

Agenciamiento organizacional del arte transformador. Abordaje holístico de la “autogestión” “colectiva”

¹FRANCISCO MIGUEL FERNANDO BERTEA Y ²LUDMILA ELIZABETH ROSSETTI

¹ Universidad Provincial de Córdoba e Instituto de Educación Superior Simón Bolívar - Argentina

² Secretaría de Ciencia y Tecnología, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Cómo citar este artículo (estilo APA) / Citing this article (APA style):

Fernando Berteá, F.M. & Elizabeth Rossetti, L. (2026). Agenciamiento organizacional del arte transformador. Abordaje holístico de la “autogestión” “colectiva”. *Revista Mexicana de Investigación en Psicología*, 18(1), 46–57.

Resumen

En el marco del capitalismo cultural, la gestión cultural latinoamericana presenta una politización que se distancia del art management. Dentro del campo arte-transformador, identificamos una concepción ampliada de la gestión, dada la débil división del trabajo artístico y las condiciones de precariedad estructural. El objetivo del artículo es analizar la configuración del agenciamiento organizacional en las prácticas artísticas vinculadas con la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca, en Córdoba, Argentina. La investigación se inscribe en los estudios sociales del arte y articula aportes del análisis institucional, el esquizoanálisis, la psicología comunitaria y la gestión cultural. Metodológicamente, se sustenta en un trabajo de

campo etnográfico colaborativo desarrollado con el grupo Cantorodado entre 2018 y 2022. Se identificó que quienes integran el grupo se desempeñan como artistas-gestores, y que los conflictos que atraviesan su funcionamiento ponen en relación agenciamientos organizacionales, afectivos, estéticos, políticos y materiales, así como las dimensiones individual, grupal, organizacional y comunitaria. Estos hallazgos permiten reconocer una configuración holística de la gestión y resaltar la importancia de incluir la gestión de conflictos como parte de la gestión cultural.

Palabras clave: Arte independiente, danza contemporánea, gestión cultural, ethos, don

Promoting intergenerational care through audiovisual production practices: The screenplay as a tool for psychosocial intervention

Abstract

Within the framework of cultural capitalism, cultural management in Latin America exhibits a degree of politicization that distinguishes it from art management. In the field of transformative art, a broader conception

Dirigir toda correspondencia a los autores a la siguiente dirección:

Francisco Miguel Fernando Berteá

Correos electrónicos: fmfberteá@gmail.com

RMIP 2026, Vol. 18, Núm. 1, pp. 46-57

www.revistamexicanadeinvestigacionenpsicologia.udg.mx

Algunos derechos reservados (CC-BY-NC-SA) Revista Mexicana de Investigación en Psicología.

of management is identified, given the limited division of artistic labor and the conditions of structural precarity. This article aims to analyze the configuration of organizational agencement in artistic practices associated with independent contemporary dance in the Paravachasca Valley, Córdoba, Argentina. The study is situated within the social studies of art and brings together contributions from institutional analysis, schizoanalysis, community psychology, and cultural management. Methodologically, it draws on collaborative ethnographic fieldwork conducted with the Cantorodado group between 2018 and 2022. The findings indicate that group members perform the dual role of artists and managers, and that the conflicts affecting the group's functioning bring organizational, affective, aesthetic, political, and material *agencements* into relation, as well as individual, group, organizational, and community dimensions. These findings reveal a holistic configuration of management and underscore the importance of incorporating conflict management into the field of cultural management.

Keywords: Independent art, contemporary dance, cultural management, ethos, gift

INTRODUCCIÓN

Desde el campo de la gestión de las artes, el investigador estadounidense William Byrnes (2022), especializado en administración artística, plantea que las funciones de la gestión comprenden la planificación, la organización, el liderazgo y el control, orientados a la administración eficaz y eficiente de los procesos y los recursos. Sin embargo, esta concepción resulta parcial para comprender el campo arte-transformador argentino (Infantino, 2019), en el que las prácticas artísticas buscan contribuir a la transformación de las desigualdades sociales desde una perspectiva contrahegemónica y un enfoque de derechos. Muchas de estas experiencias presentan una débil división del trabajo en contextos de precariedad, por lo que, en general, no cuentan con profesionales especializados en gestión ni disponen de recursos para contratarlos. En consecuencia, son sus propios integrantes quienes asumen estas tareas de acuerdo con sus intereses, habilidades y experiencias.

En este contexto, se plantean los siguientes interrogantes: ¿en qué consiste la “gestión”¹ en el arte transformador?, ¿cómo se “gestionan” las funciones de una obra de arte en el interior de la provincia? y ¿cómo se configura el agenciamiento organizacional en el arte transformador?

Desde un enfoque socioantropológico, se opta por emplear términos organizacionales en lugar de las nociones de “gestión” o “gestión cultural”, con el propósito de complejizar la perspectiva *emic* (Geertz, 1994; Guber, 2001). Se entiende lo “organizacional” como el modo en que una actividad se configura en la práctica. A partir de los aportes de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari (1985), se utiliza, además, la noción de agenciamiento, que proporciona una visión analítica relacional, procesual y dinámica para abordar procesos con y sin sujeto.

Si bien algunos estudios (Roitter, 2009; Wajnerman, 2013) reconocen la dimensión organizacional como parte del hacer artístico transformador, junto con las dimensiones individual, grupal y comunitaria, las investigaciones no suelen indagar de manera relacional y con suficiente densidad analítica el interjuego entre ellas, tal como propone el modelo ecológico (Bronfenbrenner, 1987), retomado por la psicología comunitaria latinoamericana (Barrault et al., 2019; Lapalma, 2012; Torres de Torres, 2016). Tampoco suelen articular un enfoque holista (Otto y Bubandt, 2010; Thornton, 1988)² que examine relacionalmente los aspectos organizacionales, estéticos, políticos y afectivos, entre otros, salvo algunas excepciones (Boix, 2021; Mercado, 2021). Del mismo modo, la mayoría de los casos analizados se sitúa en ciudades metropolitanas, lo que limita la densidad casuística y analítica del conocimiento producido sobre los interiores provincianos.

1 Se emplean las comillas para resaltar términos nativos centrales en el análisis, así como también realizar citas directas de las personas interlocutoras.

2 El término “holismo” se emplea para aludir a una clase que comprende todas las subclases definidas de manera situada y empírica, y no a priori. Esta perspectiva concibe la vida desde su complejidad y su carácter relacional, abierto, heterogéneo, inter- e intradependiente e incompleto (Deleuze y Guattari, 1985; Morin, 2004). Por lo tanto, no remite a una totalidad estructurada y cerrada ni a una clase que abarque a todos los individuos existentes.

Este estudio tiene por objetivo analizar la configuración del agenciamiento organizacional en el hacer artístico transformador dentro del mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca, región ubicada en la provincia de Córdoba, Argentina. Se busca contribuir a un área de vacancia identificada en el campo transdisciplinar de los estudios sociales del arte. Para ello, se adopta un enfoque socioantropológico que articula aportes del análisis institucional, el esquizoanálisis (Deleuze y Guattari, 1985; Guattari, 1976), la psicología comunitaria (Barrault et al., 2019; Lapalma, 2012; Torres de Torres, 2016) y la gestión cultural (Chanlat, 2019, 2021; Gravano, 2021; Lugones et al., 2024). Este abordaje permite examinar dicho agenciamiento desde una perspectiva compleja, procesual y relacional.

Este artículo se estructura en tres momentos. En primer lugar, se caracteriza el enfoque teórico-metodológico de la investigación y se contextualiza el caso de estudio. En segundo lugar, se recuperan algunos aspectos del sentido nativo atribuido a la "gestión cultural", mediante el análisis de su relación con el ethos de este mundo del arte y de la tensión entre el *art management* y la gestión cultural latinoamericana. En tercer lugar, se profundiza en las distintas concepciones de la "gestión cultural", presentes en el grupo Cantorodado, así como las tensiones y los conflictos que emergen entre sus integrantes, lo que permite visibilizar el carácter holístico de esta práctica.

DESARROLLO

ENFOQUE DE ESTUDIO

En el marco de los estudios sociales del arte, la investigación se inscribe en la antropología sociocultural como teoría y método (Guber, 2001), desde un enfoque holístico que permite realizar una descripción densa de los fenómenos abordados (Geertz, 2003). En este sentido, se desarrolla un trabajo de campo etnográfico colaborativo entre 2018 y 2022 (Lassiter, 2005), durante el

cual se acompañó, desde un enfoque corpóreo (Csordas, 1990), el itinerario de la vida cotidiana del grupo Cantorodado en el contexto de esta investigación doctoral.

Como técnicas de investigación, se emplearon la participación observante desde la posición de integrante del grupo (Wacquant, 2006), el diario de campo antropológico, la entrevista etnográfica (Guber, 2001) y el análisis documental (Taylor y Bogdan, 1987).

La etnografía colaborativa articula diferentes puntos de vista mediante instancias de cointerpretación con las personas interlocutoras, lo que implica procesos de negociación, desacuerdos y problemáticas ético-políticas. En ese sentido, el estudio se llevó a cabo de conformidad con los principios establecidos en la legislación argentina en materia de consentimiento libre, previo e informado, así como la protección de los derechos a la privacidad, la integridad y el honor. Estos principios se concretaron en acuerdos particulares con cada una de las personas participantes.

Este enfoque de investigación implicó la construcción de vínculos de confianza y afecto con las bailarinas y los bailarines, a partir de los cuales se establecieron relaciones reconocidas como de "compañeros/as", "amigos/as" y "*partenaiers*". Debido a las implicaciones subjetivas involucradas en el estudio, se llevó a cabo un ejercicio constante de familiarización y extrañamiento, así como de inmersión y distanciamiento. En este proceso, la reflexividad etnográfica ocupó un lugar central como estrategia cognoscitiva para la creación de conocimiento antropológico (Guber, 2001).

Se realizó un análisis antropológico de los datos entendido como un proceso reflexivo que articula las perspectivas *emic* y *etic* (Guber, 2001), así como distintos órdenes de interpretación (Geertz, 2003). Para ello, se retomaron algunos procedimientos analíticos de la teoría fundamentada, en particular la comparación constante y la saturación teórica (Glaser y Strauss, 2017), con apoyo del programa informático ATLAS.ti. Las categorías de análisis fueron construidas mediante un proceso inductivo, temático y re-

cursivo de codificación, guiado por criterios de pertinencia temática y coherencia interpretativa, desde una visión hermenéutica.

Asimismo, se empleó la noción de agenciamiento como herramienta analítica para indagar, de forma compleja, procesual y relacional, la configuración de la organización estudiada. El agenciamiento puede entenderse como un conjunto heterogéneo de relaciones entre seres vivos, objetos, materiales, prácticas, sentidos, afectos, relaciones, espacios y tiempos que se vinculan, se afectan mutuamente y producen efectos en el mundo. Se trata de un proceso abierto, relacional y heterogéneo que opera en los planos individual, infraindividual, transindividual y aindividual. Su lógica posee una forma conectiva basada en el “y” y el “y además” (Deleuze y Guattari, 1985), y se organiza mediante el cofuncionamiento de los distintos elementos que lo integran.

Se adoptó un enfoque domiciliado de la práctica artística (Torres de Torres, 2016), entendido como una modalidad de investigación desarrollada en el territorio habitado por quien investiga. Desde esta perspectiva, se acompañó y se participó en la vida cotidiana del mundo de la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca. Esta región serrana, situada en el interior de la provincia de Córdoba, se ubica a 35.9 km al sur de la ciudad de Córdoba, y está conformada por 18 localidades, con una población que va de los 274 habitantes a los 65.000.

El grupo independiente de danza contemporánea Cantorodado se conformó en 2016 como un “taller” de danza contemporánea y, a lo largo de 2018, profundizó su organización como “colectivo”. En 2019 inició un proceso de composición de la obra *Otoño*, estrenada en diciembre de 2020, con la cual han realizado 16 funciones hasta el cierre del relevamiento.³ La composición del grupo varió a lo largo de su trayectoria: mientras que entre 2016 y 2017 estuvo constituido por alrededor de diez personas, desde 2018 contó con la participación estable de entre tres y cuatro integrantes.

3 Se puede visualizar el teaser de la obra *Otoño* en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=1Clf3_I5fhQa

Al igual que sucede en otras regiones de Argentina (Sáez y Verdenelli, 2024) y del mundo (Hanna, 2010), la danza contemporánea se configura como una práctica artística y laboral predominantemente feminizada. Esta característica también se manifestó en el caso estudiado, ya que las principales personas interlocutoras fueron mujeres cisgénero heterosexuales.

ENTRE EL ART MANAGEMENT Y LA GESTIÓN CULTURAL LATINOAMERICANA: HACIA UN ENFOQUE HOLÍSTICO

En el marco del capitalismo cultural descrito por Rifkin (2000), la cultura adquiere una creciente centralidad como recurso susceptible de ser movilizado con fines económicos, sociales y políticos (Yúdice, 2002). En este sentido, Vich (2014) propone comprenderla no como una esfera autónoma, sino como un dispositivo que produce realidad y configura las relaciones sociales, como un nuevo poder que “sirve para algo”.

En este contexto, el *art management* comenzó a institucionalizarse en el ámbito anglosajón entre 1970 y 1980 (Evrard y Colbert, 2000) como una subdisciplina de las ciencias de la gestión.⁴ Este campo comprende el estudio y la aplicación profesional de conocimientos administrativos a organizaciones, proyectos y procesos artísticos y culturales; específicamente, en el caso del *art management*, es el negocio de la cultura⁵ que, como actividad comercial, puede requerir distintas subáreas de ejercicio profesional, como la gestión de recursos humanos, la mercadotecnia y la gestión financiera (Evrard y Colbert, 2000).

En América Latina, la gestión cultural comenzó a institucionalizarse como campo profesional y

4 Byrnes (2022) y Chanlat (2021) construyen historizaciones de la gestión como campo de conocimiento y profesional. En el ámbito de la cultura, se suele emplear como sinónimos los términos *arts management*, *cultural management* y *arts administration*, que suelen traducirse como “gestión cultural”, “gerencia cultural” o “gerencia de las artes”.

5 A diferencia de la reconstrucción realizada aquí sobre el *art management*, Bridgstock (2012) señala que el espíritu empresarial en las artes es diferente al espíritu empresarial en los negocios, y no debe asociarse en forma necesaria al énfasis e imperativo comercial y lucrativo.

académico en la década de 1980, en el contexto de la nueva racionalidad neoliberal. Sin embargo, los modelos procedentes del *art management* fueron apropiados culturalmente en un territorio marcado por procesos sociopolíticos regionales heterogéneos, que toman distintos nombres, por ejemplo, arte político, animación sociocultural, educación popular, investigación-acción e indigenismo crítico. De este modo, la gestión cultural se configuró como un campo heterogéneo y en disputa, atravesado por debates acerca de sus funciones, sus definiciones, sus ámbitos de intervención y las formas de ejercer esta práctica social (Bayardo, 2019; Vich, 2014).

En esta región, la gestión cultural adquirió una dimensión explícitamente política que no se limita a la administración de bienes culturales ni a su incorporación en dinámicas mercantiles, sino que también se vincula con la construcción de ciudadanía y la calidad de vida (Bayardo, 2019; Vich, 2014). Esta perspectiva incorpora sentidos locales como la memoria, el territorio y la diversidad cultural (Chavarría Contreras y Valdés Vergara, 2019). En consecuencia, existe una tendencia a concebir a las personas gestoras culturales no solo como administradoras o productoras de espectáculos, sino también como agentes culturales. Desde este enfoque, la cultura se entiende como parte de proyectos político-culturales situados y como un medio de transformación social.

La "gestión cultural" desarrollada en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca se distancia de las concepciones del *art management*. Desde esta perspectiva, el ser humano no es concebido solo como un *homo economicus* racional, sino en su integralidad, atendiendo a "todas las fibras de su ser" (Mauss, 1979, p. 285). En consonancia con esta mirada, la gestión puede entenderse en un sentido amplio como un "conjunto de prácticas organizativas [...] puestas al servicio del cumplimiento de objetivos de acción concretos y específicos, sin reducirla a la actividad administrativa o formal, sino a la totalidad del proceso de llevar a cabo la cooperación social" (Gravano, 2021, p. 28).

Con base en esta definición, se identificó que las personas integrantes de Cantorodado se desempeñaban en forma simultánea como artistas y gestoras, en consonancia con lo señalado por Boix (2021) para el ámbito de la música indie de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires. En el contexto de precariedad estructural característico del circuito artístico independiente estudiado, se observó una escasa especialización de las tareas, sintetizada por las personas interlocutoras mediante la expresión "todos hacen todo". Esta modalidad evidenciaba la interdependencia entre quienes integraban el grupo y la necesidad de cooperar para sostener la práctica artística.

De este modo, al trabajo estético vinculado con el entrenamiento, la composición, la dirección y la interpretación se sumó una heterogeneidad de actividades de gestión y producción; entre ellas, la obtención de recursos económicos por medio de convocatorias estatales; la búsqueda de espacios de ensayo y de reemplazos cuando alguna persona abandonaba el grupo; el contacto con responsables institucionales para ofrecer la obra; la coordinación de fechas; la negociación de los pagos; el diseño de materiales gráficos; y la adaptación de la obra a las condiciones de cada sala. También se incluían el traslado y la instalación del equipamiento de iluminación cuando el espacio no disponía de la "técnica" requerida, la difusión de los eventos en las redes sociales, la limpieza del escenario y, en algunas ocasiones, el ordenamiento de la sala luego de las ocupaciones.

Las personas que se desempeñan como artistas y gestoras cooperan entre sí para realizar estas tareas habituales, las cuales se ejecutan de acuerdo con el ethos de este mundo del arte (Geertz, 2003).⁶ La adecuación a este marco valorativo permite ser reconocido como un buen compañero y artista, así como también evita generar

6 El *ethos* puede entenderse como el marco valorativo y el estilo de conducta propios de un grupo social. Comprende un conjunto de "estados anímicos y motivaciones" (Geertz, 2003, p. 111), así como "el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo; se trata de la actitud subyacente [...] ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja" (p. 118). Este marco posee una dimensión sensible y se expresa como un saber práctico incorporado.

incomodidades, tensiones y posibles quiebres del lazo social dentro de esta comunidad de artistas independientes.

De forma sintética, el *ethos* del mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca se caracteriza por una posición colectiva; una politicidad del hacer relacionada con posiciones consideradas “progresistas”; una cultura del trabajo y emprendedora; la búsqueda de “calidad técnica”; la circulación de dones; la construcción de un ambiente “amigable”; un vínculo placentero y deseante con el arte; una atmósfera afectiva de entusiasmo; un régimen afectivo discreto; y una ética del cuidado (Berteá, 2024; Berteá y Rossetti, 2024).

Este *ethos* funciona como un horizonte social que establece un orden tácito y opera como una suerte de guion orientador de las prácticas artísticas y de la vida social de la comunidad. Sin embargo, no las determina. Por el contrario, acontecen variaciones a lo largo del tiempo en función de las personas que participan en este mundo del arte. En consonancia con este *ethos*, que puede interpretarse en términos de cultura organizacional,⁷ la “gestión” no constituye únicamente una técnica administrativa, sino que forma parte de la práctica artística y de la vida social de este mundo del arte. En cuanto acción sobre otras acciones, involucra relaciones de poder (Foucault, 1993), cuyo análisis resulta fundamental “para entender la acción en las organizaciones” (Chanlat, 2019, p. 23).⁸ En el caso estudiado, estas relaciones se configuraron de manera “colectiva”, democrática, colaborativa, “amigable”, discreta y cuidadosa, de acuerdo con valores ético-políticos, organizacionales, pragmáticos, estéticos y afectivos. No

obstante, esta forma de organización no estuvo exenta de tensiones y contradicciones.

Esta modalidad fue denominada por las personas interlocutoras “autogestión” “colectiva”, expresión mediante la cual se destacaba su carácter autónomo, colaborativo y colectivo. Su funcionamiento se organizaba mediante grupos y colectivos de trabajo que podían mantenerse durante varios años, así como a través de proyectos de menor duración, desarrollados durante algunos meses. En ciertas ocasiones, también se implementaban formas de gestión mixta que implicaban la articulación con el Estado.

Al mismo tiempo, en el arte independiente se reconoce la presencia de una racionalidad vinculada con el *management* de sí o el emprendedurismo, naturalizada y, en ocasiones, invisibilizada (Bröckling, 2015), aunque cuestionada con creciente frecuencia por las personas que integran estos ámbitos artísticos (del Mármol y Sáez, 2020). En particular, se plantea la necesidad de reducir no solo la autoprecarización y la autoexplotación, sino también la reproducción de formas de explotación entre compañeros, compañeras y personas unidas por vínculos de amistad, con el propósito de construir condiciones dignas de trabajo y de vida (del Mármol y Basanta, 2020).

A pesar de estos cuestionamientos, las personas dedicadas a la danza en la región estudiada se encontraban atravesadas por dinámicas de autoexigencia, sobreexigencia y autocompetencia consigo mismas, propias del *management* (Bröckling, 2015). En ese sentido, una bailarina comentó: “Compito con mi propia danza. Y los colegas son un apoyo en eso” (entrevista, Rossetti, mayo de 2019).

Al reconocer la tensión entre las lógicas comprendidas por el *art management* y la gestión cultural latinoamericana, así como entre la gestión empresarial de sí y la “autogestión” “colectiva”, puede advertirse que el trabajo “colectivo” también puede resultar funcional al *ethos* neoliberal. El trabajo colaborativo o en equipo “sirve como una noción clave para el éxito” (Kunst, 2011, p. 413), de modo que, incluso, prácticas valoradas

⁷ En este estudio se entiende por cultura organizacional el conjunto de prácticas y significados en común en distintos grados (normas, valores, modalidades comunicacionales, pautas de interacción), “mediante las cuales, en una organización, institución o grupo damos sentido, en forma compartida, a las acciones y actividades que realizamos” (Gravano, 2021, p. 31). Esta cultura fomenta sentimientos de pertenencia y formas de ser compartidas en la organización.

⁸ Esta propuesta se fundamenta en la noción foucaultiana de gubernamentalidad, “como espacio de indagación donde se intersectan preocupaciones sobre las pedagogías de gobierno y los ejercicios de poder estatal(izados)” (Lugones et al., 2024, p. 1). En esta investigación no se emplea este enfoque.

positivamente, como la generosidad, no escaparían a "las formas contemporáneas de explotación" (p. 418). No obstante, en el caso estudiado se identificó una posición crítica y atenta frente a estas dinámicas.

Asimismo, se observó que las personas dedicadas a la danza realizaban cotidianamente un trabajo emocional (Hochschild, 2003), denominado por las personas interlocutoras "laburo subjetivo", mediante el cual adecuaban sus expresiones y reacciones a los modos de sociabilidad y a las pautas de cortesía y de cuidado legitimadas por el *ethos* de este mundo del arte. Este trabajo implicaba acallar, contener o modular determinadas reacciones emocionales, como el enojo, los "microfascismos patriarcales", así como regular la expresión de la atracción erótico-sexual. En este último plano, el régimen de discreción y cuidado se vinculaba, con el paso del tiempo, con procesos de "deserotización" de los cuerpos (Berteau, 2023, 2024).

El "laburo subjetivo" también comprendía la contención de los impulsos orientados a imponer el propio punto de vista, con el propósito de favorecer una construcción "colectiva". Del mismo modo, se evitaba conversar frente al público o ante agentes estatales que contrataban las funciones acerca de las incomodidades surgidas durante el proceso de gestión o la interpretación de la obra. Esta regulación de lo expresable contribuía a preservar una imagen de formalidad y seriedad ante las personas y las instituciones externas al grupo.

HETEROGENEIDAD EN LA "GESTIÓN CULTURAL": ENTRE DIFERENCIAS, TENSIONES Y CONFLICTOS

En el desarrollo de las tareas de composición estética, gestión y reposición de la obra dentro del grupo Cantorodado emergieron diferencias, tensiones y conflictos entre las personas que lo integran en torno a los lugares donde realizar las funciones, las personas e instituciones con las cuales articularlas, las modalidades de organización y

los propósitos. Estas controversias permiten visibilizar el carácter holístico del agenciamiento organizacional.

La "gestión cultural" en Cantorodado gravitó alrededor de distintos intereses estético-políticos compartidos por el grupo. A lo largo del proceso de composición de la obra *Otoño*, durante 2019 y 2020, se construyeron acuerdos sobre el interés político de crear una obra que "interpelara" al público en torno a las violencias cotidianas y contribuyera a transformar esas realidades. Asimismo, otro interés que orientó la gestión consistió en hacer circular la obra fuera de los circuitos artísticos convencionales, con el propósito de acercarla a públicos que no se encontraban familiarizados con la danza contemporánea. Esta decisión fue entendida como un gesto de democratización del acceso al arte.

En ese sentido, la dimensión política de la "gestión cultural" no se orientó de manera prioritaria hacia la mercantilización y la rentabilidad económica del *art management* ni tampoco al espectáculo y el entretenimiento, sino hacia valores vinculados con la ciudadanía y la calidad de vida, asociados con determinadas concepciones latinoamericanas de la gestión cultural. Sin embargo, durante la organización del estreno de *Otoño*, en diciembre de 2020, surgieron tensiones respecto a las formas de gestionar la obra. Estas diferencias deterioraron los vínculos grupales y fueron parte del proceso que culminó con la salida de una de las integrantes.

La discusión se centró en dos decisiones: si se debía remunerar el trabajo de diseño gráfico de una carpeta destinada a presentar y "vender" la obra, y si convenía contratar a una persona externa al grupo para que produjera funciones a cambio de un porcentaje de la recaudación o si esta tarea debía ser asumida por quienes integraban Cantorodado. La tensión gravitó alrededor de la idea de que "vender" la obra implicaba ingresar en una "lógica comercial". Para una de las tres personas integrantes, esta decisión suponía un desplazamiento de la "posición política" del grupo y de la obra, mientras que, para las otras dos, cons-

tituía únicamente una estrategia para conseguir funciones, sin que ello modificara los intereses políticos.

Aunque las personas de Cantorodado compartían el interés de obtener ingresos que les permitieran “vivir del arte”, emergió una tensión entre lo comercial y lo político, expresada en la oposición entre “vender” la obra y “compartirla” como una “intervención artística” de carácter político. Para una de las personas integrantes, ambas orientaciones fueron concebidas como posiciones incompatibles, por lo que la diferencia adquirió una configuración antagónica (Mouffe, 2014). Para las otras dos, en cambio, se trataba de una contradicción con la que era posible convivir sin necesidad de resolverla de manera definitiva. Esta controversia puede situarse en relación con distintas formas de concebir el vínculo entre la producción artística y el interés económico. En el campo de producción cultural francés analizado por Bourdieu (2003) de 1960-1970, la autonomía artística se encontraba asociada con una economía simbólica en la que el interés económico tiende a negarse o disimularse como condición de legitimidad. Por su parte, Bridgstock (2013), en el contexto de la educación artística superior australiana, cuestiona que el espíritu empresarial sea considerado una “mala palabra” y plantea la necesidad de desarrollar capacidades que permitan sostener las trayectorias profesionales de los artistas. En contraste con esta última perspectiva, la comercialización del arte generaba controversias en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca.

En el caso de *Otoño*, la tensión entre las dimensiones comercial y política de la gestión no se resolvió mediante un acuerdo explícito, sino que perdió centralidad después de la salida de una de las integrantes y de su reemplazo por otra bailarina en abril de 2021. La persona que cuestionaba la incorporación de una lógica comercial decidió abandonar el grupo, en un contexto marcado también por otras tensiones y situaciones personales. Con la nueva conformación del grupo, el acuerdo fue producir funciones con el objetivo

de “compartir” la obra, “interpelar” a públicos ajenos al circuito de la danza contemporánea y obtener ingresos que permitieran crear condiciones “dignas” de trabajo. No se buscaba, por ello, el enriquecimiento económico, ya que el interés del grupo continuaba centrado en la dimensión estético-político de la obra.

Se habilitó así la negociación del “caché” y la búsqueda del monto más alto posible, de acuerdo con lo que se estimaba que cada institución podía pagar. Como resultado de estas negociaciones, la remuneración por función y por intérprete osciló entre U\$3.10 y U\$25.30⁹ por jornadas de más de tres horas. Estas cantidades se encontraban por debajo de los US\$40.20¹⁰ recomendados por la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza en la escala salarial tomada como referencia, información que las personas integrantes del grupo desconocían en ese momento.

En la primera y la segunda función de *Otoño*, cada intérprete recibió U\$3.1 y U\$4.4, respectivamente. La escasa remuneración causó malestar y tensiones al interior del grupo, y fue experimentada por una de las integrantes como una falta de reconocimiento por parte del público, lo que culminó con su salida del grupo.

A partir del trabajo de campo etnográfico, se identificó que las relaciones cotidianas entre las personas dedicadas a la danza, así como las establecidas con el público, se configuraban en torno a la lógica del don (Mauss, 1979),¹¹ entendida

9 Es pertinente aclarar que la moneda oficial en Argentina es el peso argentino y que en la economía de la vida cotidiana se presentan dos tipos de dólares: el “blue” o ilegal y el “oficial”. El primero es empleado en la economía informal principalmente como moneda de tenencia para ahorro y como referencia general, con una diferencia de valor de entre el 1% y el 195% entre ambos tipos de dólares durante 2018 y 2022. En los datos mostrados se utiliza el valor del dólar “blue”, que fue utilizado por las personas integrantes para el ahorro, considerando que la inflación anual en Argentina en ese periodo osciló entre el 47.6% y el 94.8%. Lo anterior dificulta la comparación en pesos argentinos. Asimismo, se decidió usar los valores en dólar para facilitar la comparación internacional.

10 Este valor corresponde a mayo de 2024. En ese mes, el valor del salario mínimo vital y móvil era de U\$196, y el sueldo promedio de una familia tipo (dos personas adultas y dos niños/as) para acceder a la canasta básica total y estar sobre la línea de la pobreza era de U\$712.4.

11 El antropólogo francés Marcel Mauss (1979) formuló la teoría del don entre 1923 y 1924 a partir del estudio de “sociedades primitivas”. El don es presentado como un fenómeno social total que se materializa en las relaciones entre personas, clanes y tribus, en las que unos dan, otros reciben y, luego de un tiempo, retribuyen. Los tres elementos de la triada del don constituyen obligaciones (de dar, de recibir y de devolver). Aquello que se da son bienes

como una dimensión constitutiva del lazo social de este mundo del arte. La circulación del don debía ajustarse a los modos de sociabilidad, cortesía y reconocimiento legitimados por el *ethos* de esta comunidad. En este marco, dar, recibir y devolver constituían obligaciones interrelacionadas, y la retribución debía realizarse de una manera considerada digna. Contrariamente, abstenerse de dar, abstenerse de recibir o abstenerse de retribuir era cometer una falta, de modo que la "obligación de devolver dignamente es imperativo" (Mauss, 1979, p. 210).

Las bailarinas y los bailarines solían esperar, de forma más o menos implícita, una retribución del público por el trabajo realizado en cada función. Cuando esta no se producía o era valorada de manera subjetiva como insuficiente, podía originar tensiones, resquebrajar el lazo social y afectar su continuidad. Dicha retribución podía expresarse mediante aplausos, comentarios y valoraciones artísticas, así como a través del dinero recaudado "a la gorra",¹² entendido como una forma de reconocimiento simbólico y material. El valor atribuido a estas expresiones dependía de la apreciación subjetiva singular de cada artista, aunque se construía en el marco de los consensos sociales compartidos. En ese sentido, en el caso analizado, una de las integrantes consideró insuficiente la recaudación obtenida e interpretó esta situación como una falta de reconocimiento de la "calidad" de su trabajo artístico y, por extensión, de su propio valor como bailarina.

Para comprender esta experiencia, resulta pertinente considerar que, en el intercambio de dones, las personas ofrecen también algo de sí mismas. Como señala Mauss (1979), "se mezclan las almas en las cosas y las cosas en las almas" (p. 109). Desde esta perspectiva, la retribución no repre-

senta solo una compensación material, sino también una forma de reconocimiento de la persona, de su trabajo y del vínculo establecido con quienes reciben el don.

Asimismo, el dinero "desempeña un papel central en la relación entre el cálculo de valor y la moralidad" (Narotzky y Besnier, 2020, p. 33), por lo que su significado no puede reducirse a una medida económica objetiva, sino que se encuentra condicionado por valoraciones sociales, morales y subjetivas, dentro de lo cual resaltamos su carácter singular. En el caso analizado, mientras que una de las integrantes experimentó la retribución económica del público como insuficiente, las demás se sintieron cómodas con el monto obtenido y valoraron de forma positiva la recepción de la obra.

Otro analizador del carácter holístico del agenciamiento organizacional fue el conjunto heterogéneo de acciones y reacciones acontecidas ante la suspensión de una función de la obra *Otoño*, previamente acordada y programada.

Después del "estreno oficial", una de las personas integrantes de Cantorodado comunicó durante un ensayo su decisión de abandonar el grupo, lo cual llevó a suspender la función prevista para el fin de semana siguiente. En ese encuentro circularon miradas, valoraciones, sensaciones de enojo y preocupación, reproches, angustia y lágrimas. Entre las expresiones registradas se encontraron las siguientes: "Lo sentí reegoísta y repoco operativo", "Eso no es colectivo", "Creo que el laburo colectivo implica mucho laburo subjetivo, con el ego", "Todos tenemos que aprender cosas de cómo hacer una construcción colectiva", "Estamos para acompañarte", "No me dio el nivel de exigencia que me propongo yo, y que creo que implica la obra", "Las devoluciones [del público] que tienen que ver con el lenguaje técnico de la danza", "Lo estético, ya no me representa", "No tengo el cuerpo que necesita la obra" y "Yo no voy a forzarme a continuar con algo de lo que me siento súper desconectada/o".

En este caso puede reconocerse un ejemplo de relaciones de don que "dejan la sensación opre-

materiales e inmateriales bajo la forma de presentes o regalos, con un "carácter voluntario, por así decirlo, aparentemente libre y gratuito y, sin embargo, obligatorio e interesado de esas prestaciones" (p. 157).

12 La recaudación "a la gorra" implica el aporte voluntario de dinero de las personas espectadoras una vez concluida la función, en contraparte del trabajo artístico realizado por cada artista. Esta modalidad económica es valorada en el mundo del arte independiente como una forma de inclusión social que permite que todas las personas interesadas puedan participar y retribuir de acuerdo con sus posibilidades materiales. Esto responde a la intención de democratización del arte.

siva de una obligación” (Hyde, 2021, p. 16). A la persona que decidió abandonar el grupo se le reprochó no haber comunicado lo que le estaba ocurriendo, ya que ello habría permitido acompañarla y afrontar de manera colectiva la situación. Asimismo, se cuestionó el incumplimiento del compromiso asumido con el grupo y con la sala en la que se realizaría la función. De este modo, se pusieron en discusión su grado de “compromiso” y su forma de participar en la construcción colectiva. Frente a estos señalamientos, la persona sostuvo que había priorizado las posibilidades reales de lo que podía su cuerpo para evitar una lesión y que, al mismo tiempo, le dio lugar a su deseo.

Este escenario puso en cuestión, de manera diferente para cada integrante, algunos de los sentidos y valores que organizaban el *ethos* de este mundo del arte, entre ellos la posición colectiva, la circulación de dones, la construcción de un ambiente “amigable”, el régimen afectivo discreto, la ética del cuidado y el vínculo placentero y deseante con la práctica artística.

En relación con la ética del cuidado, este principio organizador no impidió que, en algunas ocasiones, sucedieran tensiones interpersonales que provocaron enojo y, en ciertos casos, lastimaron a quienes integraban Cantorodado. Algunas de estas experiencias fueron descritas mediante expresiones como “hacen bosta” y dejan “marcas” personales que produjeron distanciamientos entre las personas involucradas, como ocurrió, aunque no derivaron en enemistades.

De acuerdo con Byrnes (2022), el proceso artístico puede ser conflictivo, tenso y pasional, por lo que la gestión también comprende el abordaje de los conflictos que surgen durante el trabajo creativo. Esta dimensión puede analizarse desde una perspectiva sistémica, como la propuesta por el holismo creativo de Jackson (2006), que permite atender las relaciones entre los diversos componentes de una situación organizacional. En ese sentido, y de manera similar a lo observado por Boix (2021) en el ámbito de la música *indie* de la ciudad de La Plata, la dimensión organiza-

cional de Cantorodado implicaba gestionar los conflictos interpersonales e intentar resolverlos sobre la marcha. No solo se “gestionaban” los recursos, sino también el proceso de trabajo artístico, la dinámica grupal y las tensiones entre sus integrantes, aunque estas últimas tareas no eran comprendidas como parte de la “gestión” desde el punto de vista nativo.

En síntesis, afirmar que el agenciamiento organizacional se configura de manera holística no supone únicamente concebir la organización como un sistema cuyos elementos (tareas, estructura, personas y tecnología) mantienen relaciones de interdependencia que deben analizarse como un todo para comprender su funcionamiento (Havinal, 2009), sino que la “gestión cultural” involucra una interdependencia entre la dimensión individual, grupal, organizacional y comunitaria, así como entre los aspectos estético, organizacional, político, ético, afectivo y material, que es necesario atender para afrontar la dimensión conflictiva de la práctica artística a fin de que no quede invisibilizada (Garrido, 2009).

CONCLUSIÓN

En este artículo se indaga la configuración del agenciamiento organizacional en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca, Córdoba, Argentina. Con base en el análisis de la experiencia de trabajo de campo etnográfico colaborativo, se identificó que dicho agenciamiento presenta una configuración holística, en la que se articulan los agenciamientos afectivos, estéticos, políticos y materiales, así como la dimensión individual, grupal y comunitaria. En este sentido, la “gestión cultural” se integra con el trabajo estético y adquiere un carácter politizado que la distancia de las concepciones anglosajonas del *art management* y la aproxima a idearios vinculados con la cooperación, la colectivización, la transformación social y la democratización del arte. En un contexto marcado por la profundización de las políticas neoliberales de crueldad y la agudización la pre-

carización de la vida (Franco, 2013; Gago, 2024), se identificó una débil división del trabajo artístico. La práctica artística dependía, por tanto, del trabajo colectivo y colaborativo, sintetizado por las personas interlocutoras mediante la expresión "todos hacen todo".

En este marco, se reconoció una concepción ampliada de la gestión cultural, que adoptaba la forma de una "autogestión" "colectiva", en la que las personas dedicadas a la danza se desempeñaban simultáneamente como artistas y gestoras. Aunque la bibliografía especializada considera la gestión de los conflictos como un aspecto de las prácticas artísticas transformadoras (Garrido, 2009) y de la propia gestión cultural (Byrnes, 2022), esta tarea no era reconocida en forma explícita como tal desde el punto de vista nativo, en tanto saber qué, pero sí en tanto saber práctico, puesto en juego "en el fuego de la acción" (Bourdieu, 2007, p. 166). En el caso analizado, la "gestión cultural" involucra tensiones políticas, estéticas, socioafectivas y materiales, vinculadas con la precarización y la falta de reconocimiento económico o simbólico. Estas tensiones afectaban el lazo social y, en determinadas ocasiones, producían distanciamientos o rupturas entre las personas integrantes, así como también en relación con la danza.

La dimensión conflictiva de las prácticas artísticas constituye un analizador de las dinámicas organizacionales subyacentes. Por ello, resulta necesario profundizar en su estudio para ampliar la comprensión de la configuración holística del agenciamiento organizacional. Este abordaje plantea desafíos metodológicos, escriturales y éticos, debido a que implica analizar situaciones sociales íntimas y, muchas veces, dolorosas. En consecuencia, requiere atender el cuidado de los derechos a la privacidad, la integridad y el honor de las personas interlocutoras.

Finalmente, el análisis permitió identificar que la "gestión cultural" configura el *ethos* de este mundo del arte y, al mismo tiempo, es configurada por él. Dentro de esta relación recíproca, se destaca el don como una lógica social,

subjetivas y singular que organiza el lazo social tanto entre las personas dedicadas a la danza como entre estas y el público. En ese sentido, es relevante atender y visibilizar estas experiencias, frecuentes en contextos sociocomunitarios precarizados, mediante un enfoque relacional que permita comprender la complejidad de las formas de organización de las prácticas artísticas y psicosociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barraut, O., Chena, M., Díaz, I., Muro, J. y Plaza, S. (2019). *Tramas que insisten. Debates en psicología comunitaria. Cuadernos de Psicología Comunitaria*. Pueblo La Toma.
- Bayardo, R. (2019). Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina. En E. Fuentes Firmani y J. A. Tasat (eds.). *Gestión cultural en la Argentina* (pp. 13-32). RGC Libros.
- Berteá, F. (2024). La vida afectiva en el arte independiente. Territorio sensible en la danza contemporánea del interior provinciano. *Artilugio*, (10). <https://doi.org/10.55443/artilugio.n10.2024.45966>
- Berteá, F. (2023). Organización de los erotismos en la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina). *Astrolabio*, 31, 179-208. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n31.39014>
- Berteá, F. y Rossetti, L. (2024). Organización social de la danza contemporánea en el interior provinciano de Argentina. La elitización y democratización del arte en la clase media. *Revisita Afluir*, 1(8), 113-143. <https://doi.org/10.48260/ralf.8.186>
- Boix, O. (2021). La gestión musical en La Plata. Un diálogo abierto desde los sellos independientes. En M. Zúccaro y R. Bergé (eds.). *Cultura independiente La Plata: emergencias y divergencias en la ciudad imaginada* (pp. 117-129). RGC Ediciones.
- Bronfenbrenner, U. (1987). *La ecología del desarrollo humano. Experimentos en entornos naturales y diseñados*. Paidós.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Bridgstock, R. (2012). Not a dirty word: Arts entrepreneurship and higher education. *Arts and Humanities in Higher Education*, 12(2-3), 122-137. <https://doi.org/10.1177/1474022212465725>
- Bröckling, U. (2015). *El self emprendedor: sociología, de una forma de subjetivación* (K. Böhmer, trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Byrnes, W.J. (2022). *Management and the arts* (6ª. ed.). Routledge.
- Chavarría Contreras, R., & Valdés Vergara, J. (2019). *Aproximaciones y provocaciones en torno a la emergencia de la Gestión Cultural en las postrimerías del siglo XX latinoamericano*. En R. Chavarría Contreras, D., Fauré Polloni, C., y Yáñez Canal, U. (Eds.), *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoque desde Latinoamérica. II* (pp. 207-226). Ariadna Ediciones.
- Chanlat, J.-F. (2019). Antropología de las organizaciones. *Revista del Centro de Estudios de Sociología del Trabajo*, 11, 17-39.
- Chanlat, J.-F. (2021). Gestión y subjetividad en el trabajo en el mundo euroamericano: tres posturas principales. *Innovar*, 31(79), 27-41.

- Csordas, T. J. (1990). Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47. 10.1525/eth.1990.18.1.02a00010
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- del Mármol, M. y Basanta, L. (2020). "El arte no paga". Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo. *Sociología del Trabajo. Estudios Culturales. Narrativas Sociológicas y Literarias*, 35(21), 297-316.
- del Mármol, M. y Sáez, M. (2020). Todxs nos vamos medio agitando. Juventud y juvenilización en los campos de la danza contemporánea, el circo y el teatro. En M. del Mármol y M. L. Roa (eds.). *Corporalidades y juventudes: subiendo el volumen* (pp. 51-68). GEU, Grupo Editor Universitario.
- Evrard, Y. y Colbert, F. (2000). Arts management: A new discipline entering the millennium? *International Journal of Arts Management*, 2(2), 4-13.
- Foucault, M. (1993). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta.
- Franco, J. (2013). *Cruel modernity*. Duke University Press.
- Garrido, A. P. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia-Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 4, 197-211.
- Gago, V. (2024, junio). La crueldad como política de Estado. *Le Monde Diplomatique*. <https://www.eldiplo.org/300-milei-y-la-politica-de-la-crueldad/la-crueldad-como-politica-de-estado/>
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós.
- Glaser, B. G. y Strauss, A. L. (2017). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Routledge.
- Gravano, A. (2021). Antropología para la gestión. *Publicar-En Antropología y Ciencias Sociales*, 19(30), 27-39. <https://publicar.cgantropologia.org.ar/index.php/revista/article/view/54>
- Guattari, F. (1976). *Psicoanálisis y transversalidad*. Siglo XXI.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Norma.
- Hanna, J. L. (2010). Dance and sexuality: Many moves. *Journal of Sex Research*, 47(2-3), 212-241. <https://doi.org/10.1080/00224491003599744>
- Havinal, V. (ed.) (2009). *Management and entrepreneurship*. New Age International.
- Hochschild, A. R. (2003). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. University of California Press.
- Hyde, L. (2021). *El don: el espíritu creativo frente al mercantilismo*. Sexto Piso.
- Infantino, J. (2019). *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. RGC Ediciones.
- Jackson, M. C. (2006). Creative holism: A critical systems approach to complex problem situations. *Systems Research and Behavioral Science*, 23(5), 647-657. <https://doi.org/10.1002/sres.799>
- Kunst, B. (2011). Pronóstico sobre la colaboración. En O. Cornago (ed.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp. 409-429). Continta me tienes.
- Lapalma, A. I. (2012). El escenario de la intervención comunitaria. *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*, 10(2), 61-70.
- Lassiter, L. E. (2005). *Collaborative ethnography*. University of Chicago Press.
- Lugones, M. G., Díaz, M. C. y Tamagnini, M. L. (2024). Movimientos hacia una antropología del gestionar: introducción al dossier. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 21(e21800). <https://doi.org/10.1590/1809-43412024v21d800>
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos.
- Mercado, C. (2021). De la plaza a la sala. Estrategias y espacios de producción artística en un grupo de teatro comunitario. *RUNA, Archivo para las Ciencias del Hombre*, 42(2), 157-174. <https://doi.org/10.34096/runa.v42i2.7693>
- Morin, E. (2004). La epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropología*, 20, 1-14.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.
- Narotzky, S. y Besnier, N. (2020). Crisis, valor y esperanza: repensar la economía. *Cuadernos de Antropología Social*, 51. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.8236>
- Otto, T. y Bubandt, N. O. (eds.) (2010). *Experiments in holism: Theory and practice in contemporary anthropology*. Wiley-Blackwell.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Paidós.
- Roitter, M. (2009). *Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas*. Desden.
- Sáez, M. y Verdenelli, J. (2024). Trabajar como bailarín o bailarina. Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1), 1-25.
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.
- Thornton, R. J. (1988). The rhetoric of ethnographic holism. *Cultural Anthropology*, 3(3), 285-303.
- Torres de Torres, A. (2016). *Reinvención de lo comunitario. Hacia una ciencia domiciliada en América Latina*. El Agora.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Siglo Veintiuno Editores.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo XXI.
- Wajnerman, C. (2013). *Arte popular y transformación social comunitaria*. Ediciones Artes Escénicas.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Recibido: 30 de noviembre de 2025
 Última revisión: 04 de junio de 2026
 Aceptado: 03 de agosto de 2026

Creative Commons (BY-NC-SA)

