

# Muralismo popular: prácticas comunitarias y experiencias colectivas de lo sensible en el conurbano bonaerense.

Angeles Crovetto.

Cita:

Angeles Crovetto (2026). *Muralismo popular: prácticas comunitarias y experiencias colectivas de lo sensible en el conurbano bonaerense*. RIA Revista de investigación en artes, 2, ---.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/angeles.crovetto/4>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pOwo/mqZ>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **Resumen**

*El artículo aborda uno de los ejes en proceso de investigación en la tesis doctoral en artes, que introduce la consideración de las prácticas muralísticas populares y comunitarias en el conurbano bonaerense como acto, acontecimiento y agencia. A través de la autoetnografía como metodología de investigación que implica un giro afectivo, aparecen narrativas y evocaciones propias de las prácticas llevadas a cabo durante 23 años. En la autoetnografía, como proceso y como producto, se revelan micro-acontecimientos. Éstos constituyen la práctica mural como condensadora de sentidos multidimensionales. He seleccionado uno de los micro-acontecimientos identificados en la investigación que ilumina cómo la imagen mural, en tanto arte comunitario en acto, agencia de manera singular en la contingencia radical de mundos subalternxs y exalternxs.*

## **Palabras clave**

***Mural popular y comunitario – arte subalterno/exalterno - acontecimiento - micro-acontecimiento - acto de imagen - Conurbano bonaerense -***

### ***Muralismo popular: Prácticas comunitarias y experiencias colectivas de lo sensible en el conurbano bonaerense.***

Las prácticas artísticas a las que voy a referirme son ante todo colectivas y comunitarias. Prefiero llamarlas populares, aún con todos los problemas semánticos a los que nos podemos enfrentar en tanto qué es el pueblo y qué es por ello, un arte popular (Escobar, 1986). Elijo sostener el término popular hasta que sea posible la redistribución práctica y semántica del arte, hasta quedarnos con un arte sin dueños que se haga cargo del caos de las experiencias sensibles y humanas sin exclusiones.

De cualquier forma, interesa o quizá, me interesa que interese alguna vez, qué procesos artísticos acontecen en las barriadas de nuestros conurbanos, como desbordes de la configuración multidimensional de las ciudades. Específicamente los murales comunitarios. Aquellos desbordes ciudadanos fluyen caóticamente para acaecer como descarte, también artístico, en una especie de “fangal”, de elementos arrojados y establecidos en las oquedades de lo *hediondo* (Kusch,1999). Esos “lugares” campo afuera que, aún en el fango, siguen persistiendo y, por qué no, resistiendo e insistiendo en la vida. En esa insistencia hay reconfiguraciones de las prácticas artísticas y es desde las experiencias de lo sensible que requieren una investigación particular en arte. Es desde allí que vamos a crear el sentido

complejo de nuestro tema problematizado. La caotización de nuestros conurbanos, y específicamente el conurbano bonaerense, es quizá el elemento principal en términos práticos, para quienes nos abocamos a la práctica mural comunitaria. Porque estamos realmente alejados, aunque no siempre conscientes de ello, de la imposibilidad hegemonizada consistente en el discurso de prácticas comunitarias como prácticas del consenso. Lo comunitario en el arte, y no sólo en el arte, aparece como una propuesta ingenua que fija la práctica en una comunidad imposible, si la entendemos como puro consenso; es decir con sentido *en común*. Antes bien, nos vamos a embarrar en una comunidad conflictual (Marchart, 2024) que disputa los sentidos, que a su vez desea crear otros tantos en donde el pluralismo agonista (Mouffe, 1999) parece quedar demasiado lejano. Pero sí les ha sido asignado un hueco necesario en esta topología diferenciada: la de ser los pasivos de la cultura de masas<sup>1</sup>. Esta cultura que también se traduce en un arte de masas y que, en términos de visualidad, en tanto modos de ver y ser visto, sólo les toca ver. En ese ver, consumir imágenes, pero no producirlas ni experienciarlas sensible y críticamente. El acto de imagen, entendido también como teoría de la encarnación, implica que imagen-espectador actúan de manera recíproca en tanto agencia. Una energía transaccional de sentidos immanentes en diálogo y encarnación, como suplantación fenomenológica de lo ausente, del miedo a la muerte amainado a través de artefactos, de imágenes-artefactos (Bredekamp, 2022).

En este contexto de financiarización del mundo, la supremacía del acto de consumo del acto de imagen por sobre el acto de imagen en sí, constituye el desagenciamiento del artefacto-imagen como un acto político. El consumo de imágenes solapando el acto de imagen no está direccionado hacia el rédito como acumulación financiera, dada la ausencia de poder de compra de los veedores. En este contexto global, el acto político desactiva el agenciamiento del acto de imagen que debería ser disputado en la alternidad de lo subsumido. Lo que se haya en subsunción, los subalternxs, aguarda la alternancia en la disputa por la hegemonía, en términos gramscianos. Y es de aquellos que se espera esa disputa por el sentido que se posiciona a través de la hegemonía. Por ello, el agenciamiento consumista del acto de imagen está direccionado al desagenciamiento político de los subalternxs en su relación con la

---

<sup>1</sup> Respecto a la consideración de la cultura de masas, tomo distancia de la ambigüedad con la que Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones (1987)* elabora su incidencia en América latina. La homologación que establece de la cultura masas con los movimientos de masas organizadas en luchas políticas en tanto hombre-masa consumidor es desajustada, a la vez que equipara dicha cultura con la popular. No se trata de posicionarse en el culturalismo o en el historicismo, se requiere más bien conocer las realidades concretas de los territorios que desmienten esta equiparación, así como también desmienten que las mediaciones que operan las clases populares son la parte activa y transformadora de la masa. Esas mediaciones sólo son analizadas desde el polo receptor y no toma en cuenta el desagenciamiento creador a las que están sometidas.

imagen-artefacto como actantes en interacción (Latour, 2008). Es allí en donde ya no es posible alguna encarnación porque hay consumo y ningún miedo a la muerte puede ser subvertido porque nunca se deja de consumir. El miedo, en fin, es paralizante. El acto de imagen es aquí agencia financiera transnacional y desagenciamiento de la subalternidad. Este acto político desactivador se encuentra vinculado antagónicamente con la noción que Dussel desarrolla en su *Estética de la Liberación* (2017): *gustar el mundo*. Ésta se encuentra vinculada a la vida y al alimento como experiencia de la *aisthesis* que en términos contrarios aparece como consumo y *anaisthesis*. El *gustar el mundo* dusseliano es una contrapartida que es posible jugar en medio de la negación estética, de la *anaisthesis*. Se trata de la alimentación para vivir y, como dice Rodolfo Kusch también, la alimentación en tanto cultura va desde el pan hasta los dioses. Es en nuestras prácticas murales populares y comunitarias, compartir el pan del acto de imagen y encarnar a los dioses en los artefactos, en las imágenes murales, gustando el mundo.

Hasta aquí he expuesto sintéticamente algunos conceptos problemáticos, pero debo explicitar lo siguiente: lo que aquí comparto ensayísticamente es una reformulación de un caso del corpus mi tesis doctoral en curso, abocada, en términos y formas académicas, a los murales populares y comunitarios en el conurbano bonaerense. El conurbano es grande, pero en veintitrés años lo he caminado y *muraleado* en toda su complejidad interseccional. Las prácticas murales han sido geográficamente dispersas, en algunas zonas con mayor concentración de prácticas, como en La Matanza o en Ezeiza. El caso que elegí para abordar la problemática específica de la agencia y acto de imagen en la subalternidad, y como desarrollaré en lo siguiente, en la *exalternidad*, se ubica en la villa (hoy barrio) Carlos Gardel en el partido de Morón. Un mural realizado en conjunto con otro muralista, Gabriel Polese, a través del organismo provincial de integración social y urbana. Un mural sobre la memoria, temática solicitada para simbolizar el espacio contiguo al muro, adyacente a “la casita del director” del hospital Dr. Alejandro Posadas. Allí funcionó un centro clandestino de detención en la última dictadura cívico-militar en Argentina. La localización es paradójica, el Hospital Posadas aparece como el límite de la “civilidad”, hacia atrás del mismo se encuentra el barrio Carlos Gardel, llamada villa Carlos Gardel. El hueco en el fangal.

Esa línea divisoria no es otra cosa que la espacialización de la política, es decir, la administración de los espacios cualitativamente diferenciados a partir de asimétricos repartos de hábitats existenciales y condiciones materiales: En la villa Carlos Gardel gana la muerte, en el hospital intentan que gane la vida, y del otro lado del hospital, está la vida y sus ganancias de la clase media y media alta.

Ir a pintar un mural sobre la memoria y los derechos humanos, donde es difícil identificar reductos de dignidad, que los hay siempre, donde sobreviven los olvidados es, de por sí el antagonismo de lo político, que no es asible, que viene de la exterioridad temporal a irrumpir, conflictuar, también estéticamente, la espacialización política. Esta irrupción, este desvío del mural situado, constituye su carácter acontecimental, como acontecimiento de lo cotidiano. Como alteración de la experiencia de lo sensible en su progresiva aparición.

La condición acontecimental del mural popular alberga dentro de sí micro-acontecimientos condensadores de sentidos multidimensionales. Reaparecen en evocaciones de los recuerdos personales a modo de *epífabo*: la emoción producida por esa acción, un suceso en el instante de su acontecer (Botero, 1992. p. 222). Se reconfigura la memoria colectiva subalternizada en la reconstrucción personal como una llave de acceso a una artisticidad muralística que acaece como práctica y que es articulada en lo acontecimental.

En la práctica mural esto se traduce concretamente en el ejercicio artístico en contextos de alto riesgo. Pintar entre balazos, salir corriendo, espantarse por las razias de la gendarmería en su marcha alineada al mural, que en proceso está apareciendo a través de actualizaciones; encarnando el olvido en imagen de la memoria. La hostilidad de una comunidad inserta en una sociedad violenta y cruel en tiempos canallas del gobierno de Javier Milei, el envalentonamiento de sus seguidores, parte de la comunidad, insultándonos porque ya aparecían distinguibles los icónicos pañuelos de las madres y abuelas de Plaza de Mayo. Una señora que pasa y nos vocifera que algo habrán hecho “los hijos de esas”. Cómo es que vale la pena y el miedo pintar un mural, en donde se ejerce un acto de imagen y un acto político al mismo tiempo que un acto afectivo. La agencia, ese sustrato de las mil mesetas deleuzeanas, vale la pena. El acto de imagen mural agencia en la conflictividad, como denuncia de la negación de la vida o como afirmación de gustar el mundo para vivir. El mural actante como apuesta de la experiencia de lo sensible de gustar el mundo, en un contexto, no sólo local, de la experiencia anestesiada.

Ahora bien, siguiendo las pautas vertebradoras del método autoetnográfico (Carolyn, Tony y Bochner. 2010) que lleva más de veinte años de desarrollo, sobre todo en el campo de la antropología social, me propuse construir un corpus necesario para la tesis doctoral que admitiera que yo era parte inseparable de las prácticas murales a investigar. La autoetnografía asume el giro afectivo (Calixto Rojas, 2022) en la investigación cuando el investigador forma parte indivisible del fenómeno cultural que aborda. La autoetnografía es la legitimación de la afectación investigativa como construcción de nuevos saberes, sin vigilancia epistemológica. El objeto de estudio académico atraviesa y es constitutivo de la propia vida y trayectoria del investigador. Los murales populares y comunitarios son también

mi vida y me constituyen en tanto artista que ha elegido el sendero de pintar murales escuchando comunidades conflictuales y traduciendo simbólicamente en imágenes sus sentidos. Aun cuando no haya podido alcanzar el objetivo de dejar de ser traductora simbólica y pasar a ser colaboradora para que la comunidad misma pinte sus murales. Una programática también aplastada por la última dictadura cívico-militar. Un arte de, por y para el pueblo en 1976. Sonaron balas y todo desapareció. Vuelvo al mismo lugar, donde suenan las balas y parece que todo está por desaparecer, en la historia a contrapelo benjaminiana, en la villa Carlos Gardel, que ya no canta como un zorzal, solo gime, llorando.

La autoetnografía como método investigativo en artes propone un corpus realizado a través de narrativas propias sobre evocaciones de la memoria, archivos y registros en múltiples formatos. El corpus autoetnográfico es considerado proceso y producto a la vez. Dentro de las formas narrativo-afectivas de la autoetnografía, la escritura de la experiencia de lo sensible (*epifón*) en las evocaciones de la memoria es clave. Pequeños fragmentos que condensen la afectación sensible de lo que acontece, eso que es incapturable, es acaso posible reconstruirlo diferidamente.

Dispongo aquí un fragmento narrativo del corpus autoetnográfico sobre el caso seleccionado para esta ocasión como micro-acontecimiento. Se conforma como resultante de la interacción y mediaciones entre la práctica mural y quienes participamos de ella, como muralistas traductores simbólicos y como transeúntes detenidos y afectados en lo que acontece en tanto acto de imagen.

### **Ecce carrito. Villa Carlos Gardel. Morón. Año 2024.**

*Estaba pintando con dificultad. Luego de muchos años esto de estar afectada por los soles, las lluvias, los vientos, las alturas, los pozos, los ruidos, los estruendos de las vidas crujientes, los ojos de muchos tantos con los que nos miramos, los tiempos poco gozosos enemigos del amor al arte. Tenía mi cuello ortopédico con 30 grados de calor, mi mano sostenía de manera enferma y temblorosa el pincel. Pasan autos de raje, huyendo, matando la calle y lo que haya en ella. Insisto en pintar lo poco que falta, detalles, un diente de león travestido de panadero para soplar los sueños. Las presencias transeúntes se sienten en las espaldas. Siempre pinté con los ojos en la espalda. Había un señor mayor con un sombrero de paja y camisa blanca. Me narra sus viajes por el mundo, su tierra colombiana, su vida en dictadura. Su acto de habla se activaba cada vez que el acto de imagen le lanzaba encarnaciones a su memoria. Por el medio de la calle apareció él y se acercó a nosotros. Se quedó detenido mirando el mural. Ejerció lo que el mundo espera de él: que en su ignorancia considere al arte como algo que no puede entender, porque seguro que es cosa de las personas. Me preguntó: ¿qué quiere decir? Porque yo no sé esas cosas vio. Hace muchos años aprendí a correr de la soberbia*

*del artista que considera que nada tiene que explicar y que lo que hace en su arte a veces es mejor, incluso, que no lo entienda nadie. Le conté entonces el tema del mural, sobre la dictadura, sobre las identidades robadas, sobre la recuperación de nietos.*

*Nunca dejó de mirar el mural. Cuando terminé de contarle me miró. Sus ojos negros eran tan brillosos y entrecerrados que eran la suma pública e íntima de todos los dolores. Me dijo: sólo dios sabe. Y yo también pensé en dios y lo que sabe. Él era mi mural invertido. Él era Ecce carrito, su cuerpo destartado, afinado de inanición, se indefinía con el carrito que llevaba vacío. Es que ya no hay ni cartones, ni latitas, ni nada. Es que ya no hay nada. El carrito era tan estructuralmente imposible que, entre su aún posible cuerpo y él, se habían vuelto mutuamente ortopédicos. Sólo quedaba creer en que dios sabe.*

### **Agencia y exalternidad**

Es necesario plantear un discernimiento respecto al concepto de subalternidad (Spivak, 2019. Gramsci, 1975) aceptado en el mundo de la academia y la producción teórica. Quiero expresar que este contexto mundial de financiarización neocolonial no sólo admite la necesidad canalla de la subalternidad subsumida y desactivada en su disputa hegemónica alterna, sino que es necesario revisar que la hiperbolización del consumo también vomita descartes y restos. Estos descartes y restos no sólo son observables en los desiertos convertidos en basurales de ropa descartada. También lo son en la indignidad humana de la generación de una subalternidad desagenciada de forma irreversible. Ésta, incluso, ya no responde a los preceptos hegemónicos, más bien ya no responde en tanto resto. Un reajuste del sistema en donde el resto y el descarte ya no disponen de nada, sólo del tiempo agónico de una subsistencia imposible. A este resto, a estos seres humanos descartados, incluso de su condición de subalternidad, pienso que es posible pensarlos analíticamente como *exalternxs*. Fuera de la alternancia entre la subsunción a la hegemonía y su capacidad de disputa de sentidos posibles de hegemonizarse. Disputas posibles mediante activaciones políticas organizadas y certeras. Me ocupa porque la imagen es tan poderosa o tan carente y subalterna (Mitchell, 2009) que un mural puede interpelar a lxs *exalternxs*, pero los interpela en una interacción primordial con la imagen, a modo de pantalla mágica que irrumpe en sus recorridos callejeros zigzagueantes y perdidos. La imagen en su agencia sacra. El microacontecimiento Ecce-carrito da cuenta de ello. Esta disposición última de la fe de quien ya no dispone de proyecto vital alguno. Un mural popular, en este contexto, se vuelve hierofanía de una fe última, un último sentimiento humano a punto de desaparecer. Podemos pensar entonces en esta interacción mural-exalternidad como dimensión paliativa de la irreversibilidad del resto. Un último suspiro de humanidad en la experiencia de lo sensible en el acto de imagen de un mural.

La impureza de las “estructuras” de la cultura popular (...) es propicia para desalentar a un estructuralista a quien (...) no le gustan la historia y su confusión. (...) ley del silencio, mímicas, estructuras del medio y todo el sistema de relaciones con el poder se mantienen inalterados. Aún la época revolucionaria del consumo- que cambió de manera radical las relaciones entre cultura centralista del poder y culturas populares- no hizo sino “aislar” un poco más el universo popular (...) Cada primer plano sobre el rostro o el gesto de un figurante se convertiría así en algo semejante al desafío -libre pero “aislado”, vigoroso pero local- del cuerpo de los pueblos frente a su exposición a desaparecer. (Didi-Huberman, G. p.214)

Como desarrolla Didi-Huberman, estos planos sobre el rostro, el gesto, los silencios forman parte de la puesta en relieve del micro-acontecimiento que repuse en Ecce-carrito. En cada micro-acontecimiento aparece de manera reveladora este cuerpo figurante que de alguna manera habla y en esa habla enfrenta su desaparición. La voz del subalterno y la del exalterno, en nuestro caso específico, es interceptada y dice ante el acto de imagen, que sólo dios sabe. En el arte aparece la encarnadura de un dios que sabe. En la imagen resuena la carencia y subalternidad de la imagen misma paradójicamente necesitada de preguntas que la signifiquen.

Ecce-carrito y el mural sobre la memoria, en su estatuto de imagen-artefacto, son actantes ambos en la carencia de la subalternidad y la exalternidad.

Vale recordar que Rodolfo Kusch (2010) desarrolla la idea de que los muros expresivos en América, portadores de las configuraciones visuales prehispánicas, no son meros soportes de objetos, dada la inexistencia de relación sujeto-objeto en el ser humano americano ancestral. Más bien son rastros del conjuro al miedo al espacio-cosa, la naturaleza, el mundo. Los muros americanos son el soporte ritual del conjuro, y constituyen hoy expresiones materiales del espanto, del miedo a morir. El mural para lxs exalternxs es un conjuro: le preguntan a la imagen/pantalla mágica y sólo se intercepta una respuesta sigilosa respecto al sentido de la misma; que dios sabe y dispone. Que dios sabe y dispone la imagen, y que dios sabe y dispone de su vida y su muerte.

...después de todo, yo puedo leer el caso de Bhubaneswari y, por lo tanto, ella ha hablado de alguna manera. Por supuesto que Busia está en lo cierto. Cualquier acto de habla, incluso aquél aparentemente más inmediato, implica un desciframiento a distancia por parte de otro, que constituye, en el mejor de los casos, una interceptación. En eso consiste hablar. (Spivak, 2003. p.302)

La idea de interceptación que aparece en Spivak cuando se pregunta si es que los subalternos pueden hablar. El micro-acontecimiento es la interceptación de la escucha del decir del subalternx/exalternx. Al mismo tiempo, nos permite analizar el agenciamiento de la imagen mural y reajustar la idea de “preguntarles a las imágenes qué es lo que quieren” (Mitchell, 2017) tanto como preguntarle a dios qué es lo que sabe, en el campo afuera de lo popular o en el preciso reclamo y disputa de su estatuto ontológico artístico.

La práctica artística en los huecos de la negación artística, en la espacialización determinada en la distinción del campo artístico también, nos empuja en términos críticos a confrontar una innumerable disponibilidad de conceptos que, tanto como el arte, han sido el instrumental teórico de los dueños de todas las cosas. Una práctica artística ignorada en los muros expresivos de los silenciados de los huecos.

También nos impele a desvestirnos de nuestro traje de artista, donde el arte es una palabra que, interseccionalmente, es un significante de la alta cultura.

Volviendo hacia atrás en mis pasos, asumiendo los privilegios de clase de los cuales soy portadora como una mochila que construye pero que también pesa, comenzar esta investigación en arte, descentrada de su configuración hegemónica, ha requerido un continuo compromiso crítico para deshacerme del arte de los dueños y del ser artista para los dueños (Baldassarre,2006). Derribando cercos, prejuicios, determinaciones, articulaciones del lenguaje, modos de ver; abandonando el confort de la procesualidad creativa del artista *mainstream*. Tanteando a ojos abiertos la lógica crítica posmoderna que sólo forma parte de la estrategia moderna de sostenimiento colonial bajo un cono de aceptabilidad de disputa de sentido. Quiero decir: en los huecos de la subalternidad y la exalternidad, la práctica artística es silenciosa porque no la sabemos oír, es invisible porque no la consideramos ver, y no tiene valor de uso porque no tiene valor de cambio. La práctica artística subalternizada sin embargo, insiste en existir: a pesar de la fetichización de la visualidad popular en la proliferación de la imagen virtualizada que busca capturar estas experiencias. Nos recuerda la vieja y siempre renovada disyuntiva sobre la visibilización del arte popular bajo la etiqueta del exotismo y el multiculturalismo; política cultural imperialista, análoga al Plan Cóndor, emanada desde M.O.M.A de Nueva York, abocada al control geopolítico de la potencia de la imaginería nuestroamericana.

Esta investigación en presente continuo, y en la intención de avanzar con los ojos detrás, de avanzar en los términos presente-pasado-futuro (Rivera Cusicanqui, 2015) requiere de renunciaciones continuas a la producción artística en un cubo blanco y aséptico.

Reconocerme partícipe necesaria en la agencia de las imágenes en nuestras prácticas muralísticas en comunidades desactivadas políticamente a través de visualidades rengas; una renguera irreversible del ver consumiendo, mientras se los arroja al final del tiempo, mientras actúan, sin saberlo, lo único que les queda: su propia desaparición sin que nadie los vea.

Lo micro-acontecimental permite pensar cómo es posible reponer, en términos de justicia cultural y horizonte posible, la visualidad y agencia de lxs subalternxs en tanto liberación de sus actos expresivos. Lo político reclama su alternancia en el descentramiento de sentidos que los representen, disputando la hegemonía que los espacializa en la política y en la política pública cultural también. La “voluntad de forma” hegemónica y global arroja aceleradamente de manera virulenta la subalternidad hacia la exalternidad. Pero el arte en su práctica mural es un acto de imagen y un acto político que no renuncia a gustar el mundo, en vez de consumir; que no renuncia a activar transformaciones insondables, en vez de mirar para el lado determinado de las cosas. Más bien el mural se pinta con los ojos en la espalda, más bien el mural es lo que acontece, más bien el mural es un conjuro frente al miedo a morir, más bien el mural es sólo una huella, un vestigio del desvío acontecimental como reducto de dignidad. Esa es toda su carencia material. Su estatuto está constituido desde la piel hacia afuera. Entre la piel y los muros.

## **Bibliografía**

- Baldasarre, M. (2006). Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires. Edhasa.
- Benjamin, W. (1986). Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos. H.a. Murena, Trad. Taurus.
- Botero, J. C. (1992). *Epifanos. Las semillas del tiempo*. Bogotá, D. C.: Planeta
- Bredekamp, H. (2022). Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía. Tabano 20. julio-dic.
- Calixto Rojas, A.M. (2022). Etnografías afectivas y autoetnografía “Tejiendo Nuestras Historias desde el Sur”. Pulso autoetnográfico: la urgencia de un enfoque afectivo para la antropología social. Textos del Primer Encuentro Virtual 2022. Investigación y Diálogo para la Autogestión Social. Oaxaca, México.
- Carolyn, E., Tony, E. y Bochner, A.P (2010). Autoethnography: An Overview [40 paragraphs]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 12(1), Art. 10, <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114fqs1101108>
- Deleuze, G. (1994). Lógica del sentido (M. Morey, Trad.) Paidós.

- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002/2004). Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia (J. Vázquez Pérez, Trad.; U. Larraceleta, Col.) Pre-textos.
- Didi-Huberman. (2018), Georges. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Manantial. Buenos aires.
- Dussel, Enrique. (2017) Cuadernos filosóficos: 7 hipótesis para una Estética de la Liberación Segunda Época, XIV. Rosario, Argentina.
- Eribon, D. (2022) Regreso a Reims. Libros del Zorzal.
- Escobar, Ticio. (1986) El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular. RP Ediciones y Museo del Barro. Asunción.
- Gómez-Esteban, J.H. (2016). El acontecimiento como categoría metodológica de investigación social. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), pp. 133-144
- Gramsci, A. (1975). Cuadernos de la cárcel. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. Torino: Einaudi
- Kusch, R. (1999). América profunda. Biblos.
- Kusch, R. (2010). Anotaciones para una estética de lo americano. Obras Completas. Tomo IV. Ed. Fundación Ross.
- Latour, B. (2008). Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red. Manantial.
- Marchart, Oliver (2024) Estética conflictual: Activismo artístico y esfera pública Barcelona: Ned Ediciones
- Martín-Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía. Gustavo Gili.
- Meccia, E. (2019). Biografías y Sociedad. Métodos y perspectivas. Ed. UNL. Eudeba.
- Mitchell, W.J.T (2017). ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual. I. Mellén, Trad. Sans Soleil Ediciones.
- Mitchell, W.J.T. (2009). Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual. Y.Hernández, Trad. Akal.
- Mouffe, C.(2007). El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo. Barcelona: Paidós.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). Sociología de la imagen. Tinta Limón
- Rivera cusicanqui, S. (2018). Un Mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Ed. Tinta Limón.
- Spivak, G.C. (2003). Crítica de la razón poscolonial: Hacia una historia del presente evanescente. Akal.

- Spivak, G.C. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? (M. Asensi Pérez, Ed. Y Trad.). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.