

INTRODUCCIÓN

El campo de las políticas culturales ha sido objeto de investigaciones en las últimas décadas como un ámbito complejo en el que se interceptan una gran diversidad de actores, posicionados diferencial y desigualmente, junto con paradigmas de política cultural heterogéneos a los cuales estos actores apelan (García Canclini, 1987; Crespo, Morel y Ondelj, 2015; Monsalvo, 2017; Infantino, 2019). Estos modelos responden a diversas formas de conceptualizar la “cultura”, el rol del Estado en el ámbito de lo cultural, así como las formas de participación de la sociedad civil. Es posible observar un proceso de ampliación del concepto de “política cultural” desde la década de 1980 que lo lleva más allá de su sentido restringido –como acceso a las “bellas artes”– acentuando su pluralidad (García Canclini, 1987; Infantino, 2019). Más recientemente, como un fenómeno que da continuidad a este proceso, se vislumbra una creciente instrumentalización de la cultura y del arte como recursos para obtener diversos fines (Belfiore, 2002; Yúdice, 2002). Como sostiene Infantino,

“así, las ahora plurales ‘políticas culturales’ son consideradas como herramientas para el desarrollo –económico–; para la promoción de la diversidad o la cohesión social; para gestionar el riesgo social en sociedades cada vez más impactadas por las consecuencias del neoliberalismo; o como instrumento de demanda y disputa política en procesos de politización de la cultura” (2019:23).

En este trabajo me propongo abordar el caso de un proyecto artístico-comunitario con fines de transformación social denominado “teatro comunitario”, situándolo en el marco de estos procesos de ampliación de las políticas culturales, reconceptualización de la “cultura” y redefiniciones respecto del rol del Estado en la promoción de proyectos de la sociedad civil. Me interesa analizar cómo a partir de un proceso de definición de este fenómeno que buscó elaborar una nueva categoría teatral y una propuesta alternativa de acceso a la práctica artística se fueron desarrollando formas de demanda hacia el Estado por el reconocimiento de la especificidad de estas experiencias, es decir su “diferencia” respecto de otras propuestas teatrales. La categoría de “proyecto” surge tanto en el discurso de los actores sociales con los que trabajo –en tanto categoría nativa para definir la propuesta– como para describir analíticamente una serie heterogénea de iniciativas que se expandieron hacia fines de los años 90 y que apelan al



comunitario en las actuales dinámicas de la cultura que la conceptualizan como un territorio de disputa en torno a sentidos, significados y prácticas, así como al reconocimiento y la legitimación de grupos e individuos como sujetos de derecho (Crespo, et. al., 2015).

Es posible distinguir tres procesos de identificación y/o diferenciación en la historia del teatro comunitario en Buenos Aires a través de los cuales estas propuestas fueron redefiniéndose y vinculándose con otros agentes culturales.

El Grupo de Teatro Catalinas Sur, pionero del teatro comunitario en Buenos Aires, se conformó en 1983 a partir de la convocatoria de un grupo de vecinos/as de La Boca para hacer teatro en una plaza del barrio (Proaño, 2013). Catalinas surgió en el contexto de transición democrática luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) donde se difundieron una gran cantidad de actividades y festivales culturales en el espacio público. Estas fueron promovidas desde el Estado local con el objeto de fomentar la participación ciudadana (Winocur, 1993), pero también se enmarcaron en el auge que atravesó el teatro callejero en Buenos Aires (Alvarellos, 2007; Mercado, 2018).

De esta forma, aquello que hoy conocemos como teatro comunitario se fue conformando inicialmente en los años 80 como una propuesta muy vinculada a la intervención teatral en el espacio público. Sin embargo, en la década siguiente se fue instalando un contexto de retracción del teatro callejero y muchos de estos grupos fueron transformándose y redefiniendo sus propuestas.³ Un ejemplo de esto es la conformación del Circuito Cultural Barracas (CCB) en 1996 a partir de la iniciativa del grupo de teatro callejero Los Calandracas (1988) quienes se radicaron en el barrio de Barracas desde donde convocan a vecinos/as del barrio a integrar este proyecto artístico-comunitario. En una entrevista realizada con Adhemar Bianchi, director del Grupo Catalinas Sur, él explicaba:

“Concretamente el teatro callejero tenía en ese momento [principios de los años 80] un sentido, que era que salíamos de la dictadura, era ocupar el espacio público y democratizar si se quiere. Lo que pasa es que en términos de querer vivir del



3 Algunos artistas señalan como causas de este declive la difusión de modos de consumo cultural de índole privado como la televisión por cable, también la dificultad de sostener grupos de teatro numerosos con un modo de recaudación “a la gorra” Este fenómeno se aborda en mi tesis doctoral “Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa”



financiación internacional.

En estas trayectorias surge como un punto de quiebre el acceso de ambos grupos a un espacio físico donde desarrollar sus actividades y presentar sus espectáculos, dado que el sostenimiento cotidiano de esta infraestructura requiere de una organización que genere un ingreso económico constante. Como me señalaba el director de Catalinas Sur “(...) una cosa es juntar todo un día, hacer una función y volver a guardarlo y otra es mantener una sala (...)” (Entrevista a Adhemar Bianchi, Buenos Aires, 2016). Bianchi explicaba en esta entrevista que, entonces, se vuelve necesaria una “organización de producción de espectáculos” y “más apoyos”.

Un aspecto que muchas veces queda invisibilizado en el estudio de experiencias como el teatro comunitario tiene que ver con la gestión que es necesaria para sostener estas propuestas abiertas en los barrios. Las fuentes de sostén económico de estos dos grupos son: un aporte no obligatorio y de bajo monto que realizan quienes los integran, otro aporte económico por parte de personas que no forman parte pero apoyan su existencia pudiendo asistir a sus espectáculos con descuentos, los ingresos por la venta de entradas de las obras en cartel y diversos subsidios que los equipos de gestión solicitan. Actualmente la mayor parte de los subsidios que se gestionan provienen de organismos estatales en sus diferentes niveles – municipal, provincial y nacional- y de diferentes áreas –cultura, desarrollo social, trabajo-. Sin embargo, estos proyectos no solo se sostienen a partir de la gestión económica sino también por el compromiso voluntario de los/as vecinos/as que participan en distintas actividades. Una de estas formas de participación que permite el sostén de los grupos, como señalaba Bianchi, es la actuación en espectáculos. Si bien no es el objetivo de este trabajo profundizar en este punto, si es necesario señalar que la actuación en funciones semanales –que además contempla ensayos por fuera de las funciones- constituye un fuerte compromiso. Así, por ejemplo, me lo explicaba una vecina-actriz de Catalinas Sur:

“Tuve épocas en que tenía más disponibilidad y venía más y otras que no podía por trabajo. O sea, mi prioridad es el trabajo porque vivo de eso y tengo que hacerlo. Pero siempre que puedo voy tratando de arreglarme para venir. Por suerte ahora mis horarios de trabajo los puedo ir manejando. Entonces, eso me deja más libre. Pero el año pasado por ejemplo fue...no pude venir porque estaba con trabajo, casi que no vine. Empecé a

ensayar *Carpa Quemada* [espectáculo teatral] y tuve que dejar porque no podía. Pero desde hace 10 años que estoy y fue el año que [se interrumpe]” (Entrevista a vecina-actriz del Grupo Catalinas Sur, Buenos Aires, 2015).

Retomo estas palabras para visibilizar la participación activa de los/las vecinos/as en lo que hace al sostenimiento del grupo, aunque en la mayor parte de estos colectivos hoy por hoy exista un equipo de profesionales que dirigen artísticamente las producciones y que son los/las responsables de la gestión económica cotidiana de subsidios. Se trata de compromisos diferentes, ya que los/as vecinos/as pueden participar en la medida de sus posibilidades y quienes coordinan los grupos están comprometidos cotidianamente con todas las áreas de trabajo. Por supuesto, la participación de los/as vecinos/as también tiene una arista que hace al acceso a la formación y a la expresión artística. Durante mi trabajo de campo pude asistir a ensayos previos al estreno de un espectáculo –que pueden abarcar hasta tres días de ensayo por semana-, sesiones de investigación teatral para nuevos espectáculos, además de los espacios de formación y las actividades que se organizan con entidades barriales –como por ejemplo la organización de festejos para los aniversarios de fundación de los barrios-. Como me fue señalado en entrevistas, los grupos tienen espacios de participación diaria para quienes puedan y quieran hacerlo.

De esta forma, el proyecto artístico-comunitario de estos grupos se ha construido a lo largo de estas décadas y ha ido transformando sus estrategias de gestión y sus formatos de intervención comunitaria a través del arte diferenciándose de otras propuestas culturales de la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, es interesante puntualizar en el uso del formato “taller” y sus reappropriaciones estratégicas para indagar qué nociones de “arte”, de “artista” y de “transformación social” se construyen. Los espacios de iniciación o formación en la práctica artística, los “talleres”, contemplan generalmente instancias de actuación frente al público, ya sea a través de la incorporación de los/las vecinos/as a los espectáculos existentes o de una nueva producción artística. De esta forma, se busca no reproducir una instancia de formación individual de artistas que luego nutran otros circuitos artísticos no comunitarios.

El proyecto de estos grupos tiene que ver con una construcción a largo plazo que sea inclusiva para quienes desean expresarse artísticamente y no encuentran lugar en espacios convencionales y, al mismo tiempo, que genere una producción artístico-cultural territorializada en barrios



periféricos a los circuitos artísticos consagrados. Asimismo, se cuestionan concepciones hegemónicas del arte como una actividad destinada a sujetos geniales o naturalmente talentosos. La reivindicación del arte como un derecho de todos/as se materializa en la construcción y el sostenimiento de estos espacios culturales abiertos a la comunidad donde la participación artística y social de los/las vecinos/as aporta a la sostenibilidad de los grupos. Entonces, la participación artística presenta dos dimensiones interrelacionadas que hacen a los sentidos de transformación social de estos proyectos. Por un lado, involucra a los/las vecinos/as en el devenir y el sostenimiento del grupo, creando sentidos de pertenencia activos en torno a la construcción de espacios culturales autónomos. Por otro lado, la práctica artística colectiva en sus aspectos performativos es concebida como transformadora en tanto genera autoestima, promueve la cooperación y el desarrollo de capacidades expresivas y creativas, así como permite reconstruir procesos históricos que han marcado territorios atravesados por desigualdades sociales.

AUTOGESTIÓN E INDEPENDENCIA

Como mencionaba, una de las fuentes de financiación de los grupos de teatro comunitario es la gestión de subsidios estatales (Fernández, 2018). Es necesario mantener esta constante búsqueda de convocatorias, gestión de convenios y elaboración de proyectos para organismos estatales. Esto, de alguna manera, permite subsanar el problema de los desembolsos tardíos o la no obtención de algún apoyo. Esta diversificación en la búsqueda de financiamientos es señalada como una estrategia para no depender de una única fuente y es comprendida como una forma de autogestión tal como señalan una coordinadora y el director de Catalinas Sur:

Verónica Sabán: “Si, nosotros nos consideramos autogestivos. Porque no dependemos de nadie en particular. No estamos casados con nadie políticamente, no lo hemos estado históricamente, desde que existe el grupo y no somos parte de ninguna estructura burocrática, ni del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ni de Nación” (Entrevista a Verónica Sabán, Buenos Aires, 2015)

Adhemar Bianchi: “Para nosotros la autogestión es el ser independiente. Adecuándonos, no somos pelotudos, nos vamos adecuando a la realidad. Tenemos claro que los gobiernos no.... que la plata del Estado no es de ellos. Entonces, la autogestión es

también ir y exigir y pedir y hacer. Lo que siempre...manteniendo la independencia” (Entrevista a Adhemar Bianchi, Buenos Aires, 2016).

La autogestión surge como un elemento que estos grupos utilizan para definir su propuesta. Se sostiene que los grupos son autogestivos pero que esto no significa que no deban buscar apoyos estatales siempre y cuando mantengan su “independencia”. En los fragmentos de entrevistas que citaba la independencia se comprende como una no pertenencia a una estructura estatal, no afiliación política partidaria y no dependencia de una única fuente de financiación. Pero además aparece vinculada a la construcción de demandas hacia el Estado por parte de la sociedad civil. En este sentido, estos actores sostienen que los recursos que el Estado administra son de la ciudadanía y no del gobierno, por lo cual la autogestión implica también reclamar participación en la administración de recursos estatales para volcarlo en un proyecto de transformación social. Es decir, la autogestión no aparece como un concepto que implique una total dicotomía respecto del Estado sino como una autonomía relativa (Williams, 1994) en la toma de decisiones y en la administración económica – porque “hay que adecuarse” - pero acompañada de una politización que reclame apoyo.

En el campo teatral de Buenos Aires (Pellettieri, 2002), el término “independiente” está históricamente vinculado al movimiento de teatro independiente originado en la década de 1930. Este movimiento se alzó en oposición a la creciente comercialización que la actividad teatral empezaba a experimentar y tuvo que ver con una búsqueda de renovación tanto estética, como poética e ideológica. En sus orígenes estos grupos reivindicaban una autonomía artística absoluta tanto de los empresarios teatrales como de lo estatal e impulsaron transformaciones en las formas de organización grupal y el rol político de los/las artistas (Dubatti, 2012; Del Mármol, 2016; Fukelman, 2017). Existen debates en torno a la continuidad del teatro independiente en la actualidad o si este habría desaparecido junto con sus postulados hacia la década de 1970 por la creciente profesionalización de sus representantes y la búsqueda de formas de organización que hicieran estas propuestas económicamente sustentables. De aquí que mientras algunos/as autores/as continúan hablando de teatro independiente, otros/as prefieren las categorías de “alternativo” o del “off” (Del Mármol, 2016).

En el circuito alternativo o independiente actual, el modo de producción artística que los organismos estatales reconocen para el otorgamiento de subsidios son las cooperativas teatrales. Estas constituyen sociedades

REFLEXIONES FINALES

El campo de las políticas culturales se presenta como un complejo ámbito de disputas donde no sólo actúan agentes estatales, sino que también intervienen actores sociales que buscan ser reconocidos y demandar una distribución de recursos más justa. No podemos negar el poder que detenta el Estado como identificador (Corrigan y Sayer, 2007) para reconocer o no ciertas prácticas, sin embargo, vemos que los procesos en que se formulan las políticas públicas son complejos, no lineales (Shore, 2010) y responden a las negociaciones que fuerzan muchas veces los propios actores sociales o comunitarios, aunque con limitaciones en sus alcances.

Desde esta perspectiva, en este trabajo abordé el caso del teatro comunitario a partir de los grupos pioneros que impulsaron la Red Nacional de Teatro Comunitario en Argentina. Analicé tres procesos que se dieron en la conformación de esta práctica como una propuesta artística diferencial que ha creado formas emergentes de entender y llevar a cabo el teatro y el arte en general de manera comunitaria. Estos procesos – diferenciación del teatro callejero, distanciamiento del modelo de “centro cultural” y apropiación diferencial del formato “taller” y, finalmente, usos estratégicos de la categoría de arte y transformación social- se han desplegado a través de diferentes coyunturas donde las configuraciones socio-políticas se transforman cambiando escenarios y por lo tanto posibilidades de reproducir prácticas culturales desde cierta autonomía. En este sentido, el propósito de reconstruir estos procesos de definición y elaboración de un proyecto artístico con fines de transformación social ha sido vislumbrar cómo la práctica cultural entreteje aspectos “simbólicos” de construcción de sentidos culturales y políticos –en torno al arte en este caso- pero también aspectos “materiales” que hacen a la reproducción efectiva de un proyecto político y socio-cultural. Aquí es donde estudiar estos fenómenos como procesos de politización de la cultura resulta pertinente para comprender los complejos entramados de construcción de sentidos y disputa política en torno y a partir de estos.

Es interesante como proponen algunos autores (Rubim, 2006; Barbieri, 2014; Monsalvo, 2017) comenzar a pensar en un nuevo paradigma de políticas culturales que redefinan el concepto de lo público preguntándose acerca de los niveles de participación real que tienen las organizaciones de la sociedad civil en las acciones estatales. En términos de Monsalvo esto conduciría a pensar las políticas culturales como políticas de bienes



comunes que permitan generar “acceso comunitario a la información pertinente, participación comunitaria en debates profundos en base a la información sociabilizada, consensos comunitarios participativos y, por último, ejecución de esos consensos por parte del Estado y de la comunidad” (Monsalvo, 2017: 43). En última instancia estos procesos que he reseñado están apuntando a una ampliación aún mayor de las políticas culturales que no sólo contemplen la heterogeneidad de agentes involucrados en este campo, sino que genere los mecanismos y dispositivos efectivos de democratización en estas intervenciones considerando las posiciones desiguales en las que estos actores se encuentran.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarellos, Héctor
2007. *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Avenburg, Karen
2018. "Disputas en el orden de lo simbólico: orquestas infantiles y juveniles en Argentina." En: *Revista Runa*, Vol. 39, Núm. 1, pp. 95-116.
- Barbieri, Nicolás
2014. Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural. En: *Kultur, revista interdisciplinaria sobre cultura de la ciudad*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 101-119.
- Bayardo, Rubens
1997. *El Teatro "Off Corrientes": ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de Doctorado, Mimeo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Becker, Howard
2008 [1982]. *Los mundos del arte*. Wilde: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- Belfiore, Eleonora
2002. "Art as a mean of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK", en: *International Journal of Cultural Policy*, 8, Núm 11, pp. 91-106.
- Bianchi, Adhemar
2005. "Forma y contenido de una práctica teatral comunitaria". En: *Cultura y Transformación Social*. Chile: Morgan Impresores – Viva Trust.
- Bidegain, Marcela
2007. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Boal, Augusto
1975. *Técnicas Latinoamericanas de teatro popular: una revolución Copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor
- Calabre, Lia y Rebello Lima, Deborah
2014. "Do Do-in antropológico a política de base comunitária. 10 anos do programa Cultura Viva: Uma trajetória da relação entre estado e sociedade". En: *Políticas Culturais em Revista*, Vol. II, Núm. 7, pp. 6-25.
- Corrigan, Phillip y Sayer, Derek
2007. "El gran arco. La formación del estado inglés como revolución cultural". En: M. L. Lagos y P. Calla (Comps.) *Antropología del Estado. Dominación y prácticas contestatarias en América Latina*. Cuadernos de Futuro, Núm. 23. La Paz: INDH/PNUD.
- Crespo, Carolina, Morel, Hernán y Ondelj, Margarita
2015. "Introducción". En: *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires: Ciccus.



- Del Mármol, Mariana
2016. *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado, Mimeo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge
2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fernández, Clarisa
2018. “Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión”. En: *Papers. Revista de Sociología*, Vol. 103, Núm. 3, pp. 447-477.
- Fraser, Nancy
2008. “La justicia social en la época de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación”. En: *Revista de Trabajo* Vol. IV, Núm. 6, pp. 83-99.
- Fukelman, María
2017. “Programa para la investigación del teatro independiente” En: P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (Comps.) *Teatro independiente: historia y actualidad*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, pp. 13-27.
- García Canclini, Néstor (Comp.)
1987. “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. En: *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, pp. 13-61.
- Greco, Lucrecia
2015. “Proyecto social, recurso a la cultura y raza: la experiencia de la Escuela de Jongó”. En *Revista Papeles de Trabajo*, Vol. 9, Núm.16, pp. 268-291.
- Infantino, Julieta
2019. “Políticas culturales, arte y transformación social Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa”. En: J. Infantino (Ed.) *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros, pp. 19-64.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman
2000. *Del Di Tella a Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el’68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Mercado, Camila
2018. *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis de Doctorado, Mimeo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA.
- Mercado, Camila y Sánchez Salinas, Romina
2018. “Relato de una conquista. Conversatorio sobre la ley de Fomento al Teatro Comunitario”. En: J. Hantouch y R. Sanchez Salinas (Comps.) *Cultura independiente. Cartografías de un sector movilizadado en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Libros, pp. 45 – 54.

- Mercado, Camila y Sánchez Salinas, Romina
2019. "Límites y alcances en el reconocimiento de proyectos de arte y transformación social en Argentina: el teatro comunitario en las políticas culturales públicas (2006-2018)". En: *Revista de la Escuela de Antropología*, UNR, Núm. 25, pp. 1-17.
- Monsalvo, Marcos
2017. "Proyectar la cultura pública. (Re) pensar las políticas culturales desde una perspectiva pública". En: *Gestión cultural pública. Coordinadas, herramientas, proyectos*. Dirección Nacional de Formación Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires: Argentina, pp. 30-50.
- Nardone, Mariana
2010. Arte comunitario: criterios para su definición. En: *Miriada*, Vol. 3, Núm. 6, pp. 45-91.
- Proaño, Lola
2013. *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Rubim, Antonio Albino Canelas
2006. "Políticas culturais entre o possível e o impossível". En *II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Facultad de Comunicación/ UFB.
- Sánchez Salinas, Romina
2018. "Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia". En *Question/Cuestión*, Vol. 1, Núm. 59, pp. 1- 18
- Scher, Edith
2010. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.
- Shore, Chris
2010. "La antropología y el estudio de políticas públicas: reflexiones sobre la formulación de las políticas". En *Antípodas, Revista de Antropología y Arqueología*, Núm. 10, pp. 21-49.
- Svampa, Maristella
2005. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Verzero, Lorena
2013. *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos
- Williams, Raymond
1994 [1982]. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Winocur, Rosalía
1993 "Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)". En: *Revista Perfiles Latinoamericanos*, Núm. 3, pp. 97-118.



Wright, Susan

2004. "La politización de la 'cultura'". En: M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (Comps.) *Constructores de Otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia, pp. 128-139.

Yúdice, George

2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.