionario con la figura prototípica del ser heroico o trágico, capaz de una producción que no merece descalificación. Son los casos en los que se asigna un *definiendum* a un artista o una obra artística particular. Así, por ejemplo, sucede con *Sinfonía de un sentimiento*, en cuyo *definiens* se le concede la voz a su director, Leonardo Fabio, para exhibirlo peronista pero independiente de todo plan de propaganda. El enunciador narra las dificultades económicas con que Fabio filmó su película, en tanto no lo alcanzaron los beneficios corruptos que otros usufructuaron por su adhesión política. Subyace en este diccionario una tradicional representación del “buen arte”, el “verdadero arte”, el que eleva a los artistas por encima de la naturaleza humana de la mayoría.

De los diccionarios elaborados por equipos, presento rápidamente tres, que implican comunidades discursivas diversas y distintas representaciones de las artes. El orden dado a los diccionarios corresponde a la cantidad de ocurrencias de la palabra “arte” en las entradas y a la de profesionales del área en los equipos autorales.

Uno es el titulado *Primer diccionario altermundista*, del que se presenta como autor la Asociación por la Tasación de las Transacciones financieras y la Acción Ciudadana (ATTAC), que se ubica en el pensamiento contra la globalización. El diccionario pretende hacer un aporte “indispensable para un pensamiento crítico en movimiento” y “contribuir a la decodificación del discurso dominante sobre la economía y la sociedad, a descifrar su vocabulario, a proceder a las desmitificaciones indispensables para salir de la ortodoxia convencionalista” (ATTAC, 2008: 6). El equipo autorial está conformado por más de 60 colaboradores, especialistas en economía la mayoría, pero también en otras ciencias sociales, como derecho, sociología y filosofía política; no hay entre ellos artistas o ningún tipo de profesional vinculado a las artes. Este diccionario lleva lo pluridisciplinario al

interior de cada entrada, es decir, especialistas de diversas disciplinas escriben un mismo artículo, sobre un mismo concepto, proponiéndose desafiar lo que se postula como propio del discurso de la globalización, la subordinación de las diversas disciplinas a una sola, la economía dominante. Aquí las referencias al arte son escasas, pero se las encuentra al interior del *definiens* de las entradas, que se proponen explícitamente no solo informar, sino también analizar y hacer propuestas. El tema, casi exclusivo, en relación con las artes es la propiedad intelectual; el sustantivo no aparece en el discurso de este diccionario. Cuando se trata el derecho de autor, se hacen referencias a “obras literarias y artísticas”, pero pronto el enunciado se desplaza hacia la designación de “obras intelectuales”, hiperónimo que en este diccionario comprende también inventos y procedimientos patentados. Del mismo modo son equiparados los inventores, los investigadores de cualquier área de conocimiento y los artistas intérpretes al representarlos como objeto de un proceso de mercantilización que, en vez de incentivar la creación, la precariza y funciona como “traba para la libre circulación de la cultura y los saberes” (p.276). En otras entradas, el sustantivo “artes”, en plural, aparece en enumeraciones de los componentes del concepto de “cultura”, junto con las comidas, los ritos y creencias y los valores de una sociedad. En otras palabras, en el *Primer diccionario altermundista*, el arte se representa sostenidamente como parte de un concepto que lo engloba (la producción intelectual, la cultura) y, por lo tanto, no se le asignan valores distintivos ni se proponen acciones específicas respecto de él. Lo que se propone para la cultura y la creación intelectual se propone para el arte.

Frente a las más de 300 entradas del diccionario de ATTAC, el *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos* propone 48 términos que se consideran, según se plantea en la presentación, “un retrato de un momento en los estudios culturales latinoamericanos” (p.9), un retrato que recoge, por un lado, la diversidad de corrientes que se dan dentro de esos estudios y que, por otro, deslinda la influencia de centros no latinoamericanos de producción de conocimiento del área de los aportes que los estudios de la región están construyendo. Aquí, el equipo autoral, conformado por sociólogos, historiadores, lingüistas, antropólogos y dirigidos por dos doctores en literatura, incluye especialistas y profesionales vinculados con las artes, todos comprometidos con las prácticas interdisciplinarias de un campo de investigación periférico transnacional que busca afirmarse contra corrientes colonialistas. En este caso, las entradas son de autor y lo interdisciplinario resulta del conjunto de las entradas en la unidad mayor que conforma el diccionario. Así, por caso, la entrada sobre “performance” está a cargo de Antonio

Prieto Stambaugh, director del centro de investigaciones escénicas de Yucatán e investigador de cuestiones como las fronteras culturales. En entradas como la suya, que se concentra en artes visuales y escénicas, lo artístico conforma un campo desde el que o hacia el cual se desplazan nociones o aproximaciones teóricas. Entonces, la explicación apunta a describir y narrar ese desplazamiento, en el cual las artes se representan como campo del que se nutre la interdisciplina para elaborar conceptos innovadores en los paradigmas teóricos. Se los distingue sistemática y académicamente. De las definiciones que se dan de “performance”, a diferencia de lo que sucede en un diccionario de difusión, no se abstrae un sentido común a la definición que cada paradigma hace del término. No se clasifican tipos de “performance” sino conceptos que distintas disciplinas han elaborado antes que la “nueva” ciencia de los estudios culturales.

De los diccionarios especializados escritos por equipos menciono, por último, *Tecnopoéticas argentinas*, que lleva el arte y la interdisciplina al primer plano del texto, al subtítulo mismo, “archivo blando de arte y tecnología”. Ese lugar del arte en el libro-diccionario es correlativo a un equipo autoral en el que prácticamente todos sus miembros trabajan con artes o discursos sobre las artes en relación con otras disciplinas. En este diccionario de entradas de autor, “arte” conforma recurrentemente sintagmas en que se lo coordina con otros términos como “ciencia”, “tecnología”, “medios masivos”, “cultura libre”, sin que haya un concepto que los englobe. El arte, esta vez en singular, se concibe como “un régimen de experimentación de lo sensible y de potencias de creación”, rasgo que el arte compartiría con la tecnología. Desde esta concepción, el enunciador del diccionario dirige su mirada hacia el interior del campo artístico y observa su heterogeneidad. Reconoce zonas del campo que no atienden a aquella convergencia con la tecnología, capaz de “arrojar el arte hacia nuevas variedades de mundo”. El diccionario opta explícitamente entonces por recortar como su objeto de explicación las zonas del arte en diálogo con la tecnología, no solo en la contemporaneidad sino también a través del tiempo. Aquí, el arte y la tecnología se representan ligados en la historia a través de la experimentación y la búsqueda de novedad, representados como una lógica de reemplazo constante que corre el riesgo de obturar la capacidad de lo nuevo.

Para cerrar, vuelvo a la categoría de diccionario especializado de autor. Se trata del *Diccionario crítico de política cultural* de Teixeira Coelho. El prólogo declara que el objetivo inicial de la obra era demostrar que la política cultural podía ser una disciplina científica, ser enseñada en las universidades e ingresar formalmente a los campos de



investigación. El diccionario es reescrito para la edición en español, a la que el autor agrega un anexo dedicado a la distinción conceptual entre cultura y arte. En este marco, la explicación se asume enfáticamente subordinada a la argumentación de la tesis de que “arte no es cultura”, de lo que se desprende la necesidad de distinguir políticas culturales de políticas artísticas. Esta disociación de nociones la formula el enunciador experto en política cultural pero que se exhibe convocando a colaboradores invitados, de los que predica mayor especialización en arte. Esta reorganización de la estructura, la argumentación y la enunciación del diccionario para su edición en español justifica el discurso metagenérico en el paratexto. El diccionario especializado se propone como género alternativo de las tesis, el género privilegiado de consagración en las instituciones académicas frente a las cuales este enunciador hace sus reclamos académicos. Plantea que el diccionario tiene una estructura que no se desmorona como la cerrada de las tesis sino por el contrario se abre a las reescrituras y a las colaboraciones de otros, a la interdisciplina y la vocación política. En este discurso las ocurrencias de “arte” y sus derivados proliferan y el concepto entra en relación dialéctica con el de “cultura” en una argumentación en la que abundan las negaciones, los señalamientos del contradiscurso: “Esa idea de que arte es cultura no es una idea que siquiera permita entender al mundo, menos aún actuar sobre él. El arte es vecino de la cultura pero las aproximaciones entre uno y otra acaban en arenas movedizas que de algún modo delimitan los territorios entre ellos” (p.305). En esta representación del arte, se reflexiona sobre su (falta de) relación con el discurso explicativo:

Hablar de una obra de cultura es interpretarla, esclarecer su discurso, aclararlo. El programa es explicativo: la interpretación es posible cuando se supone que el interpretado es de centro convergente y cuando la base del proceso es el entrenamiento, la preparación para ver de *aquel modo* la obra o fenómeno. La obra de arte es divergente, su interpretación es imposible o su interpretación es una sofisticación, el programa de su enfoque solo puede ser investigativo, no explicativo” (p. 332).

Las representaciones estereotipadas del arte y los artistas en diccionarios especializados de otros campos del saber ponen en evidencia que no basta un marco teórico interdisciplinario a cargo de un solo autor para despejar el discurso especializado de lugares comunes. Por su parte, las representaciones antitéticas del arte que portan el diccionario de Coelho y el de ATTAC muestran que, en el contexto actual de hiperespecialización del conocimiento, los discursos especializados producidos por equipos interdisciplinarios también corren el riesgo de reproducir sin debate teórico y

político “ideas” que no hacen progresar el saber sobre el mundo, “menos aún actuar sobre él”. Un género como el del diccionario especializado para auditorios especializados, en el que entran en conflicto aquella hiperespecialización y la pretensión propia del género de hacer “mapas”, requeriría entonces la conformación de grupos autorales más auténticamente heterogéneos no solo en lo disciplinar sino también respecto de las formaciones discursivas en las que se ubican los autores. Ello posibilitaría constituir las entradas de diccionario en verdaderos debates entre distintos significados de un término. Los artistas, los curadores, los críticos deberían ser al menos “autores invitados” de los diccionarios de otros campos discursivos si estos pretenden abarcar cuestiones artísticas. Y la comunidad artística debería entrenarse para explicar(se) a otras y para ocupar su lugar en esos debates, que se proyectan en políticas que pretenden regir a los artistas.

### **Bibliografía:**

#### **Diccionarios**

- ATTAC. (2008). *Primer diccionario altermundista*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Kozak, Claudia (ed). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo Blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra.
- Lebourges, Solange. (2006). *En busca del dégage perfecto. Terminología del ballet*. México: UNAM.
- Poderti, Alicia. (2010). *Diccionario del peronismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Szurmuk, Mónica y McKee Irwin, Robert (coords.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: SXXI.
- Teixeira Coelho, José. (2009). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.

#### **Bibliografía teórica**

- Abric, Jean-Claude et al. (1994). *Pratiques sociales et représentations*. París : P.U.F.
- Adam, Jean Michel. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris : Nathan.
- Bajtín, Mijail. (1982). “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Beacco, Jean-Claude. (2004). “Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif” en *Langages*, vol. 38, N°53, « Les genres de la parole », pp.109-119.
- Brarda, Daniel (ed.). (2001). *Qué se discute cuando hablamos sobre la danza, el teatro y la crítica teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Grossmann, Fanny y Francis Rinck. (2004). "La surénonciation comme norme du genre: l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire en linguistique", en *Langages*, vol. 38, N°156, pp. 34-50.

Hartmann, R. (2005). «Pure or hybrid?: The development of mixed dictionary genres», en *Facta Universitatis, Linguistics and literature*, Vol. 3, N°2, pp. 193-208.

Nogueira, Sylvia. (2013). "La divulgación del saber sobre el arte: diccionarios, revistas y 'manuales' especializados en danza", en di Stefano, M. (dir.) *La escritura de la crítica de artes*, Buenos Aires, Biblos, pp. 57-88.

### **Biografía del autor**

Sylvia Nogueira es Profesora en Castellano, Literatura y Latín (Instituto Nacional del Profesorado "Joaquín V. González") y Magister en Análisis del Discurso (UBA). Su trayectoria en investigación tiene como eje prácticas de lectura y escritura escolar, académica y profesional. Es coordinadora de talleres de lectura y escritura en la materia Semiología del Ciclo Básico Común (UBA) y Adjunta regular del Taller de Redacción de Textos Críticos y de Difusión en la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes (UNA). Ha dictado, tanto individualmente como en equipo con otros especialistas, talleres de lectura, escritura, redacción de tesis y textos académicos en diversos espacios de posgrado (Carrera de Especialización en Lectura y Escritura (Cátedra UNESCO-UBA), Maestría en Estudios Clásicos (UBA), Maestría en Educación, Lenguajes y Medios (UNSAM), Doctorado en Ciencias Económicas (UNLAM), entre otros). Sus publicaciones didácticas se destinan a escuela media, en la que tiene una extensa práctica docente, o ingreso a los estudios superiores, por caso, *Estrategias de lectura y escritura académicas. Estudio y ejercitación de la enunciación, la textualidad, la explicación y la argumentación* (coord., 2010). Para estadios iniciales de carreras de crítica y curaduría de artes, ha escrito sobre la explicación en el discurso artístico (di Stefano, M. (dir.) *La escritura de la crítica de artes*, 2013). Para público de posgrado, escribió con Jorge Warley *De la tesis al libro. Manual para autores y editores* (2009). Actualmente prepara una obra junto con María Inés González acerca de textos que rozan la frontera entre campos discursivos literarios y no literarios. En ámbito académico publica artículos sobre lectura y escritura escolar y académica, tanto contemporáneas como históricas (en particular de la Argentina, en las décadas de 1950 y 1960).