

La danza contemporánea independiente como forma de (ganarse la) vida. Entre la vulnerabilidad y la vida.

Francisco Berteá, CIECS (UNC/ CONICET), fmfberteá@gmail.com

Entre los años 2018-2022 realizamos una etnografía colaborativa en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca (provincia de Córdoba, Argentina), específicamente a partir del grupo Cantorodado (2016-2024), indagando cómo se hace arte transformador (Infantino, 2019). A partir de seguir a lxs artistas mientras realizan su mundo encontramos que hacer arte no se restringe a la esfera laboral ni es significado solamente como “trabajo”¹, sino también como “estilo de vida”, pudiendo conceptualizar esta práctica social como forma de (ganarse la) vida².

En el marco de los Estudio sociales del arte (Bugnone et al., 2019; Capasso et al., 2020), encontramos una serie de investigaciones que indagan el trabajo artístico y/o de gestión cultural de diferentes artes escénicas (danza contemporánea, teatro, música, etc.) en Argentina, situadas principalmente en ciudades metrópolis. Dentro de los cuales sólo algunos emplean marginalmente la noción de forma de (ganarse la) vida, para indagar la danza contemporánea, el circo y el teatro de la ciudad de La plata y de Buenos Aires (del Mármol, 2020; del Mármol & Sáez, 2020; M. Sáez & Verdenelli, 2024)

En este marco, en el presente trabajo, en primer lugar, caracterizamos las múltiples actividades que realizan lxs bailarinxs, dentro de lo cual reconocemos un pluriempleo, pudiendo conceptualizar a lxs bailarinxs como artistas gestorxs. En segundo lugar, desarrollamos sucintamente el holismo o relacionismo de esta práctica social que nos lleva a considerar al “trabajo” como forma de ganarse la vida. Reconocemos así al hacer artístico como práctica estética, política, moral, económica, afectiva, deseante, material, histórica, etc. La misma se organiza a partir del hacer artístico y el reconocimiento como capitales específicos en un campo de producción restringida, así como también por constelaciones de deseos en tanto agenciamientos deseantes singulares y colectivos. En tercer lugar, reconociendo la precariedad del arte independiente en Argentina, caracterizamos de forma situada y densa la precariedad como vector vulnerabilizante de esta forma de (ganarse la) vida y, en tensión con ello, un conjunto de relaciones características del lazo social que funciona como vector vitalizante.

1 Empleamos las comillas para referir a términos nativos.

2 El concepto forma (de ganarse) la vida enfatiza una dimensión política, afectiva y moral de la vida, y no solo económica, comprendiendo “las luchas y la estabilización en torno al valor social (*worth*) de las personas y (...) cómo hacer que la vida valga la pena de ser vivida” (Narotzky & Besnier, 2020, pp.40-41). Este concepto abreva en la noción de “ganarse la vida” de la antropóloga española Susana Narotzky y el antropólogo argeliano Niko Besnier, así como también del concepto de “formas de vida” de la antropóloga estadounidense Kathleen M. Millar (2018), que cuestiona la dicotomía entre trabajo/vida y trabajo/ocio.

Situados en los Estudios sociales del arte, puntualmente en la Antropología como teoría y método, empleamos la etnografía en general, y la etnografía colaborativa en particular. Articulamos una descripción densa (Geertz, 2003), abordando la complejidad (Morín, 2004) del hacer artístico desde un enfoque relacional u holista³ y un enfoque mixto (Franko, 2019) que articula un abordaje sociocultural y un abordaje formalista, con el interés de no caer en antropologismos, sociologismos, esteticismos ni en psicologismos.

Siguiendo a Lassiter (2005), entendemos por etnografía colaborativa un trabajo de participación en los procesos sociocomunitarios como fin en sí mismo y como medio para construir conocimiento en relación con los intereses, necesidades y problemas de las personas con quienes trabajamos. Así, el proceso de construcción de conocimiento resulta una co-experiencia, co-interpretación, co-teorización y co-entendimiento. En nuestro caso la colaboración consistió en acompañar intereses, actividades y procesos emergentes de composición de obras e intervenciones, y gestión cultural en el mundo del arte en estudio. Por ejemplo, la composición de la obra Otoño (2020-2024) en el grupo Cantorodado, la gestión de la “FIJA: encuentro de movimientos” (2019-2021), la participación en la red “Danzas del sur” y la co-gestión de la sede del Valle de Paravachasca de la segunda edición del “Festival Internacional de Danzas” (2020). Específicamente en Cantorodado construimos relaciones de confianza entre lxs bailarinxs participando de la cotidianeidad de esta práctica social desde mi posición de investigador e integrante del grupo. Empleamos así un enfoque corpóreo (*embodiment*) en tanto actitud metodológica (Csordas, 1990), y las técnicas de participación observante, entrevistas etnográfica y análisis de documentos.

Realizamos un trabajo de campo reiterativo de inmersión y distanciamiento, de familiarización y extrañamiento, donde la reflexividad etnográfica fue central. En este proceso, podemos distinguir analíticamente tres momentos recursivos, espiralados y no secuenciales en el análisis de datos. En primer lugar, construimos datos durante en la inmersión en el campo, logrando comprensiones cada vez más complejas y densas. En segundo lugar, analicé mi diario de campo de forma sistemática, a partir de un análisis hermenéutico, empleando procedimientos analíticos de la Teoría fundamentada (muestreo teórico y comparación constante). Para el análisis del diario de campo, construí categorías de análisis mediante un proceso de codificación temática inductivo y recursivo, según los criterios de pertinencia temática y objetividad, en relación al problema de investigación. Asimismo,

3 Teniendo presente los dos sentidos lógicos del holismo (Thornton, 1988), no nos referimos aquí al holismo como la clase que comprende a todos los miembros o el Todo que incluye a todas las partes (que podríamos nombrar como individuo, grupo, mundo del arte, sociedad, etc.), sino que nos referimos al holismo como la clase que incluye a todas las subclases, o intenta hacerlo. Aquí diremos, a la clase que incluye a todos los aspectos, dimensiones o agenciamientos que distinguimos analítica y heurísticamente de la experiencia social de hacer arte o, lo que es lo mismo, a la relación o relacionalidad de estos agenciamientos. Atentos a la crítica de la teoría del actor-red al holismo (Tsing, 2010), no definimos *a priori* ni de forma rígida ni la clase ni las sub-clases, sino que nos damos la oportunidad de explorarlas y reconstruirlas junto a lxs mismxs actorxs mientras hacen su mundo. Nos distanciamos así de los supuestos ontológicos que pudiera asumir el holismo para tomarlo, por un lado, como una herramienta heurística de indagación de nuestro campo etnográfico y, en función del trabajo de investigación realizado, como una característica de la práctica social estudiada.

dada la envergadura y heterogeneidad del *corpus*, empleé el programa informático Atlas ti. Finalmente, en tercer lugar, luego de instancias de escritura, socialización y publicación de textos, logramos comprensiones *a posteriori* en situaciones imprevistas, lo cual nos llevó en algunas ocasiones a profundizar lo analizado y escrito.

El proceso de construcción colaborativa de conocimiento se nutrió de consultas, intercambios y discusiones con lxs bailarinxs y colegas investigadorxs a lo largo del proceso de investigación. Es así que, periódicamente, cuando construía conclusiones y/o hipótesis de trabajo provisionarias, promovía instancias de socialización con lxs bailarinxs para co-interpretar y co-teorizar, de modo de complejizar y validar el conocimiento construido reflexivamente.

El arte como forma de (ganarse la) vida

En nuestro caso de estudio la danza contemporánea no queda limitada a la esfera del arte sino que se entrama en otras esferas de la vida cotidiana de lxs bailarinxs, pudiendo observar, escuchar y sentir en nuestra propia experiencia que el arte se organiza como un “estilo de vida”. Lxs bailarinxs realizan danza cotidianamente, esta práctica social es para ellxs una elección, una “gran pulsión de vida” que participa de la totalidad de sus vidas, desde sus hábitos alimenticios y de sueño, sus experiencias corporales cotidianas, sus prácticas etnomédicas, hasta sus relaciones afectivas y sus actividades laborales. Vinculado a ello, la “estética” como relación sensible con el mundo no se reduce a la esfera del arte, sino que impregnan otras esferas de la vida cotidiana: mientras manejan en auto, esperan en la parada del colectivo, lavan las verduras en la cocina o mecen a su hija en brazos. Es así que, tal como sucede en el *running* en la ciudad de Mar del Plata (provincia de Buenos Aires) (Gil, 2019), la danza contemporánea como estilo de vida⁴ es más que una actividad específica, involucrando repertorios estéticos, políticos, morales, organizacionales, afectivos, deseantes, corporales, ontológicos, etc.

Podemos diferenciar dos estilos de vida en relación con las actividades laborales que realizan lxs bailarinxs. Por un lado, para algunxs bailarinxs el arte es su principal fuente de ingresos económicos, de modo que además de enseñar, componer y reponer obras de danza, también realizan otras actividades vinculadas al arte (teatro, música, etc.), participando en otros proyectos artísticos como gestorxs, bailarinxs, directorxs y/o investigadorxs. Asimismo, en estos casos llevan a cabo otras actividades como la gestión de un centro cultural y el manejo de sus redes sociales, además de

4 Entendemos por estilo de vida “las regularidades que caracterizan un modo de vida (...) allí donde se encuentra disponible una gama de elecciones” (Dumont & Clúa García, 2005, pp.175-176; Grignon & Passeron, 1991). Un “conjunto de prácticas a través de las cuales los agentes se esfuerzan en estilizar su vida, es decir, en hacer corresponder los diferentes aspectos de su vida (alimentación, vestimenta, vivienda, etc.) con modelos” (Grignon & Passeron, 1991, p.179), que implican una posición reflexiva y acciones de apropiación, relocalización y resignificación (Dumont y Clua García, 2015; Gil, 2019).

realizar actividades por fuera del mundo del arte, como es la producción de cosmética natural o el trabajo en medios de comunicación alternativos, para “llegar a fin de mes”.

Por otro lado, para otrxs bailarinxs el arte no es la principal fuente de ingresos económicos, de modo que realizan diferentes actividades laborales en distintos rubros (inmobiliaria, psicología, psicopedagogía, educación, venta de rabioles caseros, venta de libros usados o cosmética natural, etc.) que, en algunxs casos, los lleva a participar de la Economía popular⁵. Sin embargo, en estos casos la danza es un aspecto constitutivo de su identidad y es una práctica que realizan a lo largo de sus vidas, por lo general desde la infancia, reconociéndose como “bailarinxs”.

Más allá de esta diferencia, ambos estilos de vida involucran un pluriempleo (Sáez y Verdenelli, 2024), frente a la precariedad contemporánea del neoliberalismo en general y del arte independiente en particular. Asimismo, en ambos casos el arte es reconocido como “trabajo”. Este modo de nombrar el propio quehacer forma parte de una lucha política y social nacional, donde lxs bailarinxs organizadxs en el Movimiento por la Ley Nacional de Danza y el Movimiento Federal de Danza vienen trabajando desde el año 2008 para lograr una Ley Nacional de Danzas, una ley de fomento, de protección y promoción de la actividad, bajo los lemas: “danza es trabajo” y “trabajadores de la danza”. Si bien cotidianamente no se explicita lo que entiende por “trabajo” en tanto sentido nativo. Reconociendo una reticularidad y relacionalidad del hacer artístico como estilo de vida, su articulación en diferentes esferas de la vida cotidiana, podemos conceptualizar esta práctica social junto a lxs antropólogxs argentinxs María Inés Fernández Álvarez y Mariano Perelman (2020) como forma (de ganarse) la vida. Con ello no referimos sólo a relaciones mercantiles mediadas por el mercado del trabajo (formal o informal), sino también “una multiplicidad de prácticas y relaciones no medidas por el mercado pero que son sustantivas para (re)producir la vida” (p.13). Lo cual comprende “un descentramiento de los lugares definidos como “espacios de trabajo” a los hogares, los barrios, los espacios comunitarios” (p.13). Se trata de una noción holista, que comprende a la totalidad de la persona y la vida colectiva (Mauss, 1979) y busca ampliar la noción de trabajo, más allá del ámbito laboral tradicional (Fernández Álvarez y Perelman, 2020) y su valor mercantil (Appadurai, 1991).

Conceptualizando al arte como forma de (ganarse la) vida y reconociendo la precariedad estructural del arte independiente encontramos que lxs bailarinxs realizan una multi o pluriactividad (Sáez y Verdenelli, 2024) en su quehacer artístico, desempeñándose como artistas gestorxs, al igual que sucede en el mundo de la danza de la música independiente *indie* platense (Boix, 2016). Se trata de

⁵ Se entiende por Economía popular “los procesos económicos inmersos en la cultura popular, basados en medios de trabajo accesibles y al trabajo desprotegido” (Grabois y Pérsico, 2014, p.33). Se trata de los “sectores estructuralmente precarizados y desafiliados del sistema salarial” (Perissinotti, 2020, p.23) que no eran reconocidos por los sindicatos tradicionales como trabajadorxs. Por medio de distintas políticas estatales de transferencia directa, el Estado brinda prestaciones económicas individuales bajo las formas de “plan”, “salario social complementario” (2016-2021), “asignación”, “ayuda económica” (2024), etc.

un rol que articula la composición estética con la “gestión” y “producción” de obras, funciones y otros proyectos artísticos como seminarios, ciclos, festivales, conversatorios, en relación a los propios intereses y tiempos, que conlleva leer, captar y adecuar estas actividades a los intereses de los pequeños públicos interesados en la danza contemporánea. Donde lxs bailarinxs son lxs principales encargadxs de la composición, “gestión” y “producción” “colectiva”.

En el marco de una división del trabajo débil, sucede una superposición y solapamiento de roles que podemos nombrar como “todos hacen todo” (Boix, 2016; Mitelli, 2015), si bien hay una división de tareas y/o roles en cada uno de los proyectos artísticos colectivos en función de los intereses, afinidades, habilidades, recursos, posibilidades, elecciones y acuerdos colectivos. Por ejemplo, respecto a tareas de diseño gráfico, escritura de carpeta de postulación, fotografía, filmación, edición y poner a disposición recursos materiales como luces para una función o un auto a gas. Tareas y roles pueden variar entre proyectos. Al mismo tiempo, otras tareas comprenden una indiferenciación en la división del trabajo, por ejemplo, la construcción colectiva de los conceptos de los proyectos artísticos, la producción de funciones a partir de las redes de contactos, el armado y desarmado de la sala en cada función, etc. Es así que podemos hablar de una división del trabajo débil y, además, dinámica y móvil.

Esta división del trabajo respondería a características actuales del campo artístico del arte independiente en general, y de la danza contemporánea independiente en el interior provinciano en particular. Nos referimos a un campo social de tamaño reducido respecto a la cantidad y flujo de artistas, grupos, obras, festivales, públicos y políticas culturales de fomento, así como también, a la precariedad laboral y, en el caso específico de la danza contemporánea, a una arte mayormente desconocido, minoritario e incomprensido por lxs vecinxs en el Valle de Paravachasca en su breve historia reciente (2007-2024). Situación que conlleva una baja afluencia de públicos, dificultades en la comercialización y monetización de los proyectos artísticos, con los consiguientes ingresos económicos reducidos.

Holismo del hacer artístico

Situados en la teoría del actor-red, partimos de no pre-definir “lo social” ni la red de relaciones que lo componen, esta tarea se la dejamos a los mismos actorxs (Latour, 2008). Así, a partir del trabajo de campo entográfico realizado, reconocemos que hacer danza no solamente es una práctica estética que involucra un trabajo formal con técnicas (“danza teatro”, “jazz contemporáneo”, Método Laban, *Contact Improvisation*, etc.), *mediums* (movimiento, sonido, luz, etc.), códigos (“abiertos” y “cerrados”), contenidos, estéticas, etc., sino también una práctica política, moral, económica, afectiva, deseante, material, histórica, entre otras. En ese sentido, hacer arte se organiza en relación a distintos valores: estéticos (“técnica”, “calidad técnica” y entrenamiento), políticos (“interpelar”,

“transformar”, “descentralizar”, “democratizar”, “militar”, lo “colectivo”, etc.), afectivos (“cuidado”, “amigable”, lo “colectivo” y discreción), organizacional (“autogestión”, lo “colectivo”, “compromiso” y “operatividad”), económicos (“pago” “simbólico” o “digno”, y lo “colectivo”), materiales (“técnica”, entrenamiento y juventud), morales (buen compañero, buen amigo, buen público, etc.), entre otros.

Si bien no contamos con el espacio necesario para describir de forma densa esta comprensión holista, desarrollaremos algunos aspectos de la misma a partir de caracterizar esta práctica social como campo de producción restringida organizado por capitales específicos y agenciamientos deseantes colectivos.

Podemos analizar el mundo de la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca como campo de producción restringida (Bourdieu, 2003), al igual que sucede en la ciudad de La Plata (Sáez, 2017). Este arte se organiza en base a las normas internas de producción, donde lxs consumidorxs son también productorxs y lxs productorxs son muchas veces su propio mercado, siendo necesario disponer de códigos especializados para participar. Más precisamente hablando, la danza contemporánea realiza el modernismo estético, trabajando con la materialidad del *medium*, creando códigos estéticos singulares, que configuran un pluralismo estético. Así, requiere un aprendizaje del código de los códigos (Bourdieu, 2003), en tanto capital cultural, por parte de lxs artistas y espectadorxs, muchas veces en cada obra, quedando vedado para el público no iniciado o especializado (del Mármol et al., 2017; Sáez, 2017).

En numerosas ocasiones estos códigos estéticos se alejan de los códigos de la percepción cotidiana propios de la cultura de masas, del arte “comercial”, el cual es “casi independiente del nivel de instrucción de los receptores (lo que se comprende, ya que este sistema tiende a ajustarse a la demanda)” (Bourdieu, 2003, p.102; Giménez, 2014). Esta situación es clara en el Valle de Paravachasca en tanto lxs docentes, bailarinxs y gestorxs de danza contemporánea consideran que se trata de un lenguaje artístico inusual y “raro” para la mayoría de las personas del Valle, donde muchas personas no la “entienden”, no la eligen ni se interesan por conocer este arte, presentándose como un arte minoritario que no es practicado ni consumido por gran parte de la población en esta región, aún luego de 18 años de existencia.

En esta caracterización como campo de producción restringida, resulta necesario señalar, en primer lugar, que no reconocemos como dinámica vertebradora de este campo la competencia, la lucha y el conflicto como plantea Bourdieu. Por el contrario, las dos sub-especies de capitales específicos que reconstruimos para este mundo del arte son construidos y acumulados principalmente mediante el trabajo colectivo y colaborativo, en lugar de la disputa estratégica, por lo menos entre los años 2018 y 2022 donde realizamos el trabajo de campo. Vinculado a ello, en segundo lugar, este mundo del arte se caracteriza por un *ethos* (Geertz, 2003; Zigon, 2008) compuesto por una ética del cuidado, el

trabajo colectivo, un ambiente “amigable”, una atmósfera afectiva de entusiasmo y un régimen afectivo discreto. *Ethos* que requiere un trabajo afectivo (Hochschild, 2003) reticular. Es así que la mirada polifónica que logramos reconstruir desde los diferentes puntos de vistas de las personas que integran esta práctica social muestra un panorama como si hubiera lugar para todxs, para el hacer de cada unx, sin rivalidades que configuren la dinámica de este campo de relaciones. Y si bien suceden situaciones de acumulación de capitales y de diferenciación, como señala (Benzecry, 2012), la diferenciación “no se transforma de manera automática en verticalidad ni en sometimiento al poder” (p.275), menos aún en competencia.

Podemos identificar dos sub-especies de capitales relacionados entre sí que dinamizan este mundo del arte. El primer capital específico que identificamos es la acción de hacer arte. Hay un interés por hacer, donde el hacer es un bien apreciado (Bourdieu, 2003), encontrando que lxs bailarinxs están constantemente emprendiendo proyectos artísticos. En ese sentido, como señala (Flores, 2023) para el caso de la Asociación de músicos independientes del interior de la Patagonia, el trabajo artístico es un bien que genera derechos de ciudadanía, en nuestro caso, ello significa ser reconocidxs como artistas, como integrantes de este mundo del arte.

El hacer artístico resulta un capital que se acumula y se pierde. Se acumula a lo largo del tiempo, en las acciones sostenidas, que producen una suerte de sedimento, de posición estratégica en las redes de relaciones. Contrariamente, en la medida que dejamos de hacer, cuando no continuamos haciendo en el presente, este capital se desactualiza, se pierde presencia, se pierde lugar en las redes de relaciones, perdiendo la posición construida y ganada, hasta desaparecer, en el olvido, salvo en un fugaz recuerdo, una tenue luz, que a veces aparecen en alguna conversación entre quienes continúan haciendo.

Inicialmente podemos afirmar que el objeto de este hacer no es cualquier arte, sino danza contemporánea. Práctica que involucra una multiplicidad de actividades: entrenar, explorar, componer obras, ensayar, realizar intervenciones, hacer funciones, hacer giras, enseñar, gestionar proyectos, participar en congresos, investigar, escribir, etc.; siempre en torno a la danza contemporánea. Sin embargo, este mundo del arte presenta una fuerte relación con otros mundos del arte, como es el teatro y la música, en torno a proyectos artísticos inter o transdisciplinares, como por ejemplo, actuar en shows de música como bailarinxs, participar en obras de música, teatro y danza, realizar producciones audiovisuales de proyectos artísticos, gestionar un festival, participar en obras de teatro, gestionar un centro cultural, etc. Asimismo, las distinciones nativas entre “danza contemporánea”, “danza teatro”, “performance”, “artes escénicas” no son claras y evidentes, sino que suelen ser empleadas de forma pragmática y negociada, adecuándose a los contextos e interlocutores; si bien hay una auto-adscripción de lxs artistas con quienes trabajamos como “bailarinxs” de “danza contemporánea”.

En base a ello, nos parece pertinente objetivar este capital específico como hacer artístico en general, en lugar de hacer danza contemporánea en particular.

El segundo capital específico que identificamos es el reconocimiento en tanto capital simbólico. Este campo de la danza contemporánea se caracteriza por un pluralismo estético. Las personas que lo integran reconocen diferentes “estilos” o “técnicas”, por ejemplo: “danza teatro”, “contemporáneo clásico”, “jazz-contemporáneo”, etc. Dentro de ello encontramos situaciones de reconocimiento positivo y negativo, donde lxs bailarinxs se identifican mutuamente como pertenecientes a una misma danza o, por el contrario, afirman que eso que hacen otrxs artista “no es danza contemporánea”, por ejemplo “porque secuencia la coreografía en bloques y no en devenir” (Entrevista, Güemes, 2019). Si bien estas situaciones son poco frecuentes, nos aporta una pista para analizar el reconocimiento como capital específico en juego en este mundo del arte.

Identificamos un interés de ser reconocidxs dentro del campo restringido y especializado de la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca, entre bailarinxs, docentes y alumnxs. En la presencia, los aplausos y los elogios al bajar del escenario luego de realizar una obra, al finalizar una intervención, así como también al ser invitadxs como directorx, bailarinx, gestorxs o reemplazo en una obra.

Asimismo, también hay un interés de ser reconocidxs por las personas con menor especialización, donde los signos de reconocimiento son una sala llena de espectadorxs, una recaudación abundante “a la gorra”, numerosos “me gusta” y “comentarios” en las publicaciones posteadas en Instagram, la asistencia de personas nuevxs a las clases de danza que dictan lxs artistas, la aprobación de un proyecto de danza por parte de un municipio, etc.

Es así que a lo largo de los años de presencia activa en este mundo del arte, las relaciones de reconocimiento construyen una reputación de lxs artistas entre ellxs y con el público en general, que les permite salir del anonimato⁶.

Si bien una de las principales monedas de pago del trabajo artístico es el reconocimiento, también se espera que el reconocimiento se traduzca en un pago económico, así como también un pago “digno”. Lo cual no se convierte en una afrenta al valor estético de lo que hacen ni a su valor como artistas. Es así que, en nuestro caso y a diferencia de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata en torno al año 2016 (Sáez, 2016), no identificamos una tensión entre arte y economía o estética y economía, de modo que el “amor al arte” no se contradice con la búsqueda de reconocimiento en términos económico-remunerativos.

⁶ Hablamos en términos de reputación en lugar de consagración debido a que en nuestro campo etnográfico la palabra consagración presenta connotaciones que no son propias de este mundo, como son la fama, el renombre a nivel provincial, nacional y/o internacional, la permanencia en la historia de la danza tras la muerte, etc. A diferencia de ello, hablar de reputación en el interior provinciano refiere al reconocimiento en la región entre artistas, vecinxs y agentes del Estado.

Es así que, al igual que sucede en ciertas escenas de la música independiente de la ciudad de Buenos Aires y de La Plata (Boix, 2016), como me lo ha hecho notar en algunas ocasiones la bailarina e investigadora Ludmila Rossetti, en el campo de la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca se presenta una diferencia respecto a lo que Bourdieu llamó “economía de los bienes simbólicos” para las artes en Francia alrededor de 1970: un interés por el desinterés, que esconde un interés por el capital simbólico.

En el Valle de Paravachasca la danza presenta un carácter desinteresado donde lxs bailarinxs hacen arte por hacer arte, como fin en sí mismo, porque es lo quieren, porque lo disfrutan, porque es lo que son y lo que hacen: ser bailarinxs, sin esperar nada a cambio. Valorándose así un interés por el desinterés, como plantea Bourdieu. Sin embargo, rápidamente esta descripción resulta imprecisa, entendiendo que hacer arte también presenta un carácter interesado, el cual es explicitado en conversaciones informales en los ensayos y muchas veces frente al público. Analíticamente podemos diferenciar: un interés política (de “interpelar”, de “transformar” el mundo, de “militancia”, de lo “colectivo”, de “descentralizar”, etc.), un interés estético (de placer, de componer, de realización como bailarinx, etc.), un interés afectivo (de placer, de cuidado, de amistad o compañerismo, de pertenencia, etc.), un interés material (mejorar la “técnica”, mantenerse entrenadxs, bailar en un piso flotante, etc.) y un interés económico (de obtener un “pago” “digno” o “simbólico” por el “trabajo”, de vivir del arte).

Reconocer esta pluralidad de intereses nos lleva a pensar en términos de deseos⁷, en tanto agenciamientos⁸ singulares y colectivos que movilizan el propio hacer. Para indagar el agenciamiento deseante empleamos dos analíticas, una de tipo individual y otra reticular. Por una cuestión de espacio no podemos desplegar el análisis del agenciamiento deseante singular de cada una de las bailarinas de Cantorodado con quienes hemos construido vínculos de confianza a lo largo de los años, si bien podemos afirmar que reconocemos constelaciones de deseos singulares. De este modo, solamente puntualizaremos aquí sucintamente los agenciamientos deseantes colectivos en

7 Empleamos un concepto analítico y operacional de deseo, para lo cual articulamos aportes de la Antropología, la Filosofía, el Psicoanálisis y el Esquizoanálisis que nos resultan útiles como herramientas analíticas para indagar nuestro campo etnográfico. Entendemos por deseo una pulsión, una vibración, una intensidad, una intensidad afectiva que moviliza a las personas a hacer y en torno a la cual gravitan sus acciones, sus relaciones, sus vidas. Esta pulsión se encuentra sobredeterminada o determinado de forma múltiple, resultando un conjunto de relaciones heterogéneas en devenir y singulares en y entre las personas, las cosas, los paisajes, etc. Seguidamente, entendemos al deseo no sólo como falta o carencia (que moviliza a suplir o realizar lo que falta), sino también “como potencia, capacidad, producción, voluntad de poder, como placer todavía no desarrollado, algo que puede construirse, algo que permite que la vida crezca” (Esteban, 2020, p.566). Nos situamos en la Antropología del deseo, analizando al deseo desde lo que lxs artistas dicen, hacen y sus silencios, moviéndonos entre “el orden social” (Parrini, 2018, p.15) y “las configuraciones psíquicas” (p.15), atendiendo a las biografías artísticas de lxs bailarinxs y a nuestro propio deseo, entendiendo que el deseo puede leer el deseo (Parrini, 2018).

8 Podemos definir sintéticamente por agenciamiento un conjunto heterogéneo de relaciones que afectan y hacen algo en el mundo, dejando rastro de su hacer. Se trata de procesos complejos, abiertos y relacionales individuales, infra-individuales y trans-individuales. Flujo heterogéneo en movimiento que performan, que componen, que hacen el mundo, en tanto componentes realizativos de la vida, y que podemos leer en términos de fuerzas.

Cantorodado y en el mundo de la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca, a partir de los anudamientos de los agenciamiento deseante singular.

En primer lugar, reconocemos un vínculo placentero y deseante con el arte como parte de la atmósfera afectiva de entusiasmo de este mundo del arte. Se trata de una posición de deseo que nos habla del cómo antes que del qué. Del mismo modo que sucede en el teatro independiente de la ciudad de La Plata, “el deseo es el principal motor” (del Mármol, 2020, p.171), “el deseo de hacer” (p.182). Este vínculo placentero y deseante se presenta como experiencia sensible corporal en el acto de bailar; por ejemplo, todas las bailarinas de Cantorodado reconocen una experiencia erótica sensual en la escena. Sin embargo, este vínculo placentero y deseante trasciende el acto de bailar y la escena, extendiéndose a las acciones de entrenar, componer, gestionar, producir, ser reconocidxs y ganar dinero para poder “vivir del arte”. Todas estas situaciones se conjugan y movilizan a lxs artistas, entusiasmando o desentusiasmando si alguna se ausenta.

En segundo lugar, otro anudamiento que reconocemos como agenciamiento deseante colectivo es la forma en que hacemos arte, los detalles respecto a cómo componemos, gestionamos y producimos. Escuchamos que lxs bailarinxs elegimos el trabajo colectivo, valoramos el cuidado mutuo, la operatividad del modo de gestión y producción, y que el proceso de “composición colectiva” se vuelve, por momentos, un fin en sí mismo.

Estas características del modo de trabajo funcionan como valores estéticos, ético-políticos y organizacionales, como modo de trabajo deseado por lxs bailarinxs de Cantorodado y, en general, en el mundo de la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca.

En tercer lugar, finalmente, otro agenciamientos deseantes colectivos que identificamos es el deseo de ganar dinero y poder vivir del arte y, para ello, mejorar las condiciones laborales precarias actuales del arte independiente. Hay un interés compartido de posicionar como artista y posicionar al arte como “trabajo”, si bien ello se vuelve difícil, requiriendo realizar un pluriempleo, a veces por fuera del mundo del arte. Asimismo, en otros casos, ello se vuelve imposible, de modo que si bien el arte se posiciona como aspecto fundamental de la vida de lxs bailarinxs, no le piden que se convierta en una fuente de ingresos económicos significativa.

Precariedad del arte independiente

El trabajo de gestión cultural se caracteriza por la “autogestión” “colectiva” (del Mármol et al., 2017; Rodríguez Capomassi, 2015; Sbodio, 2016), la cual es informal, de tipo vocacional, organizada en base a proyectos artísticos en función de intereses compartidos, donde las relaciones afectivas y la pertenencia ocupan un rol protagónico (del Mármol et al., 2017). Identificamos en el trabajo-artístico-y-de-gestión una tensión no resuelta entre el *management* de sí o emprendedurismo (Landa, 2022) y lo “colectivo” como posiciones subjetivas. El emprendedurismo como *ethos*

neoliberal que conlleva una posición subjetiva emprendedora, de iniciativa, esfuerzo, trabajo y autoexigencia. Lo “colectivo” como composición colectiva y la “autogestión” “colectiva”, toman forma de trabajo colectivo, cooperativo, democrático e informal de producción y autofinanciación (Sbodio, 2016; del Mármol et al., 2017; Rodríguez Capomassi, 2016, 2017; Saez, 2017). Caracterizada por relaciones de poder horizontales, la primacía del interés colectivo por sobre el individual, la distribución de tareas según intereses y afinidades, la construcción procesual, dinámica, contingente y colectiva de objetivos y tareas. Se trata de una posición comunitaria (Corea et al., 1998), que nombramos como posición colectiva, y se presenta como valor ético, estético, ético-político, afectivo y pragmático, donde necesitamos de lxs otrxs para poder hacer arte, en un contexto de precariedad.

Asimismo, la politización del trabajo artístico, específicamente en las reposiciones y la “gestión cultural” en este grupo no se orientó al negocio ni la rentabilidad del *art management* anglosajón, ni la cultura del espectáculo y el entretenimiento, sino hacia la ciudadanía y la calidad de vida de la gestión cultural latinoamericana (Bayardo, 2019; Vich, 2014). Ello tomó forma en términos de realizar acciones orientadas a la “democratización” y “descentralización” de la danza contemporánea, por medio de la composición de una obra para todos los públicos (y no solo para el público “especializado” o “entendido”), por ejemplo, a través de la gestión de un proyectos para escuela secundarias públicas de Alta Gracia y participar de festivales y funciones en localidades del interior provinciano. Asimismo, la obra Otoño aborda las “violencias cotidianas”, con el interés de “interpelar” y “transformar socialmente”.

En este marco, la principal retribución económica por el trabajo realizado en Cantorodado, la única actividad monetizada es el “pago” por las funciones de la obra Otoño. Identificando que el “pago” por función por bailarinx varía de un mínimo de U\$3,1 y un máximo de U\$25,3, con un promedio U\$10,5⁹, respecto a las 11 funciones analizadas entre los años 2020-2022. Asimismo, en algunos casos, cuando la institución que contrata y paga un “cachét” lo solicita, se buscan una persona del grupo o externa que puedan facturar como monotributista, modalidad de contratación laboral vigente en este mundo del arte, si bien predomina el trabajo informal o “en negro”.

Como señala la socióloga argentina María Noel Sbodio (2016), en la “autogestión” “son los mismos trabajadores los que invierten capital de sus bolsillos” (p.196). Es así que, en el caso de Otoño, lxs

9 Considerando la inflación mensual, anual e inter-anual en Argentina, especificamos el valor en dólar blue y realizamos las comparaciones en esta moneda, empleándolo como patrón monetario relativo que nos aporta una perspectiva comparativa. Es necesario aclarar, en primer lugar, que la moneda oficial en Argentina es el peso argentino. En segundo lugar, Argentina afronta una inflación anual entre el 42% (2018) y el 211,4% (2023) en los últimos 6 años. En tercer lugar, encontramos en la economía de la vida cotidiana dos tipos de dólares, el dólar “blue” o ilegal y el dólar “oficial”, presentándose una diferencia de valor de entre el 70% y el 160% entre ellos en el período 2020-2022 (Estudio Contable del AMO, 2024), donde el dólar “blue” es más caro que el “oficial”. Finalmente, en cuarto lugar, empleamos el dólar “blue” como referencia para hacer el análisis monetario del “pago” de la remuneración del trabajo artístico, en lugar del dólar oficial, debido a que el dólar “blue” es empleado en la economía informal como referencia general en la región estudiada.

bailarinxs realizaron una inversión individual en el proceso de composición durante los años 2019-2020 a partir de un total de 59 ensayos que equivalen a U\$\$1.151,5, y en el proceso de reposición durante el año 2021 20 ensayos (U\$\$390,4), y en el año 2022 13 ensayos (U\$\$253,7)¹⁰.

El arte independiente, incluida la danza contemporánea, se caracteriza por participar de una economía subsidiaria altamente burocratizada (Rodríguez Capomassi, 2015) y meritocrática, de modo que toma forma de gestión mixta. En nuestro caso estudiado, Cantorodado ganó un “estímulo económico” del premio “Nuevas Miradas 2019” de la Agencia Córdoba Cultural. Este premio consistió en un valor real de U\$\$343,9 y fue empleado para solventar los siguientes gastos: composición de la música (U\$\$30,5), diseño gráfico de flyers (U\$\$22,9), diseño de luces (U\$\$17,9) y pago de sala de ensayo (U\$\$92,6). En ese sentido, el mismo fue altamente inferior a los gastos reales totales.

Resulta aquí necesario reconocer que ningunx de lxs integrantes de Cantorodado vive de bailar. En nuestro caso, un grupo de danza contemporánea independiente del interior de la provincia de Córdoba, la danza no resulta una forma de ganarse la vida en términos económicos, por lo menos durante los años que formo parte de este mundo del arte (2016-2024): ni como bailarinx que sólo se dedican a componer y bailar, ni como docente de danza, en tanto actividad complementaria.

A partir del análisis realizado, podemos caracterizar la precariedad en la danza contemporánea independiente de forma local y situada del siguiente modo:

- Informalidad de las condiciones laborales, sin aportes jubilatorios, obra social ni ART.

10 Este cálculo es realizado en base a los valores establecidos por la escala salarial o “tarifario” de la lista “AATDa Nacional” de la Asociación Argentina de Trabajadores de la danza (AATDa) al ser el único tarifario disponible y específico de la danza. Resulta necesario aclarar que una referente de la Provincia de Córdoba de la lista opuesta, “AATDa Federal”, comenta que ese tarifario está construido solamente por bailarinx de CABA, “sin consulta en cómo se construye la realidad y las prácticas en cada uno de los territorios (...) menos en las localidades que son pequeñas”. La escala salarial de (AATDa Nacional, 2024) establece para el “pago” por “servicio de 3hs” para lxs bailarinx respecto al mes de mayo del 2024 un monto de \$48.056,25 (U\$\$40,2). Este monto es ampliamente mayor respecto al pago logrado en cada una de las 11 funciones de la obra Otoño, con un mínimo de \$500 (U\$\$3,1), un máximo de \$5000 (U\$\$25,3) y un promedio \$2493 (U\$\$10,5). Es importante señalar que si bien el tiempo de duración de la obra Otoño es de alrededor de 25 minutos, lxs bailarinx e iluminadora suelen trabajar más de 3 horas para armar la sala (preparar la técnica de luces, sonido, ordenar las sillas y limpiar), preparar sus cuerpos para bailar, recibir al público, hacer la obra, coordinar un taller o un espacio de desmontaje cuando es solicitado, ordenar la sala y elongar luego de una función, como forma de autocuidado.

Asimismo, para tener un valor de referencia, podemos especificar que el valor establecido por AATDa Nacional del salario mensual al mes de mayo del 2024 de lxs coreógrafxs es de \$1.153.350,00 (U\$\$965) y de lxs directorxs es de \$1.384.020,00 (U\$\$1158), sin especificar el salario de lxs bailarinx. Donde el valor del salario mínimo vital y móvil establecido por el Estado Nacional es de \$234.315,12 (Capital Humano, 2024) (U\$\$196), entendiendo que este salario es la remuneración mínima establecida por la Ley de contrato de trabajo N°20.744, “que debe percibir en efectivo el trabajador sin cargas de familia, en su jornada legal de trabajo, de modo que le asegure alimentación adecuada, vivienda digna, educación, vestuario, asistencia sanitaria, transporte y esparcimientos, vacaciones y previsión” (art.125).

Finalmente, el sueldo promedio de una familia tipo (dos personas adultas y dos niñxs) para acceder a la canasta básica total y estar sobre la línea de la pobreza para mayo del 2024 es de \$851.351 (U\$\$712,4) (INDEC, 2024).

Finalmente, es importante aclarar que lxs artistas de Cantorodado no realizamos este análisis monetario, simplemente nos embarcamos en el proceso de composición, ensayo a ensayo, en función de nuestros deseos singulares y los intereses grupales de hacer danza

- “Pago” reducido del trabajo de reposición de la obra a lxs bailarinx e iluminadora, con un mínimo de U\$\$3,1 y un máximo de U\$\$25,3, mientras que AATDa Nacionalde señala un valor de U\$\$40,2.
- “Autogestión” “colectiva” donde lxs bailarinx invierten de su propio bolsillo para la composición y la producción, quedando este trabajo impago. Para el caso de la obra Otoño ello implicaba por bailarinx un monto alrededor de U\$\$1.151,5 (2019-2020), y de U\$\$390,4 (2021) y U\$\$253,7 (2022).
- Pluriempleo y multiactividad.
- Autoexigencia, sobreexigencia y autocompetencia.
- Autoprecarización, autoexplotación, sobreexplotación y heteroexplotación.
- Exposición del cuerpo como herramienta de trabajo y abordaje individual de accidentes, lesiones y enfermedades, sin contar con ART.
- Velocidad y cansancio relativo como características de esta forma de ganarse la vida.
- Políticas culturales estatales precarias y precarizantes que construyen una economía subsidiaria burocrática y meritocrática, y una legalidad rudimentaria.
- Vidas precarias y austeras materialmente.
- Trabajo de gestión cultural invisibilizado y subvalorado.

Si pensamos la precariedad como un vector que organiza esta forma de (ganarse la) vida, podemos analizar un cúmulo de relaciones que componen la dinámica social de este mundo del arte como vector con un sentido opuesto. Nos referimos a los siguientes valores y relaciones estéticas, ético-políticas y afectivas que caracterizan el lazo social entre lxs artistas:

- Una politicidad de la práctica artística en torno a transformar el mundo, criticar la comercialización y espectacularización de la cultura, y mejorar las condiciones laborales.
- El don, la cooperación, la colaboración y lo “colectivo”, en lugar de la competencia.
- Una ética del cuidado.
- Un ambiente afectivo “amigable” de confianza, de reconocimiento mutuo y de cuidado corporal y subjetivo.
- Un régimen afectivo discreto, de mesura, cordialidad, prudencia, discreción y cuidado como *ethos* y pautas de cortesía.
- Una atmósfera afectiva de entusiasmo.
- Un vínculo placentero y deseante con el arte.

En otras palabras, el lazo social se compone de la precariedad como vector vulnerabilizante y estas características del lazo social como vector vitalizante de esta forma de (ganarse la) vida.

Reflexiones finales

En este trabajo caracterizamos al hacer artístico como forma de (ganarse la) vida en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca (Córdoba), a partir del estudio del caso del grupo Cantorodado. En primer lugar, indagamos el pluriempleo y la multiactividad que realizan lxs bailarinxs, pudiendo conceptualizarlxs como artistas gestorxs. En segundo lugar, desarrollamos sucintamente el holismo de esta práctica social que nos lleva a considerar al “trabajo” como forma de ganarse la vida, reconociendo así al hacer artístico como práctica estética, política, moral, económica, afectiva, deseante, material, histórica, etc., organizada a partir de capitales específicos en un mundo del arte que funciona como campo de producción restringida, y agenciamientos deseantes singulares y colectivos. En tercer lugar, reconociendo la precariedad del arte independiente en Argentina, caracterizamos de forma situada y densa la precariedad como vector vulnerabilizante de esta forma de (ganarse la) vida y, en tensión con ello, un conjunto de relaciones características del lazo social que funciona como vector vitalizante.

A partir de este recorrido nos interesa enfatizar que, en nuestro caso, por un lado, el arte independiente no resulta un forma de ganarse la vida en términos económicos, lo cual lleva a lxs bailarinxs al pluriempleo. Por otro lado, el “trabajo” como forma de ganarse la vida se configura como “estilo de vida”, donde arte y vida no se diferencian. Es así que el análisis que realizamos nos permite darle carnadura al planteo que la filósofa eslovaca Bojana Kunst realiza desde europea: el artista “se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y precario contemporáneo” (Kunst, 2015, p.154). Sin embargo, más allá de tratarse de una actividad laboral y una forma de vida precaria, podemos reconocer que también se trata de una de vida que vale “la pena de ser vivida” (Narotzky y Besnier, 2020, pp.40-41), que es elegida en tanto se caracteriza por una lo estético, la politicidad, lo “colectivo”, el cuidado, lo “amigable”, el entusiasmo, y un vínculo placentero y deseante.

Referencias bibliográficas

- AATDa Nacional -línea histórica-. (2024). *Escalas salariales de lxs trabajadorxs de la danza*.
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. EDITORIAL GRIJALBO.
- Bayardo, R. (2019). Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina. En E. Fuentes Firmani & J. A. Tasat (Eds.), *Gestión cultural en la Argentina* (pp. 13-32). RGC Libros.
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Boix, O. (2016). «Excels hay que hacer un montón»: «músicos gestores» en La Plata. *Avá. Revista de Antropología*, 28, 205-227.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.

- Bugnone, A., Fernández, C., & Capasso, V. (2019). Estudios sociales del arte y transdisciplina: Una propuesta metodológica. *Cultura y Representaciones Sociales*, 13(26), 388-411.
- Capasso, V., Bugnone, A., & Fernández, C. (2020). *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinar* (Editorial de la UNLP).
- Capital Humano. (2024). *Capital Social: Se actualizó el monto del Salario Mínimo Vital y Móvil*.
- Corea, C., de la Aldea, E., & Lewkowicz, I. (1998). La comunidad, entre lo público y lo privado. *Revista Campo Grupal*, 1(2).
- Csordas, T. J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.
- del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. *Cuadernos de antropología social*, 51. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.7950>
- del Mármol, M., Magri, G., & Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes: Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 20, 44-64.
- del Mármol, M., & Sáez, M. (2020). Todxs nos vamos medio agitando. Juventud y juvenilización en los campos de la danza contemporánea, el circo y el teatro. En M. del del Mármol & M. L. Roa (Eds.), *Corporalidades y juventudes* (pp. 51-68). Grupo Editor Universitario.
- Dumont, G., & Clúa García, R. (2005). Acercamiento socio-antropológico al concepto de estilo de vida. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 66, 83-99.
- Estudio Contable del AMO. (2024). *Inflación*.
- Fernández Álvarez, M. I., & Perelman, M. (2020). Perspectivas antropológicas sobre las formas de (ganarse la) vida. *Cuadernos de antropología social*, 51.
- Flores, M. (2023). WhatsApp acusado de brujería: Trabajo artístico solidario, chisme y conflicto en la virtualidad postpandémica. *Antropología Experimental*, 23, 201-214.
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Miño y Dávila.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gil, G. J. (2019). Correr y competir. Rituales de interacción y estilo de vida en el running. *Revista del Museo de Antropología*, 105-116. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v12.n1.22020>
- Giménez, G. (2014). El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales. *Cultura y representaciones sociales*, 8, 99-136.
- Grignon, C., & Passeron, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Nueva Visión.
- Hochschild, A. R. (2003). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. Press.
- INDEC. (2024). *Valorización mensual de la canasta básica alimentaria y de la canasta básica total*. Gran Buenos Aires (131; Condiciones de vida, pp. 1-8). INDEC.
- Kunst, B. (2015). *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Zero Books.

- Landa, M. (2022). Gubernamentalidad neoliberal y subjetividad emprendedora: Una propuesta heterogénea de investigación sociocultural. En M. Bella, E. Celis, L. Pereyra, F. Ravarotto Köhler, & song (Eds.), *Haciendo cuerpos, gestión de vidas* (pp. 69-98). UNC.
- Lassiter, L. E. (2005). *Collaborative ethnography*. University of Chicago press.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos.
- Millar, K. M. (2018). Introduction. En *Reclaiming the discarded: Life and labor on Rio's garbage dump* (pp. 1-33). Duke University Press.
- Mitelli, N. V. (2015). *Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires, Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial* [Tesis de Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo, UBA].
- Morín, E. (2004). La epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropología*, 20, 1-14.
- Narotzky, S., & Besnier, N. (2020). Crisis, valor y esperanza: Repensar la economía. *Cuadernos de antropología social*, 51. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.8236>
- Parrini, R. (with Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma Metropolitana, & Universidad Nacional Autónoma de México). (2018). *Deseografías: Una antropología del deseo* (Primera edición). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Rodríguez Capomassi, P. (2015). Danza e Industrias Culturales: Una relación a revisar. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 17(28), 184-194.
- Sáez, M. (2016). Potencia de la contradicción. *Revista boba*, 2, 68-72.
- Sáez, M. L. (2017). *Presencias, riesgos e intensidades: Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata* [Doctor de la Universidad de Buenos Aires].
- Sáez, M., & Verdenelli, J. (2024). Trabajar como bailarín o bailarina. Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea. *Encrucijadas. Revista Crítica De Ciencias Sociales*, 24(1), 1-25.
- Sbodio, M. N. (2016). Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 17(28), 194-202.
- Thornton, R. J. (1988). The Rhetoric of Ethnographic Holism. *Cultural Anthropology*, 3(3), 285-303.
- Tsing, A. (2010). Worlding the Matsutake Diaspora: Or, Can Actor–Network Theory Experiment With Holism? En T. Otto & N. O. Bubandt (Eds.), *Experiments in holism: Theory and practice in contemporary anthropology* (pp. 47-66). Wiley-Blackwell.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo Veintiuno Editores.
- Zigon, J. (2008). *Morality: An anthropological perspective*. Berg.