

Cultura de la cancelación y capital simbólico: aportes teóricos desde la teoría del campo artístico de Pierre Bourdieu¹

Cancel Culture and Symbolic Capital:
Theoretical Contributions from Pierre Bourdieu's
Theory of the Artistic Field

Ignacio Zavala Aránguiz

Instituto de Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile

ignacio.zavala@uc.cl

<https://orcid.org/0009-0009-5468-0762>

Recibido: 08/03/2024

Revisado: 19/11/2024

Aceptado: 12/12/2024

Publicado: 01/01/2025

Sugerencias para citar este artículo:

Zavala Aránguiz, Ignacio (2025). «Cultura de la cancelación y capital simbólico: aportes teóricos desde la teoría del campo artístico de Pierre Bourdieu», *Tercio Creciente*, 27, (pp. 255-272), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.27.8911>

Resumen

Este estudio ofrece una aproximación teórica al fenómeno de la cultura de la cancelación en el contexto del arte y los artistas, utilizando el marco conceptual estructural-construktivista de Pierre Bourdieu acerca del capital simbólico, las reglas del campo artístico y algunos agentes relevantes en él. Se examina cómo la cancelación afecta la percepción del capital simbólico de los artistas, cuya legitimidad y reconocimiento dependen en gran medida de las interacciones con otros agentes del campo, y cómo la relación entre el público y los creadores puede verse influenciada y determinada por esta práctica.

1 Una versión reducida de este trabajo fue presentada en formato de poster académico en el XII Congreso Chileno de Sociología, realizado en Santiago de Chile y expuesto los días 2 y 3 de mayo del año 2024.

En un primer lugar, se busca hacer una breve caracterización de la cultura de la cancelación, tanto como criterio de verificación de parámetros personales como herramienta de acción para grupos marginalizados, para luego también identificar algunos conceptos del apartado teórico de Bourdieu, como *habitus*, capital simbólico, campo artístico y reglas del arte, además de la caracterización que el autor hace de la figura de los artistas y creadores. Así también, se explora cómo la cancelación puede redefinir las reglas y los límites agenciales de los participantes del campo artístico, especialmente en cuanto a ciertas expectativas morales impuestas a los artistas por parte de quienes cancelan, dentro de un campo que supone operar con relativa autonomía y con diferencias de expectativas en relación al público. Destacamos así la tensión entre las presuposiciones morales –por parte del público que se identifica con la cancelación- que le son atribuidas a los grandes poseedores de capital simbólico –los artistas y productores culturales- y la lógica autónoma que rige el campo del arte según neutralidades éticas y criterios internos de funcionamiento.

Palabras clave: cultura de la cancelación, moral, capital simbólico, campo artístico, reglas del arte, artistas.

Abstract

This study provides a theoretical approach to the phenomenon of cancel culture within the context of art and artists, using Pierre Bourdieu's structural-constructivist conceptual framework regarding symbolic capital, the rules of the artistic field, and some relevant agents within it. It examines how cancellation affects artists' perception of symbolic capital, whose legitimacy and recognition depend heavily on interactions with other agents in the field, and how the relationship between the public and creators can be influenced and determined by this practice.

Firstly, a brief characterization of cancel culture is sought, both as a criterion for personal parameter verification and as a tool for action for marginalized groups, followed by the identification of some concepts from Bourdieu's theoretical section, such as *habitus*, symbolic capital, artistic field, and rules of art, in addition to the characterization the author provides of artists and creators. Furthermore, it explores how cancellation can redefine the rules and agency boundaries of participants in the artistic field, especially regarding certain moral expectations imposed on artists by those who engage in cancellation, within a field that assumes operating with relative autonomy and differing expectations from the public. Thus, the tension between moral presuppositions - by the public identifying with cancellation - attributed to major holders of symbolic capital - artists and cultural producers - and the autonomous logic governing the art field based on ethical neutrality and internal operational criteria is highlighted.

Keywords: Cancel culture, morality, symbolic capital, artistic field, rules of art, artists.

Introducción

En los últimos años, tanto la opinión pública como sus improntas mediadas por medios digitales han asistido a la presencia de un fenómeno particular, en el que figuras de renombre, sean celebridades del mundo artístico, políticos, escritores u otros tipos de personalidad, se han visto sometidas a un actuar punitivo basado en el rechazo a ciertas prácticas consideradas moralmente reprochables: la llamada Cancel Culture. Este fenómeno ha sido caracterizado en la literatura como uno que constriñe en particular a las sociedades actuales, caracterizadas por fugaces cambios en los estándares morales y alta sensibilidad referente a la construcción social de las identidades (Norris, 2023), en la que se emplean medios de largo alcance público, principalmente las redes sociales (Cabrera Peña y Jiménez Cabarcas, 2021; Clark, 2020) con el fin de retirar masivamente el apoyo a este tipo de personalidades por dichos o actos repudiables u opresivos en ámbitos morales. La característica de este fenómeno es que tiene la capacidad de afectar directamente, por medio de la presión de los agentes canceladores, a la reputación de la persona cancelada, y más analizable se vuelve en el caso de figuras que dominan espacios públicos por su renombre.

Ante esto último hay también una posible discusión para el caso de la cancelación y sus actos dentro del mundo artístico, pues al parecer, la presencia de la cancelación dentro de espacios como los campos de “producción cultural” como el arte y la literatura (Bourdieu, 1998; 2000; 2010), conllevan a la pregunta tanto por la legitimidad que suponen mantener tanto estos productores como la de sus obras o productos. En otras palabras, la confrontación al juicio y condena moral de figuras poseedoras de cierto renombre y (re) conocimiento general (y cultural, si se quiere), conlleva también a la disquisición acerca del mantenimiento de tal estatus tanto en el creador como en su creación.

Frente a la pregunta sobre cómo es posible describir y explicar teóricamente la cancelación dentro del mundo del arte, afín de constituir un aporte a la caracterización de los intereses y motivos de los agentes involucrados en el problema, el objetivo de este trabajo radica en ofrecer una lectura de este problema a través del trabajo teórico del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Consideramos que la ventaja de su modelo constructivista-estructural permite identificar ciertas características específicas del fenómeno, como la multiplicidad de agentes a los que refiere, las posiciones que guardan dentro del espacio y en especial, los elementos y límites con los que funciona el campo a diferencia de otros.

Como tal, se está a la idea de que la cancelación opera como expresión de un conjunto de prácticas que busca, en específico, el desmantelamiento del capital simbólico acumulado por figuras como los artistas que han cometido actos inmorales e intolerables, por medio del enjuiciamiento y reproche público y social a dichas actitudes. Sostendremos la idea de que la cancelación solo puede operar en concordancia con la suposición de determinados criterios morales y normativos esperados de figuras como los artistas, los cuales operan dentro de un campo específico que, aun siendo autónomo y pudiendo

operar escindiéndose de ciertas formas económicas, políticas, e incluso morales para el caso del estetismo (Bourdieu, 1995), depende, a la vez, del lugar de otros agentes para su operación, entre los que destaca el público contemporáneo capaz de emplear e identificarse con estas prácticas, y otros agentes también poseedores de formas de capital simbólico capaces de delimitar el valor social de tales productos (Bourdieu, 1990; 1995). En un primer momento, nos dedicaremos a la descripción breve de algunos elementos principales de la literatura en el tema de la Cancel Culture, ofreciendo también una lectura personal acerca del mismo y buscando mostrar los principales consensos acerca del tema. Posterior a eso, se requerirá el análisis de algunos de los términos empleados por Bourdieu en su apartado teórico, como los de *habitus*, capital simbólico, campo del arte y sus reglas, y la figura de los artistas y creadores, para poder comprender en última instancia cuáles son las consideraciones del autor sobre estos conceptos, qué interpretación se hacen sobre estos por parte de los practicantes de la cancelación, y cómo es la operación dentro del campo del arte en relación a sus características principales.

Acerca de la Cancel Culture

La literatura más reciente en materia de la cancelación ha construido algunas nociones generales acerca de la llamada “cultura de la cancelación”, la cual, a priori y a interpretación nuestra, conforma un conglomerado de prácticas, expresadas tanto individual como socialmente, a través de medios digitales y de difusión masiva como las redes sociales, en la que se condena, reprocha y se retira el apoyo a figuras connotadas en su área, como forma de manifestar su aversión a comportamientos considerados, de antemano, inmorales. Por su carácter reciente, se ha concluido que no hay una única definición del problema (Jhonanquier Barrera y Payalef Aramburu, 2020). No obstante, en un primer momento ofrecemos dos acercamientos o “llaves” acerca de este fenómeno, con el fin de estipular claramente sus alcances y consideraciones generales.

Una primera llave del problema podría leerse a partir del mero acto de cancelar como forma de verificar y cumplir ciertos parámetros morales, algo que Brovelli (2020) describe bajo la idea no solo de alejarse de un artista o un productor cultura por parte de la persona, sino también a identificarse con la “cancelación” del mismo. En ese sentido, lo cierto es que la cancelación tiene un carácter o una impronta dirigida hacia lo moral y normativo -aunque no necesariamente ilegal- (Cabrera Peña y Jiménez Cabarcas, 2021) que pretende borrar la presencia e influencia de quien es cancelado, haciéndose irrelevante la conciencia y culpa del cancelado, puesto que el juicio radica no en él, sino en otros (Sadaba y Herrero, 2022). Por este motivo se ha señalado el poder social con que se ejerce este fenómeno, y más aún por medio de redes sociales, en una época dominada por la presencia del espacio digital (Jhonanquier Barrera y Payalef Aramburu, 2020; Burgos y Hernández Díaz, 2021; Cabrera Peña y Jiménez Cabarcas, 2021; Clark, 2020; Ng, 2020; Sadaba y Herrero, 2022). Un componente relevante de esta llave radica también en el desafío interior de la persona que se enfrenta a la identificación con la cancelación

cuando la víctima es una figura de admiración². En ese sentido, hay un desafío basado en la dicotomía entre tener que elegir por la adecuación a principios morales, u optar con continuar con el apoyo a la figura que se admira.

Una segunda llave del fenómeno radica en su carácter colectivo y basado en parámetros de justicia y reivindicación de grupos marginalizados, que pueden verse en desmedro y reclamar su presencia en el espacio a partir de la condena a actitudes que reproducen ciertos discursos problemáticos e incluso opresivos (Clark, 2020; Ng, 2020; Norris, 2023; Sadaba y Herrero, 2022). En ese sentido, algunos adjetivos que se ajustan a tal definición ponen al problema como silenciador de “actos que inciten a la injusticia social, la intolerancia, el odio y el resentimiento, es decir, todo aquello que transgreda los principios universales de convivencia humana” (Burgos y Hernández Díaz, 2021, p. 145). Según esto, inclusive, al darse esta pretensión elementalmente más holística, la cancelación puede no reducirse exclusivamente a figuras de renombre; “cualquier usuario puede ser desaprobado si sus opiniones no calzan bien (Burgos y Hernández Díaz, 2021, p. 145).

Lo que se destaca en este caso es la acción de cancelar por mor a la justicia y con una clara dirección al cumplimiento de criterios normativos, sin importar, a priori, si se tienen formas de admiración o no a la persona. Bajo esto último, los alcances producidos por la cancelación pueden asociarla más como una herramienta o estrategia colectiva de resistencia y justicia social para víctimas históricas de un problema o de determinadas formas de dominación, que denuncia a través de espacios digitales también para crear cambios en la vida real (Clark, 2020; Norris, 2023; Sadaba y Herrero, 2022) y que, en gran medida, busca deshacer el lugar del otro cancelado (Brovelli, 2020). Esto puede propender a la reproducción de formas de jerarquización al limitar la acción como exclusivamente a través de la condena social como acto punitivo (Gómez Villar, 2022). Esto último indica que, si bien puede permitir la visibilización de problemáticas sociales, también puede volverse un espacio que “margina y castiga, sin opción de ser escuchado, de manera muy severa a quien ha cometido actos que, en muchos casos, aun sin ser ilegales, son considerados inmorales” (Cabrera Peña y Jiménez Cabarcas, 2021, p. 283). Ahora bien, lo relevante del problema radica en que esta forma de acto refiere siempre a un actor claro o designado, al cual se le encomienda la atención social por ciertos discursos ofensivos e incompatibles con ciertos parámetros morales (Clark, 2020, y donde al buscar deshacer el lugar del cancelado, implica borrar su reconocimiento dentro del mismo. Producto de esto último, el problema se vuelve patente para aquellas celebridades o figuras que se han impuesto en disciplinas de producción cultural, particularmente para el caso del arte y sus formas de expresión. Brovelli (2020) ofrece un acercamiento

2 O que, en palabras de Bourdieu, ha sido merecedora de ciertas formas legitimadas de “capital simbólico” (Bourdieu, 2000, p. 140). Sobre este concepto trabajaremos más específicamente en el siguiente apartado.

interesante a estos efectos, en los que cancelar no solo provoca un aislamiento y rechazo en el discurso, sino también el “rechazo a la obra artística en definitiva y a sus adeptos, como una especie de disciplinamiento” (p. 3).

El autor acá plantea un antecedente que permite diferenciar a la cancelación de otras prácticas, pues si bien hay quienes lo asocian a otros fenómenos como la censura (Sadaba y Herrero, 2022), lo cierto es que la cancelación pone el foco no en el contenido del producto del autor –a diferencia de esta última práctica-, sino en las actitudes del creador, de modo que la figura que él representa esta mediada por umbrales morales. En palabras simples, la cancelación solo puede operar allí donde se ha delimitado que ser artista es también cumplir un parámetro normativo establecido, pues el alcance de su renombre podría ser determinante para la reproducción de ciertos discursos opresivos según el espacio en el que se esté. Por eso se habla de un “disciplinamiento” (Brovelli, 2020) a través del retiro del apoyo hacia figuras como los artistas cuando su reputación se ve permeada por sus propias conductas, como una forma de evitar que sus productos, los cuales pueden no tener relación con las actitudes y pensamientos de la persona, sigan siendo reconocidos al ser asociables con los discursos particularmente ofensivos del artista o el creador. Esto se hace a pesar de que, según Brovelli (2020), la experiencia estética no dependa de lo que se ha hecho de la obra como tal.

Muchos de estos términos, empleados con el fin de crear una caracterización efectiva del problema, remiten necesariamente a ciertos elementos característicos del caso del arte y de las relaciones que se entablan en relación a este espacio. Ahora bien, cabe destacar nuevamente que la cancelación necesariamente opera ahí donde se han logrado delimitar estándares sociales relativos al problema de lo moral (Cabrera Peña y Jiménez Cabarcas, 2021; Norris, 2023; Sadaba y Herrero, 2022), lo cual no supone algo nuevo, tomando en cuenta que ya desde la sociología clásica está presente la idea de que “toda sociedad es una sociedad moral” (Durkheim, 2012, p. 270). El peso de la cancelación radica más bien en su atributo elementalmente público y con potencia de ser expandido gracias a la preponderancia de la conectividad de los medios digitales (Clark, 2020) y cómo su capacidad de difusión permea también el modo en que se definen los parámetros para ser una persona reconocible y admirable. Para explicar justamente el lugar y reconocimiento que ciertas figuras pueden monopolizar en los espacios de la sociedad, la teoría de Pierre Bourdieu puede aportar una descripción exhaustiva y clara acerca de estos mecanismos, bien en otros campos como específicamente en el arte, para con ello evaluar cómo la cancelación puede contravenir el modo en que estos espacios operan en el marco de las luchas simbólicas imbricadas en ellos.

Pierre Bourdieu: Campo del arte, artistas y capital simbólico

En gran medida, el reconocimiento al trabajo de Bourdieu proviene de su caracterización de la sociedad según dimensiones objetivas y estructurales, por un lado, y subjetivas y representacionales por otro (Corcuff, 2015), que puede ser encarnada a través de dos conceptos relacionales dentro de su sistema teórico: “campo” y “habitus”, los cuales tienen

un peso coyuntural en el modo en que la realidad social se sostiene, bajo formas como la dominación y violencia simbólica y en un doble proceso de producción del mundo social de internalización de lo externo y externalización de lo interno (Corcuff, 2015).

En una primera consideración, se entiende por *habitus* un “sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas. Y, en los dos casos, sus operaciones expresan la posición social en la cual se ha construido” (Bourdieu, 2000, p. 134). Aquí Bourdieu (2007) considera al *habitus* como un sistema de disposiciones o inclinaciones inconscientes durables, según que permanecen sujetas al individuo aun frente a ciertas variaciones presentables, y como tal, conforma la estructura objetiva presente de la subjetividad del agente (Corcuff, 2015). Como tal, el *habitus* como estructura cognitiva y evaluativa se adquiere según la posición que se adquiere en el mundo social, y de ahí que las representaciones que se hagan sobre el mismo dependen de la posición del agente en un cierto espacio, y el *habitus* asociado a tal espacio (Bourdieu, 2000).

Por otro lado, el concepto de “campo” confiere al segundo momento del proceso de producción de lo social (Corcuff, 2015). Como tal, “campo” refiere a ciertas esferas de la sociedad que operan con cierta autonomía y como una red de relaciones objetivas que le son propias, que tiene en su interior una forma específica de “capital” (Bourdieu, 1995; 2007). Los campos con ello, están determinados según el tipo de capital negociado y producido dentro de él, los cuales han ganado su carácter específico luego de “un largo y lento proceso de autonomización” (Bourdieu, 2007, p. 108). Así, se pueden ver diferenciados campos como el político, el económico, el religioso, y también el artístico e intelectual. Si bien cada uno de estos apunta a una forma específica de capital, toda forma de capital, dicen Bourdieu y Wacquant (2013) ejerce una cierta forma de violencia simbólica apenas se le reconoce como tal, lo cual es relevante para la construcción y legitimación del orden social, producto de que los agentes aplican estructuras de percepción y apreciación subjetivas a las estructuras objetivas de las cuales, circularmente, se nutren. Esto es lo que hace que las relaciones objetivas de poder dentro de los campos tiendan a “reproducirse en las relaciones de poder simbólico” (Bourdieu, 2000, p. 138).

El concepto de capital simbólico toma un carácter particular, según que este sea un crédito, en el sentido de un poder adquirido por “aquellos que obtuvieron suficiente reconocimiento para estar en condiciones de imponer el reconocimiento” (Bourdieu, 2000, p. 140). Si bien Bourdieu también lo identifica con el concepto de “carisma” ya expresado en las formas de dominación legítima en la sociología de Max Weber (Bourdieu y Wacquant, 2013), se debe recalcar que la transformación de cualquier forma de capital en uno de tipo simbólico siempre presupone de un costo (sea de tiempo, dinero, energía) con el fin de crear un reconocimiento de valor (Bourdieu y Wacquant, 2013). Y como tal, el lugar par excellence de estas luchas simbólicas refiere al espacio de la clase dominante dentro de un cierto campo, en el que

las luchas por la definición de la cultura (...) no son más que un aspecto de las incesantes luchas en las que se enfrentan las diferentes fracciones de la clase dominante para lograr la (...) definición del principio de dominación legítima, (...) esto es, (...) la autoridad que da el hecho de ser reconocido, elegido por la creencia colectiva (Bourdieu, 1998, p. 245).

Para explicar el caso del campo artístico en Bourdieu, se hace necesario reconocer el lugar y el peso que tienen los artistas como agentes principales del campo, y los modos a través de los cuales se les hace posible la acumulación de una cierta forma de capital específico. Primeramente, el campo del arte dice Bourdieu (2010) corresponde a una esfera del espacio social que contienen a artistas, críticos, conoedores y otros, que luchan en razón de la producción de obras artísticas, y que se ha caracterizado por un proceso de autonomización respecto de otros campos, instituyendo una ruptura entre el mundo artístico y el mundo de los “ciudadanos ordinarios” (Bourdieu, 2010, p. 31).

Se caracteriza por una desigualdad basal tanto en los medios de acceso a las obras como en la forma del capital cultural expresado en el capital artístico, que hace que no todos los agentes del campo estén en las mismas condiciones para producir y consumir tales productos. Como tal, la posición de los agentes dentro del mismo tiene una profunda raigambre con las posiciones determinadas según su capital simbólico de reconocimiento en el sentido de la notoriedad que ganan, de modo muy específico, los artistas (Bourdieu, 2010).

Nuevamente, este capital acumulado por parte de los artistas no tiene un elemento originario o basal, sino adquirido a partir del reconocimiento por parte de otros y a partir de las estrategias e intercambios entre los agentes que conforman las acciones dentro del mismo (Peters, 2020). De ahí que Bourdieu (2010) estipule que los artistas existen como tal por mor de otros; el artista es quien “cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico” (p. 25).

Estipula con esto Bourdieu (1990) que una sociología del arte o una sociología de las obras culturales es una que estudia no a los agentes en particular y las relaciones que entablan con ciertos grupos específicos; tampoco se pueden hacer sociologías del arte apelando únicamente a la recepción de las obras de arte; una sociología del arte es posible estudiando el conjunto relacional de “los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del valor social de la obra (los críticos, directores de galería, mecenas, etcétera)” (p. 227), y de modo especial, estudiando la relación entre los artistas entre sí (Bourdieu, 1990), quienes justamente participan por la monopolización de las formas de capital simbólico como parte de esta clase dominante (Bourdieu, 1995; 1998).

Como tal, se dice que los artistas conforman, al mismo tiempo, una parte dominada de dicha clase dominante. Aunque posean poder y privilegios que les permiten ejercer poder sobre el capital cultural, son dominados en sus relaciones con lo político y lo económico, o en otras palabras, como una forma de dominación estructural ejercida mediante mecanismos generales como los del mercado, lo que los vuelve susceptibles a ser una figura ambigua e inestable, como ofreciendo su servicio simbólico a la clase dominante y a la vez como un intelectual que se vale de su capital específico completamente autónomo (Bourdieu, 2000).

Con esto, los artistas denominados célebres tienen la característica de haber acumulado altos niveles de capital simbólico conquistado autónomamente (Bourdieu, 2000) con efectos tanto simbólicos como económicos, donde las luchas dentro del campo

son esencialmente “luchas simbólicas que movilizan instrumentos simbólicos, palabras, formas, etc., y lo que está en juego es la acumulación de capital simbólico, de crédito, *por lo que se puede desacreditar a quienes ya están acreditados*³” (Bourdieu, 2010, p. 37-38).

Esto último es relevante para la constatación de fenómenos como la cancelación; para Bourdieu (2010), la acumulación de capital simbólico por parte de los artistas, que los dispone a una cierta posición del campo, no depende del artista, sino del campo en el que juega y los productos que desarrolla. Dice Bourdieu (2010) justamente que pocos agentes sociales dependen tanto de la imagen que otros agentes tienen sobre ellos, como lo es el caso de escritores y artistas. De ahí que la constitución del arte en tanto arte depende de las transformaciones que lo artistas “mantienen con los no artistas” (p. 69), en el sentido de que el campo artístico es uno donde se arriesga la cuestión del “quién” tiene derecho de decirse artista o la legitimidad de ser reconocido como tal (Peters, 2020). En ese sentido, muchas de las disputas presentes dentro del campo artístico, entre artistas y escritores, pueden explicarse como en referencia al campo de poder como espacio de las luchas entre ciertos agentes e instituciones poseedoras de formas de capital que les asegura cierta posición en los campos, y como tal, la lucha entre estas partes mueve la historia de estos campos (Bourdieu, 1995).

Estas definiciones desarrollables y perdurables del carácter simbólico de las luchas en los campos de producción cultural (como los son el artístico y el literario), además de la autonomía que dirige por esta forma de capital, no son estáticas ni determinadas, sino que “varía[n] considerablemente según las épocas en la misma sociedad, y según las sociedades” (Bourdieu, 2000, p. 148). Esto último daría a la idea de que los análisis entre los espacios de mostración las obras vienen determinados por el contexto de producción y sus instituciones, de modo también que las representaciones que los agentes hacen dentro del campo del arte dependen tanto de su posición en él como de su *habitus* (Bourdieu, 2000).

Lo que se ha querido dar cuenta en este apartado refiere a que la constitución de las figuras preponderantes (célebres, si se quiere) dentro de campo del arte depende de su capacidad para acumular capital simbólico, aun a consecuencia de la fragilidad de su posición en favor del reconocimiento de tal capital según las concepciones producidas dentro del campo del arte mismo, el cual tiene la capacidad de concretarse como un mercado de bienes simbólicos que opera en función de su propia dinámica (Bourdieu, 2010). Lo que convoca este análisis corresponde al problema de atribución moral y ético dentro de la producción en el campo del arte, el cual pareciera adquirir ciertas formas de lucha en favor de la adquisición del monopolio del capital simbólico. Y como tal, se hace fundamental notar una operación interpretativa de las prácticas de quienes cancelan, que proviene del reconocimiento de umbrales morales como consecuencia de la posesión de reconocimiento basado en el capital simbólico. En otras palabras, para poder comprender la significancia particular que toma la cancelación dentro del arte, se debe notar que

3 Solo para este caso, las cursivas son nuestras.

quienes cancelan acusan (inconscientemente o no) que todo capital simbólico es, a la vez, un capital con un sustrato eminentemente moral, elemento que provoca conflicto dentro de la autonomía provocada dentro del campo del arte y de la producción cultural.

La contraposición moral dentro del campo artístico

Como tal, independiente del campo al cual refiera, toda especie de capital tiende a operar como una forma de capital simbólico que manifiesta la gracia de la persona poseedora de tal impronta (Bourdieu, 1995; 1999). En ese sentido, al contar un cierto agente con reconocimiento implica también que posee una forma de consagrar “lo que merece ser conocido y reconocido” (Bourdieu, 1999, p. 319). Hablar, sin embargo, de un atributo moral o ético en relación al sostenimiento del capital simbólico, estriba una dificultad en la que Bourdieu, a priori, no evidencia de modo explícito.

Una interpretación al carácter moral del capital simbólico la podemos encontrar en los trabajos sobre capital ético de Pellandini-Simányi (2014) y capital moral de Wilkis (2014). En cuanto a este último, el autor propone la idea de este capital moral como una suerte de “subcapital” que deriva del simbólico, caracterizado por tres elementos principales: “la competencia a través de las obligaciones, la puesta en valor moral de las personas y sus estatus dentro de un orden social” (p. 171). Si bien es cierto que Bourdieu ha dilucidado ciertos elementos morales o éticos en los que se conforman ciertas posiciones sociales, como lo es para el caso de la pequeña burguesía que sostiene su capital simbólico a través de la virtud (Bourdieu, 1998, p. 337), Wilkis (2014) propone la tesis de que el capital simbólico toma elementos basados en cuestiones valóricas y en obligaciones que permiten sostener dicho capital.

Siguiendo esto, las virtudes morales permiten ubicar a ciertas personas dentro de un espacio delimitado, además de que pueden asociarse también al intercambio de virtudes para sustituir otros capitales, la idea del capital moral consiste en un efecto de la “transfiguración de una relación de fuerzas en relaciones de valor” (Wilkis, 2014, p. 171). De este modo, la acumulación de capital moral implica también la acumulación de legitimidad que sostienen agentes a través de su acumulación de ciertas formas de capital simbólico. Ante esto, Bourdieu (1999) reconoce que, en gran parte, la base de la acción generosa que emplean figuras reconocidas dentro de un campo como parte de la lógica económica de bienes simbólicos, proviene no de la elección libre –o inclusive de las virtudes que los hacen merecedores de reconocimiento-, sino como una obligación o lo que “debe hacerse” (p. 318) para hacer valer el merecimiento de tal capital.

Por otro lado, Pellandini-Simányi (2014) también ofrece la tesis de que todas las formas de expresión de poder simbólico presuponen evaluaciones normativas y una cierta forma subyacente de ética que opera como condición de posibilidad para la existencia de este poder. Como tal, las formas simbólicas de poder como mediadas por componentes éticos implican ciertas formas de jerarquías, las cuales depende de ciertas cualidades éticas que deben de ser cumplidas. Estas cualidades conforman lo que la autora denomina, similar a Wilkis, “capital ético” (Pellandini-Simányi, 2014, p. 668).

Como tal, las apuesta de Pellandini-Simányi (2014) y Wilkis (2014) confieren una interpretación de la valía del capital simbólico de los agentes de un cierto campo como determinada o cruzada por no solo el reconocimiento de la gracia, sino con ello también el reconocimiento de “virtudes [normativas] de acuerdo con esquemas de evaluación y juicio ligados a criterios de obligación social” (p. 172-173). En gran medida, el conferir a los agentes de un cierto campo un criterio de reconocimiento que puede legitimar la dominación (Bourdieu, 1999; 2000; Bourdieu y Wacquant, 2013), implicaría la idea de que se tienen ciertas obligaciones para lograr mantener tal posición, que pueden emplearse como herramientas para la lucha simbólica por la mantención de las posiciones en el campo. De ahí que “todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir, en la estructura del reparte de las especies de capital (o de poder)” (Bourdieu, 1995, p. 342).

Sin embargo, dentro del campo del arte pareciera presentarse una forma particular de dominación en cuanto al lugar del artista o el escritor, quien se dice, según Bourdieu (2000), como dueño de una forma contradictoria del capital simbólico al ser un “sector dominado de la clase dominante” (p. 147), en tanto que si bien posee ciertos privilegios para monopolizar las formas del capital cultural dentro de estos campos, también dependen en sus relaciones por quienes poseen poder político y económico. Así también, aunque el artista se consagre a partir de la acumulación de prestigio evidenciable en su capital simbólico, las jerarquías derivadas entre ellos están en función del “éxito del público” y del reconocimiento dentro de los grupos de productores (Bourdieu, 2010).

Con esto, una idea que caracteriza gran parte del análisis de Bourdieu respecto a este campo, confiere a aquellos elementos que lo vuelve conceptualmente específico, diferenciado y autónomo respecto de otros, como cuando comenta que la sociedad de los artistas se vuelve “su propio mercado” (Bourdieu, 1995, p. 94). Esto dictamina que en aquellos campos literarios y artísticos que han ganado autonomía, “[quienes] intenten afirmarse como miembros de pleno derecho del mundo del arte, y especialmente aquellos que pretenden ocupar en él posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos, políticos o económicos” (p. 99).

La idea de la autonomía dentro del estetismo permitiría explicar ciertos problemas que se han planteado con respecto a la cancelación en este campo, pues en gran medida el campo artístico tiende en sus últimas consecuencias a una neutralidad moral o incluso una suerte de “nihilismo ético” (Bourdieu, 1995, p. 171) proveniente de la acumulación legítima no de valores y obligaciones morales (Wilkis, 2014), sino de únicamente el objeto de “hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (...) o personas” (Bourdieu, 1995, p. 224), lo cual se logra no por el valor que el mismo artista le otorga a su obra, sino el valor que el mismo campo puede entregarle a su obra, en concordancia con un supuesto “poder creador del artista” (Bourdieu, 1995, p. 339).

Esto último revela una característica crucial de los artistas dentro de los campos de producción culturales, pues a la vez que estén determinados por el valor que sus productos toman en sus campos para verificarse como tales, al mismo tiempo, pueden

vivir de manera ajena a los elementos morales que emanan de la sociedad, por más que la constitución del arte como tal provenga de la relación que el artista posea con los agentes no-artistas de su campo (Bourdieu, 2010). Es, por tanto, también, destacable el hecho de que las disposiciones provenientes de los *habitus* de los críticos, expertos, curadores, y en especial del público, tengan la capacidad de gestar el valor y el capital simbólico que caracteriza a un artista, así como también, no obstante puede conllevar a “desacreditar a quienes ya están acreditados” (Bourdieu, 2010, p. 38). En ese sentido, una obra de arte solo puede denominarse tal según la apreciación y reconocimiento que gana en tal campo (Peters, 2020).

Cuando tomamos estos antecedentes teóricos y los ponemos en relación con la Cancel Culture, pareciera haber un claro objetivo en función de la valía de lo moral por encima del reconocimiento simbólico de figuras como los artistas, quienes han sido consagrados como tales por sus implicancias o productos dentro de su campo de acción. La formulación de quienes cancelan dentro de este campo, radicaría en la activación de herramientas digitales y masivas con el fin de poner la atención sobre expresiones de justicia (Ng, 2020; Norris, 2023, Sadaba y Herrero, 2022), puesto que el foco está puesto en la asociación que hacen de capital moral o ético con capital simbólico (Pellandini-Simányi, 2014; Wilkis, 2014).

La particularidad que toma la discusión para el caso del campo artístico proviene también de la relación que cada uno de estos agentes tiene con relación a los valores morales. Como tal, los artistas operan en un campo que, en el proceso de su autonomización, ha escindido lo estético con lo ético (Bourdieu, 1995), aun cuando su reconocimiento y valía como tales depende del modo en que se valore desde el “gran público” tal forma. Sin embargo, el público que se erige como ejerciendo la cancelación lo hace según una época que está marcada por rápido cambios en los estándares morales y la sensibilidad en la construcción de las identidades (Norris, 2023), así también como los productos de los artistas y su autonomía estructural se erigen de formas diferentes según las épocas y las sociedades en las que se encuentren tales campos (Bourdieu, 2000, p. 148).

En particular, la época y las sociedades nuestras, se conforman bajo la base o el supuesto de la conectividad y movilidad característica de las redes sociales, de la cual puede surgir la cancelación ya sea como herramienta de justicia social (Clark, 2020; Norris, 2023; Sadaba y Herrero, 2022) o incluso como modo de determinar el valor social de ciertos productos dentro del mercado de bienes simbólicos autónomos del campo artístico (Bourdieu, 1995; 2010). Y en cierta medida, es claro que, para Bourdieu (2010), el “gran público” puede intervenir en la gestación del valor asociado, amenazando el monopolio cultural que ciertas personas puedan tener en este, según que esperen determinadas nociones morales con las que los artistas puedan, inclusive, luchar simbólicamente.

Lo que indicaría el caso de la cancelación, desde esta perspectiva, sería que ésta permite redefinir los límites conceptuales para el reconocimiento y legitimidad de los artistas, según que la permisibilidad de sus productos, para ser reconocidos independientemente de cuánto capital simbólico pueda suscitar en ellos de modo futuro, depende exclusivamente de que su figura, en función de que sus criterios como “genio” o desde su “gracia” (Bourdieu, 1995; 1999) siga el cumplimiento de ciertos caracteres o

parámetros morales acorde a su posición social. En gran medida, la cancelación operaría sólo donde sea posible atribuirle también capital moral o ético (Pellandini-Simányi, 2014; Wilkis, 2014) a quienes dominan legítima y jerárquicamente tal campo, es decir, a los artistas.

Así, las definiciones del artista en cuanto artista pasan ahora por consideraciones y supuestos morales (Pellandini-Simányi, 2014; Wilkis, 2014), que operarían casi como *condición de posibilidad* para el reconocimiento y mantenimiento de un posible capital simbólico, el cual solo puede ser sostenido a partir del juicio proveniente del “gran público” como capaz de “amenazar la pretensión del campo al monopolio de la consagración cultural” (Bourdieu, 2010, p. 92) en función del reconocimiento de criterios morales que deberían suponer las figuras célebres, bajo una noción de *accountability* atribuible o asociada a su posición reconocida (Norris, 2023).

La cancelación opera de modo tal que el reconocimiento puede desmantelarse por medio de la presión social del acto de cancelar colectivamente (Norris, 2023), y según que incluso pueda provocar repercusiones dentro de los espacios en los que los productos de los artistas se muestran (Peters, 2020). Los artistas que son juzgados como cancelados pueden perder el crédito que poseen dentro del campo, provocando que agentes como los críticos puedan dejar de reseñarlos, los curadores de arte dejar de seleccionar ciertas obras para ser expuestas y las galerías o museos dejar de exponer sus obras y trabajos, los grupos editoriales pueden terminar relaciones contractuales con ciertos escritores, los músicos pueden dejar de percibir regalías o perder auspicios y colaboraciones con otros, entre muchas otras acciones concatenadas por el escrutinio del público que se identifica con la cancelación (Brovelli, 2020), y que provoca repercusiones y merma otras formas de reconocimiento o capital simbólico, con el cual se mueven y posicionan otros agentes e instituciones en referencia al campo de poder o al espacio de lucha por las posiciones dominantes dentro del campo artístico, lo que a la vez, les posibilita mantenerse dentro de tales lugares (Bourdieu, 1995; 1998; 1999).

Es importante notar que los agentes no artistas que facilitan la presencia de los artistas en ciertos espacios (como críticos, curadores y directores de exposiciones), que deciden adherirse a estas prácticas de, lo que llamaremos provisionalmente, *cancelación secundaria*⁴, al mismo tiempo que deciden aplicar estas prácticas en función de mantener o, más bien, proteger su posición, inconscientemente o no, se adhieren también a la idea de ciertas premisas o supuestos morales y éticos que deben presentarse para el reconocimiento de la figura del artista. Este elemento es crucial, pues haría a la idea de que el resto de los agentes que componen este campo (Bourdieu, 1990; 1995) terminarían por adherir a las presiones acometidas por parte de quienes cancelan, que acusan al campo del arte la constatación del capital simbólico según obligaciones y virtudes morales y éticas (Pellandini-Simányi, 2014; Wilkis, 2014).

4 Es decir, una forma de cancelación (a la que se pueden ver sometidos por la misma presión de quienes cancelan) que realizan –de manera voluntaria o no- otros agentes por la presión a la que se ven envueltos por mostrar reconocimiento a artistas cancelados. Se ven expresadas en los ejemplos mencionados anteriormente.

Como tal, la cancelación ha sido un recurso o herramienta descrita bajo la idea de suscitar justicia en aquellos grupos que han sido marginalizados históricamente, y que reclaman para sí herramientas de confrontación contra la dominación de formas sexistas, homofóbicas o racistas (Brovelli, 2020; Sadaba y Herrero, 2022). Al emplear la cancelación, evidencian su noción como “grupos de presión movilizados en torno a un sistema de intereses explícitamente formulados” (Bourdieu, 1990, p. 250). Aplicar esta actitud dentro del campo artístico volvería patente esta capacidad inherente del público adherido a la cancelación, sea individual o colectivo, de desarmar y redefinir el crédito que suscita el capital simbólico de los artistas adquirido mediante formas y medios también simbólicos (Bourdieu, 2010), haciendo referencia también a la idea de que el valor del artista se gesta “[en] el universo artístico, no en el artista mismo” (Bourdieu, 2010, p. 39). Al mismo tiempo, se pondría el foco en aquellos agentes del campo que poseen niveles de opresión derivados de formas de dominación históricas como las vistas más arriba. Se hace interpretable así que la reproducción de discursos de ese tipo, por parte de grandes acumuladores de capital simbólico como lo son los artistas, conllevaría a una reproducción de posibles formas sistemáticas de violencia simbólica (Bourdieu, 2013).

Asimismo, se hace patente reconocer que aquellos códigos que operan en la particularidad contemporánea de la cancelación, donde los parámetros morales van en relación a la construcción de las identidades (Norris, 2023), y en especial cuando la cancelación permite destronar o acabar con la reputación⁵ de una figura pública (Sadaba y Herrero, 2022), refieren a lo que Bourdieu describe como la legibilidad de una obra como posible de variar no solo según los códigos precedentes de otros tiempos, sino también

en función de la relación que el artista o, mejor, la fracción de los artistas e incluso de los intelectuales mantienen con el resto de la sociedad, y en particular con las otras fracciones de las clases dominantes, es decir, con los consumidores con sus gustos y sus demandas (p. 82).

Como tal, Bourdieu y Wacquant (2013) al reconocen que cualquier forma de capital ejerce formas de violencia simbólica cuando es reconocida como tal, podría condecorar con parte del sentido de justicia social asociado al fenómeno de la Cancel Culture (Jhonanquier Barrera y Payalef Aramburu, 2020; Brovelli, 2020; Burgos y Hernández, 2021; Clark, 2020; Norris, 2023; Sadaba y Herrero, 2022), según que el reconocimiento asociado a figuras de renombre dentro de los campos del espacio social, puede suscitar la responsabilidad al cumplimiento de ciertas obligaciones morales ya tratadas por Wilkis (2014) y Pellandini-Simányi (2014), afín a evitar la reproducción de ciertas formas de violencia simbólica, en particular las derivadas de criterios asociados como inmorales u opresivos. De esto se sostiene gran parte de la afirmación de que la acumulación del capital simbólico implique a la vez la forma de un capital moral asociado a una

5 En el sentido de “capital simbólico” (Bourdieu, 1999; 2000; 2010).

legitimidad dentro de una cierta jerarquía de espacios sociales, en la que “interrogarse sobre las obligaciones que vinculan a las personas es interrogarse sobre las creencias profundas que [de] ellas [se] tienen sobre las posiciones de los agentes en la jerarquía social” (Wilkins, 2014, p. 172).

Al poner el enfoque en el supuesto capital moral constitutivo de los artistas como poseedores de reconocimientos simbólicos (Wilkins, 2014), en función de la gracia que le concede su genio como artista creador “increado” de obras y productos reconocibles (Bourdieu, 1990; 1995), la particularidad de la cancelación en el arte provendría de una contradicción y disputa respecto de los componentes que le dan posición y valía a cada agente.

Por un lado, habría una suposición formal por parte del público que se identifica con la cancelación (Brovelli, 2020) de creer que, quienes dominan el campo artístico según los productos que crean y de los *habitus* o las disposiciones que estos poseen para validarse dentro de tal espacio, están obligados a cumplir ciertos estándares morales como figuras que han acumulado grandes niveles de capital simbólico por virtudes asociadas a su poder creador (Bourdieu, 1995); por otro lado, quienes dominan el campo artístico lo hacen como inmersos en la “lógica autónoma del campo [artístico]” (Bourdieu, 2010, p. 33), una lógica capaz de prescindir de poderes económicos, políticos⁶, pero también morales, capaz de formular incluso su propio mercado de bienes simbólicos (Bourdieu, 1995) en razón del primado de las formas como modo de mostrar la “autonomía del artista y de su pretensión detentar e imponer los principios de una legitimidad propiamente estética” (Bourdieu, 2010, p. 70).

Esto último hace que, dentro del campo artístico, Bourdieu (2010) hable de una distancia entre las expectativas del público y las del artista, donde este último pareciera tener la capacidad de meterse en problemas con la sociedad al plantear “problemas sobre su propia existencia” (p. 37). En ese sentido, la distancia pareciera ser mayor frente al *habitus* de un público capaz de ejercer la cancelación⁷ y el *habitus* del artista, donde este último, siguiendo la lectura de Peters (2020) debe conformarse a las reglas de su campo para consolidarse como tal⁸. Sin embargo, pareciera ser que la cancelación, al buscar

6 Aun cuando el artista como tal sea una figura dominada en las relaciones con quienes tienen el poder político y económico. Sobre esto, véase Bourdieu (2000, p. 147 y ss.).

7 Ya sea de la primera o segunda de las formas que toma la cancelación, vistas en la primera sección de este trabajo.

8 Bourdieu (1990) dice también con esto que las perspectivas de la sociología del arte que consideran a los agentes separados y estudiados específicamente, o en relación a cómo se reciben en el público las creaciones –apuntando directamente al trabajo pionero en la disciplina de Antal (1989) acerca las condiciones económicas y sociales del arte italiano florentino entre los siglos XIV y XV-, tienden a suponer que los artistas “son propensos a presentir cierta demanda social” (p. 227). Lo cierto es que tal autonomía del campo en relación a sus propias reglas refuerza en este aspecto un elemento relativo, según que a priori, los artistas pueden prescindir de la demanda del público para su desarrollo autónomo como artistas (Bourdieu, 1990), pero que no excluye

poner ciertas lecturas morales del capital simbólico de estos últimos, le impone también al campo artístico nuevas reglas con las que el artista puede llevar a cabo tal juego (Bourdieu, 1995), y en las que se busca ajustar las distancias entre tales expectativas, esperando que las de los artistas se ajusten a las consideraciones morales de quienes conforman el público que tiene a la cancelación como una práctica dentro de su *habitus*. Sumado a esto, que hayan agentes del campo capaces de impedir, en función de la operación de la *cancelación secundaria*, la aparición y facilitación de espacios a artistas y productores culturales condenados por el escrutinio de la cancelación, es muestra de que las premisas de acción de la cancelación tienen la capacidad de delimitar y redefinir las reglas de operación del espacio de producción cultural.

Por supuesto, si bien el artista se hace a sí mismo inseparablemente de la relación entre su posición social y su *habitus*, los cuales le permiten el desarrollo de su “creación” (Bourdieu, 1990), la figura del artista como parte de un campo autónomo respecto de sus propios criterios se hace inevitablemente en relación a otros agentes. Lo que está en juego con la cancelación vendría siendo una capacidad del público que se identifica con esta práctica para desmantelar la posición y el crédito asociado a la figura del artista. Hasta aquí, podríamos dar cuenta que el poder que poseen dentro del campo los poseedores de las formas más elevadas de capital simbólico, se puede ejercer solo en función de un reconocimiento a su figura, proveniente de las acepciones que otros agentes poseen como parte de las condiciones de producción del campo del arte (Bourdieu, 1990).

Como tal, la autonomía relativa del campo artístico parece verse enfrentada con el problema de la cancelación a un asunto más profundo, y es que los agentes que se identifican con la cancelación, ya sea como herramienta de justicia social para ciertos grupos o como una práctica de opinión pública, le imponen al resto de agentes del campo (sean críticos, curadores, galeristas, artistas y otros) la obligación de tomar postura con respecto al carácter moral de los creadores, aun cuando para estos su desarrollo dentro del campo no dependa de estos criterios. La consecuencia, sin embargo, recae en que la capacidad masiva de la cancelación en la época actual, atravesada por el peso de las opiniones públicas⁹ como del escrutinio al que pueden verse expuestos los artistas, le impone ciertos desafíos al campo artístico para mantener las posiciones y los capitales simbólicos y culturales que sostienen el lugar de los creadores y de los agentes poseedores de formas elevadas de capital simbólico.

una cierta dependencia para con otros agentes no-artistas (Bourdieu, 1990; 2010).

9 Si bien es cierto que Bourdieu niega la existencia de la opinión pública, lo hace en sentido de los supuestos tradicionales de medición y de agencia de las personas que se le ha atribuido a este fenómeno. Lo que dice el autor es que existen opiniones constituidas y movilizadas, tanto individual como colectivamente, y también sistemas de disposiciones (*habitus*), pero no se puede suponer de esto que todos los agentes tienen una opinión formada, las cuales tampoco tienen el mismo valor en todos los casos, ni que las preguntas que buscan conocer esas opiniones son entendidas y consensuales para todos. Sobre este problema, véase el capítulo “La opinión pública no existe” (Bourdieu, 1990, p. 239-250).

Consideraciones finales

Para concluir, al volver a la pregunta sobre cómo podemos caracterizar teóricamente la cancelación como fenómeno con una impronta social y pública, consideramos que el apartado teórico de Pierre Bourdieu acerca de los componentes de este campo puede dar a conocer las consideraciones y contraposiciones presentes en la práctica de este fenómeno y de los supuestos de cada agente. Por un lado, en una primera parte se ha podido describir a la cancelación como una práctica que omite, reprime y retira el reconocimiento a figuras públicas cuando sus actitudes descuadran los marcos morales de ciertas personas o grupos, mediante dos formas de expresión, una que busca la identificación con la cancelación y otra que la emplea como herramienta de acción para ciertos grupos históricamente marginalizados. Si bien es una práctica que atraviesa cualquier disciplina y, potencialmente, podría expresarse en cualquier campo, en el artístico toma una forma sumamente particular debido a las características con que su autonomía se rige.

Debido a que los agentes dominantes-dominados (Bourdieu 2000) del campo artístico y los de producción cultural –dígase, los artistas o creadores “increados” según Bourdieu (1990; 1995)- están profundamente determinados en su lugar por cómo son percibidos desde otros agentes aun a costa de la autonomía con la que opera su campo, el público que conforma al campo artístico y que puede emplear la cancelación (sea de una u otra forma) tiende a reinterpretar el capital simbólico de los artistas como dependiente de ciertas obligaciones morales o formas de un capital moral o ético derivado de su posición (Pellandini-Simányi, 2014; Wilkis, 2014), que lo determina para la valoración social de sus creaciones. No obstante, esto ocurre dentro de un campo que, en su pretensión de autonomía, tiende a una escisión respecto de otros poderes y nociones que componen el actuar de estas figuras, incluyendo entre esto consideraciones morales neutralizadas o directamente omitidas.

El poder de la cancelación en los últimos años, tendería a apuntar a un fenómeno que dificulta la libertad de acción de figuras como los artistas y escritores, que si bien actúan en un campo con relativa autonomía y dependencia de otros agentes (Bourdieu, 1990), potencialmente, tiene una capacidad de redefinir los límites y las reglas que determinan el campo del arte en la época actual, según, por ejemplo, qué tan de acuerdo o no están los agentes facilitadores de los productos culturales a mostrar dichas creaciones. El fenómeno dirime una cierta acepción de las figuras legitimadas como dependientes del cumplimiento de ciertos parámetros morales, e inclusive, de ciertos discursos en contra de las injusticias sociales acaparadas por ciertos grupos (Norris, 2023). Como tal, este trabajo constituye una aproximación teórica acerca de cómo podríamos caracterizar el funcionamiento de la cancelación con respecto a las posiciones de aquellos agentes víctimas de este conjunto de prácticas dentro del campo específico del arte, y si bien es una discusión que concierne múltiples aristas y múltiples formas de repercusiones, consideramos que las descripciones realizadas por Bourdieu pueden aportar a dilucidar qué lugar tiene cada agente y el modo en que pueden estudiarse a futuro, con respecto a las consecuencias para el mundo de las artes y sus diversos agentes.

Referencias

- Antal, F., (1989). *El mundo florentino y su ambiente social*. Alianza Editorial.
- Bourdieu, P., (1990). *Cuestiones de Sociología*. Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P., (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P., (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P., (1999). *Meditaciones pascalianas*. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P., (2007). *El sentido práctico*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P., (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P., y Wacquant, L. (2013). Symbolic capital and social classes. *Journal of Classical Sociology*, 13(2), 292-302. <https://doi.org/10.1177/1468795X12468736>
- Brovelli, F. (2021). Cultura de la cancelación: Experiencias de escraches contemporáneas en la literatura argentina. *Actas De Periodismo Y Comunicación*, 6(2). <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/view/6911>
- Burgos, E. y Hernández-Díaz, G., (2021). La cultura de la cancelación: ¿autoritarismo de las comunidades de usuario? *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, 193, 143-155.
- Cabrera Peña, K. I. y Jiménez Cabarcas, C. A., (2021). La cultura de la cancelación en redes sociales: Un reproche peligroso e injusto a la luz de los principios del derecho penal. *Revista chilena de derecho y tecnología*, 10(2), 277-300. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-2584.2021.60421>
- Clark, M. D., (2020). DRAG THEM: A brief etymology of so-called “cancel culture”. *Communication and the Public*, 5(3-4), 88-92. <https://doi.org/10.1177/2057047320961562>
- Corcuff, P., (2015). *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*. (2^a ed.). Siglo Veintiuno Editores.
- Durkheim, É., (2012). *La división del trabajo social*. Minerva Ediciones.
- Gómez Villar, A., (2022). Transformar sin cancelar. La sensibilidad cultural de la hegemonía. Pensamiento al margen. *Revista Digital de Ideas Políticas*, 15, 62-70. <http://hdl.handle.net/10201/117666>
- Jhonanquier Barrera, N., y Payalef Aramburu, C. A. (2021). Ídolos, masculinidad(es) y cultura de la cancelación. *Actas De Periodismo Y Comunicación*, 6(2). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/view/6841>
- Ng, E. (2020). No Grand Pronouncements Here...: Reflections on Cancel Culture and Digital Media Participation. *Television & New Media*, 21(6), 621-627. <https://doi.org/10.1177/1527476420918828>

- Norris, P. (2023). Cancel Culture: Myth or Reality? *Political Studies*, 71(1), 145-174. <https://doi.org/10.1177/00323217211037023>
- Pellandini-Simányi, L. (2014). Bourdieu, Ethics and Symbolic Power. *The Sociological Review*, 62(4), 651-674. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12210>
- Peters, T., (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas públicas*. Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv10crcs6>
- Sadaba, T., y Herrero, M. (2022). Cancel Culture in the Academia: The Hispanic Perspective. *methaodos. Revista De Ciencias Sociales*, 10(2): 312-321. <http://dx.doi.org/10.17502/mrcs.v10i2.594>
- Wilkis, Ariel (2014). Sobre el capital moral, *Papeles de Trabajo*, 8(13), 164-186. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/598>