

“PIEDRA LIBRE PARA TODOS LOS COMPAÑEROS”: ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA IMPA LA FÁBRICA CIUDAD CULTURAL*

“FREE STONE FOR ALL THE BUDDIES”: ANALYZING THE EXPERIENCE OF IMPA LA FÁBRICA CIUDAD CULTURAL

Karina Benito**

Artistas jóvenes gestan un espacio –IMPA La Fábrica Ciudad Cultural– en Buenos Aires, e invocan las formas creativas de la cultura para valorizar y tratar una problemática, acudiendo a parámetros estéticos. Desde un enfoque cualitativo, se analiza la experiencia en torno a la producción de procesos sociales desde una dimensión cooperativa de lo grupal en una trama comunitaria de lazos.

Palabras clave: colectivo, lazo social, grupos, asociatividad, espacio cultural, gestión.

Artistas jovens da cidade de Buenos Aires criam um espaço próprio –IMPA La Fábrica Ciudad Cultural–. Invocam as formas criativas da cultura para valorizar e tratar uma problemática, fazendo uso de parâmetros estéticos. Analisa-se, desde o ponto de vista qualitativo, a experiência em volta da geração de processos sociais, no contexto da dimensão cooperativa do grupal em uma teia de laços comunitários.

Palavras chave: coletivo, laço social, grupos, associatividade, espaço cultural, gestão.

Young artists create a cultural space named IMPA La Fábrica Ciudad Cultural in the city of Buenos Aires. They invoke to the creative forms of the culture to value and in this way to treat a problematic, resorting to aesthetic parameters. From a qualitative approach the experience was analyzed regarding the production of social processes from a cooperative dimension of groups in a woven community of links.

Key words: collective, groups, associations, social links, cultural centers.

* El presente trabajo es producto del proyecto de investigación “Micropolíticas, los lazos sociales en espacios, clubes y centros culturales gestados por grupos de la sociedad civil en la Ciudad de Buenos Aires”, dirigido por la doctora Sonia Arribas (Icrea-Barcelona) en virtud de una tesis del Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

** Licenciada en Psicología. Doctoranda en Ciencias Sociales, UBA. Profesora titular en Psicología Social en la Universidad Maimónides y en la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Postgrado virtual en Construcción de Proyectos, gestión cultural y trama vincular. E-mail: karina.benito@speedy.com.ar

LAZOS SOCIALES EN GRUPOS QUE GESTAN Y GESTIONAN UN ESPACIO CULTURAL EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

La experiencia analizada a continuación, presenta una eficacia *performativa*¹ (Derrida, 1988), es decir, remite a un acto que “produce lo que nombra” (Austin, 1971), en tanto en el decir hay un hacer y así el discurso realiza una *puesta de sentido* por parte de jóvenes que obran como en un juego de desocultamientos llamado *pedra libre*, o conocido popularmente como *la escondida*. En otros países se llama también *escondite*. El juego tiene una base denominada *la piedra*, y se trata de un árbol o poste desde donde un jugador cuenta en voz alta con los ojos tapados mientras los demás compañeros se esconden. Al finalizar el conteo, suele gritar “punto y coma, el que no se escondió se embroma”, y sale así a buscarlos. Los participantes se precipitan para tocar la base sin ser vistos por quien los persigue, si llegan a ésta sin ser descubiertos pueden gritar “pedra libre”, y de ese modo se salvan de ser capturados. En el juego hay un acuerdo que trama las relaciones entre los participantes: si el último escondido logra tocar la piedra antes de quien contó, tiene que intentar salvar a sus compañeros, liberando a todo el grupo de capturados, gritando “pedra libre para todos los compañeros”.

En la experiencia analizada interesa destacar ese valor místico que la cultura otorgó en su dimensión simbólica a una problemática sociohistórica. Un centro cultural cuya eficacia reside en “cantar pedra libre para todos los compañeros”, desocultando una coyuntura en la cual está involucrada una fábrica y sus modos de producción. Es decir, un grupo de jóvenes obró no sólo con el afán de un cambio social ante una situación crítica, sino también con la intencionalidad de *estetizar* una determinada complejidad subyacente: el sistema industrial y su crisis. Así, se invocan las *formas creativas* de la cultura para valorizar y complejizar dilemas territorializados.

De este modo, debemos romper con una larga costumbre de pensamiento que nos hacía considerar lo problemático como una categoría subjetiva de nuestro conocimiento, un momento empírico que señalaría solamente la imperfección de nuestros trámites, la triste necesidad en la que nos encontramos de no saber de antemano y que desaparecería con el saber adquirido.

[...] Lo problemático es, a la vez, una categoría objetiva del conocimiento y un género de ser perfectamente objetivo (Deleuze, 1994: 74).

CONTEXTUALIZACIÓN IMPA LA FÁBRICA CIUDAD CULTURAL Y CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE UNA EXPERIENCIA

En virtud de evitar cristalizaciones de sentido para comprender diversas aristas imbricadas en el campo problemático en cuestión, indagué también los años de mi propia experiencia en el proyecto, ya que había participado como tantos otros jóvenes en la gestación del centro cultural. Así es que las expresiones de jóvenes se relevaron como fuentes primarias para ampliar la información y la experiencia por contar.

Es sabido que la historia del pensamiento social está atravesada por la oposición entre estructura y acción, entre sistema y actor. La opción por uno o por otro polo de la antinomia configura los límites de nuestra visión teórica-epistemológica y por ende, alienta el pulso de nuestro análisis (Svampa, 2008: 170).

La tarea de acopio del material no sólo me obligó a revisar lo que yo misma había invisibilizado, sino a articular recuerdos, vivencias y apuestas iniciales con los modos narrativos que otros investigadores le otorgaron a un fenómeno conocido mundialmente: las fábricas recuperadas por sus obreros. La explicitación de la experiencia desde un enfoque teórico-epistemológico transversalizado por diversas disciplinas, difuminó un sistema de pensamiento binario y me situó en la tarea de explorar como objeto de estudio una experiencia que conocía por mi desempeño en años pretéritos. Por consiguiente, la formalización de tales saberes previos en articulación con un marco conceptual y con apoyo de una metodología cualitativa posibilitaron el análisis e interpretación de una temática cuyo trabajo culminó en una tesis de doctorado en ciencias sociales denominada “Micropolíticas, los lazos sociales en espacios, clubes y centros culturales gestados por grupos de la sociedad civil en la ciudad de Buenos Aires”.

Así, articulando saberes, categorías teóricas, la reflexividad sobre la empiria y la relación con los atravesamientos históricos, políticos y también deseantes, se podría decir que se pretende contar lo inefable en perspectiva.

Este género no es un simple pastiche entre un registro biográfico, sazonado aquí y allá con referencias a la producción intelectual. [...] En la decodificación de dicho esquema, M. Murmis identifica un primer componente, la “experiencia originaria”, que, al ser conjugado con un segundo componente del esquema, la “matriz universalizable”, nos permite observar cómo funcionó aquella articulación entre el plano vivencial y la producción intelectual en un caso concreto (Svampa y Hernández, 2008: 13).

Con el fin de tornar legible tanto una experiencia concreta fundada por los sueños colaborativos que emprenden un puñado de jóvenes entusiastas, como la situación en la que se encuentra la industria nacional en estas latitudes, se expone, a continuación, un paisaje ampliado de la cuestión.

ABANDONO DEL MODELO DE INDUSTRIALIZACIÓN

El panorama que se presentó con el retorno de la democracia (1983) consistió en un estancamiento económico con una abultada deuda externa, desequilibrio fiscal e hiperinflación, a lo cual se agregó que el fracaso de las negociaciones para la reestructuración de la deuda derivó en la necesidad de una ayuda del FMI en 1984.

En esta etapa se encuentran los intentos por reducir la inflación (Bonet, 2008)² que actuaron en relación intrínseca con el proceso de desregulación que posibilitó el ingreso de capitales extranjeros, con el propósito de atraer la inversión extranjera. Los estudios sobre el tema explican que la competencia por captar capitales obligó a atraer capitales especulativos del extranjero que podían beneficiarse con mayores intereses aquí que en otros países.

Durante estos años se incrementó la notable concentración económica en la industria, y sólo grandes grupos económicos se beneficiaron con las políticas implantadas. Cuando Carlos Menem (1989-1999) asumió la presidencia, se pusieron en marcha los postulados del Consenso de Washington que proponían soluciones a través de una reducción en el intervencionismo del sector público de la economía y la consecución de macromagnitudes equilibradas, y con tal fin se aprobaron las reformas del Estado con medidas como la suspensión del régimen de promoción industrial, las privatizaciones, la apertura comercial indiscriminada o la implantación de un tratamiento fiscal idéntico para el capital nacional y el extran-

jero. De esta manera, se agregaron las particularidades del Plan de Convertibilidad de 1991.

En dicho período, los patrones de acumulación de capital y distribución del ingreso desplazaron progresivamente a la industria manufacturera como eje neurálgico y ordenador de las relaciones económicas y sociales de la economía, cediendo dicho lugar a los servicios y fundamentalmente, al capital financiero (Rebón, 2006: 13).

El derramamiento de importaciones en el mercado impedía la competencia de muchas empresas locales, especialmente las pymes.

El efecto de ello fue el cierre masivo de pequeñas y medianas empresas y la consecuente generalización del desempleo, repercutiendo negativamente sobre la equidad social. La distribución del ingreso, que había empeorado durante el período recesivo e inflacionario (1988-1991), no se modificó en los primeros años del gobierno menemista y marcó una caída de los salarios reales en un 10% de la industria, mientras que el sector más rico de la población seguía incrementando sus patrimonios (Petriella, 2003: 16).

En dicho proceso de declinación económica, en conjunto con la desindustrialización, donde la producción no era rentable y no se encontraban inversores para salvar las empresas cuyas máquinas obsoletas dificultaban la innovación en el sector, así como la falta de apoyo gubernamental para la comercialización y exportación, podría situarse IMPA: una cooperativa gestionada por sus obreros, que en 1999 albergaba en su epicentro a La Fábrica Ciudad Cultural.

ANTECEDENTES DE LA COOPERATIVA

IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentinas) es una cooperativa limitada, una de las más grandes de Buenos Aires, y la primera convertidora de aluminio, ya que lo procesa en todas sus fases. Fue fundada como empresa en 1910, se nacionalizó en 1947 y fue privatizada en 1961 bajo la forma de cooperativa de trabajo. En 1997 sufrió un proceso de vaciamiento que la llevó al cierre, hasta que en mayo de 1998, los trabajadores recuperaron la fuente de trabajo y la tomaron nuevamente productiva. Su planta de 22.000 m² en su producción, cubre desde lingotes, chapas y rollos de distinto espesor, hasta la posibilidad de aplicación total de productos en los que el aluminio, junto con otros componentes y sustratos, es el elemento básico de la industria³.

LA FUNDACIÓN DE UN ENCUENTRO INNOVADOR: UN CENTRO CULTURAL EN UNA INDUSTRIA

Toda historia, para ser narrada, necesita un comienzo. Seguir las huellas de tribus urbanas que gestionan *formas creativas* ante coyunturas críticas constituye, por momentos, una tarea inconmensurable, y lo indecible trasciende los marcos epistémicos de esta *experiencia*. Por este motivo, el análisis se centra en el epicentro de una industria, allí donde se gestó IMPA La Fábrica Ciudad Cultural en el año 1999. La lógica que allí primó podría denominarse “por amor al arte” como expresión metafórica (García, 1998: 12)⁴ en torno a la participación de jóvenes en la gestación de tal espacio cultural, signado por la seducción de lo novedoso, recubierto con el valor del *aura* en tanto distinción que excede la serie de producción de la industria cultural.

El concepto de *aura*, según Benjamin (1989), articula la idea de *autenticidad* en una obra de arte en tanto margen de susceptibilidad para su reproducción. Según él, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo con la reproducción técnica, conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo producido del ámbito de la tradición. La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual que tuvo su primer y original valor. Para el autor, incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.

En esta experiencia, el contexto de tradición congrega a obreros y artistas que conviven en una industria articulando el arte con la vida cotidiana y, a la vez, resulta una propuesta insólita, ya que se trata de una estrategia de supervivencia ante la precarización laboral.

La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (Bourriaud, 2008: 13).

IMPA La Fábrica Ciudad Cultural se trataba de un centro cultural, poseía su estructura y características en sus

inicios, pero su particularidad residía en otra situación, ya que era una fábrica que producía aluminio (Diez, 2008)⁵. Es decir, se articula el efecto de un discurso que construyó el atractivo de un lugar, ya que se entiende, no es una característica intrínseca de este último. El espacio analizado no es otra cosa que el producto de una construcción social de sentido (mistificación) enmarcado en un contexto que opera como “telón de fondo” de la cuestión. Así lo expresan en una entrevista realizada a uno de los jóvenes artistas, Pablo Pereyra, profesor de danzas folclóricas, quien menciona el acuerdo realizado con la “gente de fábrica” y refiere:

Ellos nos dijeron: “Nosotros queremos un centro cultural, por un lado, para darle espacio a la gente que no tiene espacio, porque hay una cultura oficial y una cultura que está escondida que no tiene lugar para existir. Y por otro lado, necesitamos un paraguas político, que surja en este lugar por sus trabajadores que además de producir trabajo, producen cultura”.

El centro cultural se pensó como resguardo ante una coyuntura: la industria local se encontraba en debacle. El colectivo *estetizó* un conflicto⁶ histórico (Fernández, 2008), embelleció un espacio degradado y de ese modo alcanzó *visibilidad* en los medios masivos de comunicación que promocionan una fábrica productora de aluminio y cultura en el corazón de la ciudad. La *construcción mítica* que se hace de esta historia constituye uno de los aspectos más importantes porque provoca concientización sobre un problema y, a la vez, sensibilización, lo cual origina el denominado *paraguas*, refugio ante la intemperie.

Un centro cultural en *un espacio no convencional* atraía a trapecistas, exploradores de las danzas aéreas y también a diseñadores y a personas de distintas disciplinas que encontraban en dicho espacio un ámbito propicio para el desarrollo de rutinas artísticas que requerían de tal particularidad arquitectónica. Es decir, permitía realizar actividades artísticas en una relación particular con el espacio (Bidegain, 2007)⁷. Esta arquitectura remite a otros centros artísticos tales como el existente en la zona de la Courtecherie; el predio se encuentra en Francia tras las dos altísimas columnas que señalan el emplazamiento de la Porte de Vincennes, en el bosque, en el antiguo depósito de municiones del ejército francés. Allí, diversas *troupes* teatrales desarrollan sus actividades como el Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, internacionalmente reconocido porque instaló desde la década del setenta la noción de *compañía*, *troupe*, produciendo



Graffiti. BOGOTÁ | FOTOGRAFÍA DE SUSANA CARRIÉ

una ética de grupo sobre reglas y acuerdos, que alberga alrededor de setenta artistas en torno a sus obras; además de fundar la concepción del teatro como fiesta y la construcción de una ética para la creación colectiva, que concibe este ámbito como lugar de encuentro.

La arquitectura industrial también remitía a determinados paisajes fabriles de Alemania, como el edificio sobrio, en la ciudad de Wuppertal, donde se radicó Pina Bausch en la década del setenta, y desde entonces ensayó allí sus obras de danza-teatro, dejando su impronta en la ciudad que la vio crecer internacionalmente. A veinticinco minutos de Düsseldorf, entre paisajes decadentes e industriales, el circuito cultural se sintió atraído por Thanztheater donde la coreógrafa confesaba no sentirse interesada por el movimiento de las personas sino por lo que las movía. Se trata de tendencias estéticas cuya característica *performativa* modifica la relación tradicional

con quienes asisten a sus propuestas escénicas y la interrelación que se propicia con el espacio (Ladaga, 2006)⁸. No obstante, en Europa, las políticas culturales públicas financian y auspician estas arquitecturas que han sido recicladas en el marco de proyectos de renovación urbana. En esta latitud se trataba de una combinación exótica en una fábrica en quiebra, gestionada a modo de cooperativa por obreros en articulación con un centro cultural.

Claude Becker, director administrativo de L'Usine-Lieu Unique, centro cultural de la ciudad de Nantes, había estado en Buenos Aires y quedó asombrado por las características de IMPA La Fábrica Ciudad Cultural. En Lieu Unique se realizaban actividades culturales en una fábrica que llevaba el nombre de las famosas galletitas francesas, LU, aunque el recinto se había vaciado como fábrica porque fue captada por una transnacional que albergó sus actividades en otra ciudad de Francia. Aunque

antes de establecer comparaciones con otros centros de arte convendría rememorar el preludio del momento de invención.

LOS GRUPOS Y SUS REPERTORIOS PERFORMATIVOS

Los antecedentes de la gestación del espacio remiten a la 501, un movimiento que se vinculó con los momentos fundacionales del centro cultural. Tuvo un día preciso de acción: el 24 de octubre de 1999 se reelegía al presidente, ante lo cual un grupo de cuatrocientos jóvenes decidió apelar a una ley del Código Electoral Nacional que eximía de obligación a quienes por encontrarse más allá de quinientos kilómetros de su domicilio no podían ir a votar. Este grupo de jóvenes, la mayoría estudiantes de ciencias sociales o humanidades decidió viajar a Sierra de la Ventana, para expresar su repudio ante el estado de cosas de un modo colectivo y respetando, asimismo, el Código Electoral. Se menciona tal movimiento porque para programar el viaje y consensuar al respecto, necesitaron un espacio para sus reuniones. Y alguien se refirió a IMPA, que era un ámbito propicio para desarrollar sus encuentros. De este modo, se acercaron los jóvenes de la 501 a IMPA, que prestó sus instalaciones para las reuniones. Su proclama afirmaba:

[...] nosotros creemos que la política no es de los políticos aunque la tengan secuestrada, amordazada, sofocada. Hacer política significa decidir colectivamente sobre el devenir de nuestras vidas; el km 501 puede ser un lugar para empezar a pensar por qué y cómo hacerlo. Estamos seguros de que es necesario reencontrarse con la pasión política, darle brillo a palabras hoy gastadas, abandonar la inercia y el lamento ante lo que nos sucede. Intentar trazar el recorrido de una hipótesis política, comprometernos, juntarnos. 501 es esa apuesta⁹.

Este pronunciamiento tuvo cierta recepción por parte de los medios de comunicación que, haciendo mención a los problemas de la época, le otorgaron prensa al descontento representado por la movilización de 501 kilómetros para no votar. Dicha acción, avalada constitucionalmente, se distinguiría socialmente de lo que suele ser un voto en blanco o un voto en contra, ya que la distinguiría como *forma creativa* de protesta. Los reclamos en la década de los noventa han incluido nuevos repertorios de acción colectiva: apagones, lluvia de telegramas y correos electrónicos, paros de remates, escraches por parte de la

agrupación Hijos, la instalación de la carpa blanca y una enumeración de matices semióticos que albergaron medios inesperados (Giarraca, 2001). Un análisis de esta rápida enumeración puede detenerse en diferentes aspectos, pero interesa subrayar aquí la aparición de formas creativas u originales de protesta, en las cuales el componente simbólico tiene un papel central. Es decir, el objetivo principal de muchas de las protestas en los noventa se orientó tanto a influir en los representantes electos, como a llevar a cabo algún tipo de acto que, poniendo en juego alguna expresión “novedosa”, llamara la atención de los medios de comunicación, expandiendo así su conflictividad social a una multiplicidad de formatos.

En resumen, todo es política pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica. Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentaridad dura, no impide todo un mundo de micropreceptos inconscientes, de afectos inconscientes segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que atribuyen de otra forma, que actúan de otra forma (Deleuze y Guattari, 2002: 218).

En los encuentros para los preparativos de “la 501”, en la fábrica se gesta la idea del formato: centro cultural. A continuación, se adjunta el relato de quien asumió la coordinación del proyecto entre 1999 y 2001, Matías Chebel:

Yo había vuelto de Humahuaca¹⁰ y un amigo me invitó a la asamblea de la 501 que se hacía en el corrugado de Impa, los sábados. Ahí conozco a la “gente de fábrica” porque en las asambleas, participaban todos, estaba Eduardo Murua, Oracio Campos, Guillermo Robledo y los de “la 501”. Mi tarea específica en el movimiento del cual participé se centraba en lo artístico porque esa era mi experiencia. Y cada cual aportaba desde su experiencia [...] Me convertí un referente en eso. Un día Robledo me cuenta la situación de la fábrica, que era necesario una apertura hacia el barrio, la comunidad, las instituciones. Y ahí salió la idea de un centro cultural en semejante espacio porque de los 22.000 metros cuadrados que tenían solo utilizaban el 30%, había mucho espacio desperdiciado¹¹.

El espacio de encuentro donde se hacían las reuniones del movimiento era IMPA, si bien “la 501” fue un movimiento acotado a la fecha de las elecciones, aunque algunos de sus miembros vieron la posibilidad de desarrollar allí otras actividades. Entre ellos, el joven integrante mencionado, cuya disciplina artística era la acrobacia y la actuación, encontró un espacio lo suficientemente am-

plio para entrenar. Y así determinadas búsquedas estéticas se articularon en una interrelación singular con el espacio. De modo tal que no constituyó sólo una escenografía donde se movían actores y objetos, sino que adquirió una especial relevancia en la composición escénica, revolucionando así parámetros estéticos que conciben la puesta como un mero decorado. Sobre estos parámetros estéticos ya existen teorizaciones de larga data como los pronunciamientos efectuados por Gordon Craig, quien ya a finales de 1800 había planteado una reformulación respecto de lo que se entendía en el banal intento de copiar la realidad desechando toda clase de decorados que pudiesen provocar ilusión en el espectador.

LA CULTURA EN EL TAPETE: UN FORMATO CREATIVO

Un ámbito destinado a almacenar la producción de aluminio, denominado el *corrugado*, constituía un espacio acústico para la realización de conciertos y Palo Pandolfo, Karamelo Santo, Liliana Herrero y Manu Chao, entre otros, se presentaron ahí. ¿Cómo llegaron allí antes de que los medios de comunicación difundieran una propuesta esnob en la ciudad, incluso antes de que los documentalistas europeos filmaran y exportaran a diversos confines del planeta el fenómeno? ¿Cómo fue el inicio, aun antes de que el campo intelectual comenzara a fijar su lupa allí? ¿Cómo se gestó?

La mayoría llegó ahí porque se “empezó a correr la voz, de boca en boca” que en una fábrica se abría un centro cultural. La pequeña fiesta que se había dado con integrantes de la 501 a fines de 1999, había generado una primera convocatoria con un efecto expansivo. Así se inició la conformación de un espacio asambleario para la toma de decisiones respecto del rumbo del proyecto. El joven reconocido por sus rutinas acrobáticas asumió la coordinación del centro cultural, mientras que el vértigo de la difusión oral desbordaba la posibilidad de cualquier organización. La primera obra fue presentada el 19 de diciembre de 1999. En el día de apertura, se trató de una puesta escénica, tal como lo relató el joven coordinador:

[...] me acuerdo que ese día se utilizó un tapete, sí, como una gran alfombra, un súper sistema que nosotros lo habíamos aprendido y copiado de trabajar con el Odin Theatre. Sí, porque habíamos visto cómo el Odin llegaba y desplegaba el tapete y con él un sistema muy sofisticado de recortar la propuesta artística en el

espacio. Bueno, había un modo de pegarlo y el material tenía particularidades para que quede prolijo. También era un modo de llegar a un lugar, montar y enmarcar un espacio.

La referencia al “tapete” y su modo de uso remite a la compañía de antropología teatral Odin Theatre¹², que si bien se radicó en Holstebro, ha girado con sus obras por diversos festivales internacionales con su “tapete”, además de otras estrategias que le permitían arribar a diversos territorios e instalarse en la región, propiciando un reconocimiento de su labor. Dicha mención resulta relevante para entender una dinámica organizacional respecto de la realización de eventos artísticos, aprendida por muchos de quienes estuvimos en IMPA. Si bien la *troupe* citada llegaba al puerto rioplatense en el marco de festivales internacionales de teatro, en la década del noventa también dictaban cursos donde se aprendían sus mecanismos de intercambio y trueque con el fin de difundir sus propuestas en diversas regiones. Los relatos de sus viajes incluían *formas* que no se circunscribían sólo a un “tapete” para desarrollar sus obras, y oscilaban desde los modos de difusión hasta la administración de un colectivo de artistas con costumbre de generar una convocatoria para sus eventos artísticos. Esta tradición es conocida por varios de los grupos que trabajan en el colectivo en tal perspectiva, tanto estética como organizativa. Las dimensiones industriales también proporcionaban en el desarrollo de sus actividades artísticas, elementos de la producción fabril en una combinación novedosa. Y las modalidades de inclusión de lo que el espacio existente ofrecía a la producción artística, posibilitaban la integración de diversos saberes artísticos al terreno fabril. No obstante, la convivencia entre artistas y obreros no era una tarea fácil, ya que las cosmovisiones siempre eran heterogéneas, y en ciertas circunstancias resultaban incompatibles. Los modos de concebir la producción diferían, aunque ambas poblaciones producían. La imbricación de las trapezistas con sus cuerpos esbeltos colgados desde los tinglados en una industria cuya cooperativa intentaba salir de una gran crisis financiera, seducía a los medios de comunicación y provocaba cierto gusto esnob. En el epicentro de tal glamour encantador se albergaba una relación compleja; ni las trapezistas estaban acostumbradas a salas de ensayo donde tantos hombres las observaran entrenar, ni los obreros estaban preparados para apreciar chicas que colgaban trapezios en sus galpones. Una convivencia que resultó muy conflictiva, en ciertas circunstancias, y se evita narrar, ya

que en las entrevistas se resalta sucesivamente, “ya fue, eso no lo publiques, igual con todos los seres hermosos que conocimos no lo vamos a opacar por circunstancias frustrantes”. Y desde la otra perspectiva, para los obreros, el despliegue cultural fue vivido para algunos como una invasión extraterrestre, “venían con pelos largos y tatuajes”, y para otros, como Federico Sánchez¹³, el portero, una etapa gloriosa, según sus propias palabras: “[...] para mí fue una época hermosa, conocí a mucha gente famosa [...] y me gustaba charlar con las chicas que venían del exterior, me acuerdo de las chicas de Canadá y ustedes que siempre estaban y nos saludaban”.

Hasta el momento de la inauguración de IMPA La Fábrica Ciudad Cultural, no existían precedentes en términos de otra fábrica que posibilitara la convivencia de artistas y obreros en un mismo ámbito. Quizá valdría la pena recordar que en otras ciudades cosmopolitas donde se desarrolla *arte en espacios no convencionales*, generalmente se trata de infraestructuras industriales vacías, tal como se ha mencionado con anterioridad, pero no habitadas por trabajadores que están intentando sobrellevar una cooperativa.

La convivencia entre el arte y la industria implicaba que las obras se programaran en los horarios nocturnos porque era un horario en el que no sonaba la sirena de la planta y, a veces, los balancines se apagaban cuando había conciertos para evitar ruidos que perturbaran el disfrute sonoro de una banda, grupo o afín. La articulación entre tales mundos tramaba un engranaje de respeto por los horarios y espacios de la diversidad de producciones con un tablero de comando que regía el portero, encargado de tener las llaves de todos los sectores, administrando así vericuetos de un emprendimiento complejo. La propuesta fue muy impactante para los medios de comunicación que recibieron tal coexistencia sensibilizados por la magnitud de los hechos, comparándola con la escuela Bauhaus, aquella que sentó los patrones hoy conocidos en el diseño industrial, al incorporar a la vida cotidiana una nueva tendencia estética.

El *formato creativo* del centro cultural refiere, precisamente, al modo en que una acción colectiva aparece y se hace visible en la escena pública. La variable *formato* da cuenta del *cómo* de la protesta social y describe *qué se hace* durante la protesta (Schuster *et ál.*, 2006). En esta experiencia se protestaba produciendo cultura, lo cual sensibilizaba a quienes asistían y, de ese modo, la



Grafiti. BOGOTÁ | FOTOGRAFÍA DE MARIANA GUHL

industria se investía de esa mística característica del arte. Se trata de esa experiencia estética donde se subvierte la comprensión, ya que no hay formas preestablecidas que establezcan los modos de entender el arte. Por ese motivo, los conceptos hacen intentos por subsumir formas que desbordan generalmente la comprensión. Porque mientras se desoculta un sentido, al tiempo se contraen otras interpretaciones. Así es que las *formas creativas* no dejan atraparse plenamente por ciertas conceptualizaciones y conservan su carácter enigmático.

En el diario *La Nación* aparecía un intento por capturar lo inefable, una foto en la tapa de la revista: Oracio Campos con las herramientas típicas de la industria y Victoria Seoane, una trapecionista con las herramientas del circo, una imagen contundente, una postal en claroscuro. Se construía un sentido que albergaba la au-



Grafiti (esténcil). BOGOTÁ | FOTOGRAFÍA DE MARIANA GUHL

tenticidad de una propuesta, estetizando los conflictos de una crisis social que se encontraba en los cimientos del proyecto. En sus inicios, la conflictividad solo configuraba el “telón de fondo”, aunque relucía la *forma creativa*. Una nota en el diario lo expresaba al comenzar del siguiente modo: “Comedor. El cartel dice comedor y se supone que debería ser un cartel sobrio, obligado por las circunstancias y tirando a desprolijo, pero no. Esta fileteado. Tiene colores. Es lindo” (Guerreiro, 2001: 28).

La Fábrica Ciudad Cultural se veía linda, fileteada y con colores, así la percibían los medios. El “Taller de los sueños” era el nombre que le daban a otra nota en una revista en épocas posteriores al atentado a las torres gemelas de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, en cuyos subtítulos decían: “Arte en bandejas de la lata, espectáculos de primer nivel, renacer de las ruinas”. Las

palabras que aparecían en los medios de comunicación también construían sus *puestas de sentidos* en las proximidades del 19 y 20 de diciembre que se avecinaba. Al respecto, el coordinador, desde su departamento en París donde está radicado actualmente, resalta:

IMPA empezó a salir en los diarios por el centro cultural, pero no todo era como los medios decían y nosotros terminamos adoptando el título que ponían [...] El título que ponían era “Cultura y trabajo”, una fábrica que hace cultura, todos juntos, unidos, esa fue la primera nota me acuerdo. Buenísimo, y yo pongo eso en la facultad y me besan, me abrazan, lloran y ¡gracias por permitimos soñar cosas que acá ya no vemos más! Así fueron las palabras de una profesora francesa de París VIII de la materia de Gestión económica de cultura muy ubicada en el medio profesional acá. Pero eso no era una fábrica que estaba vacía como hacen acá.

El surgimiento de un centro cultural atractivo configuraba un *formato creativo*, tanto por la aparición de nuevos parámetros artísticos como por la divulgación de una problemática que acechaba no sólo a los trabajadores de una fábrica situada en Almagro, sino al núcleo de un modelo de producción que estaba en crisis. Es decir, el sistema industrial y sus modos de funcionamiento previo a la mundialización y terciarización de los mercados.

EL COLECTIVO, UN INVENTO ARGENTINO

La fábrica estaba en quiebra, y quienes allí asistían lo sabían, motivo por el cual, el futuro se presentaba siempre incierto. Entendían que los obreros en su calidad de asociados estaban en una crisis extrema cuya pauperización laboral intentaban resistir ante los vaivenes políticos económicos. Asimismo, el mayor problema para los grupos artísticos en la ciudad de Buenos Aires que no se dedican a la producción de consumos culturales, sino a la realización de obras de arte, consistía en generar convocatoria, es decir, encontrar a su público y abrirse del sector ecléctico. Los diversos grupos que allí se presentaban tenían una convocatoria asegurada, porque toda clase de curiosos de distintas edades, latitudes y circunstancias sociales se sentían atraídos por una propuesta, rompían con los patrones consagrados del circuito tradicional. Incluso, el proyecto fue apoyado por la legislatura porteña que leyó en clave de vanguardia lo que allí acontecía. De un modo informal y formal, cada vez adquiría más difusión un es-

pacio que se inició tímidamente en 1999 y que en el 2000 realizaba fiestas con la participación de dos mil personas en sus eventos cada fin de semana.

El colectivo cultural formado por jóvenes artistas, amigos e incluso familias de artistas, se dio la forma organizativa tipo asamblea, donde se tomarían las decisiones. Luego se constituyeron comisiones para delegar áreas de trabajo ordenadas bajo la figura de un coordinador. La organización diariamente se veía inundada de propuestas remotas que caían desde distintas geografías del planeta en una vorágine impredecible donde nos conocíamos en cada actividad. En 1999 yo tenía veintitrés años e integraba un grupo teatral llamado Los Moreto que presentaba sus obras en dicho espacio, y también participábamos del colectivo. La propuesta que pensábamos se plasmó en el manifiesto realizado en sus inicios que describe la búsqueda de integración entre artistas y obreros. El documento proclamaba los principales propósitos como declaración pública:

Una fábrica, sus trabajadores, máquinas, personas portadoras de saberes múltiples, artistas. Una ciudad cultural en las entrañas de la ciudad.

La Fábrica Ciudad Cultural es la continuidad de una utopía que lleva adelante IMPA cooperativa de trabajo, donde son los trabajadores los que conducen su propio destino, los que llegaron a la conclusión de que la forma de romper con el individualismo del “sálvese quien puede”, fomentado desde los estratos del poder, radica en la interacción de los individuos en pos de una cultura solidaria con participación activa que asume expresiones artísticas y las comparte con la comunidad¹⁴.

En aquellos inicios la utopía era encontrar apoyo oficial no sólo en la forma de un subsidio a una cooperativa en crisis, sino como un papel activo de redinamización del modelo industrial que se había desmantelado desde la dictadura. Se sobreentiende que una industria no produce, comercializa ni exporta sola, sino dentro de todo un complejo sistema que se había desarticulado y no mostraba rasgos de recomposición. Así como también se pretendía revertir el imperialismo del aislamiento e individualismo en un contexto que había socavado las bases de una *cultura solidaria*, cercenando las bases asociativas y cooperativas.

La Fábrica Ciudad Cultural es previa a la crisis de 2001, e incluso temporalmente se sitúa antes de lo que se ha denominado *movimiento de empresas recuperadas*, co-

nocido a escala internacional por la autogestión obrera no sólo en esta cooperativa de trabajo, sino en muchas otras tanto en la ciudad de Buenos Aires como en el interior del país. Es decir, los documentos que se presentan tanto como fuentes primarias o secundarias consisten en material relevado en este proyecto pionero, sobre el cual se fundó luego un movimiento social. En otras palabras, en este espacio después del estallido social del 2001, se nuclea a otras empresas transmitiéndoles su modalidad cooperativa de gestión obrera.

La idea de *paraguas* no sólo constituyó un refugio para esa “cultura escondida que no tenía lugar”, sino un amparo para el desalojo en momentos de confrontación, toma y ocupación obrera, y se replicó como estrategia en otras empresas del país. No obstante, el análisis del fenómeno de empresas recuperadas excede este enfoque porque el análisis se centra en la participación de los jóvenes que gestan un proyecto, y el valor *aurático* del arte donde existió una lógica colectiva en una trama comunitaria.

LOS JÓVENES Y SUS TENTATIVAS DE PRODUCIR OTROS PROCESOS SOCIALES

Una lectura crítica de la contemporaneidad obliga a reflexionar sobre esa *dimensión intangible y simbólica de la cultura* cuando se centra en esa capacidad cognitiva que genera, tanto significados por descifrar, como sujetos creativos que producen nuevas estrategias. Franco Berardi (2003) plantea que debe acabar la hegemonía ideológica neoliberal, aunque se interroga si debemos volver a las viejas categorías analíticas del marxismo y a las estrategias políticas del movimiento obrero del siglo XX, a los horizontes del socialismo democrático o del comunismo revolucionario. Según su análisis no nos bastan las categorías de la crítica de la economía política porque determinados procesos corresponden a campos más complejos de análisis. Sostiene que la actividad cognitiva siempre ha estado en la base de toda la producción humana, hasta de la más mecánica. No hay trabajo humano que no requiera un ejercicio de inteligencia. No obstante, en la actualidad, esta capacidad se ha vuelto el principal recurso productivo. Así distingue este fenómeno reciente que se da en las entrañas de América Latina con especial intensidad. También Félix Guattari y Suely Rolnik reparan en las formas expresivas de los jóvenes que emergen en el Tercer Mundo contemporáneo y defi-

nen un nuevo tipo de fuerza colectiva de trabajo del “dominio de aquello que los sociólogos americanos llaman ‘grupos primarios’ (el clan, el grupo, la banda)” (Rolnik y Guattari, 2005: 55).

Los *fenómenos de expresión social* se originan en esa zona de entrecruzamiento entre determinaciones colectivas de varias especies, no sólo sociales, sino económicas, tecnológicas, de medios de comunicación de masa, entre otras. Insisten en que “la función de autonomización en un grupo corresponde a la capacidad de operar su propio trabajo de semiotización, de cartografía, de insertarse en el nivel de las relaciones de fuerza local, de hacer y deshacer alianzas” (Rolnik y Guattari, 2005: 65). De este modo caracterizan a los grupos no sólo como resistencia sino como tentativa de producir otros procesos, así es que encuentran cierta transformación tanto en los países denominados del Tercer Mundo como en ese “tercer mundo” que se desarrolla en el seno de los países desarrollados. Los grupos adquieren una determinada libertad para vivir procesos que podrían denominarse *micropolíticas* porque remiten a la capacidad reflexiva de leer su propia situación, y aquello que pasa en torno a estos. “Esa capacidad es la que les va a dar exactamente un mínimo de posibilidad de creación y les va a permitir preservar ese carácter de autonomía tan importante” (Rolnik y Guattari, 2005: 65).

TELÓN DE FONDO: ENIGMAS PARA REFLEXIONAR

*El artista, como el trabajador,
es simplemente un productor.*

Sonia Arribas

¿La *visibilidad* mediática fue la que le otorgó reconocimiento al proyecto al ubicar la cultura en el tapete? ¿El *formato creativo* sensibilizó a quienes tenían posibilidades de *visibilizar* el problema de fondo? ¿La *dimensión simbólica* desocultó problemáticas que parecían escondidas o quizá desatendidas? ¿El centro cultural que atraía a extranjeros y toda clase de curiosos podría haber atraído capitales no especulativos del exterior y redinamizar la economía? ¿El centro cultural fue un “paraguas” también para el movimiento de empresas recuperadas que se gestaría posteriormente a la de 2001? ¿La legitimación alcanzada por el centro cultural en su gesto esnob se convirtió luego en un recurso que operó como estrategia

para la ocupación de los obreros con el objeto de salvar no sólo a esta empresa sino a otras fábricas? ¿Los artistas del colectivo se aliaron tanto con los de “abajo” como con los de “arriba”, pero no lograron ser reconocidos también como jóvenes productores?

Los avatares del mundo industrial no se resolverían con brevedad, ya que todo un sistema se encontraba deteriorado y merecía repensarse en el mundo del trabajo actual, en crisis por un modelo político económico excluyente, instaurado desde mucho antes del estallido social de 2001.

Existe un combate “por la verdad”, o al menos “en torno a la verdad” —una vez más entiéndase bien que por verdad no quiero decir “el conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir o hacer aceptar”, sino “el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder”; se entiende asimismo que no se trata de un combate “en favor” de la verdad sino en torno al estatuto de verdad y al poder económico-político que juega— (Foucault, 1992: 192).

La problemática sociohistórica, *valorizada* desde el centro cultural, estetizaba, desde el corazón de una industria local en la ciudad de Buenos Aires, una complejidad que articulaba el pasado (abandono del modelo de industrialización en Argentina) con un problema actual (crisis del mundo del trabajo). El modo en el que se gestó La Fábrica Ciudad Cultural, fue posible por la labor de un grupo de artistas jóvenes comprometidos con sus decisiones en la creación de una *experiencia*.

De modo que la performatividad no es pues un “acto” singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. Además, este acto no es primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad (e, inversamente, su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad) (Butler, 2008: 34).

Se podría decir que, amparados por la *visibilidad* de Minerva, la diosa de las artes, el centro cultural *valorizó* lo intangible, eso que se hace con las palabras cuando se construyen sentidos. Ya que las primeras obras que los jóvenes presentaron allí no eran sólo puestas escénicas sino también *puestas de sentido*, por lo cual los gru-

pos emprendieron la tarea de tornar evidente el “telón de fondo” de determinadas cuestiones articuladas con el abandono del modelo de industrialización. En tal perspectiva, se entiende que igualmente se disputaba un modelo cultural de sociedad. El centro cultural, epicentro de una gestión colectiva, construyó una mística y así desocultó un problema sociohistórico que aún merecería analizarse en articulación con la crisis precipitada a escala global en el 2009. En las tramas vinculares existentes entre los artistas, se conocen los acuerdos entre los

participantes, y si el último escondido logra tocar la piedra antes de quien contó, tiene que intentar salvar a sus compañeros liberando a todo el grupo de capturados. En esta experiencia, los jóvenes, entre quienes me incluyo, contaron las tácticas de su arte que no reproducían lo visible sino que lo tornaban evidente, “salvando” con su estetización un problema sociohistórico. Así, la belleza no se trata sólo de lo agradable, sino también de un interrogante que se despliega en un tapete como canto de “piedra libre para todos los compañeros”.



NOTAS

¹ “¿Podría una enunciación performativa tener éxito si su formulación no repitiera una enunciación ‘codificada’ o iterativa o, en otras palabras, si la fórmula que pronuncio para iniciar una reunión o botar un barco para celebrar un matrimonio no se identificara de algún modo con una ‘cita’? [...] en tal tipología, la categoría de intención no desaparecerá, tendrá su lugar, pero desde ese lugar ya no podrá gobernar la totalidad del escenario y el sistema de enunciación (*énonciation*)” (Derrida, 1988: 18).

² Según Bonnet (2008), los procesos hiperinflacionarios en Argentina sentaron las condiciones de posibilidad para la construcción de una nueva hegemonía política, y esta hegemonía se articuló alrededor de la disciplina dineraria impuesta por la convertibilidad.

³ Información relevada en IMPA La Fábrica Ciudad Cultural [en línea]. Disponible en: <www.impa-lafabrica.com.ar>, consultado en mayo de 2005.

⁴ “Lenguaje, pensamiento y acción se basan en la capacidad de metaforizar. Sin metáforas no es posible el lenguaje, pensamos sobre metáfora y actuamos sobre la base proporcionada por metáforas fundamentales” (González, 1998: 12).

⁵ “En un artículo desafiante, Rem Koolhaas traza el estado de la arquitectura para transmitimos su visión sobre la performance, el campo de actuación y el alcance de la disciplina en la actualidad. Koolhaas no se refiere al estándar de la arquitectura y la construcción, a lo que define a través de una nueva categoría de espacio e implícitamente, un modo de ejercicio profesional definido por cualidades de lo que produce: informal, aespacial, genérico, repetitivo e indiferenciado” (Diez, 2008: 25).

⁶ “La importancia de pensar desde un criterio problemático radica en que sus posibles desarrollos mantendrán como ejes preguntas abiertas que operan como recurrencias, que en sus insistencias aspiran a delinear método. Desde esta perspectiva se piensa la problemática como una categoría y no como una dificultad o incertidumbre pasajera” (Fernández, 2008: 29).

⁷ Se trata de modos de transformar un espacio físico en algo de otro orden, en un lugar habitado, en un territorio, en fin, en un

sitio de pertenencia. Así se podría esgrimir una articulación entre la memoria del pasado, el interés por el presente y la utopía como horizonte futuro aunque inefable (Bidegain, 2007).

⁸ “De modo que nuestro punto de partida es el siguiente: el presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2006: 21).

⁹ En folletería correspondiente al Colectivo Urbanautas.

¹⁰ La referencia a Humahuaca remite directamente al Centro de Investigación en Artes Escénicas, Música y Literatura. Desde 1996, el grupo de teatro El Baldío, dirigido por Antonio Célico, junto con el grupo de teatro Viajeros, dirigido por Daniel Mises, fundó la Red de Teatro El Séptimo, que realizaba encuentros, seminarios y festivales en la ciudad de Humahuaca, Jujuy, y construyó un espacio de aprendizaje artístico alternativo en la misma ciudad (véase <www.elseptimo.org>).

¹¹ La entrevista fue realizada en el año 2006 en París, Francia, donde reside actualmente el actor, acróbata y coordinador de IMPA La Fábrica Ciudad Cultural. Si bien vive allí, trabaja en diversos países de Europa. En el periodo analizado, circunscrito a la fundación del proyecto, tenía veintiséis años y yo por aquel entonces tenía veintitrés años. Así como él había llegado del norte, yo había llegado del otro norte, México, de una gira artística por distintas ciudades de México. Asimismo, había habitado un tiempo en la selva Lacandona, específicamente, en un pequeño poblado llamado “La Realidad”. Además de

participar en Acteal de la exposición de una escultura de cobre negro de ocho metros de altura realizada por el escultor danés Jens Galschiot Christophersen en el marco de *happenings del recuerdo*, donde se presentó la obra de arte *Columna de la infamia*.

¹² Los integrantes del Odin Theatre, una reconocida compañía de teatro, abandonaron Oslo, Noruega, en junio de 1966, y se trasladaron a Holstebro, una ciudad danesa en el oeste de Jutlandia, donde fundaron su teatro-laboratorio. Allí, cada año organizaban un seminario sobre un tema específico: *commedia dell'arte*, lenguaje escénico, teatro de grupo, teatro japonés.

Desarrollaron el aprendizaje de tareas de administración, promoviendo actividades desde su gestión colectiva que ninguna otra institución de Dinamarca desarrollaba (Barba, 2000).

¹³ No podría afirmar que dicha expresión se origina en el marco de una entrevista, ya que cada vez que Federico Sánchez se comunica conmigo me cuenta alguna anécdota que recuerda de los primeros años del centro cultural (luego renunció). Suele llamarme para el día de la primavera, el día de la mujer y demás fechas que considera significativas y dignas de saludarme.

¹⁴ Manifiesto de IMPA La Fábrica, Ciudad Cultural año 2000.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIBAS, Sonia, 2007, “Imagen-aceleración-digitalización. Imagen y autodestrucción de la cultura”, en: *Seminario internacional. Memoria e industria cultural*, Madrid, IFS-CCHS-CSIC.
- AUSTIN, John, 1971, *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós.
- BARBA, Eugenio, 2000, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Buenos Aires, Catálogos.
- BENJAMÍN, Walter, 1989, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus.
- BENITO, Karina, 2008a, “Micropolíticas en Ciudad de Buenos Aires desde el retorno de la democracia”, en: *Revista Ciudadanía: Activismo Cultural y Derechos Humanos*, No. 2, Lima, Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- _____, 2008b, “La cultura como articuladora de los lazos sociales”, en: *Tramas*, No. 29, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, pp. 207-233.
- _____, 2009, “Los modos de lazo social en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires ¿legitimaciones comunitarias?”, en: *La mirada crítica*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos.
- BERARDI, Franco, 2003, *La fábrica de la infelicidad*, Madrid, Traficantes de sueños.
- BIDEGAIN, Marcela, 2007, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.
- BONNET, Alberto, 2008, *La hegemonía menemista. El neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*, Buenos Aires, Prometeo.
- BOURRIAUD, Nicolás, 2008, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BUTLER, Judith, 2008, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.
- DEL BUONO, Marina, 2001, “El taller de los sueños”, en: *Entrecasa*, No. 82, pp. 10-12.
- DELEUZE, Gilles, 1994, *La lógica de sentido*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 2002, *Mil mesetas*, Valencia, Pretextos.
- DERRIDA, Jacques, 1988, “Signature, Event. Context”, en: *Limitid, Inc.*, Evanston, Northwestern University Press.
- DIEZ, Fernando, 2008, *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Donn.
- FOUCAULT, Michel, 1992, *Microfísica del poder*, Madrid, Endymión.
- GIARRACA, Norma (coord.), 2001, *Vejaciones X 8. Arte y protesta social en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Ciencias Sociales-Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- GONZÁLEZ, José María, 1998, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza.
- GUERRIERO, Leila, 2001, “Mundo IMPA. La Fábrica Ciudad Cultural”, en: *La Nación*, No. 1659, pp. 24-36.
- HERNÁNDEZ, Valeria y Maristella Svampa, 2008, *Gérard Althabe: entre varios mundos*, Buenos Aires, Prometeo.
- LADDAGA, Reinaldo, 2006, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- PETRIELLA, Ángel, 2003, *Fábricas y empresas recuperadas. Protesta social, autogestión y rupturas en la subjetividad*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- REBÓN, Julián e Ignacio Saavedra, 2006, *Empresas recuperadas. La autogestión de los trabajadores*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- ROLNIK, Suely y Félix Guattari, 2005, *Micropolíticas*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- SCHUSTER, Federico et al., 2006, *Transformaciones de la protesta social en Argentina 1989-2003*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Ciencias Sociales-Instituto de Investigaciones Gino Germani, disponible en: <<http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Publicaciones/DT/DT48.pdf>>.
- SVAMPA, Maristella, 2008, “Notas provisionales sobre la sociología, el saber académico y el compromiso intelectual”, en: Gérard Althabe, *Entre varios mundos*, Buenos Aires, Prometeo.