

Dinámicas organizativas de cooperativas culturales

en la ciudad de Buenos Aires

Organizational Dynamics of Cultural Cooperatives in the City of Buenos Aires

Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Jorgelina Flury

Resumen

En este trabajo bosquejamos los principales rasgos de un modelo de organización cultural cooperativa en la ciudad de Buenos Aires, a través de un análisis cualitativo centrado en un subsector de las artes que correlaciona diversas dimensiones; sociopolíticas, económicas, culturales y territoriales. Partimos de la hipótesis que las organizaciones reguladas por la reciprocidad, dedicadas a la producción y/o programación artística tienen la potencialidad de establecer una relación tal con su contexto, que permite ver y cuestionar la hegemonía. Sin embargo, las prácticas de estos actores no están determinadas exclusivamente por un *habitus* de solidaridad recíproca, sino que hacen lugar a las capacidades críticas de sus miembros quienes priorizan diversos valores y lógicas de acción de acuerdo a la índole de cada situación. Por otra parte, son organizaciones radicadas en una ciudad signada por políticas neoliberales, y que por tanto se encuentran interpeladas por otros elementos de la cultura

de mayor jerarquía y posibilidades de incidencia. Teniendo en cuenta toda esta complejidad la investigación buscó comprender cómo se traduce la reciprocidad como precepto ético y normativo en las prácticas concretas de estas organizaciones culturales urbanas.

Palabras clave: Cooperativas culturales, Organizaciones urbanas, Gestión cultural

Abstract

In this paper we outline the main features of a model of cooperative cultural organization in the city of Buenos Aires, through a qualitative analysis focused on a subsector of the arts that correlates various dimensions; sociopolitical, economic, cultural and territorial. It is based on the hypothesis that organizations regulated by reciprocity dedicated to artistic production and/or programming have the potential to establish such a relationship with their context, that it allows seeing and questioning hegemony. However, the practices of these actors are not determined exclusively by a habitus of reciprocal solidarity, but instead make room for the critical capacities of their members who prioritize various values and logics of action according to the nature of each situation. On the other hand, they are organizations located in a city marked by neoliberal policies, and therefore they are crossed by other elements of the culture of higher hierarchy and possibilities of incidence. Taking into account all this complexity, the research sought to understand how reciprocity is translated as an ethical and normative precept in the concrete practices of these urban cultural organizations.

Key Words: Cultural Cooperatives, Urban Organizations, Cultural Management

Jorgelina Flury. Argentina. Magíster en ciencias sociales con orientación en educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Contadora pública por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Adscripción institucional actual: Centro de estudios de la Economía social de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) Argentina. Docente-investigadora y coordinadora académica de maestría. Ha abordado problemáticas vinculadas con los procesos de aprendizaje de la autogestión y con la educación y la cultura en el ámbito de la economía social y solidaria. En la actualidad dirige el proyecto UNTREF “Estudio de los modelos de gestión en organizaciones culturales de base socio-comunitaria en la ciudad de Buenos Aires”, y participa como investigadora en el proyecto UNTREF “Dinámicas Culturales Suburbanas. Estudio de la territorialidad cultural del Distrito de Tres de Febrero a partir de sus organizaciones culturales” y en el Proyecto PICT 2019 “Estudio socio-territorial de las organizaciones culturales independientes con programación en vivo de la ciudad de Buenos Aires”,

ambos dirigidos por Matías Zarlenga. Publicación más reciente: “Casona Cultural Humahuaca: transformaciones urgentes entre el posneoliberalismo y la pandemia” *Revista Idelcoop*, Núm. 233. ISSN Electrónico 2451-5418 P. 138-154/. “Centros culturales autogestionados de la ciudad de Buenos Aires. Principales problemáticas y desafíos para la investigación”, en diseño y ya aprobado para Núm 236 de *Revista Idelcoop*; jflury@untref.edu.ar

Este artículo tiene como finalidad compartir los hallazgos referentes a la dinámica asociativa y comunitaria de organizaciones culturales en el entorno urbano de la ciudad de Buenos Aires y se inscribe en el marco del proyecto de investigación dirigido por Zarlenga “Dinámicas Culturales Urbanas. Un análisis comparado de las ciudades de Buenos Aires y Barcelona” (UNTREF, 2018-2020), en el cual la autora ha participado centrándose específicamente en el estudio de las cooperativas.¹ Si bien en la Ciudad de Buenos Aires las cooperativas culturales despliegan su accionar en diversos ámbitos como editorial, producción audiovisual, medios de comunicación, compañías de artes escénicas y centros culturales, el subsector sobre el que versa este artículo abarca exclusivamente los 2 últimos.² Es decir, compañías de artistas que producen e interpretan obras escénicas de forma cooperativa y las montan en diferentes locaciones, junto a centros culturales que programan la agenda cultural de un único espacio, en donde se presentan múltiples obras y actividades, de las cuales sólo una parte son creadas e interpretadas por los miembros de la cooperativa. Ambos tipos de organizaciones albergan un ámbito dirigido a la formación, principalmente artística pero también política, lúdica o intelectual en diversas disciplinas.

Con el objeto de contextualizar el universo de estudio, podemos destacar que la mayor parte de los centros culturales se constituyeron como cooperativas a partir de 2001 y se incrementaron en la ciudad después de la tragedia de Cromañón (2004),³ sin embargo se trata de organizacio-

1. Desde una perspectiva de economía plural (Polanyi, 1976) es posible reconocer al menos tres actores sociales que interaccionan en la esfera cultural pública, que se regulan con predominio de pautas redistributivas, de intercambio mercantil o de reciprocidad, estableciendo entre sí vínculos de cooperación, conflicto o dependencia. Las cooperativas, estudiadas en este artículo, se regulan principalmente por la reciprocidad.

2. Cabe aclarar que la totalidad de los centros culturales y compañías de artes escénicas cooperativas se han conformado bajo la tipología de cooperativa de trabajo, exceptuando el caso de una organización que es cooperativa de provisión de servicios culturales y que hemos identificado como compañía porque todos sus integrantes forman elencos, pero también como centro cultural en tanto co-gestiona un espacio escénico en la ciudad por donde transitan diferentes artistas y talleristas.

3. Se conoce con este nombre al trágico incendio producido el 30 de diciembre de 2004 en República Cromañón, un establecimiento ubicado en el barrio de Once de la ciudad de Bue-

nes que han heredado un carácter autogestivo y comunitarista (Zarlenga, 2019) propio de la resistencia argentina al neoliberalismo en la década de 1990. Durante esa etapa muchos espacios culturales se convirtieron en *refugios*⁴ en donde grupos de artistas, colectivos de comunicación y de producción audiovisual junto a militantes desencantados de las organizaciones burocráticas fueron generando el clima para la creación de otras formas de hacer política. Según Wortman (2009) fue en estos espacios donde se articularon movimientos artísticos y producciones culturales con organizaciones sociales, sindicales y políticas. Algunos centros culturales se crearon al interior de fábricas recuperadas siendo aliados estratégicos en el lema “ocupar, resistir, producir”, contribuyendo con la demostración de utilidad pública de las mismas.

Por otro lado, entre las compañías de artes escénicas encontramos algunas más antiguas nacidas al calor de la recuperación de la democracia, pero su escasa cantidad en la actualidad evidencia que especialmente en el ámbito teatral, prevalece la alternativa de un tipo de formalización transitoria bajo la figura de sociedad accidental de trabajo (SAT) regulada por la Asociación Argentina de Actores, lo que a priori se interpreta como más simple en comparación con la cooperativa de trabajo tradicional, regulada por la Ley 20.337 y por las normativas y resoluciones del Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES).⁵ Tal como señala Mauro (2018), mientras que el teatro independiente se ha basado en la conformación de grupos estables a lo largo de los años, el teatro alternativo (más desarrollado en las últimas décadas) se compone de formaciones transitorias, adhiriendo a las SAT que permiten incluso que un mismo artista participe de varias de ellas en forma simultánea o directamente sin recurrir a ningún tipo de formalización. Así, aunque la realización de obras escénicas requiere de un alto grado de coordinación, comple-

nos Aires, Argentina, durante un recital de la banda de rock Callejeros, dejando un saldo de 194 muertos y al menos 1,432 heridos. Una de las consecuencias de este hecho fue la férrea vigilancia y clausura a espacios culturales multipropósito por parte del Gobierno local, y la reducción dramática de lugares en los que se presentaban artistas emergentes, generando un caldo de cultivo para condiciones más injustas.

4. Zibechi (2004) utiliza esta denominación para referirse a esos espacios en donde sus integrantes lograron afirmar una identidad política distinta a la hegemónica o triunfante de los noventa, y un modo de hacer también diferente al de las organizaciones políticas burocráticas, más autónomo.

5. El Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES) es un organismo que en la actualidad depende del Ministerio de Desarrollo Productivo de la Nación, que ejerce las funciones que le competen al Estado en materia de promoción, desarrollo y control de la acción cooperativa y mutual.

mentación y cooperación no sólo para el proceso de creación sino para la puesta en escena y la gestión cultural, la mayoría de los grupos no se inclina por convertir esta dinámica en estrategias asociativas formalizadas (Leonardi, Estrada & Llera, 2020).

Metodología, objetivos

y marco teórico-analítico

El análisis que aquí se desarrolla es principalmente de carácter cualitativo y surge de una muestra significativa compuesta por 4 compañías de artes escénicas y 4 centros culturales que han problematizado su experiencia cooperativa junto a otras organizaciones de la misma naturaleza en el marco de entrevistas grupales semiestructuradas. A este material se incorporaron los hallazgos de una serie de entrevistas individuales en profundidad realizadas por la autora a otro centro cultural. En el texto se incluyen algunos textuales de los y las participantes que dan cuenta de una narrativa elaborada en forma dialógica con el equipo de investigación.⁶

Una mirada sobre los estudios previos acerca de organizaciones culturales cooperativas nos permite afirmar que los mismos se han especializado principalmente en alguna de las siguientes dimensiones, el proceso de creación socio-cultural (Codoni y García Germanier, 2013; Oliveira & Bittencourt, 2015; Campusano, 2016; Albert, Cagnolo & otros autores, 2018; Canosa, 2017; Buter, 2014; Kingman, 2016), la configuración económica, la valoración del trabajo y el acceso a financiamiento (Mauro 2018 y 2018B; Bayardo, 1992; Rozenholc, 2015; Leonardi Puelles y otras, 2020), las formas de sociabilidad, la micropolítica y su potencial en términos de democratización (Sánchez Salinas, 2018; De la Iglesia, 2013; Fernández, 2013, 2015, 2016; Arnau Roselló, 2016a, 2016b). Por esta razón, aquí buscamos correlacionar varias de estas dimensiones, a saber: la misión y finalidades, el tipo de producción/programación y sus criterios, la configuración social, económica y territorial y los equipos de trabajo.

Es pertinente aclarar que cuando hablamos de organización cultural nos referimos a la asociación de personas que establecen vínculos de cooperación entre sí, con cierto grado de previsibilidad y formalidad, para lograr determinadas metas y propósitos vinculados con el desarrollo de actividades artístico-culturales. En las organizaciones culturales coope-

6. De este equipo de investigación, abocado al estudio de organizaciones culturales cooperativas participaron además de la autora del artículo, Matías Zarlenga (director) y Valeria Laborda (investigadora).

rativas la asociación se realiza mediando aportes y prestaciones recíprocas concretas entre los asociados, quienes se reconocen como iguales y realizan voluntariamente un acto cooperativo estableciendo un propósito en común, conformando una propiedad colectiva, distribuyendo frutos de manera igualitaria o equitativa y construyendo normas y decisiones a través de dispositivos que combinan mecanismos de democracia representativa y directa. Las organizaciones que analizamos además son urbanas, ya que desarrollan sus actividades en el entorno de la ciudad de Buenos Aires, afectando y viéndose afectadas por algunos aspectos espaciales e institucionales de la ciudad. En este sentido cuando definimos a los actores que aborda la investigación, consideramos una definición de cultura en su sentido más restringido que la vincula con una esfera de la actividad humana centrada en las creaciones y expresiones artísticas e intelectuales, sean éstas de vanguardia, de élite, masivas o populares (Margulis, Urresti y Lewin, 2014). No obstante, veremos que cuando realizamos el análisis tenemos en cuenta el concepto de cultura en un sentido antropológico, como aquella trama de significados en función de la cual los seres humanos interpretan su experiencia y guían su accionar (Geertz, 1957), pero tal como propone Wortman (2007) problematizando la desigualdad en la capacidad de los seres humanos para realizar este proceso. La autora cita a Gramsci para advertir acerca de que una idea demasiado liviana de la cultura, “como argamasa que produce imaginarios sociales”, puede dejar de lado el problema de la subordinación y la dominación, pero también se distancia de la noción de ideología, como “sistema de significados, valores y creencias relativamente formal y articulado” (57).

En relación con el marco teórico analítico que nos orienta, nos valemos de aportes provenientes de la economía social y solidaria (Polanyi, 1976; Razeto, 2017); de la sociología pragmática (Boltanski & Thévenot, 1999, Thévenot, 2016); y de las organizaciones (Scott, 2001). Así, entendemos la economía desde una perspectiva sustantiva (Polanyi, 1976), como un proceso institucionalizado de interacción del ser humano con el medio social y natural para satisfacer sus necesidades. Este proceso está orientado por una pluralidad de principios de integración y no exclusivamente por el intercambio mercantil y su racionalidad instrumental e individualista. Así, encontramos procesos de creación de valores de uso mediados por la reciprocidad, como aquellos que transcurren en el marco del cooperativismo y la economía social y solidaria, apelando a una racionalidad con arreglo a valores (Weber, 2014). Entonces nos preguntamos, en primer lugar, cómo este modo de regulación se traduce en la práctica de las organizaciones,

teniendo en cuenta sus dinámicas internas y comunitarias. Sin embargo, también advertimos que los aspectos innovadores de las experiencias coexisten con otros elementos de la cultura con valores divergentes de mayor jerarquía y posibilidades de influencia que las propias instituciones encarnadas en organizaciones culturales cooperativas (Fernández Esquinas, 2012). En esa tensión entre las innovaciones de un sector regulado por la reciprocidad abocado a un campo de acción (compañías de artes escénicas y centros culturales) en donde se ponen en juego lenguajes artísticos que permitirían disputar sentidos por un lado, y las orientaciones culturales hegemónicas propias de la racionalidad instrumental e individualista, por el otro, se van reconociendo modos de organización característicos del sector cultural cooperativo en la ciudad.

De manera que para analizar las prácticas de las organizaciones partimos de estas consideraciones previas respecto de las racionalidades que, en cierta medida, operan como condicionamientos sociales pero también hacemos lugar a los aportes de la sociología pragmática, entendiendo que las prácticas (acciones) de los agentes no son solamente la manifestación de un *habitus*, sino que también expresan su capacidad crítica para atravesar situaciones de distinta índole y entender el entorno mediante procesos cognitivos y evaluativos que se regulan por diferentes *órdenes de lo valioso* [*Order of Worth*] (Thévenot, 2016). Estos diversos órdenes o criterios a los que iremos haciendo referencia en el análisis “no se asignan a diferentes grupos como en el análisis sociológico tradicional, sino a diversas situaciones” (365).

Entonces a la pregunta anterior respecto de cómo la reciprocidad se traduce en las prácticas de las cooperativas culturales, la abordamos junto a los siguientes interrogantes ¿Qué otras orientaciones e ideas acerca de *lo valioso* las atraviesan teniendo en cuenta las identidades artísticas y laborales de sus integrantes y el hecho de que se desenvuelven en el contexto de una ciudad signada por políticas neoliberales?⁷

Para responder a los mismos, vamos a relacionar diversas dimensiones de la vida organizacional que son aquellas con las que construimos nuestra matriz de análisis en el trabajo de campo, lo que da lugar a una organización de los resultados de la investigación en 5 apartados. En el primero de ellos, identificamos las orientaciones principales en relación

7. Vale aclarar que desde el año 2007 el Poder ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires ha estado a cargo de gestiones con claro signo neoliberal conducida por el mismo partido que en la actualidad representa al bloque mayoritario en la Legislatura.

a las metas, es decir al conjunto de finalidades esperadas y estrategias proyectadas que equipos y participantes de una organización pretenden alcanzar a partir del desarrollo de sus actividades y tareas (Scott, 2001). Estas metas, según lo que logramos dilucidar en las mesas de trabajo, trascienden el tipo de actividad artística que se lleva adelante en cada cooperativa e inciden con una orientación más asociativa o más comunitaria en otras dimensiones organizacionales. Por eso, en segundo lugar, analizamos cómo aquellas influyen de manera diferenciada en los criterios con los que se definen los contenidos y modalidades de la producción y la programación artística-cultural.

En tercer y cuarto lugares, nos detenemos en el análisis de la configuración interna de estas cooperativas culturales, abordando primero la trama social y a continuación la económica, si bien empíricamente estos aspectos son inescindibles ya que desde un enfoque relacional (Fairbain, 2005) los y las integrantes de cooperativas establecen vínculos multidimensionales, en tanto quienes se asocian son a la vez propietarios/as, trabajadores/as y miembros/as de la estructura de gobierno.

En quinto lugar destacamos algunas estrategias de estas cooperativas culturales en el entorno urbano frente al desafío de la sostenibilidad, considerando el vínculo con otras organizaciones culturales, con organizaciones de la ESS y con el Estado municipal.

Con este recorrido, nos proponemos bosquejar los principales rasgos de un modelo de organización cultural cooperativa propio de los centros culturales y compañías de artes escénicas de la ciudad, que nos permita comprender sus prácticas y los principales criterios que las guían. En las conclusiones vamos a retomar las preguntas presentadas más arriba.

Resultados de la investigación

Las metas o finalidades principales

Toda organización constituye una oportunidad de alcanzar objetivos que serían irrealizables de modo individual en el marco de una sociedad altamente diferenciada y fragmentada (Scott, 2001). A diferencia de otro tipo de organizaciones, las cooperativas culturales se apoyan en la simetría de individuos considerados en un plano de igualdad como mecanismo institucional, lo que habilita una construcción más plural de los actores sobre

el mundo en común.⁸ Además, de acuerdo con la hipótesis de Temple, quien ha abordado el estudio de las relaciones de reciprocidad desde una perspectiva antropológica e histórica, mientras el intercambio remite a una circulación de objetos, la reciprocidad es una relación entre sujetos donde intervienen objetos, y donde se producen y reproducen los valores (citado en López Córdoba, 2012). Las cooperativas que hemos analizado expresan esta reciprocidad en una viva finalidad ético-política que pone un mayor acento alternativamente en la construcción asociativa (hacia dentro) o en la construcción comunitaria (hacia fuera), aunque ambas orientaciones están presentes en todos los casos estudiados.

La orientación asociativa

La búsqueda se orienta de manera prioritaria a conseguir desde sus prácticas concretas, modos de trabajo más autónomos y horizontales, caracterizadas por la perspectiva del valor de uso en lugar del valor de cambio, por las cuales el trabajador pueda recuperar el sentimiento de productor y sujeto-creador de sí mismo y de la historia, cuestionando la propiedad individual de los medios de producción y las relaciones jerárquicas (Tiriba, 2007), en donde la complementariedad y la solidaridad se reproducen como valores:

Somos una cooperativa autogestiva independiente, siempre somos los dueños de lo que producimos [...] (la cooperativa) desde sus comienzos siempre tuvo más de 20 personas tratando de que el director dirija, que el actor actúe, que el diseñador diseñe, que el coreógrafo haga su coreografía y que el asistente no sea el actor que se dobló el tobillo y que no puede actuar esta vez, sino que sea uno que está contento de ser asistente. O sea, potenciando cada una de las partes (asociado cooperativa teatral).

Esta complementariedad en condiciones igualitarias no lo es en detrimento de la división técnica y especialización profesional, abrevia en la autogestión⁹ como movimiento y en determinados casos, más explícitamente del cooperativismo

8. La expresión mundo en común a la inscripción en la esfera pública desde el reconocimiento de la diversidad (Arendt, 2007) “Vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor, el mundo, como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo” (62).

9. Iturraspe (1986), considera la autogestión como el movimiento social, económico y político que tiene como método y objetivo que la empresa, la economía y la sociedad en general estén dirigidas por quienes producen y distribuyen los bienes y servicios generados socialmente. En la autogestión no debería existir separación entre dirigentes y dirigidos, ni entre el saber y el hacer, sin embargo, en tanto las experiencias de autogestión se dan en contextos en donde prima la heteronomía y la delegación del poder, aquellas se encuentran sujetas a tensiones que son significadas de diversas maneras.

La idea que nos hace temblar las fosas nasales, es realmente meternos en el espacio cooperativo, gestionar desde el universo cooperativo y darle impulso a ese sector que en concordancia con lo que nosotros hacemos son trabajadores que generan trabajo (asociado cooperativa teatral).

Algunos de estos colectivos afirman su identificación con las utopías, refieren a símbolos y valores legados por el socialismo utópico (antecedente histórico del cooperativismo) y se perciben como refugios de resistencia al individualismo, como se puede apreciar en el testimonio de un asociado a una cooperativa teatral quien afirma que su identidad se vincula con la resistencia a la dictadura militar, y que incluso en esa época nunca abandonaron el barrio, organizándose para resistir, siempre en cooperativa y siempre con el otro.

Imagen 1



Fuente: Ansol Noticias, 6 de diciembre de 2019

La orientación comunitaria

Desde una concepción de la cultura como reparadora del lazo social y a la vez como motor de transformación, la búsqueda se orienta principalmente a dinamizar la inclusión comunitaria en un determinado territorio, lo que se aprecia en diversas intervenciones,

tenemos una actividad callejera [...] donde los chicos salen a jugar a la vereda y a la calle. La dinámica es que se incorporen los vecinos que, según un pequeño censo que hicimos nosotros mismos, son vecinos golondrina¹⁰ (asociado centro cultural cooperativo).

La inclusión en otros casos se da mediante la producción de obras adaptadas para que puedan disfrutarlas niñeces con hipoacusia o experiencias teatrales para que quienes están en situaciones de vulnerabilidad tomen contacto con la experiencia, como las funciones que una cooperativa teatral realiza llevando el retablo y el sonido al hall del Hospital Garrahan¹¹ donde esperan

10. El término “vecino golondrina” es usado en este caso para referir a personas que habitan el barrio con pocas expectativas de permanencia, dado que por su situación material y económica se ven obligados/as a cambiar de vivienda con asiduidad, porque residen en hoteles familiares o pensiones, o en espacios alquilados en condiciones de precariedad o en casas ocupadas que tarde o temprano son desalojadas, todo lo cual complejiza aún más sus posibilidades de arraigo e integración comunitaria.

11. El Hospital “Prof. Dr. Juan P. Garrahan” es el centro pediátrico de referencia en salud pública, gratuita y de alta complejidad de la Argentina, ubicado en la ciudad de Buenos Aires.

cientos de personas que no les queda otra alternativa que estar allí o a veces incluso dedicadas a cada niño o niña hospitalizada, hasta *pie de cama*.

Con cierta frecuencia, el proyecto excede lo territorial entendido como geografía y convoca a una comunidad que se constituye por afinidad ideológica, “venimos algunos de un proyecto más político [...] y también un poco esa idea de entender la cultura en términos de poder generar una cuestión más disruptiva” (asociada centro cultural cooperativo) lo que da lugar a una programación no solamente de carácter artístico sino también intelectual, como charlas, conversatorios, presentaciones de libros.

Imagen II



Fuente Casona Cultural Humahuaca

En términos de Boltanski & Thévenot (1999) podemos apreciar en los testimonios que los actores al referirse a sus finalidades evidencian una idea de bien común a la que se arriba a través de la simetría como mecanismo institucional asociada a un *orden cívico*, basado en la

solidaridad como vínculo fundamental. Esto implica para los autores mencionados que los seres humanos son considerados valiosos porque pertenecen a un grupo o representan a un colectivo (lo que aquí llamaremos valores cívico-asociativos) y/o porque se valora la preocupación por el interés colectivo y no particular de cada individuo (lo que aquí llamaremos valores cívico-comunitarios). Pero también se empiezan a vislumbrar ciertas lógicas de acción ligadas a un *orden industrial* o *profesional* en esa búsqueda de alcanzar productividad o funcionalidad en relación a las competencias artístico/profesionales de sus miembros, así como la injerencia de un *orden inspiracional*, que pondera la creatividad, la imaginación y la potencia de transgresión como organizador de sus metas. En el siguiente apartado, seguiremos profundizando en los contenidos y modalidades de programación y/o producción cultural. Estos aspectos, junto a la configuración socioeconómica y la relación con el entorno, evidencian que las organizaciones cooperativas son una forma de mediación entre el territorio y los emergentes culturales en donde se ponen en juego lógicas de acción plurales que se estabilizan alrededor de un orden cívico.

La programación y la producción cultural

Al abordar esta dimensión específica del sector cultural podemos encontrar algunos matices previsible si tenemos en cuenta la naturaleza de las actividades que distingue a las compañías de artes escénicas de los centros culturales. En las primeras, el contenido de la programación se compone de obras y espacios de formación ligados al teatro, los títeres, el circo y la música, y se define en base a las valoraciones profesionales de sus miembros que se despliegan en el marco de una dinámica autogestiva, como se aprecia en la siguiente intervención: “Nosotros hacemos las leyendas clásicas, con mucha producción, entonces si yo convierto eso en 20 fititos,¹² sí, seguramente durante dos o tres años vamos a ganar mucha plata pero nunca más volvemos a ser los de los títeres grandes” (asociado cooperativa teatral). Las obras son creadas y montadas casi enteramente por sus asociados y asociadas, y en algunos casos está instituido que si un integrante de la cooperativa reúne a otros dos integrantes para hacer un proyecto, la cooperativa lo produce. La incorporación de personas invitadas es más excepcional y cuando se da, va en el mismo sentido de fortalecer la funcionalidad



Imagen III

Fuente: sitio web de la Cooperativa “El Archibrazo”

del grupo a nivel profesional y de fomentar la creatividad de acuerdo con un orden inspiracional “eso también fue un aprendizaje de los años porque al principio nos pareció que todos teníamos que estar en todos los espectáculos y un día nos dimos cuenta que era una catástrofe artística exigirle eso al proyecto” (asociado cooperativa teatral). Por otra parte el orden cívico parece ser el que en cierta medida justifica las modalidades y criterios de programación que adoptan las compañías, que muchas veces trascienden el espacio de la sala para volverse itinerantes y adaptan el contenido a las situaciones diversas de sus audiencias (escolar, hospitalaria, recreativa, comunitaria), tal como se mencionó en el apartado anterior. Donde incluso la decisión de no itinerar en determinadas situaciones tiene un carácter político, con el objetivo de no ser cómplices (junto al Estado) de que los chicos no conozcan un teatro, según el testimonio de un asociado.

12. “Fitito” era la expresión popular utilizada en Argentina para referirse al Fiat 600, un pequeño automóvil diseñado por Dante Giacosa y construido por la empresa italiana Fiat desde 1955 hasta 1969, con un éxito mundial.

En los centros culturales en cambio, se programan espectáculos en vivo de diversos géneros (con mayor acento según el caso en la tradición musical, o en disciplinas como el circo y el teatro, los títeres o en un popurrí de actividades orientadas por una intencionalidad política) junto a espacios de formación a cargo de artistas y talleristas con diferentes trayectorias y variados destinatarios. La grilla de actividades comprende propuestas experimentales, emergentes y consagradas lo que denota que en el contenido de la programación se priorizan valores cívicos con una orientación al bienestar general en tanto se buscan crear oportunidades al interior de estos espacios “la diversidad de mezclar la artística, la posibilidad de tener los domingos a un grupo que trae 300 personas...Y, a la vez, una función de teatro que tiene 30 personas también nos interesa que tenga un espacio” (asociado centro cultural). Aunque también se puede observar la incidencia del orden inspiracional en la producción de contenidos simbólicamente disruptivos,

hay un ciclo que es Feminismo de Bar, lo arman unas compañeras. Es un conversatorio de pibas. Agarramos a Polémica en el Bar,¹³ esa dinámica de la mesa, lo deconstruimos todo (asociada centro cultural).

En los criterios y las modalidades de programación se apela más a un orden *profesional* en tanto se busca crear vínculos con artistas y talleristas basados en el mutuo reconocimiento, en el respeto y en el cuidado del espacio. Muchos de estos centros culturales nacieron impulsados por colectivos con experiencia de malos tratos y trabajo en condiciones de precariedad; entonces ahora en su rol de programadores tratan de revertirlo, priorizando consideraciones éticas sobre las estéticas.

13. Polémica en el Bar era un programa de TV producido y emitido en Argentina que consistía en una discusión de café sobre temas de actualidad entre diversos personajes que intentan representar los distintos sectores de la sociedad argentina principalmente a través de estereotipos, todos los interlocutores eran hombres y tenía una orientación fuertemente machista y patriarcal.

Cuadro I
Cooperativas culturales
(que programan y/o producen artes escénicas)

Racionalidad prevaliente	Con arreglo a valores: solidaridad recíproca	
Diversidad de situaciones	Compañías de artes escénicas	Centros culturales
1 Al proponerse metas o finalidades de la organización	Apelan a valores cívicos con mayor énfasis en lo asociativo (por su pertenencia a un colectivo)	Apelan a valores cívicos con mayor énfasis en lo comunitario (por su preocupación por el interés general)
2.1 Al definir el contenido de la programación	Priorizan la identidad artístico-profesional de sus miembros	Priorizan valores cívico-comunitarios (pluralidad e inclusión) e inspiracionales (potencial de transgresión)
2.2 Al definir criterios y modalidades de la programación	Apelan a valores cívico-comunitarios	Apelan a valores profesionales

En las cooperativas culturales, al igual que otras organizaciones pequeñas de la Economía social y solidaria (ESS) cuyo factor o categoría organizadora es principalmente el trabajo y/o la comunidad (Razeto, 2017), las finalidades sociales se obtienen por medio de actividades económicas, lo que se analizará en profundidad en los dos apartados subsiguientes.

La configuración social

Siguiendo a Scott, entendemos que las organizaciones se caracterizan por “una estructura normativa aplicable a los participantes, marcos culturales y cognitivos que apoyan entendimientos compartidos y una estructura conductual que vincula a los participantes en una red común o patrón de actividades, interacciones y sentimientos” (Scott, 2001:20).

Para conocer esta configuración social describiremos en primer lugar cómo se constituye la red común a través de la cual los y las integrantes de estas cooperativas culturales se vinculan para gobernar (crear normas y tomar decisiones estratégicas) y para gestionar la empresa cooperativa de su propiedad.

En segundo lugar, daremos cuenta de los marcos culturales, refiriéndonos a la identidad con la que se nombran los y las cooperativistas y a los criterios que adoptan al realizar nuevas incorporaciones; y en último término abordaremos otros aspectos más fluidos de la cultura organizacional

relacionados con los modos de socialización y comunicación que se dan al interior de este tipo de colectivos. En estos aspectos sociales visualizamos un modelo de organización que singulariza a las cooperativas culturales, pero que no presenta mayores distinciones en función de la naturaleza de su actividad (sea compañía de artes escénicas o centro cultural).



Imagen
IV

Fuente:
El grito del Sur
24 de octubre de 2019

La red común: formas de gobierno, participación y gestión organizacional

Debido a que la mayoría de los grupos del universo estudiado apenas alcanza la veintena de asociados/as, no se advierte una brecha notoria entre los dirigentes y el conjunto del cuerpo social respecto de su incidencia en la gestión, resultando que las decisiones estratégicas se suelen tomar o validar posteriormente en instancias de tipo asamblearias. Sin embargo, es evidente que la escala condiciona, dado que existe un solo grupo con más de 100 integrantes en el cual, aunque se promueve la participación y el compromiso del conjunto, la comisión directiva debe asumir un rol democrático representativo de manera más tradicional, es decir concentrando las decisiones y rindiendo cuentas en la asamblea anual. Exceptuando este caso, en la mayor parte de los grupos estudiados la toma de decisiones se desarrolla en asambleas con frecuencia semanal, quincenal o mensual y en comisiones o áreas de trabajo que asumen la gestión con cierto grado de autonomía, en una dinámica de complementariedad característica de la autogestión y basada en la confianza. En la mayor parte de los casos se puede reconocer la coexistencia de un equipo de gestión abocado a lo administrativo-financiero, la comunicación y el manejo de redes, un equipo de coordinación y técnico que se dedica a la programación y a la producción artística y, en los casos de cooperativas que gestionan un espacio, otro

equipo que atiende las tareas complementarias o auxiliares como gastronomía, mantenimiento y limpieza. Sin embargo la configuración de estas áreas se caracteriza por su flexibilidad, en tanto es posible ingresar y salir de ellas según las competencias y capacidades pero también considerando necesidades e intereses individuales “Surge alguien ahí, habita, genera costumbre y esa costumbre se vuelve también en algo que se constituye” (asociado centro cultural) y en algunos casos buscando deliberadamente la rotación, ya sea porque esta supone un incentivo artístico o todo lo contrario, por tratarse de tareas auxiliares que a nadie satisfacen. Sin embargo, más allá de esta división del trabajo, se advierte en las narrativas la referencia a un grupo central (o equipo de coordinación general) colegiado en el cual recaen funciones estratégicas. Su centralidad adquiere legitimidad principalmente en base a dos factores. El primero de ellos es la presencia física y dedicación al proyecto, tal como se aprecia en este testimonio,

¿Quiénes somos en la cooperativa? ¿Quién es alguien que participa de la cooperativa? Entendemos que es alguien que la sostiene, alguien que le pone el cuerpo. No alguien que hizo cosas en el año 95, que organizó el festival de títere, no. Somos los que estamos ahora y la sostenemos (asociado de una cooperativa teatral).

Esta legitimidad refiere a la necesidad de estar para ser parte, que podemos asociar con la filosofía del “estar siendo” de Rodolfo Kush (2010). El segundo factor está dado por el estilo de liderazgo de este grupo central, con un carácter que podemos calificar como democrático (Burin, Karl & Levin, 2014); ya que si bien concentran funciones estratégicas las mismas no están a priori clausuradas al resto del grupo. Además se informan y debaten en asamblea las decisiones no rutinarias respecto de la programación y producción artística, cuestiones financieras significativas o extraordinarias que pueden afectar la sostenibilidad de la cooperativa y aspectos legales o societarios que aunque no sea obligatorio aprobar en este ámbito, hacen a la identidad, como por ejemplo la forma de vinculación con nuevos asociados y asociadas.

Las normas que mantienen unidos a estos colectivos se originan en ciertos criterios implícitos derivados de unos valores cívico-asociativos que posibilitan construir una forma de trabajo colectiva, democrática y solidaria, como decíamos al inicio y que contribuyen a velar por la integridad de la organización con cierta espontaneidad grupal. Sin embargo las organizaciones no están exentas de conflictos y tensiones derivados de la cultura heterónoma en la que estamos inmersos (esas orientaciones culturales de mayor jerarquía a las que aludíamos al inicio) y no contando

con reglamentos escritos en la mayor parte de los casos, sus integrantes subrayan la necesidad de crearlos para reducir la arbitrariedad y “que no valga más el decreto de última hora que la Constitución” (asociado centro cultural).

Identidad societaria y dinámicas de incorporación

Cuando indagamos en su composición en términos vocacionales y/o profesionales, constatamos que las y los cooperativistas se reconocen como trabajadores de la cultura, gestores y emprendedores culturales. En las compañías sus integrantes vienen del teatro, las artes circenses o los títeres y en los centros culturales, de la música, el circo entre otras diversas disciplinas artísticas y más excepcionalmente de la militancia política de base o partidaria.

Entre las razones personales de sus integrantes para constituir o incorporarse a la cooperativa se menciona cierta identificación ideológica con la autogestión, y en otros casos experiencias de vida personales o familiares en este tipo de organizaciones. Y en muchos casos sus fundadores son personas que han acumulado cierto prestigio en base a trayectorias reconocidas o cercanas al circuito oficial y comercial pero que mediante la cooperativa se proponen desarrollar un proyecto más afín a su identidad y la posibilidad de dejarlo como legado.

Este sesgo incide en la forma de incorporación de nuevos integrantes de las compañías de artes escénicas que se da principalmente por afinidad profesional así como también por razones político-ideológicas (valores cívico- asociativos), procurando que los nuevos integrantes conozcan la organización, mediante un período de prueba o instrumentando otros mecanismos de transición antes de incorporarse formalmente.

En los centros culturales la incorporación de nuevos asociados y asociadas se orienta más bien por razones afectivas y político-ideológicas (valores cívico-asociativos), en tanto se convoca a través de allegados a quienes pueden desempeñarse en un determinado rol y se les explica, se les cuenta la historia y acompaña en su acercamiento, nuevamente se crea el rol como consecuencia de habitar el espacio. Sin embargo, también la identidad profesional como trabajadores de la cultura, artistas o gestores culturales es puesta en valor en estas experiencias, como podemos ver en este testimonio:

Cuando vos trabajas con un músico adentro de un lugar, tu visión de cómo tratar al músico es más clara, tu campo de trabajo es ése. Nos pasa que hay compañerxs que no vienen de ese mundo y tienen un destrato sin darse cuenta, porque no conocen el oficio. Entonces nosotros tenemos la expectativa que sea un lugar de trabajo cooperativo para el artista o el gestor o la gestora del lugar (asociado centro cultural).

En síntesis, las finalidades socio-políticas de este tipo de organizaciones generan una dinámica de incorporación de nuevos miembros que es principalmente ideológica pero también apelan a un criterio profesional (artístico) y afectivo, en tanto existe una fuerte preocupación por preservar la integridad y continuidad del colectivo que estaría dada por el hecho de compartir ideas acerca del bien común, o por lo menos por una convicción democrática para arribar a éstas.

*Modos de sociabilidad,
percepción de funcionamiento y comunicación*

Como anticipamos unos párrafos más arriba, quienes integran este tipo de cooperativas son trabajadores y trabajadoras cuyo principal capital cultural es por lo general un lenguaje artístico, identidad que en cierta medida eclipsa su autopercepción como asociados/as de una empresa cooperativa, porque a primera vista y aun integrando una organización de la ESS se tiende a asimilar la empresa con los valores mercantiles que lógicamente son resistidos porque tensionan con los valores inspiracionales, más afines a aquella identidad. Uno de los entrevistados insiste en transmitir a sus compañeros y compañeras que ellos son en cierta medida empresarios y empresarias aunque de un sector no lucrativo, y que incluso al referirse a las áreas ha querido instalar la expresión “unidad de negocios pero que definitivamente esto no prendió” (asociado cooperativa teatral). Sin embargo, en algunos testimonios se evidencia una mirada tan integral y flexible sobre la empresa cooperativa que denota la existencia de vinculación económica (Fairbain, 2005),¹⁴ principalmente encarnada en aquellos integrantes que ejercen el liderazgo dentro del grupo central,

Yo en el Teatro Cervantes me encargaba de estacionar los micros, porque si no hacía eso el chofer de los micros se iba a ocho cuadras y cuando venía no podía cargar a los pibes, los pibes llegaban tarde a la escuela, los padres se enojaban con la maestras, las maestras no llegaban a su segundo trabajo y nos decían “muy linda esta compañía de teatro pero no voy más (asociado cooperativa teatral).

14. La vinculación económica es definida por Fairbain como la compenetración entre los intereses económicos de la cooperativa con los de sus asociados, es entenderse como dueños de la organización colectiva.

En muchas de estas organizaciones el liderazgo tiene un sesgo carismático asociado a la valorización de la reputación, en tanto existen cuadros muy comprometidos que consiguen impulsar el proyecto colectivo en base a su trayectoria y creatividad, pero este aspecto se problematiza porque los y las asociados piensan que ese sesgo podría obstruir la construcción de un futuro más sostenible para la organización, que implique el compromiso y autonomía de todos y todas. Además, como se mencionó antes, el modo de ejercer ese liderazgo es democrático porque no clausura la participación sino que por el contrario procura dinamizarla. Este rasgo se explica en gran medida porque estamos frente a organizaciones impulsadas por motivos ideológicos o de fuerte compromiso afectivo. El lazo afectivo está presente en casi todos los testimonios, como lo que sostiene, aquello que da sentido a lo que hacen e incluso puede condicionar decisiones de programación o de asignación de roles, priorizando que cada compañero o compañera pueda acceder a su realización artística, en detrimento de criterios mercantiles de optimización de beneficios económicos.

También se destaca como rasgo de los grupos una sociabilidad colaborativa y flexible, abierta al encuentro con la alteridad y la transformación,

como el oficio de ellos es teatral, musical, relacionado a la improvisación, la adaptación está en su cuerpo, eso se ve (asociado cooperativa teatral).

La creatividad es una cualidad sumamente valorada en estos espacios y se promueve que no quede solo en la figura del genio creador que conduce el proyecto sino en la forma de interactuar y de sostener la organización,

El surrealismo plantea una cosa fundamental que es, tener un pie apoyado sobre el cemento, que es la tarea cotidiana, y un pie apoyado en el sueño, que es ese mundo que habita en la creatividad. Ambos lugares: sueño y suelo es lo que propone el surrealismo y en realidad también la cooperativa. A veces estamos en asamblea y nos reímos mucho porque las soluciones son mucho más creativas que como lo haría un consejo político por ejemplo, estructurado (asociado centro cultural).

En síntesis, las cooperativas aportan una matriz institucional de base para una gestión democrática que en la práctica de las organizaciones culturales es desbordada en una experiencia más integral de autogestión, que profundiza la participación democrática directa y la autonomía de sus integrantes. Esto no quita que existan liderazgos fuertes y carismáticos, pero éstos se ejercen de manera colegiada, validan sus decisiones en asambleas y tienen un mayor grado de penetración que prioriza intereses colectivos, dando lugar a que cada integrante sea reconocido en sus deseos

y aspiraciones individuales. Cuando se adopta la personería jurídica por lo general se busca contar con un marco que permite atender necesidades administrativo-institucionales de cara hacia fuera pero poco a poco se van descubriendo otras fortalezas asociadas con el acceso a la seguridad social y con la participación económica en la empresa cooperativa.

Cuadro II
Cooperativas culturales – Configuración social

Enfoque relacional: sus integrantes son a la vez propietarios y propietarias de la empresa, quienes aportan su trabajo y quienes gestionan y gobiernan		
Diversidad de situaciones	Prácticas y dinámicas	Racionalidad y órdenes de lo valioso
3.1 <i>Al constituir la red común para gobernar y gestionar</i>	Se autogestionan y complementan en comisiones de trabajo. Flexibilidad y rotación entre áreas. Democracia más directa que representativa. Grupo central que promueve la vinculación económica	Reciprocidad en tensión con heteronomía propia de la racionalidad instrumental. Valores cívico-asociativos, profesionales e inspiracionales
3.2 <i>Al definir y reproducir identidad societaria</i>	Se nombran como trabajadores y trabajadoras de la cultura/artistas, gestores y gestoras culturales. Preservan identidad y continuidad del colectivo	Valores cívico-asociativos, profesionales y domésticos ligados a la cercanía
3.3 <i>Al socializar y percibir su funcionamiento</i>	Entablan vínculos colaborativos, afectivos y flexibles. Aceptan un liderazgo democrático y legitimado en el "estar". La creatividad se visualiza como motor de la organización. Resistencia a percibirse como empresa, excepto el grupo central	Valores inspiracionales, reputacionales, cívico-asociativos y domésticos

La configuración económica

Desde una perspectiva de economía solidaria el factor productivo (Razeto, 2017) que define los objetivos en este tipo de cooperativas culturales y articula los otros aportes y fuerzas productivas es el trabajo. Otros factores como la gestión y la tecnología (esta última entendida no como equipamiento sino como creatividad e innovación) son aportados por las y los trabajadores, tal como fuimos describiendo en el apartado anterior. Pero el financiamiento y los medios materiales son factores más complejos de obtener o desarrollar en las asociaciones de personas, porque éstas no tienen asociados capitalistas sino que el capital social se crea de forma colectiva y en menores magnitudes, es decir a escala humana. En consecuencia, en la mayor parte de las experiencias de economía social y solidaria podemos afirmar que la subsistencia se da mediante alguna forma de hibridación de

recursos (Laville, 2004) y el sector cultural cooperativo no constituye una excepción. Una de las formas de incorporarlos es a través de la reciprocidad como modo de regulación hacia dentro del colectivo, es decir invirtiendo trabajo pasado (los frutos del ahorro), trabajo presente (capitalizando excedentes en lugar de distribuirlos) y trabajo futuro (tomando crédito) en la empresa de propiedad común. Pero en la praxis de estas experiencias encontramos que la reciprocidad se combina con el intercambio mercantil y la redistribución Polanyi (*Íbidem*), también con una reciprocidad ampliada que incluye a la comunidad e incluso con la solidaridad filantrópica.

Imagen
V

Fuente:
Redes sociales
Cooperativa Mandril



Entonces, interesa comprender en primer lugar con qué pautas se aplica esta pluralidad de recursos y en segundo lugar cuáles son los criterios que guían la distribución de los frutos de la actividad entre trabajadores y trabajadoras, y sus principales desafíos.

Hibridación de recursos en el sector cultural cooperativo

Tanto las compañías teatrales como los centros culturales manifiestan que para afrontar las retribuciones de sus asociadas y asociados acuden principalmente al intercambio de sus producciones culturales (espectáculos, talleres, eventos, formación) aunque procurando establecer un precio justo,¹⁵ propio de una comercialización solidaria guiada por valores y reglas diferentes a las del intercambio mercantil, en particular cuando la oferta se dirige a instituciones (escuelas, obras sociales, sindicatos) y también acuden al intercambio de productos gastronómicos o rentan parte de su espacio para usos eventuales de otros artistas (por ejemplo ferias). La preocupación por establecer un precio justo denota la tensión que atravie-

15. La expresión “precio justo” encierra un debate de larga data que inicia con los socialistas utópicos en el siglo XIX y que ha tendido a identificarse con la ausencia de la intermediación especulativa y el pago de un precio internacional digno a productores de bienes primarios. Sin embargo, en este caso apelamos al sentido trabajado en Laborda (2018) en donde un precio justo se logra no necesariamente por la ausencia de intermediarios sino por una conciencia del “nosotros de una relación-nosotros que fluye en el tiempo, en oposición a una relación-ellos que especula, explota y manipula” (217).

san los colectivos entre los **valores** cívicos que orientan la construcción comunitaria: promover el acceso a derechos culturales, dar la oportunidad de que artistas emergentes puedan tener un espacio y la necesidad de garantizar la sostenibilidad del conjunto de trabajadores y trabajadoras, influida por determinaciones del contexto que identificamos con la racionalidad instrumental y sus valores mercantiles.

El equipo de programación se encarga de asegurar determinadas fechas donde confiamos en la convocatoria y sabemos que va a ingresar determinado dinero. Eso nos da un margen de poder hacer otra fecha a la semana siguiente donde no tenemos seguras las 300 personas que nos pagan los sueldos, pero sí le podemos dar el lugar a otros artistas (asociado centro cultural).

[...] O también otra cosa importante como trabajábamos con hoteles sindicales, una parte de esa recaudación de la compañía iba para financiar las fiestas comunitarias, las escuelas rurales [...] Era como un impuesto que nos poníamos nosotros mismos (asociado cooperativa teatral).

Los aportes de reciprocidad de los miembros y la gratuidad posibilitan también llegar a poblaciones excluidas de manera más focalizada, acudiendo en ocasiones a instrumentos de la solidaridad filantrópica como el mecenazgo o mediante la redistribución, cuando el Estado también adopta el rol de comprador a través de convenios que solventan funciones.

A la hora de incorporar medios de producción, ya sea infraestructura, equipamiento, acondicionamiento de salas, producción de obra y escenografía, herramientas tecnológicas, la participación del Estado resulta fundamental, por las razones que señalábamos más arriba, las sociedades de personas no tienen asociados capitalistas y por el tipo de actividad económica que despliegan no alcanzan un nivel de acumulación material ni acceden a situaciones de privilegio que les permitan renovar y adquirir en forma autónoma todos sus medios materiales. Más allá de que realizan un enorme esfuerzo para mantener lo adquirido como se aprecia en el siguiente testimonio,

Dentro de todo el funcionamiento diurno del que consiste en talleres, escuela de circo, yoga, laboratorios de investigación artística, han ido históricamente a pagar el alquiler. La explotación de la barra son nuestros sueldos de cooperativistas. Los subsidios van a cosas muy puntuales, como fue el año pasado para hacer la instalación trifásica (asociada centro cultural).

Esta configuración de las fuentes de recursos pone de relieve varias situaciones problemáticas. En primer lugar, la forma de acceso a los fondos públicos, dado que la principal forma de hacer frente a inversiones importantes de infraestructura y equipamiento se ve muchas veces obstaculizada por la dilación que se produce entre la fecha de convocatoria y ejecución de los fondos, lo que resulta especialmente perjudicial en una economía inflacionaria como la argentina.

En segundo lugar, la escasa especificación y la amplitud de las convocatorias respecto de los postulantes, produce situaciones de competencia por los mismos fondos entre actores con muy desiguales condiciones. A esto se suma el desgaste y pérdida de tiempo que se produce al presentar proyectos a líneas de financiamiento que en su mayoría son de carácter concursable.

En tercer lugar, las bases de la mayoría de las convocatorias para acceder a fondos excluyen el pago de retribuciones al trabajo y los ingresos del intercambio mercantil o solidario suelen resultar insuficientes para este fin porque una proporción considerable de éstos debe destinarse a la producción de obras, altos costos de alquileres y tarifas.¹⁶ Vale aclarar que esta última es una problemática del sector cultural socio-comunitario en su conjunto, y que la forma cooperativa de trabajo provee al menos la posibilidad de que todos sus asociados decidan autónomamente el anticipo que retirarán a cuenta de excedentes, asumiendo riesgos y beneficios en forma conjunta,¹⁷ porque tal como decíamos antes confluye en las mismas personas el rol de propietarios/as y trabajadores/as. En comparación con otras estrategias asociativas se destaca que las cooperativas brindan la oportunidad de acceder a un registro laboral preferente para la valorización del trabajo artístico/cultural y su inclusión en la seguridad social, en tanto hay una mayor identificación entre quienes constituyen el acto cooperativo¹⁸ y el conjunto de trabajadores y trabajadoras, además de

16. Por eso, desde las organizaciones sectoriales se reclama la creación de una tarifa social, aunque todavía continúa siendo una deuda para el sector.

17. A diferencia de las asociaciones civiles en las cuales los asociados y asociadas pertenecientes a la red social promotora y otras personas allegadas al espacio asumen por lo general una parte de trabajo voluntario y quienes realizan tareas técnicas y auxiliares en eventos (operación de equipos, atención de bar o cocina, limpieza, talleristas) lo hacen en forma subordinada como en una relación de dependencia que la mayor parte de las veces tiene un carácter eventual.

18. El artículo 4º de la Ley 20.377 dice: “Son actos cooperativos los realizados entre las cooperativas y sus asociados y por aquellas entre sí en el cumplimiento del objeto social y la consecución de sus fines institucionales”.

proporcionar una “estructura de defensa”(asociado cooperativa teatral) que permita preservar determinados oficios que, en forma aislada, pueden sufrir mayor precarización.

La retribución del trabajo y los desafíos de la sostenibilidad

Más allá de las dificultades que se anticiparon para remunerar el trabajo en condiciones satisfactorias, recordemos que en las cooperativas de trabajo, la finalidad económica se orienta hacia la valorización del mismo. Bausset, Feser & Mutuberría Lazarini (2012) nos recuerdan que la cooperativa es “una organización donde todos sus integrantes son dueños y, a su vez, todos ellos gobiernan, lo que rompe con la lógica de apropiación del valor del trabajo del otro” (29). En este marco la distribución de excedentes, o más precisamente de los anticipos a cuenta de aquellos, que se realizan mensual o quincenalmente para retribuir el trabajo no se guía por un criterio mercantil (es decir tal como si ese trabajo se comprase en calidad de mercancía), sino con un criterio de reciprocidad en su matiz de cooperación (Flury, 2020). Esto quiere decir que se cuantifica el trabajo aportado a la cooperativa para determinar la retribución según un igualitarismo equitativo (Burin, D., Heras, A. I., y Colombo, S., 2011), misma retribución a igual cantidad de trabajo. Pero en la mayor parte de los casos no se diferencia el rol asumido ni el tipo de trabajo realizado. Es destacable que el criterio se sostiene, cuando eventualmente se incorpora un tercero no asociado a la cooperativa, lo que demuestra que lejos está la intención de obtener una renta por la explotación del trabajo ajeno. Y por otra parte existen algunas variables que se ajustan en función de la necesidad del colectivo: por ejemplo, en la producción escénica muchas veces se cumple más de un rol en una obra: realización y autoría, o autoría y actuación o comercialización y actuación; en estas circunstancias si los números lo permiten se reconoce el doble rol pero otras veces no, dependiendo de las posibilidades económicas y de la búsqueda de un cierto equilibrio intragrupal. Lo mismo sucede en el caso de haber subgrupos o equipos de trabajo asignados a diversos proyectos, a veces se administran en forma separada las obras o secciones dentro de una misma cooperativa; pero después se busca equilibrar,

El principio de funcionamiento es, la cooperativa madre recibe de cada unidad de cooperativa una vez deducidos los gastos que tuvo esa unidad, del sobrante, un 15%. Ese 15% se destina a generar un fondo para la cooperativa pueda generar nuevos proyectos y el resto se distribuye entre los integrantes de cada unidad (asociado cooperativa teatral).

En este ejemplo, entre otros, advertimos que los mecanismos de compensación o autorregulación de los y las asociadas resaltan la prioridad que se asigna al colectivo de trabajo, por sobre las aspiraciones individuales y las compensaciones meritocráticas. Entendemos así, que estas organizaciones se guían por valores de sostenibilidad,¹⁹ que aluden a la búsqueda de un equilibrio económico, pero desde una perspectiva sustantiva y multidimensional, no restringida a la maximización del beneficio.

Sin embargo las dificultades para retribuir el trabajo en condiciones satisfactorias se mencionan en diversos testimonios, lo que demuestra que la sostenibilidad de las mismas no se puede problematizar solamente a nivel micro, en el contexto de una economía neoliberal.

Una de las estrategias para afrontarla han sido las campañas de *crowdfunding*²⁰ que tienden a ampliar el principio de reciprocidad comprometiendo aportes regulares de una parte de la comunidad, es decir apelando a valores cívico-comunitarios. La otra es el fortalecimiento del entramado con otras organizaciones del sector, apelando a valores cívico-asociativos de nivel meso, es decir entre organizaciones pertenecientes al subsistema social y solidario, un terreno que aún se encuentra poco explorado. En el próximo apartado, complementaremos nuestro análisis de las cooperativas culturales refiriéndonos a sus prácticas en relación al entorno urbano organizacional.

La relación con el entorno y la sostenibilidad

En concordancia con Martí, Bertullo, Soria, Barrios, & Silveira (2004) afirmamos que una empresa organizada por el factor trabajo considerada individualmente dentro de un contexto en el que el trabajo se encuentra

19. Siguiendo a (Coraggio, 2008; Vázquez, 2014), podemos distinguir la sostenibilidad de la sustentabilidad, en tanto la primera no se limita a la dimensión económica (entendida como una relación ingreso mercantil y costos), sino que es un concepto multidimensional y multiescalar. La multidimensionalidad parte de la consideración que estas experiencias tienen un impacto que trasciende el aspecto meramente mercantil, por lo que hace foco en las dimensiones social, política y cultural de las iniciativas. La multiescalaridad se refiere a los distintos niveles de análisis micro (a nivel de cada organización), meso (a nivel sectorial o subsistema) y macro (a nivel de política pública).

20. El *crowdfunding* o micromecenazgo que se desarrolla es un mecanismo colaborativo de financiación de proyectos desarrollado sobre la base de las nuevas tecnologías. En el sector cultural autogestionado e independiente en Argentina, se desarrolla principalmente través de las redes sociales que ponen en contacto a las organizaciones promotoras de proyectos que demandan fondos con personas o empresas que sienten afinidad con dichos proyectos y deciden apoyarlos por una afinidad subjetiva hacia la organización o porque valoran su impacto socio-comunitario.

Cuadro III
Cooperativas culturales – Configuración económica

Enfoque relacional: las finalidades sociales se alcanzan a través de actividades económicas (que consisten en crear valores de uso para satisfacer necesidades materiales y simbólicas)

Diversidad de situaciones	Prácticas y dinámicas	Racionalidad y órdenes de lo valioso
4.1 <i>Al obtener y aportar factores productivos</i>	Hibridan recursos provenientes de la reciprocidad intra-asociativa y ampliada a la comunidad, del intercambio mercantil y solidario y de la redistribución (el Estado aportando medios de producción o como comprador de sus servicios)	Valores cívico-comunitarios, en tensión con valores mercantiles
4.2 <i>Al retribuir el trabajo</i>	Asignan igual remuneración a igual aporte de trabajo, incluso para invitados/as eventuales. Mecanismos de autorregulación o compensación económica entre áreas	Reciprocidad en su matiz de cooperación. Valores profesionales y cívico-asociativos. Valores de sostenibilidad (criterios económicos compatibles con los cívicos: economía sustantiva)

social y culturalmente subordinado “tiene escasas posibilidades de operar coherentemente conforme a su propia lógica. Pero un conjunto de empresas cooperativas organizadas por el trabajo estará en mejores condiciones para conservar su identidad, desarrollar su autonomía y operar coherentemente en el mercado” (83). Las cooperativas culturales que participaron de este estudio se reconocen en una trama relativamente integrada con lazos de cooperación con otras organizaciones socio-comunitarias identificadas con la cultura independiente. Una gran parte de estos actores están agrupados por el tipo de actividad cultural que realizan en la Asociación Civil Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA), en la Cámara de Clubes de Música en Vivo (CLUMVI) y en el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), organizaciones que les han permitido impulsar la sanción de la Ley 5240 o Ley de Centros Culturales. Estos lazos alcanzan principalmente aspectos artísticos, culturales y políticos que se enfocan principalmente en denuncias, demandas y peticiones dirigidas a los poderes públicos. En cuanto a la sostenibilidad económica, se evidencia que los mecanismos de intercooperación o de intercambio solidario con otras organizaciones aún se encuentran en un estadio de exploración. Así, observamos que algunos centros culturales buscan articular incorporando como proveedores a organizaciones de la ESS o incluso comienzan a planificar la conformación de una cooperativa de consumo para abastecer en conjunto sus secciones gastronómicas. Una de las compañías de artes escénicas que al momento de este trabajo tenía su sede en un emblemático hotel cooperativo de la ciudad lo plantea en estos términos,

Una de las cosas que nos pusimos como premisa fue tratar de insertarnos en el universo cooperativo, más allá de la cooperativa de las artes escénicas, entonces logramos hacer distintos acuerdos, salvo el pasaje de avión, porque no encontramos una línea cooperativa, todo fue con cooperativas (asociado cooperativa teatral).

Si bien aún no se ha constituido una Federación se ha relevado el interés en impulsar un proyecto de estas características durante esta investigación.

La relación que propone el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires se da principalmente en términos de conflicto, con situaciones previas de dependencia de las organizaciones originadas en debilidades de financiamiento en comparación con las empresas de capital y de discriminación respecto de la asignación de recursos que provienen de la política pública. A pesar de que la ciudad de Buenos Aires ha visto crecer el presupuesto destinado a Cultura en los últimos años, lo que se destina al sector cultural autogestionado resulta insuficiente y reproduce la desigualdad, si se tiene en cuenta que en 2018 el 25% del presupuesto de cultura de la ciudad se destinaba al Teatro Colón²¹ y en 2019 el porcentaje asignado a cultura independiente fue del 1,8 % del total.²²



Imagen VI

Fuente: Revista *La pulseada*
4 de noviembre de 2022

Así, algunos grupos se ven gravemente afectados por este proceder, sumado a la discontinuidad de las contrataciones del Estado para realizar funciones en escuelas, clubes de barrio y hospitales.²³

21. El Teatro Colón es un teatro de ópera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Por su tamaño, acústica y trayectoria, ha llegado a ser considerado como el mejor teatro lírico del mundo.

22. Malacortto (2019). Consultado el 30/11/2020 en: <https://bit.ly/3rs7Dmc>.

23. Inclusive con anterioridad a la pandemia de Covid-19.

Nuestro principal cliente es el Gobierno de la Ciudad, y cada vez tenemos peores tratos, peores presupuestos y tratamos de seguir peleando por un presupuesto digno pero también vincularnos con otras cooperativas sobretudo y en otros espacios sociales como sindicatos (asociado cooperativa teatral).

Como consecuencia de este tipo de conflictos la precariedad impacta no solamente en los trabajadores de la cultura sino también en la comunidad a quién se le vulnera derechos (por ej. el acceso a la cultura por parte de chicos y chicas hospitalizadas) por la persistente falta de pago a las organizaciones ejecutantes.

En consecuencia desde la perspectiva de las organizaciones, si bien la ciudad de Buenos Aires abre un amplio abanico de posibilidades en términos de diversidad cultural y de visibilidad, al mismo tiempo las confronta con una gran desigualdad social y no provee el financiamiento y políticas territoriales adecuadas y suficientes para acompañar sus metas, que como vimos se orientan principalmente por valores cívicos buscando procurar el acceso a derechos culturales allí donde el Estado no los garantiza,

Claramente en lo que perjudica la ciudad es en el modelo ideológico, la cantidad de pibes que quedan cada vez más afuera. Por lo cual cada vez es más difícil llegar, hace 10 o 15 años vos podías invitar a una escuela a que venga al Teatro Cervantes [...] en cambio cuando vos vas, que implica acceder a ir gratis a la escuela, te convertís en cómplice de que esos pibes no van a conocer nunca el teatro (asociado cooperativa teatral).

Cuadro IV
Cooperativas culturales – Entorno urbano organizacional

Actores	Tipos de vínculos	Racionalidad y órdenes de lo valioso
<i>Con organizaciones barriales y de la cultura independiente</i>	Cooperación	Reciprocidad y valores cívico-asociativos y comunitarios
<i>Con el Estado local</i>	Conflicto y dependencia	Valores cívico-comunitarios que tensionan con los valores mercantiles y de renombre con los cuales se orienta el Gobierno neoliberal
<i>Con organizaciones de la ESS</i>	Cooperación (poco explorados)	Valores cívico-asociativos de nivel meso

Conclusiones

Hemos iniciado este artículo partiendo de dos supuestos que asumimos como perspectivas diferentes pero complementarias. Por un lado, conjeturamos que las organizaciones culturales constituidas formalmente como cooperativas se regulan por un criterio ético y normativo vinculado con la reciprocidad, que introduce determinados grados de horizontalidad y autonomía en el gobierno y la gestión, una mayor igualdad o equidad en la participación económica y una racionalidad que trasciende la lógica utilitarista incidiendo en los emergentes culturales y en la relación de la cooperativa con su entorno. Por otro lado, también reconocimos que las prácticas y dinámicas de estas organizaciones se orientan por la capacidad crítica de los agentes quienes apelan a diferentes criterios acerca de lo que consideran valioso en función de las circunstancias que les toca atravesar.

Estas hipótesis que podrían parecer contradictorias (la comprensión de la dinámica organizacional en función de las disposiciones de los agentes o en función de su capacidad crítica situacional) no lo son, por el hecho de que la reciprocidad (y el cooperativismo como forma de organización) se apoyan en la simetría y la igualdad de entidades como mecanismo institucional. De esta manera se habilita la construcción de autonomía como una práctica individual y social de interrogación permanente sobre lo instituido (Castoriadis, 2007:160-182; 2004:166-173)²⁴ que es otra forma de reconocer aquellos ajustes que las personas realizan en su manera de captar el entorno mediante procesos cognitivos y evaluativos situacionales (Thévenot, 2016).

Los testimonios de las cooperativas analizadas nos permitieron distinguir un modelo de organización que sobre la base de aquella simetría, apela principalmente a un orden cívico con un sesgo asociativo o comunitario, lo cual se manifiesta en las finalidades, en la programación y producción cultural, en los aspectos socio-económicos y en su inserción urbana. Pero que además introduce otras lógicas dentro de las cuales hallamos el orden inspiracional, cuyos criterios de evaluación son la creatividad y la potencia de transgresión, lo que se manifiesta principalmente en la programación y en los modos de socialización de los colectivos. También apela a un orden profesional o industrial cuyos criterios de evaluación son la eficiencia y las capacidades profesionales, lo que se aprecia

24. Castoriadis llama reflexión deliberada a esta práctica de interrogación; sostiene que “su ejercicio nos permite volver a tomar posición sobre nuestro quehacer”(Heras Monner Sans, 2009:94).

en sus modos de gobierno y gestión, en la forma de reproducción grupal y en los criterios para retribuir el trabajo. Adicionalmente se observa, aunque con menor injerencia la apelación a un orden doméstico, basado en la confianza como vínculo y cuyos criterios de evaluación son la estima y la reputación ligada a la cercanía, en particular en sus formas de socialización y reproducción social (incorporación de nuevos integrantes).

Los valores cívicos que priman en las cooperativas culturales tensionan claramente con los valores mercantiles y también con los de reconocimiento o renombre²⁵ que parecen orientar las políticas culturales de la ciudad de Buenos Aires. Tal como se expresa en la distribución presupuestaria de los últimos años, el modelo de gobierno neoliberal al que adhiere la ciudad de Buenos Aires desde hace más de 15 años, no evidencia la prevalencia de un orden cívico y son las propias organizaciones con sus estructuras de integración las que ponen de relieve la necesidad de una reformulación de las políticas públicas con una orientación más equitativa y de acceso a derechos. Dado que las cooperativas culturales son organizaciones no lucrativas que satisfacen necesidades simbólicas de la ciudadanía creando fuentes de trabajo colaborativo y recíproco, las políticas deberían garantizar el acceso a estos derechos mediante mecanismos de apoyo directos (por ejemplo dotando de equipamiento y de espacios/inmuebles, así como subsidios al consumo) o con líneas de financiamiento de diversa índole que no supongan una competencia entre ellas por acceder a los fondos públicos, dado que ésta no es la naturaleza de las organizaciones estudiadas.

Teniendo en cuenta este escenario con regulaciones plurales y múltiples órdenes de lo valioso, y la influencia que ejercen las normas y sentidos de la racionalidad instrumental en el contexto y en el entorno urbano de la ciudad, uno de los desafíos consiste en que las organizaciones incorporen mayores conocimientos acerca del sector de la economía social y solidaria y en particular de la forma cooperativa, para contar con marcos de referencia que orienten sus prácticas activamente por unalógica de sostenibilidad. Como hemos visto, ésta ya está operando como parámetro a la hora de retribuir el trabajo y puede procurar la búsqueda de un equilibrio

25. Cuando se prioriza el orden de reconocimiento o renombre (Thévenot & Boltanski, 1999), se tiene en cuenta principalmente el prestigio o la estima en la opinión pública en una determinada situación. Lo que parece observarse en el momento de asignación presupuestaria que el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires realiza en favor de un sólo Teatro, como el Colón.

económico más sistémico sin excluir la consideración de valores cívicos, lo que es esperable desde la perspectiva de una economía sustantiva que no se orienta por la maximización del beneficio sino por la creación de valores de uso para la satisfacción de necesidades materiales y simbólicas.



Imagen VII

Fuente: Redes sociales *La Calle de los títeres*

Bibliografía

- Arendt, H. (2007). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Bausset, M., Feser, M. E., y Mutuberría Lazarini, V. (2012). *Manual para la práctica del cooperativismo de trabajo. Herramientas impositivas y de gestión para el trabajador cooperativo*. Buenos Aires: Patria Grande.
- Boltanski, L. y Thévenot, L. (1999). “The Sociology of Critical Capacity”, in: *European Journal of Social Theory*, 2 (3) 359-377. Recuperado el 12 de julio de 2020 de: <https://doi.org/cjtdgg>.
- Buccolo, E., Gardin, L. y Laville, J. (2004). “Las iniciativas locales: de lo individual a lo colectivo”, en: J. Laville, *Economía social y solidaria. Una visión europea* Buenos Aires: UNGS- Altamira, 53-72.
- Burin, D., Heras, A. y Colombo, S. (2011). *Criterios para la remuneración del trabajo en colectivos auto-gestionados, para que las diferencias no se transformen en desigualdades*. Conferencia en el III Encuentro Internacional La Economía de los Trabajadores. Mexico DF: UAM - Unidad Xochimilco – Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de <https://bit.ly/3SQrqaZ>.
- Burin, D., Karl, I. y Levin, L. (2014). *Hacia una gestión participativa y eficaz. Manual con técnicas de trabajo grupal para organizaciones sociales*. Buenos Aires: Ciccus.
- Castoriadis, C. (1997). *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cervellera, A. (2019). “Centros culturales autogestivos. Producción y reflexión cultural alternativa”, en: *Arte e Investigación* 16. Recuperado el 15 de junio de 2020 de: <https://doi.org/jnh5>.
- Cullen, C. (2010). “La América Profunda busca su sujeto. De cómo entiende la filosofía Rodolfo Kusch”, en: *Espacios de crítica y producción* 43, 88-97.
- Fairbain, B. (2005). “Tres conceptos estratégicos para la orientación de cooperativas. Vínculos, transparencia y cognición”, en: *Documentos CESOT (FCE UBA)*, 43. Recuperado el 12 de abril de 2020 de: <https://bit.ly/2O4Xqri>.
- Fernández Esquinas, M. (2012). “Hacia un programa de investigación en sociología”, en: *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 188 (753) 5-18. Recuperado el 12 de abril de 2020 de: <https://doi.org/jnh4>.
- Flury, J. (2020). “Del modelo industrial con inclusión social al modelo financiero. Argentina y la región en la encrucijada. Pensar la cultura en la economía social, comunitaria y solidaria”, en: *Idelcoop* 230, 50-70. Recuperado el 12 de abril de 2020 de: <https://bit.ly/3RQBzTx>.
- Geertz, C. (1957). “Ritual and Social Change: A Javanese Example”, en: *American Anthropologist*, 32-54.
- Heras Monner Sans, A. (2009). “Procesos de aprendizaje en proyectos de autonomía: Un marco interdisciplinar para su estudio”, en: *IRICE Nueva Época*. 20, 89-101.
- Iturraspe, F. (1986). *Participación, cogestión y autogestión en el desarrollo de la democracia económica en América Latina* (Tomos I y II). Caracas: Nueva Sociedad.

- Laborda, V. (2018). “El precio como elemento de resistencia en las comercializadoras solidarias”, en: D. López, L. y L. Lewkow (eds.) *El significado social de los precios*. Buenos Aires: Teseo, 191-224.
- Laville, J. (2004). “El marco conceptual de la economía solidaria”, en: J. Laville, *Economía social y solidaria. Una visión europea*. Buenos Aires: UNGS-Altamira, 207-236.
- Leonardi, V., Estrada, M. y Llera, D. (2020). “Potencialidades y limitantes de la organización del trabajo artístico en cooperativas. El caso de las artes escénicas en Bahía Blanca (Argentina)”, en: *Revista de Historia y Teoría del Arte* 11, 45-64. Recuperado el 12 de febrero de 2021 de: <https://bit.ly/3rHew39>.
- Lévesque, B. (2004). “Una Economía Social y Solidaria por una democracia plural en un contexto de globalización”, en: *CRISES - Colección Études Théoriques*, 0409. Recuperado el 12 de julio de: <https://bit.ly/3CJoYNQ>.
- López Córdova, D. (2012). “La relevancia de la reciprocidad como relación social primordial en las propuestas de solidaridad económica y de una sociedad alternativa: algunas reflexiones teóricas”, en: B. Pimentel Marañón, *Solidaridad económica y potencialidades de transformación en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 155-180.
- Margulis, M., Urresti, M., & Lewin, H. (2014). *Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales*, Buenos Aires, Biblos.
- Martí, J., Bertullo, J., Soria, C., Barrios, D., & Silveira, M. (2004). “Empresas recuperadas mediante cooperativas de trabajo”, en: *UNIRCOOP*. 2 (1), 80-105.
- Mauro, K. (2018). “Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño”, en: *Pilquen*. 21 (5), 38-48. Recuperado el 12 de julio de: <https://bit.ly/3CNY9Iq>.
- Polanyi, K. (1976). “El sistema económico como proceso institucionalizado”, en: M. Godelier (comp.). *Antropología y economía*. Barcelona: Anagrama, 155-178.
- Razeto, L. (2017). *Teoría económica comprensiva. Para entender la economía en su diversidad y complejidad*. Chile-Colombia: Universitas Nueva Civilización.
- Scott, W. (2001). *Organizations. Rational, Natural & Open Systems*. New Jersey: Pearson Education International.
- Sterling Plazas, S. et al. (2020). *Diagnóstico Prospectivo – Situación y perspectivas de las cooperativas y organizaciones de la ESS en tiempos de Pandemia COVID-19*. Buenos Aires: DRYES-CEUR Conicet. Recuperado el 14 de noviembre de 2020 de: <https://bit.ly/3yvtbSK>.
- Thévenot, L. (2016). *La acción en plural. Una introducción a la sociología pragmática*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tiriba. (2007). “Pedagogía(s) de la producción asociada: ¿Hacia dónde camina la economía popular?”, en: J. Coragio, *La economía social desde la periferia. Contribuciones Latinoamericanas*. Buenos Aires: UNGS-Altamira, 195-224.

- Weber, M. (2014). *Economía y Sociedad*. 3ra. ed. Mexico: FCE.
- Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zarlenga, M. y Grupo de estudios sobre Políticas y Dinámicas Culturales Urbanas. (2019). *Culturas independientes. Caracterización y Distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto de investigaciones en arte y cultura “Dr. Norberto Griffa”, UNTREF. Recuperado el 14 de julio de 2020 de: <https://bit.ly/3fYkV7q>.
- Zibechi, R. (2004). *Genealogía de la Revuelta. Argentina: la Sociedad en Movimiento*. Colonia Obrera, México: FZLN.



Recibido: 10 de marzo de 2022 Aprobado: 4 de julio de 2022