

El teatro comunitario en el campo teatral porteño

Identificaciones, disputas y sentidos emergentes

Camila Mercado¹

Resumen

El artículo estudia, desde una perspectiva antropológica, la construcción de identificaciones artísticas en el teatro comunitario de Buenos Aires, así como las categorías utilizadas en estos procesos y los sentidos disputados que emergen en un campo teatral atravesado por jerarquías culturales. Con este objetivo, se analizan fragmentos de charlas y entrevistas a teatristas comunitarios/as a partir de los cuales se indaga la construcción de vínculos entre su práctica y ciertos modelos del hacer teatral. Asimismo, se plantean algunas particularidades de estas propuestas como experiencias enmarcadas en el “arte para la transformación social” que plantean posicionamientos diferenciales respecto de otras propuestas como el teatro independiente. Palabras clave: teatro comunitario, autogestión, *performance*, tradición, identidad.

Abstract

This article studies, from an anthropological perspective, the construction of artistic identifications in the community theater of Buenos Aires, as well as the categories used in these processes and the meanings that emerge in a theatrical field crossed by historical disputes. Throughout the analysis of talks and interviews by community theater players we investigate the construction of links between their practice and certain models of the theatrical practice. Likewise, we present some particularities of these proposals as experiences framed in “arts for social transformation” that pose differential positions with respect to other proposals such as independent theater.

Keywords: community theater, self-management, *performance*, tradition, identity.

Introducción

El teatro culto tiene actores/actrices “serios/as” y es naturalista. El teatro popular es festivo y paródico. El teatro callejero es popular porque está en el espacio público. El teatro de sala es elitista porque se cobra entrada. En el teatro independiente actores/actrices ejercen su libertad artística, a diferencia del teatro comercial donde están sujetos/as a lo económico. Todo teatro es político, sin embargo, el teatro no debiera ser panfletario. El teatro es una herramienta de

¹ Instituto de Ciencias Antropológicas/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

transformación social. El teatro es un derecho. El teatro debe ser apoyado por políticas culturales públicas. Quienes investigamos o hacemos teatro probablemente hayamos escuchado alguna vez esas expresiones. Quizás hayamos presenciado—o protagonizado—alguna discusión al respecto, sin llegar a conclusiones determinantes.

En este trabajo me propongo analizar desde una perspectiva antropológica ciertos usos y sentidos que dan a su práctica quienes forman parte del circuito del teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires y algunas disputas que surgen en torno a estos sentidos. Busco indagar las categorías, definiciones y tensiones surgen en torno a formas específicas de llevar a cabo la actividad teatral en esta ciudad. Es decir, ¿cómo se diferencian las modalidades teatrales? y ¿qué distanciamentos y acercamientos se postulan estratégicamente entre diversas corrientes teatrales? En este análisis surgen categorías teatrales, criterios de valoración, tomas de posición política y estética que nos permiten indagar cómo ciertos grupos del campo teatral (Pellettieri, 2002) valoran y legitiman su hacer teatral.

El presente artículo es parte de la investigación que desarrollo desde 2011 sobre el teatro comunitario en Buenos Aires. Dentro de esta ciudad los grupos con los que trabajo forman parte de una instancia colectiva que es la Red Nacional de Teatro Comunitario. Si bien esta red se conformó en 2003, los grupos pioneros de la práctica a la que remite se originaron con anterioridad a esta fecha. Nos referimos al Grupo de Teatro Catalinas Sur del barrio de La Boca, surgido en 1983 en el contexto de la transición democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983), y al Circuito Cultural Barracas conformado en 1996, ambos asentados en la zona sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta red actualmente nuclea a grupos de todo el país, los cuales se encuentran atravesados por diversas circunstancias territoriales, políticas y socio-económicas. A pesar de esta heterogeneidad estos colectivos de la Red Nacional participan de instancias de intercambio de saberes, asesoramiento y coordinación conjunta de actividades.

Los materiales en los que se basa este artículo provienen de mi trabajo de campo etnográfico desarrollado entre los años 2011 y 2014 para mi tesis de licenciatura y entre los años 2015 y 2018 para mi tesis doctoral. Como parte de estas investigaciones realicé observación participante en diversas instancias de encuentro social, ensayo y actuación artística —entre otras actividades que hacen al quehacer de los actores sociales—de tres grupos de teatro comunitario: Grupo de Teatro Catalinas Sur de La Boca, Circuito Cultural Barracas y el Grupo Matemurga de Villa Crespo. Asimismo, llevé a cabo entrevistas abiertas, semiestructuradas y en profundidad tanto con vecinos/as como con coordinadores/as de estos grupos.

Definimos el teatro comunitario como un proyecto artístico-comunitario con fines de transformación social que se propone como un espacio de participación social, creación de vínculos socio-afectivos y exploración colectiva de la creatividad a través de la elaboración y presentación de espectáculos artísticos (Autora, 2019). En la práctica esto conlleva la creación de grupos anclados en diferentes territorios integrados por vecinos/as y dirigidos por artistas con formación en diversos lenguajes. Se trata de grupos de carácter abierto a todos/as aquellos/as que deseen incorporarse, entendiendo que su integración conlleva el compromiso de participar en un proyecto colectivo y no solo una experiencia artística (Bidegaín, 2007; Proaño, 2007; Scher, 2010). Si bien, muchos de los grupos cuentan con un equipo de integrantes encargados de la gestión económica de los proyectos, se promueve el involucramiento de todos/as los/las

vecinos/as en diferentes actividades comunitarias que hacen al desarrollo de la propuesta más allá de la práctica artística. En cuanto a los sentidos que circulan en torno al arte, se cuestionan concepciones hegemónicas que lo comprenden como una actividad dirigida únicamente a individuos especiales o talentosos. Por el contrario, el teatro comunitario parte de la premisa de que todas las personas son creativas y que desarrollar esa creatividad debe ser un derecho.

Las obras teatrales que se elaboran abordan problemáticas que atraviesan a los territorios donde los grupos se encuentran anclados. Desde este objetivo, se recuperan relatos y hechos muchas veces invisibilizados en la historia oficial que permiten comprender o problematizar ciertos aspectos del presente (Fernández, 2018; Autora, 2018; Sánchez Salinas, 2018).

Por un lado, estas experiencias reconocen un anclaje en otros fenómenos teatrales históricos como el teatro militante y el teatro independiente de Buenos Aires, los cuales serán descritos más adelante (Autora, 2020). Por otro lado, el teatro comunitario se expandió en nuestro país en un contexto de auge hacia fines de los años 1990 de iniciativas que apelan al arte como un agente de transformación social (Avenburg, 2018; Infantino, 2019; Autora, 2019). Se trata de un fenómeno enmarcado en un proceso más amplio de profusión de intervenciones conocidas como “proyectos sociales” en un contexto de retracción del Estado, empobrecimiento de grandes sectores de la población y un aumento de la influencia de organismos multilaterales en el ámbito de lo social (Merklen, 2009; Greco, 2015). A partir de estos aspectos que destacamos—los vínculos con experiencias históricas del campo teatral porteño y ciertas particularidades que hacen a la gestión de proyectos artísticos con fines de transformación social— es que realizamos el análisis aquí propuesto.

Una propuesta de análisis

Cuando recorremos la historia de una práctica artística localizada en un territorio suelen vislumbrarse procesos de valorización/legitimación y de desvalorización/estigmatización/invisibilización de ciertos estilos, géneros o corrientes artísticas a través de los cuales se construye una tradición o un canon respecto de ese lenguaje. Sin embargo, como ha señalado Raymond Williams, aquello que se nos presenta como la Tradición no es otra cosa que una “tradición selectiva, [...] una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (2009: 153). Así, en un ámbito o campo específico ciertos significados y prácticas son seleccionados y resaltados, mientras que otros son excluidos de la definición legítima de esta práctica: en nuestro caso, de una definición del “teatro”. Desde luego, estos procesos de valoración y desvalorización son profundamente dinámicos y a través de la conformación de tradiciones selectivas son constitutivos de las configuraciones hegemónicas.

Cuando evocamos la categoría “teatro” acude a nuestro imaginario una representación concreta, aunque sepamos que existen diversas formas de llevarlo a la práctica. Beatriz Seibel señala que esta noción de teatro responde al discurso cultural hegemónico y se refiere a un modelo canónico que existe en Occidente desde el Renacimiento (Seibel, 2006). Esta concepción se funda a partir del teatro *a la italiana* que involucra a un grupo de actores y actrices que representa una obra dramática en un escenario frente a una sala de espectadoras/es. Sin embargo, observa la autora, fuera de ese modelo de “teatro culto” legitimado por la alta cultura,

existieron y existen otros géneros artísticos generalmente clasificados como teatros “menores” por el tamaño de sus salas, pero también por los géneros representados y las técnicas actorales que desarrollaron. En nuestro país, históricamente estos géneros quedaron asociados a la categoría de “teatro popular” o “género chico” y se vincularon con el desarrollo del ciclo del sainete a fines del siglo XIX y comienzos del XX que, con la combinación aportes del sainete español, el circo criollo y la gauchesca, con los años dio lugar al surgimiento del grotesco discepoliano² (Mauro, 2019). Los espacios escénicos de estos géneros artísticos fueron variados, mientras el grotesco discepoliano se desarrolló en salas teatrales, el sainete y el circo criollo tardaron años en acceder a estos espacios. Asimismo, suele señalarse que se trataba de un teatro que buscaba explícitamente la complicidad entre público y platea (Mauro, 2019). Por el contrario, las teatralidades identificadas como “cultas” quedaron vinculadas al desarrollo de dramaturgias extranjeras y técnicas actorales donde se privilegia la declamación y la transmisión clara de un texto.

Ahora bien, con el reconocimiento de esta configuración hegemónica en torno a qué es teatro o cuáles son sus versiones canónicas, podemos identificar alternancias en los procesos de valorización y desvalorización respecto de aquellas teatralidades populares. Así, mientras que a comienzos de los años 1930 estas sufrieron una fuerte estigmatización por parte de un sector del campo teatral de Buenos Aires, a partir de finales de los años 1960 fueron rescatadas, principalmente el grotesco discepoliano, como expresiones de un teatro nacional (Mauro, 2019).

Como señalaba en la introducción, en este trabajo abordaré algunos sentidos identitarios construidos en torno a la práctica del teatro comunitario en Buenos Aires con el propósito de indagar cómo se elaboran identificaciones a través del uso de categorías en el ámbito teatral de esta ciudad. Una perspectiva antropológica que enfatice los usos estratégicos que los actores realizan de las categorías de los géneros teatrales nos permitirá no sólo complejizar el estudio de cómo se construyen criterios de valoración en el mundo del teatro sino también cómo esos criterios, pautas y valores son históricamente reproducidos, apropiados y manipulados contextualmente.

Con este objetivo recorro a los aportes que brindan los Estudios de *Performance* particularmente aquellos que provienen de la Etnografía del Habla y las Nuevas Perspectivas en Folklore (Bauman, 1992), así como del estudio de los géneros discursivos (Bauman y Briggs, 1996). Retomamos estos enfoques para analizar la puesta en juego de diversos modelos del hacer teatral no como una serie de reglas objetivas acerca de cómo “hacer teatro” o como herramientas clasificatorias, sino como conjuntos de elementos—estéticos, políticos, pedagógicos—que orientan la producción teatral. Como señalan Bauman y Briggs (1996) los géneros están más vinculados con marcos orientativos o interpretativos que con reglas objetivas del discurso. Al estar directamente relacionados con el uso concreto que le dan los actores sociales, los géneros tienen que ver con convenciones e ideales que son históricamente específicos. La vinculación de una práctica o un discurso a un género produce “relaciones intertextuales” que vinculan el discurso de los actores con otros textos o modelos presentes en el imaginario de quienes se comunican (Bauman y Briggs, 1996). La forma en que estas relaciones son manipuladas por los

2 Armando Discépolo fue un director y dramaturgo argentino considerado como creador y máximo exponente del grotesco criollo, género teatral local que combina elementos del sainete como el costumbrismo y personajes estereotipados con elementos trágicos de un teatro psicológico.

sujetos produce brechas entre el texto y su modelo genérico, las cuales pueden ser minimizadas o maximizadas de acuerdo a los objetivos de quienes se remiten al género. Así, a veces los hablantes “minimizan” discursivamente las brechas entre su práctica y algún modelo buscando un efecto de legitimación. Otras veces las maximizan para distanciarse de un género.

Si bien entendemos las diferentes categorías que circulan en torno al hacer teatral (popular, culto, independiente, político) como esquemas flexibles que orientan sin determinar la práctica, también es necesario señalar que estas categorías sí remiten a posicionamientos políticos en torno al hacer teatral en un campo atravesado por nociones de “alta” y “baja” cultura.

Identificaciones artísticas en el teatro comunitario de Buenos Aires

Como hemos señalado en anteriores investigaciones, el teatro comunitario se posiciona en el campo teatral porteño buscando legitimar su práctica y su concepción del teatro (Mercado, 2018, 2020). La pertenencia, en este caso a un “campo artístico” (Bourdieu, 1995), se determina por reproducir ciertas convenciones o acuerdos en torno a lo que es “arte”, sin embargo, quienes proponen formas innovadoras de llevar a cabo la práctica suelen desencadenar disputas que buscan modificar los límites de estas definiciones. Además de las particularidades del teatro comunitario que lo distinguen de otras propuestas teatrales, lo que nos interesa es cómo esa diferencia se “performa”, se muestra a otros. Con este objetivo, retomamos algunos segmentos de charlas y entrevistas realizadas con referentes del teatro comunitario de Buenos Aires para analizar cómo se construye un relato que posiciona a esta propuesta en el campo teatral local seleccionando ciertos rasgos y elementos de algunos modelos pero diferenciándose de otros.

En el marco del II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, el director del Grupo de Teatro Catalinas Sur, Adhemar Bianchi, brindó una charla junto con otros referentes del teatro comunitario, la cual se tituló: “Teatro comunitario, teatro de grupo e independiente”. Bianchi describió esta práctica de la siguiente manera:

Es un teatro de vecinos para vecinos. Grupos territoriales que trabajan en su territorio, con su identidad, su memoria y siempre insistiendo en que lo que hacemos es teatro. Y que, además, estar en los barrios, hacer un teatro amateur en el sentido francés de la palabra, amadores del teatro, no significa hacer teatro pobre para los pobres. Sino que significa la mejor calidad posible [...]. O sea que, lo que nos estamos planteando es que si el teatro independiente fue posiblemente uno de los movimientos más importantes en la Argentina, esta es una nueva forma de hacer teatro independiente donde este ha dejado el concepto de teatro de grupos para convertirse en teatro de cooperativas de actores que van de un lado para otro. Entonces, al no haber un teatro de grupos el viejo teatro independiente ha ido cambiando. [...] Podemos decir que somos grupos independientes, no muy distintos de lo que eran los grupos independientes en su origen, donde la gente vivía de otra cosa y le dedicaba su alma y su corazón al teatro.

El director de Catalinas Sur posiciona al teatro comunitario dentro del campo teatral con énfasis en que el objetivo de estos grupos es hacer teatro y lo vincula con lo que él considera “uno de los movimientos más importantes en la Argentina”: el teatro independiente. Sin

embargo, también señala que en la actualidad el teatro independiente habría abandonado uno de sus pilares—la grupalidad—y que el teatro comunitario recupera esta forma de hacer teatro. De este modo, Bianchi construye una línea de continuidad y una relación intertextual entre un origen “prístino” del movimiento independiente y la actualidad del teatro comunitario al construir una estrategia narrativa de legitimación de su práctica.

Recordemos que los comienzos del teatro independiente en Buenos Aires hacia 1930 están fundamentalmente vinculados con una oposición a la creciente comercialización de la actividad teatral y con una búsqueda de renovación tanto estética, como poética e ideológica. Este movimiento se alzó con la reivindicación de su autonomía respecto de lo comercial y del Estado, impulsó transformaciones en las formas de organización grupal y replanteó el rol político de los/las artistas como militantes (Pellettieri, 1990; Dubatti, 2012; Del Mármol, 2016; Fukelman, 2017). En sus orígenes estas experiencias asumieron una tarea formativa y didáctica enmarcada en un fuerte internacionalismo de izquierda a nivel político a través de la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de denuncia social (Verzero, 2013). El proyecto del teatro independiente en Buenos Aires se alzaba contra una idea de “cultura popular” representada por lenguajes como el sainete o el grotesco criollo, los cuales eran vistos como un obstáculo para la concientización política de la clase trabajadora, además de ser considerados expresiones de dudosa calidad artística.

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. 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). Consideramos que es posible contextualizar las palabras de Adhemar Bianchi en torno a las discusiones respecto de la continuidad del teatro independiente, ya que el director plantea la problemática del abandono de ciertos elementos originarios de la propuesta del teatro comunitario como continuador de aquel espíritu “independiente” original. A los fines de nuestro análisis, hablaremos de “teatro independiente histórico” para referirnos a aquellos grupos que en la década de 1930 dieron origen al movimiento y “teatro independiente” a secas o “circuito alternativo” para hablar de los grupos actuales. En este sentido, el director de Catalinas Sur selecciona estratégicamente rasgos del teatro independiente histórico como el no sometimiento de la actividad a lo económico, separando lo que produce dinero y lo que se hace con el “corazón”, la calidad artística—no es un “teatro pobre para pobres”—o el trabajo en grupo para identificar su práctica teatral comunitaria.

Ahora bien, nos interesa poner en diálogo estas formulaciones con un fragmento de una entrevista que realizamos con el mismo director, donde le preguntamos acerca de su trayectoria y cómo decidió dedicarse al teatro comunitario en el contexto de la postdictadura argentina:

Yo venía del teatro independiente uruguayo, un teatro muy militante, de muy buena calidad técnica pero que la realidad era que hacíamos teatro para un público... como es el teatro acá, para un público determinado. Poco público en relación a la población. Y yo decía: teatro político ¿para los ya convencidos? Tampoco nos convenía. Y ahí definimos una cosa importante, que a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís. Entonces, la forma de hacerlo en la plaza con vecinos y con esto de la celebración y de la memoria. Eso nos parecía más transformador que lo que es poder hacer Brecht.

Este fragmento resulta interesante para pensar cómo se posiciona el teatro comunitario en torno a la politicidad del teatro y sus efectos transformadores. En este caso, Bianchi retoma una vez más las referencias al teatro independiente y sostiene que, de un lado y del otro del Río de la Plata, se trata de un teatro “muy militante” y de buena calidad artística pero dirigido a un público reducido, lo cual pondría en cuestión su potencial transformador. De esta manera, construye una idea de teatro político como una práctica que recupera memorias locales y que recurre a la celebración –aspectos más vinculados a lo ritual– diferenciándose de un teatro destinado a un público que ya maneja ciertos códigos, un público “convencido”, acostumbrado a presenciar este tipo de espectáculos. En relación a esto menciona el teatro del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, referente internacional del teatro político.

Como señalamos anteriormente, muchos de los grupos vinculados al teatro independiente histórico recurrieron a dramáticas extranjeras en sus comienzos, y con cierto desdén a las producciones locales más convocantes de la época que recurrían al sainete y al grotresco criollo, aquello que históricamente se conoce como teatro popular en Argentina (Mauro, 2019). Si bien Bianchi no hace mención a estos géneros, sí construye una relación intertextual en su discurso con las vertientes populares de nuestro teatro al rescatar sus aspectos festivos, la ocupación del espacio público y la construcción de un vínculo estrecho con el público. Como señala Beatriz Seibel, “los espacios de la representación y los edificios teatrales pueden entonces considerarse como variables que modifican las relaciones entre intérpretes y público, señalando jerarquías y valores” (2006: 11). Así, Adhemar Bianchi enmarca al teatro comunitario en una forma de hacer teatro que no apela a lo espectacular y que cuestiona las jerarquías entre público e intérpretes, y genera eventos donde los espectadores participan de una celebración. En este caso, el director asocia el sentido político del teatro independiente, al menos en sus versiones históricas, a la puesta de dramaturgias extranjeras al maximizar las brechas intertextuales en su discurso entre estas propuestas y el teatro comunitario. Asimismo, deja de lado la cuestión de la “calidad” –la cual reconoce en las producciones independientes– con énfasis en la necesidad de un teatro participativo, convocante, “popular” que salga de la sala para encontrarse con su público.

Es importante señalar que hacia los años 1990, luego de la transición democrática, para el teatro comunitario la actuación callejera ya no fue un diacrítico definitorio, sino que estas propuestas apostaron por la gestión de espacios culturales abiertos a la comunidad con una oferta amplia de actividades artísticas. Sin embargo, el espacio público continúa siendo un territorio que los grupos buscan habitar a través de la actuación artística y la organización de actividades comunitarias.³

Por otro lado, al entrevistar a Corina Busquiaz, coordinadora del Circuito Cultural Barracas e integrante de Los Calandracas, grupo de teatro ambulante fundador de aquel colectivo, le consultamos cómo fue que incursionaron en el género del payaso o *clown*:

Busquiaz: De entrada queríamos hacer un grupo de payasos. O sea, que no decimos “clown”, decimos “payaso”. Investigar el lenguaje del género del payaso argentino ¿viste?

³ En la entrevista que citamos, Bianchi se refiere al contexto de reapertura democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983), un momento de auge del teatro callejero y de propuestas culturales que promovían la participación ciudadana en el espacio público (Martín, 2009; Infantino y Morel, 2014; Mercado, 2018).

Entrevistadora: ¿Por qué payaso y no *clown*?

Busquiazó: La diferencia por ahí está en que tomamos más el payaso argentino, Pepino 88, el que dice cosas, el que denuncia. Bueno, por algo Ricardo⁴ estuvo en una agrupación que se llamaba La Podestá⁵. Estuvo todo ese armado en los 70, donde para un artista el compromiso político, estaba todo unido, no estaba separado. Lo que pasa es que después de todo lo que nos pasó... teníamos claro que no queríamos hacer teatro panfletario, pero queríamos hacer un tipo de teatro que llegara, que conmoviera, que despertara conciencias, que abriera mundos, que despertara la sensibilidad, que nos reencontrara. Y entonces ¿qué mejor que un payaso? La mirada de un payaso es como la mirada de un niño, la total inocencia. Y que a través de un payaso se pueden decir muchísimas cosas. Como que la primera palabra fue la ternura y la comunicación con el otro.

En la historiografía del teatro nacional se vinculó sus orígenes a ciertos géneros artísticos populares como el circo criollo, el sainete o el grotesco criollo. Una referencia ineludible en esta historia es el payaso Pepino 88, personaje creado por José Podestá identificado como uno de los más importantes artistas populares y nacionales de nuestro país.

Si bien en el relato de Corina Busquiazó se hace referencia a la elección del grupo Los Calandras por el género del payaso, quienes hoy son coordinadores/as del Circuito Cultural Barracas continúan utilizando este lenguaje en sus obras con vecinos/as. La referencia de Busquiazó al género del payaso argentino y a Pepino 88 no sólo revaloriza la tradición históricamente deslegitimada del actor popular, sino que también tradicionaliza su discurso y legitima su práctica. En la narrativa que presentamos aquí, la referencia al género del “payaso argentino” funciona al minimizar las brechas entre el discurso de la entrevistada y una tradición teatral nacional, lo cual legitima su práctica y actúa construyendo un “nosotros”.

Sin embargo, la coordinadora del Circuito maximiza en su discurso la brecha intertextual respecto de lo que llama un teatro “panfletario” en referencia a un teatro de propaganda política que construye mensajes políticos directos, sin metáforas, acerca de la realidad. Este tipo de modalidades teatrales tienen una clara vinculación con las prácticas de un teatro militante que se difundió en el contexto de radicalización política durante los años 1970 hasta el golpe cívico-militar de 1976 (Verzero, 2013). Con el establecimiento del gobierno *de facto* este tipo de acciones artísticas de intervención o de propaganda política fueron fuertemente censuradas y perseguidas.

Si bien la entrevistada reconstruye un nexo entre el teatro comunitario y algunas de esas experiencias de teatro militante, se distancia de un teatro “panfletario” para reivindicar un teatro político transformador que recupere la metáfora, que comunique mensajes políticos acerca de la realidad pero sin abandonar lo afectivo. Elemento afectivo que es vinculado con el género del payaso y, en definitiva, con lo popular.

4 Refiriéndose a Ricardo Talento, director de Los Calandracas y del posterior grupo de teatro comunitario el Circuito Cultural Barracas.

5 Colectivo cultural que tuvo existencia entre 1971 y 1974 con actividad más acentuada como apoyo a la candidatura peronista del Frejuli que postulaba la candidatura de Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima para las elecciones del 11 de marzo de 1973 (Verzero, 2013).

Hasta aquí hemos analizado algunos aspectos de identificación artística en el discurso de referentes del teatro comunitario en Buenos Aires. Estas identificaciones no suceden en un terreno vacío, sino que apelan a un campo atravesado por disputas respecto de cuáles son las formas legítimas de hacer teatro y donde reside su politicidad.

“Lo independiente” en disputa: cómo gestionar un proyecto artístico con fines de transformación social

Como mencionamos, el teatro comunitario que investigamos constituye un fenómeno complejo en el que se entrecruzan trayectorias artísticas históricas con concepciones emergentes del arte como agente de transformación social a través de la construcción de vínculos socio-afectivos, visibilización y reconstrucción de memorias subalternizadas y recuperación del espacio público. Propuestas como esta se expandieron en un contexto donde la cultura es cada vez más conceptualizada como un “recurso” (Yúdice, 2002) ya sea para la inclusión social, el desarrollo socio-económico, el respeto por la diversidad cultural o para el reconocimiento de las prácticas culturales como un derecho y como formas de disputa política (Crespo, Morel y Ondelj, 2015; Greco, 2015; Infantino, 2019; Autora, 2019).

Nos interesa ahora presentar algunos aspectos que hacen al teatro comunitario como una iniciativa de arte y transformación social. Con este objetivo, retomamos las palabras de Gonzalo Domínguez, coordinador musical del Grupo Catalinas Sur quien explicaba la forma de abordar la práctica artística en el grupo:

En general, todos los talleres apuntan a una producción. Y eso es algo que yo aprendí acá, que me encantó. Que por ahí en otros lugares no sucede. Haces un taller y a lo sumo alguna muestrita a fin de año. Pero cada uno se lleva su conocimiento o su saber a su casa, solo. Acá suceden dos cosas. Primero, ese saber se comparte porque lo pones en una producción en común y eso te devuelve mucho más que lo que te puede dar un docente directamente a vos. Y se agranda eso porque vos venís, aprendes a tocar un instrumento, haces un taller de teatro y al tener que hacer una producción ves todo lo que sucede alrededor. Ves de escenografía, de vestuario, ves cómo organizarte. Y como no es profesional, pasa una cosa diferente. Porque dentro del teatro independiente, también suceden estas cosas. Pero digamos, como que esto perdura, permanece. Y estás perteneciendo a un grupo que no se desarma porque no conseguimos vender funciones o no conseguimos espacio. Creo que la diferencia también es eso, que estás entrando a formar parte de un proyecto.

Domínguez señala algo que es sostenido por diferentes coordinadores de teatro comunitario que he entrevistado, esto tiene que ver con que estos grupos se distancian del formato de taller artístico, si entendemos éste como una instancia de formación que tiene un comienzo y un final preestablecido, donde generalmente no se apunta a una producción artística que tenga circulación. Los grupos comunitarios no se proponen como objetivo final formar artísticamente a individuos, sino como espacios de participación social además de expresión artística.

Vale la pena retomar la comparación que realiza el entrevistado con “un grupo de teatro independiente” en tanto que la puesta en escena de una obra de teatro siempre genera una red de cooperación entre diferentes personas involucradas en la creación, representación y difusión de ese producto artístico (Becker, 2008). Sin embargo, el énfasis del entrevistado está puesto en la continuidad a lo largo del tiempo que se proponen los grupos comunitarios a diferencia de otras modalidades teatrales donde sus protagonistas, al ser profesionales, dependen de la “venta” de funciones y de cierto éxito de público. Algo de esto también era señalado por Adhemar Bianchi al referir que el teatro independiente no se caracterizaría por la grupalidad sino por la conformación de cooperativas eventuales de trabajo.

Nora Mouriño, coordinadora artística en Catalinas Sur, también puntualiza estas características del teatro comunitario señalando que:

La idea es que si vos venís a aprender teatro te sumas a un proyecto. Nosotros no somos una escuela teatral, entonces no venís a tomar el saber teatral para irte a hacer teatro comercial. No, no te vamos a enseñar eso. Lo que estamos enseñando es a ser parte de un proyecto comunitario. Entonces, el taller de teatro es el que después integra los elencos.

Este fragmento complementa la descripción del coordinador musical del mismo grupo. Nuevamente surge la categoría “proyecto” y la idea de que el teatro comunitario no se propone formar actores y actrices que buscan profesionalizarse para vivir del teatro ingresando al circuito comercial. Es decir, el objetivo del entrenamiento en “saberes teatrales” que se ofrece en los grupos es que después los vecinos y vecinas formen parte de los propios espectáculos y tengan la experiencia de actuar frente al público.

De esta forma, la noción de “proyecto” surge en el discurso de la coordinadora y el coordinador como una categoría nativa que permite diferenciar su práctica como propuesta de arte comunitario de circuitos teatrales como el comercial o el alternativo. Esta categoría es utilizada para referirse a la apuesta por el trabajo colectivo con continuidad a largo plazo. Sin embargo, nos interesa señalar que el concepto de “proyecto” puede circular con otros significados que entran en tensión con el uso que le dan estos actores sociales generando sentidos en disputa. Estos otros usos del concepto se vinculan a una “lógica de trabajo por proyectos” en el ámbito de lo social, la cual responde a un proceso de redefinición de la acción social en torno a la promoción de intervenciones puntuales, iniciativas que tienen un principio y un final preestablecido y que se focalizan en ciertos sectores de la población definidos como “carentes” (Merklen, 2009). Así, lo que se financia son “proyectos” sociales, no intervenciones que apunten a una modificación profunda de una estructura social desigual. Se trata de acciones focalizadas y descentralizadas que apuntan a activar a ciertos sectores de la población para que formulen proyectos y logren salir de una situación de pobreza o vulneración de derechos. Resulta interesante la descripción que realiza Luc Boltanski (2017: 188) al respecto para describir lo que llama el “nuevo espíritu del capitalismo”:

La actividad se manifiesta dentro de una multiplicidad de proyectos de todos los órdenes que pueden ser llevados adelante en forma conjunta o desarrollados sucesivamente,

constituyendo el proyecto dentro de esta lógica un dispositivo transitorio. La vida es concebida como una sucesión de proyectos, aún más válidos si son diferentes entre sí.

El auge de la multiplicación del teatro comunitario por todo el país se produjo hacia fines de los años 1990 y principios de los 2000 en un momento de gran profusión de experiencias que definen sus propuestas dentro del “arte para la transformación social” (Mercado, 2018). Muchas de estas iniciativas se institucionalizaron como organizaciones no gubernamentales para tener personería jurídica y presentarse a convocatorias de financiamiento tanto a nivel nacional como internacional.

Ahora bien, ¿cómo gestionan sus recursos estos “proyectos”? Los grupos nucleados en la Red Nacional de Teatro Comunitario de Argentina definen su práctica como “autogestiva”. Como categoría teórica el concepto de “autogestión” remite al control por parte de un grupo de personas de un proceso de elaboración y de toma de decisiones dentro de un territorio o espacio (García Guerreiro, 2008). Sin embargo, esta forma de organización es conceptualizada más como un momento en un devenir que un estado al que se accede definiendo de manera absoluta un accionar colectivo (Hudson, 2010). De esta forma, la autogestión como categoría utilizada en la práctica adquiere diversas modalidades y está atravesada por diferentes sentidos y conflictos de acuerdo al contexto en el que se la invoque.

Retomamos algunas referencias a la autogestión en una entrevista realizada a Adhemar Bianchi:

Para nosotros la autogestión es 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. Y esto tiene bastantes rollos, por ejemplo, yo he rechazado ser director de organismos estatales mil veces.

La autogestión aparece vinculada a la independencia, pero también a una politización que reclame apoyo al Estado. No surge 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 pero acompañada de una demanda de recursos porque “hay que adecuarse a la realidad”. De acuerdo a lo relevado en entrevistas durante el trabajo de campo que realicé, la independencia se reivindica tanto respecto de la estructura estatal como del circuito comercial –como veíamos en el discurso del coordinador musical de Catalinas– pero se comprende también como una no afiliación político-partidaria y no dependencia de una única fuente de financiación.

Generalmente, las experiencias que articulan prácticas artísticas con fines de transformación social recurren a diversas fuentes de financiación nacionales e internacionales (Moyano, 2017; Mercado, 2018). Algunas de las convocatorias locales a las que los grupos de teatro comunitario se presentan provienen del Instituto Nacional del Teatro (INT), el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires (PROTEATRO), el Régimen de Promoción cultural del G.C.B.A. (Mecenazgo), como también del

Ministerio de Desarrollo Social o el de Trabajo de la Nación. Esta diversificación responde a dos cuestiones. Por un lado, ninguna de estas fuentes de ingreso es “estable” porque los proyectos presentados deben ser seleccionados mientras que los gastos de los grupos si son estables porque sostienen una serie de actividades y espectáculos durante todo el año. Por lo tanto, se vuelve necesario presentarse a convocatorias múltiples. Por otro lado, esta diversidad de fuentes está relacionada con que el teatro comunitario tiene objetivos tanto artísticos como sociales, lo cual a veces constituye un desafío para la gestión. Esta dificultad se debe tanto a que su práctica no entra dentro de las categorías de financiación de la actividad teatral no oficial como a que al momento de solicitar financiación a organismos del ámbito social se les demanda dar cuenta del “impacto social” que tiene su actividad, algo que no es fácil de medir o cuantificar en el corto plazo (Belfiore, 2002).

El modo de producción artística que los organismos estatales reconocen para el otorgamiento de subsidios al teatro no oficial son las Sociedades Accidentales de Trabajo. Estas constituyen sociedades transitorias, conformadas con el fin de poner en escena un espectáculo, requiriendo cada iniciativa artística la formación de una nueva sociedad (Bayardo, 1997). Como sostiene Karina Mauro (2015), la Ley Nacional del Teatro sancionada en 1997 –la cual crea el INT– se promulgó a partir de la demanda del sector independiente que reclamaba una legislación que comprometiera al Estado en la promoción de la actividad no oficial ni comercial por lo cual dicha ley se inspiró en las condiciones de producción de este movimiento. En este sentido:

La concepción de la que parte la legislación vigente es la de fomentar proyectos teatrales pequeños⁶, en los que la experimentación estética prevalece por sobre el afán de lucro, cualidad que es garantizada por el trabajo asociativo de los propios creadores, entendiendo como parte de los mismos a los actores y al director” (Mauro, 2015: 3).

Lo mismo podemos señalar respecto de los subsidios otorgados en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires por PROTEATRO. Esto entra en tensión con lo que señalamos que algunos/as coordinadores/as de teatro comunitario comprenden como “proyecto” –propuestas que piensan su actividad con continuidad a largo plazo– y también con los valores que sostienen de construcción de sentidos de pertenencia grupal, que rescatan asimismo del teatro independiente histórico.

En este marco, la Red Nacional de Teatro Comunitario ha impulsado la creación de líneas de apoyo específicas que reconozcan la especificidad de su práctica. Estas reivindicaciones surgen en el discurso de sus protagonistas como una demanda de apoyo que reconozca al teatro comunitario como una propuesta teatral legítima en sí misma para que estos grupos no deban presentar sus propuestas como si fueran teatro independiente. Una de estas conquistas ha sido la creación a instancias del INT de un Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario, una línea de apoyo económico que desde 2009 brinda financiación para montaje de espectáculos, compra de equipamiento técnico y capacitación. Se solicitaba un jurado especial para la evaluación de los proyectos comunitarios que ponderase aspectos

6 Es decir, proyectos que son limitados en el tiempo y que en general se desarrollan en salas de pocas butacas.

que no son considerados en las evaluaciones de teatro independiente (Autora y Sánchez Salinas, 2019). Sin embargo, su lanzamiento no fue aprobado por el directorio del Instituto en los años 2010, 2012 y 2017.

Por otra parte, en la ciudad de Buenos Aires se logró en 2014 la sanción de la Ley 5227/14 de Protección, Promoción y Difusión del Teatro Comunitario que modifica la Ley 156 de 1999 que da creación a PROTEATRO. Esta modificación se realizó con el fin de incluir a este sector en la legislación de protección a la actividad teatral no oficial de la ciudad contemplando sus especificidades. Esta inclusión significó avances concretos, como la posibilidad de obtener subsidios para alquiler de espacios, para la producción y difusión de espectáculos o acceder a capacitaciones y los eximió del impuesto inmobiliario y la tasa de alumbrado, barrido y limpieza.

Ambas medidas fueron producto de la organización de los grupos en torno a la Red Nacional de Teatro Comunitario y fueron consecuencia de años de práctica artística y de experiencia en la gestión de financiamientos estatales. El crecimiento del teatro comunitario en el país –en número de grupos, en cantidad de integrantes y en ampliación de actividades– fue una base sólida para reclamar instrumentos de reconocimiento de esta propuesta como una forma legítima de hacer teatro en nuestro país. Sin embargo, aún persisten formas de invisibilización y desvalorización que dificultan el sostenimiento de estos grupos (Sánchez Salinas y Mercado, 2019).

Conclusiones

Comenzamos este trabajo con un análisis de algunas formas de identificación dentro del teatro comunitario de Buenos Aires, así como el uso de categorías y nociones teatrales en estos procesos. Comprendemos estas identificaciones como estrategias de posicionamiento en un campo teatral atravesado por nociones jerarquizadas de “baja” y “alta” cultura, así como valoraciones acerca de qué es teatro y cuáles son las formas legítimas de realizarlo. En este sentido, recurrimos a algunas herramientas de los Estudios de *Performance* para indagar estas cuestiones en el discurso de los/as protagonistas, entendiendo que las identidades se construyen performativamente. Es decir, mostrándose a “otros/as”, no solo al investigador/a como interlocutor/a inmediato/a sino también otros/as a veces no presentes físicamente pero sí en el imaginario de quien se comunica.

Analizamos cómo el teatro comunitario se inscribe en una tradición independiente del teatro argentino rescatando valores de sus propuestas históricas como la calidad de las creaciones artísticas, el carácter grupal de la actividad y el “amor” por el teatro. Como señala Fukelman, “quienes se autoperciben como hacedores y hacedoras de teatro independiente se inscriben dentro de una tradición que no provee –usualmente- dinero, pero que aporta prestigio” (Fukelman, 2017: 15). Sin embargo, vimos que estos teatristas comunitarios construyen su propia “tradición selectiva”⁷ (Williams, 2009) porque si bien seleccionan estos aspectos se diferencian de cierto carácter “elitista” que hace del teatro independiente un teatro para pocos o para los “ya convencidos”. Asimismo, se utiliza la categoría de “proyecto” comunitario para diferenciarse del trabajo organizado en cooperativas eventuales y de lo comercial. Se seleccionan elementos

⁷ Williams señala que si bien podemos identificar un uso “activo” de la tradición como fuerza hegemónica selectiva, este componente es constitutivo de toda tradición, incluso una alternativa o contrahegemónica (Williams, 2009)

legitimantes e “indiscutidos” del teatro independiente en su versión “histórica” y se rechazan otros aspectos más cuestionados del circuito alternativo actual.

Se recupera también una tradición popular que apela a géneros locales históricamente deslegitimados y que busca acercar la práctica y la producción teatral a quienes les ha estado negada. Esta vinculación aparece por momentos respecto de una concepción militante y política del teatro con fines de democratización cultural y transmisión de mensajes críticos, pero no panfletarios, acerca de la realidad.

Un enfoque que estudie estas identificaciones como *performances* nos lleva a visibilizar qué elementos emergentes aparecen en estos procesos, qué nuevas nociones surgen en este campo. “Lo independiente” aparece como una categoría “residual” (Williams, 2009: 161) que tiene vigencia en el campo teatral actual y que es defendido por el teatro comunitario como una forma de disputar un capital simbólico. Sin embargo, también surgen sentidos emergentes en esta categoría a partir de la reivindicación que realizan estos actores al sostener que lo autogestivo –vinculado a lo independiente– implica una politización que demande reconocimiento y políticas públicas. Esta demanda constituye una forma de disputar valoraciones de “alta” y “baja” cultura que atraviesan al campo teatral de Buenos Aires, pero también aquellos sentidos emergentes respecto de “lo independiente” ponen en cuestión dicotomías persistentes en el campo artístico. Estas tienen que ver con pensar el arte y la cultura desvinculadas de lo económico, como ámbitos radicalmente opuestos (Du Gay, 1997). La reproducción de este pensamiento dicotómico encubre las desigualdades que atraviesan a los campos artísticos al ocultar la existencia de géneros históricamente invisibilizados en el ámbito de las políticas públicas y que suelen ser desfavorecidos en la asignación de recursos.

En definitiva, sostenemos que un aporte desde la antropología al estudio de las dinámicas de conformación de criterios valorativos en el campo teatral está vinculado a la investigación de los usos contextuales y las apropiaciones que los sujetos sociales, protagonistas del campo, hacen de los conceptos y las categorías. Esto permite visibilizar que los usos se enmarcan en disputas históricas y coyunturales de poder y que estos/as protagonistas se encuentran muchas veces desigualmente posicionados.

Referencias bibliográficas

- Avenburg, Karen (2018). “Disputas en el orden de lo simbólico: orquestas infantiles y juveniles en Argentina”, *Revista Runa*, N° 39, pp. 95-116.
- Bauman, Richard (1992). “Performance”, en: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- Bauman, Richard y Briggs, Charles (1996). “Género, Intertextualidad y Poder Social”, *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N° 11, pp. 78 – 108.
- Bayardo, Rubens (1997). *El Teatro “Off Corrientes”: ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de doctorado en Antropología. FFyL-UBA.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Belfiore, Eleonora (2002). “Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”, *International Journal of Cultural Policy*, N° 8, Vol. 11, pp. 91-106.

- Bdegáin, Marcela (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama.
- Boltanski, Luc. (2017) "Un nuevo régimen de justificación: la ciudad por proyecto", *Revista de la Carrera de Sociología*, N° 7, Vol. 7, pp. 179-209.
- Crespo, Carolina, Morel, Hernán y Ondelj, Margarita. (Comps.) (2015) "Introducción", en: *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires, Ciccus, pp. 5-15.
- 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 en Antropología. FFyL-UBA.
- 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", *Papers. Revista de Sociología*, N° 103, Vol. 3, 447-477, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2430>
- 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 Guerreiro, Luciana (2008). "Autogestión y mercados", en: N. Giarracca y G. Massuh (Comps.), *El trabajo por venir. Autogestión y emancipación social*. Buenos Aires, Antropofagia.
- Du Gay, Paul (Ed.). (1997) *Production of culture/ Culture of production*. London, Sage Publications.
- Greco, Lucrecia (2015). "Proyecto social, recurso a la cultura y raza: la experiencia de la Escola de Jongo", *Revista Papeles de Trabajo*, N° 9, Vol. 16, pp. 268-291.
- Hudson, Juan Pablo (2010). "Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión", *Revista Mexicana de Sociología*, N° 72, Vol. 4, pp. 571-597.
- 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.
- Infantino, Julieta y Morel, Hernán (2014). "Circo, murga e tango em Buenos Aires: Processos de ressurgimento e Arte Popular da pós-ditadura (1983)", *Antropolítica*, N° 38, pp. 321-347.
- Martín, Alicia (2009) "Procesos de tradicionalización en el carnaval de Buenos Aires", *Cuadernos - Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy*, N° 36, pp. 23-41.
- Mauro, Karina (2015). "Trabajo asociativo y actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral". Actas de las XI Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Mauro, Karina (2019). "Reflexiones en torno a una estética popular en el teatro argentino", *Everba. Revista de estudios de la cultura*, pp. 19-27, <http://hdl.handle.net/11336/117666>
- Mercado, Camila (2018). *Trayectorias del Teatro Comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis de doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Mercado, Camila (2019). "En reversa la mirada y en el futuro el corazón. Teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social", en: J. Infantino (Ed.). *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros, pp. 93-132
- Mercado, Camila (2020). "El Teatro Comunitario en el campo teatral porteño. Estrategias de ingreso y legitimación", en: *20 años de teatro social en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Instituto Nacional del Teatro, pp. 113-149.
- Sánchez Salinas, Romina y Mercado, Camila (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)", *Escuela de Antropología - FHUMYAR*, N° 25, pp. 1-17.
- Merklen, Denis (2009). *El impacto de la cooperación*. Ponencia en seminario Dimensión Social de la Cooperación Internacional, Buenos Aires, UNSAM.
- Moyano, Mariana (2017). *Revelar lo oculto. Estudio de una propuesta socio-artística de expresión visual con jóvenes*. Tesis de Maestría en Antropología Social. IDES-IDAES/UNSAM.
- Pellettieri, Osvaldo (1990). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol. II La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires, Galerna.
- Proaño Gómez, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine-California, Ediciones de Gestos.
- Sánchez Salinas, Romina (2018). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia", *Question/Cuestión*, N° 1, Vol. 59, pp. 1- 18, <https://doi.org/10.24215/16696581e067>
- Scher, Edith (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Argentores.
- Seibel, Beatriz (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.
- Verzero, Lorena (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Yúdice, Jorge (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.