

## *Introducción al segundo tomo de la producción integral de artes escénicas*

*BERSTEIN, Brenda S. / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - Universidad Argentina de la Empresa - bberst@gmail.com*

*ALGÁN, Raúl S. / Universidad Argentina de la Empresa - Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas Proyectuales - CONICET - raulsantiago@algan.com.ar*

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

*Palabras claves: Producción escénica - producción integral - gestión cultural*

### **> Resumen**

El dinamismo que presenta el campo de las artes escénicas responde a estímulos que son exógenos (propios del entorno) y endógenos (diagnosticados y posibilitados por los agentes actuantes). Los proyectos escénicos poseen en sí mismos esa doble mirada de estructuración interna y de vista sobre un mercado de artes escénicas particular territorializado. Estos estímulos modifican de manera constante el campo obligando a la adecuación y revisión de las estrategias de producción que los agentes profesionales llevan adelante dentro del mismo. En esta línea, partimos de una premisa fundamental: la producción integral de artes escénicas es un servicio cultural con lógicas propias del negocio, pero también de la cultura como derecho humano. Desde allí, la visión sobre la labor de la producción escénica está virando su enfoque del producto a los públicos (o al menos se presenta imperiosa la necesidad de hacerlo). En el Tomo I del Manual de Producción Integral de Artes Escénicas, publicado durante el 2022, hemos por un lado analizado el entorno de los proyectos, donde se reúnen estímulos externos propios de los condicionamientos sociales, económicos y políticos que pueden ser analizados con herramientas puntuales como el FODA, el PESTEL, la matriz de cinco fuerzas de Porter, entre otras. Además, detectamos tres perfiles profesionales que convergen complementándose desde la incorporación de las distintas lógicas y visiones (ejecutiva, comercial, artística) e incorporamos a las fases habituales la instancia de evaluación con la misma jerarquía, así como el momento de cierre. Identificamos tres entregables que organizan los proyectos: el diagnóstico preliminar de producción integral (DPPI) con el que finaliza el Tomo 1, el Diseño de producción integral (DPI) y la Memoria Integral del proyecto (MIP).

### › ***Un libro para quienes nos siguen empujando hacia adelante***

Mucho de lo que venimos investigando sobre la producción integral de artes escénicas (en adelante PIAE) en los últimos años se reunió en la publicación del libro “Producción integral de Artes escénicas- Tomo 1” (Algán & Berstein, 2022). Éste es para nosotros un intento de materialización de los debates que venimos dando en la revisión de la bibliografía previa sobre el tema y en la ampliación de esta incluyendo herramientas propias que actualizan los saberes. Cabe mencionar en este sentido que la revisión bibliográfica y la actualización se impone necesaria dadas las variaciones estructurales del mercado de los últimos años (especialmente a partir de la pandemia). Podemos decir, entonces, usando un término propio de nuestra disciplina, que la publicación de este material es un hito de control en nuestras carreras porque resume y condensa nuestra reflexión sobre la experiencia de haber producido espectáculos.

Entendemos la producción integral de espectáculos como un subcampo disciplinar (enmarcado en la gestión cultural como macro disciplina) que nos interesa desarrollar a partir de la práctica, la reflexión y el debate permanente. Este campo es heterogéneo, diverso e imbricado con relación a los saberes prácticos de los agentes que lo constituyen y tiene una particularidad: la reflexión siempre viene de la praxis. Sin embargo, existe una vacancia de nuevas producciones locales que den cuenta de los modos de hacer, investigar y sistematizar las prácticas profesionales de nuestro quehacer dentro de ese campo. Es por eso por lo que nos parece urgente la necesidad de reflexionar, revisar la nomenclatura y crear nuevos conceptos que nos permitan abarcar la particularidad de cada instancia del proceso complejo y colaborativo que nos convoca. Esta ponencia busca indagar la condición integral de la producción en un intento por establecer una introducción al segundo tomo de la investigación general que nos convoca.

El primer tomo publicado se abocó a la caracterización, sistematización y definición de ciertos conceptos que son claves para la construcción de un perfil profesional. Enmarcado en la génesis como momento previo al comienzo del ciclo de la producción nuestra primera publicación reunió ciertas herramientas (propias y adaptadas de terceros) que pusimos a funcionar en el marco de un diagnóstico para que productores y productoras de las artes escénicas puedan reducir el riesgo potencial de sus proyectos. Estas fueron el trívium y quadrivium (propuesta original), FODA y PESTEL, herramientas clásicas del mundo de la administración, el esquema canvas (Osterwalder y Pigneur, 2010), la Brújula de Proyectos (propuesta original) y el diagrama de Rivalidad Ampliada o Cinco Fuerzas (Porter, 1980) entre otras. De esta forma, la génesis toma relevancia como instancia de diagnóstico y es separada de la preproducción como primera fase del ciclo en la cual se gesta y desarrolla el diseño.

Si bien la génesis como momento no adquiere el estatus de fase, sí revela una serie de situaciones que deben darse y combinarse para que un proyecto decida ser encarado. En este primer momento de encuentro, ocurre la detección de un leitmotiv central, el análisis contextual, una primera aproximación a los recursos con los

que contará, la definición del público objetivo al cual esté orientado el proyecto. En la génesis, además, se logran los primeros acuerdos de voluntades entre el equipo y se deberían comenzar a responder los interrogantes centrales que son el corazón de todo proyecto. Es decir, la situación de génesis es clave porque allí es donde se trazan los objetivos preliminares a cumplir luego con el diseño de producción. Se trata de un momento de diagnóstico donde las personas involucradas evalúan, desechan, confirman y trabajan sobre ciertas variables y ciertos factores que será sobre los que se sustente el proyecto. Por eso, una vez transitada la génesis, sí podemos hablar propiamente de fases de producción, y se comienza, a partir de la adquisición de los derechos autorales correspondientes y el planteo del Diagnóstico Preliminar de Producción Integral (DPPI) con las fases propiamente dichas.

Adicionalmente el primer tomo de esta secuencia incorpora una descripción de los posibles perfiles de productor/a que puede haber en la profesión. Esta propuesta intenta dar cuenta de cuál es el valor agregado que nuestro trabajo como impulsores del proyecto aporta al ciclo de la producción. Por eso, describimos en este tomo tres perfiles posibles de productores: artístico (quienes inciden en el desarrollo de la idea), comercial (quienes inciden en la presupuestación estimada) y ejecutivo (quienes inciden en la planificación estratégica). Junto a estos aportes, una reflexión propia sobre la figura del promotor/a del proyecto como responsable de llevarlo adelante termina de configurar el aporte de la primera publicación.

Podemos resumir los aportes del primer tomo en cinco grandes ejes:

1. Las múltiples lógicas presentes, ya que la PIAE es un servicio cultural con lógicas propias del negocio, pero también de la cultura como derecho humano.
2. Los tres perfiles que en ella convergen e incorporan distintas lógicas y visiones (ejecutiva, comercial, artística) como complementos necesarios.
3. La territorialidad, que concibe a los proyectos escénicos desde una territorialización, necesariamente en relación con el entorno y contexto en el que se insertan, deudores de las identidades culturales y las dinámicas de campo propias de las ciudades y regiones en las que son gestados. Y desde allí la propuesta de instrumentos puntuales para el armado del DPPI y el DPI.
4. La separación de la instancia de génesis por fuera de la preproducción y el agregado de una cuarta fase de evaluación y una instancia de cierre (con su consecuente obtención de indicadores) desde el inicio en el primer diagnóstico y acompañando todo el proceso.
5. Finalmente, pero no por eso menos importante, la incorporación de los potenciales receptores queda incluidos desde la génesis misma del proyecto y se va siguiendo su transformación a lo largo de todas las instancias.

› ***Hacia una lógica múltiple: la producción integral de artes escénicas como espacio heterogéneo y diverso***

Podemos entender a la producción integral de artes escénicas en términos generales como un subcampo particular con legitimada pertinencia dentro de la gestión cultural. En Argentina y otros países latinoamericanos el término específico de gestión cultural surge recién hacia final del siglo XXI como resignificación de la administración cultural, tan característica de las políticas públicas neoliberales de la década de 1990. En ese momento, tanto la gestión cultural como la producción de artes escénicas comienzan a profesionalizarse lentamente a partir de una visión de la cultura vinculada al sector público y a la idea de derechos humanos como garantía de acceso a la cultura. No deja de ser significativo que la primera publicación en nuestros países sobre el tema (el Laboratorio de Producción Teatral I de Gustavo Schraier en 2006) provenga de un productor dentro del Sistema Público.

Construir la noción de artes escénicas o al menos delimitarla para comprender cómo la producción escénica incide en la realización de proyectos culturales es abordar el tópico desde una mirada integral que dé cabida tanto a la visión artística como a la mirada económica. En tal sentido nos apoyamos en trabajos precedentes (Bonet, 2007; Getino, 2007; Throsby, 2001) que han abordado el valor simbólico de los bienes y servicios culturales como una forma más abarcadora (y más justa a nuestro criterio) de comprender el aporte de éstos a las comunidades culturales que los contiene. Para nosotros la PIAE combina tanto lo artístico como lo económico y se constituye como un servicio cultural que puede tener lógicas propias del negocio, pero necesariamente también de la cultura entendida como derecho humano, más allá del sistema desde donde se la emprenda.

Por eso utilizamos, por ejemplo, el término de mercado de artes escénicas, definiéndolo más allá de un espacio centralmente de intercambio económico, más cercano al concepto de campo de Bourdieu (1988, 1990). Esto es: como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio de capital simbólico dentro de él. Un campo que consta de agentes productores, intermediarios y consumidores de bienes que operan en conjunto como instancias legitimadoras y reguladoras, cuyas características, reglas y conformación varían de acuerdo con su historia y relaciones de poder. Es decir, que un mercado cultural, como espacio simbólico, es el encuentro de la oferta o producción cultural y la demanda o recepción en un marco dado por una comunidad cultural (Cassini, 2018). En esta línea no debemos perder de vista que la noción de campo adquiere sentido cuando se comprende que hay un capital en disputa que en términos de Bourdieu (2013) es la consagración pero que en el marco de nuestra investigación comprendemos que es el prestigio. Como tal, como subforma de capital social y simbólico (hibridación de ambos) hace que los agentes del campo desarrollen estrategias muchas veces antieconómicas lo cual vuelve al sector cambiante y diverso. Esta configuración propia del campo incide en la práctica y por tanto en las estrategias que los agentes siguen adelante para acumular ese

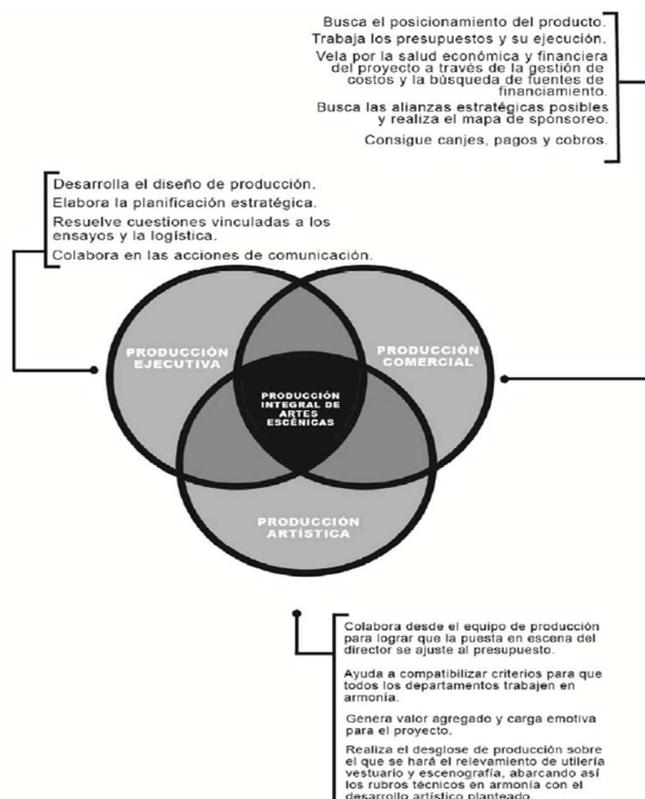
capital lo cual redundará en el reconocimiento de sus pares o en otro tipo de legitimación más allá de lo estrictamente económico.

Llegados a este punto, queda clara la heterogeneidad y diversidad del mercado de artes escénicas en donde todos los agentes implicados se mueven. Pero la producción en tanto proceso complejo y colaborativo, también encuentra esas características hacia el interior de su quehacer específico. Por tal motivo, y continuando la línea argumentativa del párrafo anterior, creemos que es necesario caracterizar al agente cultural que asume la responsabilidad de producir el espectáculo con la desambiguación de dos roles que suelen confundirse. De esta forma podremos dar un paso al frente en la aclaración de qué motiva y condiciona cada estrategia en función de la práctica propia del rol. En ese sentido, es necesario por ejemplo separar dos figuras que siempre han existido y a las que habitualmente se confunde: el productor general y el productor ejecutivo. Cuando hablamos del primero, nos referimos al empleador de toda persona involucrada en un proyecto. El productor general invierte el capital necesario para que la obra sea representada y tiene, generalmente, la cesión de los derechos de autor para explotarla. Él “empleará a un productor ejecutivo al que le transmitirá sus ideas, sus deseos, sus sueños sobre el proyecto para que este pueda traducirlos en hechos y acciones específicas que posibiliten la futura materialización del espectáculo” (Schraier, 2008: 41). Entonces, el productor ejecutivo es un empleado más que se ocupa, valga la redundancia, de ejecutar y llevar adelante el diseño de producción concebido antes de comenzar el proyecto. Así como las figuras de productor general y productor ejecutivo suelen confundirse, debemos decir que la producción de artes escénicas no suele ser abordada desde un enfoque integrador. Por lo general, cuando un proyecto escénico es concebido en su origen, la producción es pensada en términos estancos donde lo ejecutivo, lo artístico y lo comercial compiten y se excluyen, primando alguno de los enfoques según el abordaje. Muchas veces lo artístico y comercial queda en manos de un productor general, exigiendo del productor ejecutivo que se atenga solamente a accionar en los aspectos de gestión administrativa estrictamente. Otras tandas, sobre todo en el ámbito independiente, las áreas mencionadas suelen ser absorbidas desde un rol unificado y por la misma persona.

Para nosotros es necesario abordar los perfiles artístico, comercial y ejecutivo por separado para construir sobre ellos la idea de producción integral. Es necesario mancomunar las visiones sobre la producción para entenderla como un proceso orgánico y común que pueda incluir las tres miradas, más allá de la/s figura/s del agente que lleve adelante la producción. El perfil ejecutivo es el encargado de desarrollar el pensamiento estratégico y el diseño de producción del proyecto. Es quien suele ocuparse de las actividades vinculadas a los ensayos, la logística y algunas cuestiones claves de la comunicación del espectáculo. Por su parte, el productor artístico es quien colabora desde el equipo de producción para lograr que la puesta en escena del director se ajuste al presupuesto. Regularmente es quien trabaja con el equipo creativo, procurando compatibilizar criterios para que todos los departamentos trabajen en armonía. Es decir que su tarea genera

valor agregado y carga emotiva para el producto por lo tanto es él quien trabaja la idea para que se mantenga fiel al núcleo central del proyecto (leitmotiv) y al público objetivo pensado en la preproducción. A este productor se le solicita el desglose de producción sobre el que se hará el relevamiento de utilería, vestuario y escenografía, abarcando así los rubros técnicos en armonía con el desarrollo artístico planteado. Por último, el productor comercial es quien, comprendiendo el trabajo desarrollado por el productor artístico, busca el posicionamiento del producto. Para ello trabaja entre los presupuestos y su ejecución, por un lado, y los arreglos, canjes, pagos y cobros por el otro. Además, vela por la salud económica y financiera del proyecto a través de la gestión de costos y la búsqueda de fuentes de financiamiento. Una de sus tareas claves es buscar las alianzas estratégicas posibles y la realización del mapa de sponsoreo consistente en relevar y tener claro cuáles pueden ser los interesados (personas físicas, organizaciones, empresas) en participar del proyecto, en función del *leitmotiv* definido y del diseño de producción. Estos tres perfiles del productor escénico, así como sus actividades propias y su interrelación han quedado bien definidos en el tomo 1 (Algán & Berstein, 2022).

**Ilustración 1.** Los perfiles del productor escénico, sus actividades y su interrelación.



Nota: Tomado de *Producción Integral de Artes Escénicas* (p.80), por Algán & Berstein, 2022, Milena Caserola

› ***La condición territorial: un servicio cultural anclado en una lógica comunitaria***

Jorge Dubatti propone pensar lo teatral desde la praxis porque precisa “ser redefinido a partir de los cambios en las prácticas específicas y en la cultura” (Dubatti, 2007: 8). A tales fines su propuesta de *acontecimiento teatral* se reduce a la concepción de tres momentos, uno convivial, uno poético y uno espectadorial que suceden de forma dinámica y simultánea y se interrelacionan entre sí. La afectación conjunta entre las personas que intervienen en el *acontecimiento teatral* se da entre artistas-técnicos-espectadores. Es desde esa visión que la PIAE concibe a los proyectos escénicos desde una territorialización, necesariamente en relación con el entorno y contexto en el que se insertan, son deudores de las identidades culturales y las dinámicas de campo propias de las ciudades y regiones en las que son gestados. Por eso propusimos instrumentos puntuales para el armado del Diagnóstico Preliminar de Producción Integral y el Diseño de Producción Integral.

El autor construye la idea de convivio, condición necesaria y excluyente para que haya teatralidad, a través de la reunión espaciotemporal de los agentes artístico - técnicos y espectadores. Es decir que no habría servicio cultural si no hay convivio. Estos rasgos invariantes implican “la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial (...); estar con el otro/otros (...); proximidad, audibilidad y visibilidad estrecha (...) [ser] efímero e irrepetible (...) [y comprender que] la socialización no es excluyentemente humana” (Dubatti, 2007: 46-47). Este encuentro irrepetible es lo que le da entidad al servicio cultural como bien simbólico susceptible de ser analizado política, económica y socialmente.

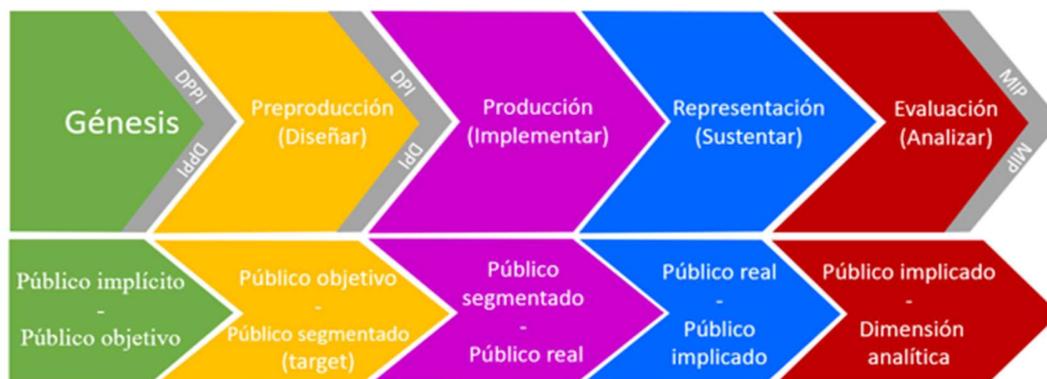
Es interesante señalar que, si bien Dubatti no está pensando en términos de producción, reconoce cuatro momentos en la estructura diacrónica y sincrónica del convivio. Primero el convivio pre-teatral que es lo acontece antes de la función, es decir, la preparación de esta por parte de artistas y técnicos por una parte y de los espectadores por la otra. Segundo el convivio teatral propiamente dicho. Tercero el convivio de los intermedios que hace alusión a los posibles intervalos. Y en cuarto lugar el convivio post-teatral que es la disolución del acontecimiento donde cada agente se retira a su vida cotidiana (Dubatti, 2007). Nótese como, indirectamente, el autor está describiendo una matriz similar a la que utilizamos en la producción. Podríamos pensar el convivio pre-teatral como asimilable a la fase de preproducción, el convivio teatral propiamente dicho con los posibles intervalos a la fase de representación y el convivio post-teatral encabalgado entre la representación y la instancia de evaluación que nosotros proponemos. Lo que asemeja a este planteo con nuestra mirada sobre la producción integral es que en ambas se está pensando en los públicos y su presencia y participación necesaria en todo el proceso.

› ***Un modelo actualizado sobre un paradigma vigente: el ingreso de los públicos a la ecuación***

El paradigma actual de la producción escénica encuentra su base en las publicaciones españolas de los años noventa y dos mil (Pérez Martín, 1996; Valentín-Gamazo, 1998; Cimarro, 1999). En estas primaba una visión sobre el proceso de producción con foco en el producto y el proceso productivo requerido. Publicaciones posteriores de Latinoamérica (México y Argentina, particularmente) tomaron ese modelo adecuándolo a las lógicas locales (Schraier, 2008; De León, 2012). En ese modelo, cada uno con su especificidad, se pondera que la producción escénica comienza con una fase denominada preproducción, sigue una fase de producción y concluye con una de explotación. En el caso de De León (2012) está prevista una fase de postproducción que refuerza la mirada de la autora sobre las artes escénicas como industria cultural análoga por ejemplo al cine. Sin perjuicio de ingresar en el debate respecto de si el teatro es susceptible de ser serializado o no, queda claro que en estas cosmovisiones no hay lugar para los públicos porque el enfoque de las propuestas busca la optimización de los recursos pensando en el estreno, en cómo llegar a él eficaz y eficientemente, sin considerar lo que ocurra a partir de allí.

Fruto del avance lógico del mercado de las artes escénicas en nuestro continente, estimulado por publicaciones, reflexiones teóricas y clases, así como intercambios profesionales, mercados y festivales, esa mirada puesta en el proceso de producción del producto escénico comenzó a resquebrajarse. En su lugar, comenzamos a percibir la incidencia del territorio en las cartografías y en los procesos de producción. No debemos perder de vista que, en caso de la Ciudad de Buenos Aires, desde que se dictara en 2001 el primer taller de producción escénica en el Centro Cultural Rojas a la fecha, la oferta de cursos (formales e informales) orientados a la formación de productores de artes escénicas se ha multiplicado. A tal punto es así como el año pasado la Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de Artes Escénicas (APPEAE) dictó en UnCuyo y junto al Instituto Nacional de Teatro (INT) un Diplomado sobre producción escénica que se convirtió en el primero de su especie. De esta forma, se ha consolidado en los últimos años una nueva perspectiva sobre el proceso de producción que lo recupera como un servicio orientado a un usuario específico: el espectador. En ese marco se impuso necesario actualizar el modelo de producción vigente.

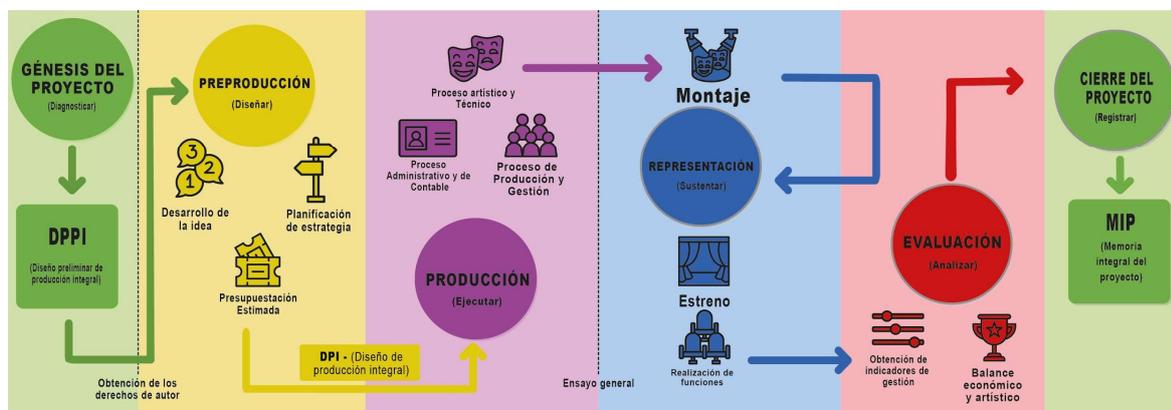
**Ilustración 2.** Concepción de los públicos a través de los momentos y fases de la producción integral de artes escénicas.



Nota. Tomado de Del público objetivo a los indicadores de gestión: la presencia del espectador en las diferentes fases de la producción integral de artes escénicas (p.3), por Algán & Berstein, 2021, Actas de las III Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral

El tomo uno de esta secuencia de publicaciones que presentamos, propuso ciertas innovaciones al momento de abordar el tópico. En primer lugar, la propuesta de analizar y diseñar un proyecto escénico en una única fase (la preproducción) comenzó a presentar una insuficiencia: no puede realizarse un diagnóstico a la vez que se diseña un proyecto. Por esta razón, valorizar la génesis de un proyecto escénico como un momento escindido del diseño cobra fuerza y vigor. Algo similar sucede con el cierre del ciclo de producción ¿en qué momento podremos pensar cómo fueron los procesos para obtener indicadores de gestión si no existe una fase de evaluación que nos permita afrontar esa labor? En esa línea propusimos la incorporación de la fase de referencia y el agregado de un cierre del proyecto en la configuración de una Memoria Integral de Producción (MIP). Así, como alfa y omega de la producción, el Diagnóstico Preliminar de Producción Integral (DPPI) y la Memoria Integral del Proyecto (MIP) le permiten al productor del proyecto tener datos duros para poder tensar el inicio y el fin del ciclo de la producción. Adicionalmente se reformularon las actividades principales de cada fase. La siguiente ilustración condensa esta información y nos permite presentar el camino propuesto por la Producción Integral de Artes Escénicas.

**Ilustración 3. Fases de la producción integral de artes escénicas**



Nota. Tomado de *Producción Integral de Artes Escénicas* (pp.57-58), por Algán & Bernstein, 2022, Milena Caserola

Hay algunos aspectos específicos que han sido abordados en el primer tomo y que funcionan como base para el segundo. Hemos detectado por nuestra labor empírica que generalmente los productores afrontan la práctica sin detenerse en la escritura de un formato o biblia. Es decir que la labor de producción es una labor de urgencia que impone la presencia del cuerpo y la toma de decisiones en tiempo real pero que pocas veces habilita la reflexión o la codificación de esas decisiones en un documento. No debemos perder de vista que “la objetivación que opera la codificación introduce la posibilidad de un control lógico de la coherencia, de una formalización” (Bourdieu, 1988, pag.86). En este sentido si producimos artes escénicas sin generar diseños de producción (DPI) estamos perdiendo una parte vital de la profesión. Si no hacemos, como hacen vestuaristas (que entregan figurines), escenógrafos (que entregan bocetos) o iluminadores (que entregan diseños de luces), un diseño o formato de nuestra producción no estamos perpetuando nuestra estrategia de producción a lo largo del tiempo. Por esta razón nos hemos enfocado tanto en los *entregables* (DPPI, MIP, entre otros) así como en las herramientas de diagnóstico (PESTEL, FODA, Canvas, etc.).

### › **Algunas reflexiones finales de cara al segundo tomo de este manual de producción integral**

Para el segundo tomo, nos proponemos avanzar sobre la fase de preproducción como instancia esencial del diseño de la idea, de la planificación estratégica y de la presupuestación estimada. Los desgloses de producción, el armado de cronogramas y el cálculo del punto de equilibrio, incluyendo diferentes escenarios y vías alternativas de financiamiento son núcleos centrales de la misma.

Además, es en esta fase donde se configuran y se plasman en un documento entregable las decisiones de la estrategia de producción. Es decir, la generación de un diseño de producción integral codifica (Bourdieu, 1988) las decisiones que toma el productor y las vuelven perpetuables en el tiempo. De la misma forma que

un diseñador de luces plasma sus decisiones en una planta de luces o que un vestuarista lo hace en un figurín, el productor debe generar un documento que materialice su trabajo. Podríamos decir entonces que el diseño de producción integral (DPI) es la escritura de una biblia o formato (de similares características a las que se usan en televisión) la cual plasma el trabajo del productor. Es, en definitiva, una hoja de ruta, una brújula guía, mapa de navegación y control concurrente esencial para la profesionalización de la actividad y el registro de esta.

También nos proponemos repasar las fases de la producción, ahora instaladas como cuatro (preproducción, producción, representación y evaluación) en permanente diálogo con los públicos que van transformándose. El agregado de este agente clave, modifica y renueva la mirada integral desde un enfoque innovador que permite integrar en los diseños de producción la formación de espectadores, el desarrollo de públicos y la gestión de audiencias con todas sus especificidades.

Finalmente indagaremos profundamente en la fase agregada de evaluación, proponiendo la Memoria Integral del Proyecto (MIP) como instrumento final que permite el registro del camino recorrido constituyéndose como instancia de aprendizaje y punto de cierre, al mismo tiempo que comienzo e insumo necesario para futuros proyectos.

## Bibliografía

- Algán, R. S. & Berstein, B. S. (2022). *Producción integral de artes escénicas*. Milena Caserola
- Bonet, LL. (2007). El lugar de la economía de la cultura como disciplina contemporánea. En *Economía de la cultura*. (pp. 17-34). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Gedisa
- Bourdieu, P. (2013). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI Editores
- Cassini, S. (2018). Comunidades en cultura. El caso del Club Cultural Matienzo (CABA) y la red activista Fora do Eixo (Brasil). En: *Un mundo de sensaciones*. Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Cimarro, J. (1999). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Fundación Autor España
- De León, M. (2012). *Producción de espectáculos escénicos*. RGC Libros
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Biblos.
- Getino, O. (2007). El peso de lo intangible. En *Economía de la cultura*. (pp. 67-93). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Osterwalder, A. & Pigneur, I. (2010). *Generación de modelos de negocios*. Deusto.
- Pérez Martín, M. Á. (2002). *Gestión de proyectos escénicos*. Ñaque Editora
- Porter, M. (1980). *Estrategia competitiva*. Cecsca.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral I*. Atuel
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Cambridge University Press
- Valentín-Gamazo, T. & Navarro de Luis, G. (1998). *Planificación, producción y promoción teatral*. Ñaque Editora.