



Teatro en comunidad: una propuesta de estudio a partir del caso del teatro comunitario argentino

Community theater: a study proposal based on the case of the Argentine community theater

 <https://doi.org/10.48162/rev.48.062>

Romina Sánchez Salinas

Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina

<https://orcid.org/0000-0001-5269-900X>
rominasanchezsalinas@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar una propuesta teórico-metodológica para el abordaje de una práctica teatral que se define como comunitaria. Las observaciones y análisis surgen del estudio sobre el teatro comunitario en Argentina, fenómeno que consiste en grupos de vecinos y vecinas que se reúnen con la finalidad de hacer teatro por y para su comunidad. A partir de teorizaciones que han analizado de modo crítico el estudio de las culturas populares, realizamos una revisión de los antecedentes del teatro comunitario a fin de caracterizar la práctica desde una perspectiva que tenga en cuenta su historicidad y heterogeneidad.

Palabras Clave: Teatro Comunitario, Culturas Populares, Identidad, Heterogeneidad, Historicidad.

Abstract

The objective of this article is to present a theoretical-methodological proposal to approach a theatrical practice known as community theatre. The observations and analysis arise from the study on community theater in Argentina, a phenomenon that consists of groups of neighbors who gather themselves with the objective of making theatre, a theatre by the community and for the community. Based on theories that have critically analyzed the study of popular cultures, we review the background of community theater in order to characterize the practice from a perspective that takes into account its historicity and heterogeneity.

Keywords: Community Theater, Popular Culture, Identity, Heterogeneity, Historicity.

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo presentar algunas consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de una práctica teatral comunitaria desde una perspectiva situada y contextual de los fenómenos culturales. Nutriéndonos de contribuciones teóricas que han analizado de modo crítico el estudio de las culturas populares, realizamos una revisión de los antecedentes sobre el teatro comunitario en Argentina a fin de poner en cuestión algunas conceptualizaciones que tienden a homogeneizar el fenómeno.

El teatro comunitario en Argentina es definido por sus protagonistas como “teatro de vecinos para vecinos” (Scher, 2010). Se trata de una práctica artística ligada a la construcción y participación comunitaria en un territorio y con fines de transformación social. Bidegain los define como “espacios conformados por personas no profesionales del teatro que surgen a partir de la necesidad de un grupo de determinada región o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro” (2007, p. 43). Esta definición se vincula en Argentina a la aparición del grupo *Catalinas Sur* (1983) y a la experiencia posterior del *Circuito Cultural Barracas* (1996), ambos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), considerados los grupos pioneros del fenómeno. A partir de la iniciativa de estos

grupos, se replicaron experiencias similares en distintas provincias de Argentina¹ y en otros países, como son los casos de Uruguay, Portugal e Italia. En Latinoamérica se creó recientemente la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad², impulsada también por referentes de la Red Nacional de Teatro Comunitario de Argentina³, así como por grupos de reconocida trayectoria en el trabajo teatral desde y para la comunidad de la región.

En este trabajo nos interesa cuestionar algunas tendencias en el estudio del teatro comunitario argentino que imprimen rasgos que romantizan el fenómeno o bien, en el intento de definirlo, tienden a homogeneizarlo. Esta revisión crítica fue habilitada al visitar los antecedentes del fenómeno desde la perspectiva de estudios de la sociología y la antropología cultural, estudios que han advertido algunas posturas frecuentes en el abordaje de la cultura popular. Nos referimos principalmente a las críticas a las posturas dominocéntricas, legitimistas o populistas (Grignon y Passeron, 1989; De Certeau, 1999; Spivak, 2003), o bien a aquellas que caen en la fijeza y fetichismo de las identidades (Bhabha, 2002). Desde una perspectiva relacional, revisitamos la historia de la categoría de *teatro comunitario*⁴ y de los primeros grupos, donde observamos el proceso de diferenciación de experiencias teatrales previas que fueron moldeando la singularidad de la práctica. En este recorrido y a modo de ejercicio teórico, proponemos una relectura respecto a la relación que se establece entre el surgimiento de los grupos pioneros y el fin de la última dictadura cívico-militar de la Argentina y la propagación de la segunda generación de grupos de *teatro comunitario* y el contexto de crisis social, política y económica que atravesaba el país en la década del 2000.

¹ En Argentina existen actualmente alrededor de 40 grupos distribuidos en distintas provincias, si se consideran en este conjunto a los que integran la Red Nacional de Teatro Comunitario y que deciden asumir esa denominación, o incluso han surgido a partir del estímulo de otro grupo de la Red. Para una revisión de la distribución actual de los grupos consultar Fernández, Mercado y Proaño Gómez (2022).

² Para conocer más sobre la red visitar www.facebook.com/RedLaT.Teatroencomunidad

³ La Red Nacional de Teatro Comunitario es un espacio que aúna a los grupos de teatro comunitario con el fin de intercambiar experiencias e información, compartir y debatir problemáticas comunes y realizar acciones en forma conjunta para difundir y fortalecer el crecimiento del fenómeno. Sitio web: www.redteatrocomunitario.com.ar

⁴ Se utilizan *cursivas* para distinguir aquellas denominaciones que remiten a categorías identitarias adoptadas o definidas por protagonistas de la práctica teatral.

Las reflexiones resultan de un conjunto de investigaciones sobre el fenómeno del *teatro comunitario* en Argentina donde hemos abordado la historicidad y heterogeneidad de la práctica (Sánchez Salinas, 2018a; Mercado y Sánchez Salinas, 2021), la dimensión comunitaria y su potencial transformador en el contexto de la sociedad contemporánea (Sánchez Salinas, 2014, 2018b), las modalidades de producción y de gestión de los grupos, la relación con las políticas públicas que fomentan la actividad y el tipo de reconocimiento dentro de los mundos del arte (Sánchez Salinas, 2018c, 2020a, 2020b, 2021). En estos trabajos adoptamos una estrategia de investigación cualitativa que puso en acción un paradigma interpretativo (Vasilachis de Gialdino, 2006). Consideramos que en este tipo de indagaciones es preciso evitar una postura etnocentrista, comprendida como aquella que interpreta los fenómenos sociales y culturales a partir de categorías de pensamiento de otra cultura, sin considerar las de los propios protagonistas. Al mismo tiempo, cuidamos de no ceder a una epistemología populista que silencie la voz del subalterno al ocupar una posición discursiva desde la que no pueda hablar o responder (Spivak, 2003). Esto no significa que los abordajes deban siempre ser realizados desde “la perspectiva del actor en estudio” sino más bien, que se procura evitar “cualquier reduccionismo fundado en la perspectiva excluyente del autor” (Grimson, 2011, p. 39). Por este motivo, proponemos el abordaje de este tipo de prácticas desde una metodología cualitativa, que analice siempre “las situaciones o acontecimientos de intercambio y lo que en ellas se juega” (Althabe y Hernández, 2005, p. 82), a partir de tener presente que la lógica de investigación no puede ser autónoma de las dinámicas sociales que se estudian.

Si bien la presente contribución ha sido elaborada a partir de un caso singular situado en un contexto y momento histórico particular, el propósito mayor del artículo es presentar un enfoque teórico-metodológico que resulte orientador para el abordaje de otras prácticas teatrales que se definen como comunitarias y que invitan a analizar, inevitablemente, su relación con “lo popular”.

1. Una revisión crítica de los antecedentes del teatro comunitario argentino a partir de los estudios que problematizan el abordaje de las culturas populares

1.1 Problemas frecuentes en el abordaje de las culturas populares

Distintos enfoques teóricos provenientes de la sociología y la antropología cultural han señalado dificultades que se presentan con frecuencia en el estudio de las culturas populares cuando, al definir “un ‘Sujeto’ popular de forma estática y homogénea”, se producen visiones “populistas, culturalistas o folklorizantes” (Aliano, 2010, p.186). Nos parece importante mencionar dentro de este conjunto de aportes el enfoque de Grignon y Passeron, que resulta central en nuestro caso para advertir tendencias similares en el abordaje del *teatro comunitario* argentino.

En la obra “Lo culto y lo popular” (Grignon y Passeron, 1989) los autores previenen acerca de las posibles derivas de dos posturas que, a su entender, son hegemónicas en el análisis de las culturas populares: el relativismo -que tiene sus orígenes en los estudios de la antropología-, y el legitimismo -que tiene sus orígenes en el estudio de la sociología-. Nos interesa aquí particularmente reconocer la postura legitimista como aquella que, en tanto detenta el capital legítimo, tiene la capacidad para definir cuáles son las prácticas y representaciones culturales válidas para toda la cultura. Los autores señalan que el legitimismo “define lo popular exclusivamente con referencia al gusto dominante, o sea negativamente, en términos de desventajas, de exclusiones, de privaciones” (1989, p. 97), donde lo popular termina siendo concebido como ausencia de lo legítimo. Este análisis, bien anclado en su centro y posicionado en la punta de la pirámide social, pierde densidad y finura a medida que desciende en la jerarquía social. Así es posible distinguir complejas y variadas diferenciaciones en los dominantes, exhibiendo una alta heterogeneidad en el espacio social de los dominantes y generando en contraste, “la ilusión de la homogeneidad de las clases y las culturas dominadas” (1989, p. 96). Los autores sostienen que la búsqueda activa de diferenciaciones al interior de una cultura popular puede ser un primer paso para salir del dominocentrismo. Presentan un método que en un gesto de autocrítica denominan “dominomorfismo”, para mostrar que siempre existen valores, prácticas y

simbolismos en los dominados. Consiste en una operación metodológica y epistemológica que implica utilizar las mismas herramientas para estudiar a los dominantes y los dominados. El objetivo es demostrar la continuidad en el espacio social y simbólico, romper con la imagen de la “fosa” que instala el miserabilismo dominocéntrico (1989, p. 104).

Nos parece importante esta postura no sólo porque intenta superar las perspectivas que asimilan el análisis de la dominación con los parámetros dominantes, sino también porque en definitiva nos permite entender que ninguna cultura, más allá de su posición desigual, deja de ser cultura para sí. Justamente, una de las grandes críticas de Grignon y Passeron a Bourdieu y su sociología es que, al centrar todo el juego de poder en el campo y sus capitales tal como lo definen los poderosos, la cultura dominada acaba siendo descrita como carencia – desde una perspectiva dominocéntrica–. La complejidad de esta crítica reside en cómo evitar el dominocentrismo sin perder de vista la cuestión de la dominación y el poder. Este planteo ha resultado central para reconocer algunas tendencias en el abordaje del *teatro comunitario* argentino que terminan por conformar una visión homogénea sobre el fenómeno.

1.2 Problemas frecuentes en el abordaje del teatro comunitario

Debido a la extensión que ha alcanzado el *teatro comunitario* a nivel nacional e internacional, existen variadas conceptualizaciones y sistematizaciones sobre el fenómeno, algunas referidas a la práctica en general y otras a casos específicos. Por un lado, una vasta producción académica lo ha abordado desde distintas disciplinas: dentro del área de estudios teatrales, se destaca la reconstrucción histórica y caracterización del fenómeno de Bidegain (2007, 2011, 2014), así como el aporte desde la estética y la filosofía política de Proaño Gómez (2006, 2007, 2013). Desde las ciencias sociales, existen estudios que muestran la complejidad de la práctica teatral comunitaria analizando experiencias singulares en contextos rurales, como son los casos de *Patricios Unidos de Pie* (Proaño Gómez, 2006, 2007; Bidegain, Marianetti y Quain, 2008; Pironio, 2010) y de la *Cooperativa La Comunitaria* de Rivadavia (Fernández, 2013, 2014, 2015), ambos de la provincia de Buenos Aires; o de los grupos de Mendoza (González de Díaz Araujo, 2010; San Martín, 2014;

Sánchez Salinas, 2015, 2018a) y de otras provincias (Rastfopolo, 2014). Otros trabajos se ocupan de la dramaturgia teatral comunitaria (Rosemberg, 2009; Zarranz, 2015) o analizan la capacidad de disputa del texto teatral y el poder de instalar discursos alternativos al sentido hegemónico (Falzari, 2011). También se han realizado investigaciones sobre el proceso de institucionalización de la práctica indagando en las apropiaciones diferenciales de la cultura para el caso del *teatro comunitario* en Buenos Aires (Mercado 2015, 2016), entre otros aspectos. Los trabajos de Elgoyhen (2014) y de Fernández (2015) vinculan el caso del *teatro comunitario* en Argentina a otros fenómenos mundiales de teatro y comunidad, señalando cómo este binomio se practica en distintos continentes.

Por otro lado, encontramos una extensa documentación de los propios grupos: revistas, libros y sitios web donde los actores visibilizan sus actividades y reflexionan sobre su quehacer. En esta línea se inscriben los trabajos de Edith Scher (2005, 2010), directora del grupo *Matemurga* de Villa Crespo, y el de Celia Molina (2017), del grupo *Catalinas Sur*, que brindan aportes reflexivos sobre la propia práctica.

Dentro de este amplio conjunto de antecedentes, y a partir de considerar las frecuentes operaciones teórico-metodológicas que se reproducen en el estudio de las culturas populares, vislumbramos tres tendencias íntimamente relacionadas entre sí- que esencializan la práctica invisibilizando su heterogeneidad). a) La comprensión del *teatro comunitario* como movimiento social, que tiende a romantizar su caracterización; b) El uso extendido y generalizado de la categoría a nivel nacional, que tiende a homogeneizar la práctica, c) El recorte sesgado del surgimiento de los grupos, que tiende a difuminar el componente histórico del fenómeno. En relación a este último punto, se presenta la necesidad de discutir particularmente dos cuestiones. Por un lado, la idea de que los grupos pioneros surgen luego de la última dictadura cívico-militar en Argentina⁵, sin especificar los

⁵ La historia de la Argentina del siglo XX, al igual que la de numerosos países de Latinoamérica, está signada por una sucesión de intervenciones militares a gobiernos constitucionales que mantuvieron en el poder a sectores militares con el apoyo de sectores civiles (1930-1932, 1943-1946, 1955-1958, 1962-1963, 1966-1973, 1976-1983). Este proceso de experiencias autoritarias culminó en la dictadura más cruenta del Cono Sur de América Latina en materia de violaciones a los derechos humanos (Catoggio, 2010) con más de treinta mil personas desaparecidas.

nexos anteriores. La segunda, en relación a la generación de grupos en la década del 2000, que se asocia al contexto de crisis social y económica generalizado que atravesaba el país tras la década menemista.⁶ Desarrollamos a continuación los argumentos y derivas de estos abordajes.

a) *La tendencia a romantizar el teatro comunitario*

Se trata de una perspectiva que concibe al *teatro comunitario* como un fenómeno cultural nacional o latinoamericano como parte de los “nuevos movimientos sociales”. (Greco, 2008; Proaño Gómez, 2013; Sánchez Salinas, 2014), en un contexto donde se da un amplio conjunto de “luchas sociales, de movimientos territoriales y acciones sindicales que han proliferado en las últimas décadas a nivel regional y nacional” (Svampa, 2009, p. 24). En ese contexto los movimientos sociales a escala regional renovaban sus repertorios al tomar distancia de los “viejos movimientos” y ponían en el centro de la escena el concepto de comunidad, abogando por una transformación social más referida a un cambio de valores que a una lucha política por la conquista del poder del Estado (de Sousa Santos, 2001; Zibechi, 2004; Holloway, 2005). Se afirmaba que estas experiencias promovían la construcción de nuevos sujetos políticos, en donde sobrevuelan cuestionamientos al ordenamiento social vigente y la configuración de nuevos modos de sociabilidad y participación colectiva erigidos sobre los valores de la solidaridad y la construcción conjunta.

Consideramos que si bien esta mirada contextualiza el fenómeno en un proceso regional y desde un punto de vista político-estratégico le otorga fuerza y visibilidad, a la larga conforma una perspectiva que reduce su diversidad y pluralidad a un todo homogéneo y se inclina por una postura que tiende a poner el arte en una relación instrumental con la política. Esto sucede principalmente cuando el análisis va acompañado de una caracterización del *teatro comunitario* como un movimiento contrahegemónico, que termina por otorgar un tinte celebratorio a la comprensión de este tipo de experiencias. En términos analíticos, una de las consecuencias de romantizar la práctica es pensar la actividad de los grupos de *teatro comunitario* como esferas aisladas de lo social, lo económico, lo político, lo legal, etc.; ocultando

⁶ El menemismo abarca el período de presidencias consecutivas de Carlos Saúl Menem en Argentina (1989-1995) y (1995-1999).

su capacidad de articulación no sólo con redes del sector cultural sino también con instituciones “hegemónicas” donde se negocian recursos y se establecen pactos, acuerdos y negociaciones. En estudios previos hemos observado que lejos de mantenerse por fuera de los circuitos políticos, económicos y administrativos, los grupos aunados en espacios colectivos como la Red Nacional de Teatro comunitario o a nivel regional el Movimiento de Cultura Viva Comunitaria⁷ han fomentado desde sus inicios nuevos modelos de co-gestión entre gobiernos y organizaciones, disputando sentidos y definiciones sobre derechos culturales y democracia participativa (Sánchez Salinas, 2018a, 2021).

b) La tendencia a homogeneizar el fenómeno

Una segunda tendencia que resulta necesario poner en cuestión es el uso generalizado y extendido de la denominación *teatro comunitario*, tanto en los grupos, programas de gobierno como también en investigaciones, para identificar distintas experiencias teatrales sin distinguir entre los diversos contextos y territorios. En las primeras indagaciones acerca de las concepciones de *teatro comunitario* en grupos que no representaban las experiencias más reconocidas o centrales (ni desde un punto de vista geográfico, ni histórico ni por su capacidad de negociar recursos, reconocimiento o visibilidad) aparecieron dificultades que revelaron la necesidad de singularizar el concepto en cada caso (Sánchez Salinas, 2018c). Esta reflexión muestra la importancia de estudiar experiencias de los márgenes, entendidos como espacios fronterizos que iluminan lo que está en el centro y que, al mismo tiempo, redefinen localmente nuevos centros de poder (Zemon Davis, 2006). Resulta clave entonces reconocer que el *teatro comunitario* como tal, fue acuñado en la capital de la Argentina, pero las experiencias posteriores en distintas regiones del país asumieron rasgos singulares atendiendo a las particularidades de los territorios.

⁷ Un número considerable de grupos de *teatro comunitario* participan de esta red regional que reúne experiencias de colectivos que promueven la transformación social desde la práctica artística y las formas de organización comunitaria, y a partir del cual las organizaciones adquieren visibilidad y reconocimiento en sus territorios. Forman parte de ella colectivos y redes sociales y comunitarias, y también del campo de la gestión pública y la actividad académica, de más de 20 países de América Latina. Sitio web: culturavivacomunitaria.net

La importancia otorgada a identificar proximidades y distanciamientos en las identificaciones de grupos ubicados en una metrópolis (como Buenos Aires) y grupos de *teatro comunitario* de las provincias, revela a su vez algunas consideraciones teórico-metodológicas que también hacen parte de una propuesta operativa para el estudio de la práctica. Por un lado, dentro de los estudios teatrales aparece la problemática de la escasez de antecedentes de teatro local, y en general de las provincias. Involucrarse con el teatro de las provincias en Argentina demanda una lectura atenta y crítica de la historia del teatro nacional, ya que, como señala Fos (2015) ha sido elaborada principalmente a partir de los procesos históricos de Buenos Aires. Este tinte centralista en los estudios teatrales ha sido marcado por un conjunto de trabajos que plantean la necesidad de investigaciones fronterizas que den cuenta de cartografías artísticas distintas y, fundamentalmente, disímiles y heterogéneas en sus modos y medios de producción, que de otro modo permanecen ocultas bajo la nomenclatura de “lo nacional” (Palermo, 1998; Tossi, 2015, 2016; Fuentes, 2017, Del Mármol, 2017). Compartimos la necesidad de pensar en “estudios teatrales regionales” (Tossi, 2015) que abandonen los límites político-administrativos; esto es, que trasciendan en sentidos diversos ‘la provincia’ o el territorio geográfico como criterio para la delimitación de los objetos de estudio (Mercado y Sánchez Salinas, 2021).

c) *La tendencia a difuminar el componente histórico del fenómeno*

Como toda manifestación cultural, el *teatro comunitario* no puede definirse de manera abstracta ya que se trata de un concepto íntimamente ligado a una experiencia singular en un territorio y tiempo particular. La definición ampliamente difundida de *teatro comunitario* como teatro de vecinos para vecinos o de la comunidad para la comunidad refiere a la historia del grupo *Catalinas Sur* (1983), dirigido por Adhemar Bianchi, y a la del *Circuito Cultural Barracas* (1996), dirigido por Ricardo Talento, aunque no siempre se realice esta aclaración.

Fue Bidegain (2007) quien caracterizó por primera vez el fenómeno donde el término “teatro comunitario” apareció como categoría:

Sus referentes, iniciadores o entusiasmadores, como a ellos les gusta llamarse, Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, han denominado al fenómeno como Teatro Comunitario, categoría ausente en los diccionarios de teatro, pero que por sus

características tiene algunas semejanzas con el teatro popular y con el teatro de calle (Bidegain, 2007, p. 18)⁸.

Los estudios académicos y trabajos periodísticos coinciden en ese momento inicial y en aquella definición; sin embargo, existen algunas discusiones respecto a experiencias anteriores que trabajaban con teatro y comunidad pero que no se denominaban como *teatro comunitario*. Estas discusiones responden a la necesidad de dar cuenta que las experiencias de *teatro anarquista*, *teatro popular*, *teatro participativo*, *teatro callejero*, *teatro del oprimido*, *teatro independiente* resultan antecedentes del *teatro comunitario* conocido como tal en Argentina. Y a que todas esas experiencias –con distintas formas y estrategias– establecen un compromiso con la “comunidad”. Es decir, el *teatro comunitario* retoma ese término o categoría central para nombrar una variante del teatro social y políticamente comprometido que existía desde varias décadas atrás, imprimiéndole nuevos rasgos que le otorgan especificidad respecto a aquellas experiencias.

La insistencia en reconstruir los antecedentes se debe, en parte, a que el *teatro comunitario* ha sido estudiado y difundido por una extensa lista de trabajos periodísticos, tesis y publicaciones académicas que en muchas ocasiones lo presentan como un fenómeno surgido luego de la dictadura, sin especificar estos nexos anteriores. Incluso se ha dicho que al rescatar “su costado ‘espontáneo, autóctono, y por lo tanto exótico-contracorriente’, lo han llevado al borde de lo vendible” (Berman et al., 2014, p. 127).

Consideramos que la perspectiva que ‘esencializa’ al *teatro comunitario* es la misma que tiende a presentarlo como un fenómeno homogéneo, la cual, no obstante destaca el componente territorial que distingue a cada grupo, minimiza u oculta numerosos matices que los diferencian. Siguiendo el planteo teórico-metodológico que realizan Grignon y Passeron como un primer paso para salir del dominocentrismo, indagamos en la práctica de *teatro comunitario* a partir de una búsqueda activa de “diferenciaciones” (1989, p.108) que permita dilucidar la especificidad de la experiencia. Especificidad que “en lo popular” puede ser

⁸ Bidegain (2007), Mercado (2015, 2016), Scher (2010) y Greco (2008) coinciden en señalar que la no profesionalidad y la heterogeneidad de edades de los integrantes de los grupos de teatro comunitario son las particularidades que lo diferencian del teatro popular o callejero de los años ‘80 (Fernández, 2015).

capturada de un modo “no esencial, pero sí contingente y definible históricamente” (Aliano, 2010, p.186).

2. Revisitando la historia de los grupos pioneros

Existen trabajos que se han ocupado de reconstruir exhaustivamente los hechos y acontecimientos que posibilitaron el surgimiento del *teatro comunitario* en la ciudad de Buenos Aires, particularmente la historia de los grupos pioneros y de sus referentes. Scher (2010) presenta una cronología de los hechos políticos, sociales y culturales desde 1965 a 2009 que ofrece un panorama completo del contexto en el que se desarrolló el *teatro comunitario*, sus años previos y los acontecimientos relevantes en las trayectorias de Bianchi y Talento. También han sido recuperados los lugares y momentos históricos claves que los encontraron pensando del mismo modo la relación del arte con la comunidad (Bidegain, 2007; Bidegain, Quain y Marianetti, 2008; Mercado, 2015). A su vez, Fernández (2015) reconstruye desde un doble eje conceptual/histórico el vínculo entre teatro y política a partir de experiencias concretas que funcionaron como antecedentes metodológicos, ideológicos y pragmáticos del *teatro comunitario* argentino. Estos trabajos, incluso otros estudios sobre el *teatro político* en las primeras décadas del siglo XX,⁹ destacan a aquellas personas, organizaciones, valores e ideales que dieron lugar al *teatro comunitario*.

Por su parte, Berman et al. (2014) reconstruyen minuciosamente las biografías de aquellos directores a través de sus testimonios, donde resaltan los hilos que fueron tejiendo el proceso de creación de ambos proyectos comunitarios. Estas autoras señalan que es un error pensar que la última dictadura dio inicio al *teatro comunitario* y que sería ingenuo creer que en aquel contexto un grupo de vecinos se arriesgaría a actuar en el espacio público como símbolo de resistencia cultural:

Hay que recordar que el teatro independiente y militante de los '60 y '70, tanto montevideano como porteño, había consolidado experiencias para responder a situaciones de conflicto de gran impacto. [...] El *teatro comunitario* nace como una respuesta aceptada de dos directores de teatro que, en diferentes

⁹ Carlos Fos (2011), historiador del teatro anarquista en la Argentina, establece vínculos entre aquellas prácticas de principios del siglo X y el *teatro comunitario* actual.

momentos de sus vidas artístico-políticas, utilizaban y combinaban todo un repertorio de recursos que ya tenían en su haber, adaptándolos a esta nueva situación de crisis. Es por esta razón que el *teatro comunitario* nace en los finales de la dictadura argentina, pero se va resignificando a través de las siguientes crisis posteriores como el avance del neoliberalismo y el escenario conflictivo de 2001 (Berman et al., 2014, p. 128).

En esta misma línea, Verzero (2013) señala que el *teatro militante*, que comenzó a existir en 1969 y que a mediados de 1974 empieza a resquebrajarse, fue crucial para el desarrollo del *teatro comunitario* en la democracia y para las experiencias en cárceles, villas y fábricas que existen actualmente. Aquel proyecto se vio interrumpido debido a la imposibilidad de continuar un programa (cultural o político) sustentado en el trabajo con las bases. Fue así que entre 1974 y 1975 todos los colectivos de *teatro militante* se disolvieron: algunos/as artistas-militantes desaparecieron, otros/as se exiliaron y otras personas dejaron de verse.¹⁰

Mercado (2015) también recupera el modo en que Bianchi y Talento legitiman y definen su práctica insertándose en una tradición teatral que los precede, indicando los rasgos específicos que el *teatro comunitario* toma del modelo anterior: el compromiso con la realidad social, la comprensión del teatro como militancia y la creación artística de forma colectiva. Asimismo, indica que Bianchi establece un sentido de continuidad entre el pasado del *teatro independiente* –su origen idealista, el funcionamiento y convivencia en grupos estables– y el presente del *teatro comunitario* que recupera ese espíritu de grupo perdido:

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, ésta [el *teatro comunitario*] es una nueva forma de hacer teatro independiente donde el teatro independiente 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

¹⁰ Durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983) el lazo entre política y teatro se convirtió en una conjunción peligrosa y algunas de las experiencias teatrales que surgieron durante los años posteriores al golpe constituyeron prácticas políticas de resistencia a la clausura de la expresión artística (Fernández, 2015).

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 (testimonio de Bianchi en Mercado, 2015, p. 66-67).¹¹

Estos testimonios de quienes iniciaron un nuevo modo de hacer teatro en la ciudad de Buenos Aires reflejan la concepción de cultura que nos interesa reconocer en la práctica del *teatro comunitario*, así como el modo de intervención cultural que proponen. La especificidad del *teatro comunitario* puede identificarse en las diferencias, o en la toma de distancia del *teatro independiente* de los '60 y '70 que parecía percibirse como una vanguardia iluminada respecto a un *pueblo* carente de cultura:

[el teatro independiente de los '60] era una forma de culturalizarse y culturizar a otros. Esa es la diferencia con el *teatro comunitario* de ahora. Ese grupo [Abril] estaba formado por maestros, laburantes de cualquier cosa pero que tenían una concepción del teatro como algo culto. Era un grupo de *teatro comunitario* pero con la idea del teatro independiente que tenía por objetivo llevar cultura. El concepto que nosotros tenemos desde el *teatro comunitario* no es así para nada. Nosotros creemos que la cultura es algo mucho más amplio y no creemos que exista un barrio tonto o negado que uno va a iluminar utilizando al teatro como herramienta. El *teatro comunitario* se hace desde el mismo barrio con su gente, sus historias, su memoria y construye los espectáculos desde su mismo territorio (testimonio de Talento en Berman et. al., 2014, p. 76).

En ese momento [los '60], en cualquier ciudad del país había tres o cuatro grupos de teatro. Al igual que el de Junín, muchos otros tenían la lógica de lo que hoy es el Teatro Comunitario, por la desmesura de sus sueños, por estar integrados por vecinos, pero los diferenciaba el hecho de su intencionalidad de culturalizar al pueblo supuestamente inculto. Ese es una especie de "pecado original" que tiene el teatro independiente en la Argentina. Aún hoy, cuando uno viaja al interior, existe aquello de "el teatro de los cultos" y por eso se sigue utilizando el concepto de "llevar teatro a los barrios", que tiene implícita la idea de que hay gente con cultura que lleva el teatro a gente que no la tiene (Entrevista a Ricardo Talento, en Scher, 2010, p. 80).

¹¹ Testimonio de Bianchi en II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, 05/09/2013.

En la tabla 1 diseñamos una tipificación construida desde la perspectiva de los creadores del *teatro comunitario* y los grupos que han adoptado esos principios, con el objetivo de caracterizar el modo de intervención cultural de las distintas experiencias teatrales previas y que anteceden al *teatro comunitario* actual. Es importante aclarar que la tabla no es exhaustiva respecto a todas las prácticas teatrales de la Argentina que se identifican con la idea de un teatro comprometido con lo social, sino que incluye aquellas de las que el *teatro comunitario* se diferenció en sus inicios. Esta síntesis bien podría destacar otras diferencias, pero hemos decidido resaltar aquellas que permiten distinguir el tipo de intervención y la concepción de cultura que subyace a las prácticas en cuestión. Proponemos esta tipificación como modelo abstracto que apunta a identificar lo característico de este conjunto de prácticas históricas.

Tabla 1. Modos de intervención de prácticas teatrales comprometidas con lo social, Argentina (1960-2000).

	Teatro Independiente	Teatro militante	Teatro comunitario
<i>Objetivo</i>	Culturizar	Concientizar	Democratizar
<i>Concepto de pueblo/cultura</i>	Bajar al pueblo	Subir al pueblo	Con el pueblo
<i>Función</i>	Pedagógica	Revolucionaria	Democratizante
<i>Relación con la comunidad</i>	Hacia la comunidad	Desde la comunidad	Con la comunidad

Fuente: elaboración propia.

Es necesario realizar dos aclaraciones en relación con los “objetivos” que se tipifican en la tabla. Por un lado, el propósito de “culturizar” del teatro independiente no intenta reducir o simplificar la praxis independentista del período 1960-2000 bajo ese único tópico sino más bien, procura dar cuenta de la permanencia de esta premisa en determinadas experiencias de los `60 y `70 de las que se apartan quienes iniciaron la práctica teatral comunitaria. Por otro lado, el concepto de “democratizar” que utilizamos se enmarca en la periodización de paradigmas de políticas culturales desarrollada por García Canclini (1987), quien distingue entre el paradigma de la democratización cultural y el de la democracia popular o participativa. El paradigma de la democratización cultural, reconocible en distintos

países de Latinoamérica en la década del `70, concibe a la política cultural como un programa de distribución y popularización de la “alta cultura” (García Canclini, 1987, p. 46). Por el contrario, la propuesta del paradigma de la democracia cultural o participativa consiste en propiciar el desarrollo autónomo de las múltiples culturas que co-existen en una sociedad, así como promover relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura. En las dos últimas décadas los postulados de la democracia cultural han sido resignificados por experiencias vinculadas principalmente al sector cultural comunitario como nuestro caso de estudio.

De ningún modo la tabla intenta clasificar de un modo genérico las prácticas reales, es decir, las experiencias de los grupos, ni desconoce el componente causal o relacional entre las mismas. La misma está construida a partir de los repertorios de identificación puestos en juegos por los actores que promovieron el fenómeno, que podrían pensarse como “configuraciones culturales” e “identificaciones” (Grimson, 2011) que se movilizan en forma relacional y contextualizada para validar definiciones y criterios propios por sobre los de sus interlocutores. Esa especificidad del *teatro comunitario*, captada a partir de las diferencias que estableció respecto de otras prácticas teatrales, puede ser también concebida como un proceso de construcción de identidad, entendiendo por identidad algo no esencialista “sino estratégico y posicional” (Hall, 2003, p. 17).

En tanto las identidades se construyen a través de las diferencias y no al margen de ellas, la “identidad” de aquellos grupos pioneros de *teatro comunitario* sólo puede ser definida en ese contexto histórico de diferenciación/identificación con modalidades y repertorios del *teatro independiente* y el *teatro militante* en la ciudad de Buenos Aires. Estos repertorios de identificación del *teatro comunitario* siguen vigentes en muchos de los grupos que integran la Red Nacional de Teatro Comunitario, especialmente la propuesta de intervención que busca no establecer jerarquías entre las diferentes “culturas” que conviven dentro de un grupo. En el próximo apartado esbozamos una posible interpretación sobre el surgimiento de aquellos grupos de *teatro comunitario* que empezaron a existir en los inicios del

siglo XXI en la coyuntura de crisis económica, social y política que atravesaba el país¹².

3. La segunda generación de grupos de *teatro comunitario*: una posible lectura

Bidegain (2007) establece tres momentos claves que marcaron “puntos de inflexión en la proliferación de los grupos de *teatro comunitario* en Argentina”: 1) La recuperación de la democracia en 1983, que terminó por conformar el Grupo de Teatro *Catalinas Sur*; 2) la necesidad de recuperar y dilucidar los conflictos sociales ante el desamparo de los excluidos de la *fiesta de los noventa*, que propició el nacimiento del *Circuito Cultural Barracas* en 1996, y 3) la crisis del 2001, que produjo “un quiebre social [...] donde la población vuelve a manifestarse en la calle y ser protagonista del cambio social” (2007, p. 22) y una de las formas que encuentra es a través del *teatro comunitario*. La autora señala que la forma de organización de las asambleas barriales surgida en ese entonces puede considerarse el embrión de formas organizativas posteriores, entre ellas, la conformación de grupos de *teatro comunitario*.

Respecto de esta asociación, coincidimos con Scher (2010) y Fernández (2014, 2015) en suponer que el *teatro comunitario* es una consecuencia directa del movimiento asambleario –como se ha afirmado en distintas ocasiones– es una “deducción mecanicista”. De hecho, Fernández señala que, si analizamos la trayectoria de los grupos que iniciaron sus actividades en los años inmediatamente posteriores a la crisis de 2001, sólo en dos casos¹³ puede comprobarse que la experiencia de las asambleas barriales fue un factor común como antecedente organizativo de esos grupos. Más que de una relación causal entre el movimiento asambleario post 2001 y el surgimiento del *teatro comunitario*, creemos que se trata

¹² A mediados de los 2000, el teatro comunitario se había extendido a pueblos rurales y ciudades intermedias de la provincia de Buenos Aires y alcanzado nuevas provincias (Misiones, Mendoza, Córdoba, Catamarca). Esta expansión del fenómeno fue caracterizada como “la explosión” de grupos de teatro comunitario post 2001 (Proaño Gómez, 2006; Bidegain, 2007; Rosenberg, 2009), a los que se ha denominado la “segunda generación” (Bidegain, 2014, p. 11).

¹³ *Almamate*, de Flores, y *Villurqueros*, de Villa Urquiza, reconocen que las asambleas barriales de 2001 tuvieron algún grado de incidencia en la conformación del grupo.

de una “afinidad electiva” (Weber, 1979), en el sentido de una convergencia entre dos formas culturales que comparten una afinidad de sentido.¹⁴ Este concepto nos permite dilucidar el proceso por el cual dos formas culturales –religiosas, intelectuales, políticas, económicas– entran, a partir de ciertas analogías significativas, en un parentesco íntimo o afinidad de sentido, en una relación de atracción e influencia recíproca, elección mutua, convergencia activa y reforzamiento mutuo (Lowy, 2007). Siguiendo este razonamiento, creemos que la coyuntura de la crisis del 2001 contribuyó a una resignificación del repertorio del *teatro comunitario*. O, dicho de otro modo, el *teatro comunitario* encontró en ese momento un escenario que reforzó su sentido.

También es importante atender a cómo podría vincularse la “propagación” de los grupos de *teatro comunitario* post 2001 con los procesos de reconfiguración de las identidades de los sectores medios tras las políticas neoliberales impulsadas durante la última dictadura militar y profundizada durante los ‘90. Wortman (2003) señala que las sucesivas políticas de ajuste que se implementaron generaron un sentimiento de inseguridad con respecto a la conformación de la identidad social proyectada hacia futuro, inseguridad que surge ante la pérdida de garantía de una movilidad social ascendente a través de la educación. En este proceso de reconfiguración de las identidades y los consumos culturales, para cierto sector de la “clase media porteña” la cultura se convirtió “en un modo de reafirmación simbólica identitaria frente a la pérdida de los ingresos en el contexto de una década de ajuste” (Wortman, 2003, p. 36).

Elgoyhen (2014) realiza un aporte significativo en esta misma línea respecto al caso del *teatro comunitario*. Afirma que los componentes de las clases medias que son interpelados por el *teatro de vecinos* son los que optan por dar una “traducción colectiva” ante situaciones de crisis. A partir de la tipología propuesta por Kessler

¹⁴ La expresión de “afinidad electiva” formulada por Goethe en 1809, es introducida a la sociología por Weber cuando se propone establecer si han existido, y en qué puntos, “afinidades electivas” entre ciertas modalidades de la fe religiosa y la ética profesional (en qué medida los contenidos de la civilización moderna son imputables a dichos motivos religiosos, y en qué grado lo son a factores de diversa índole) (Weber, 1979, p.107).

(2000)¹⁵ asocia este grupo a los “solidarios”, en referencia a quienes promueven vínculos comunitarios basados en la confianza y en la solidaridad. Si bien los “solidarios” desconfían de la política partidaria, mantienen un interés por lo público. Este grupo se diferencia de otro que traduce su declinación en un repliegue al ámbito privado (muchos de ellos residentes de urbanizaciones cerradas) y que podrían considerarse los “encapsulados” en la tipología mencionada. De este modo, concluye la autora, el *teatro comunitario* puede pensarse también como un “recurso de reajuste” para las clases medias que vivieron un descenso social abrupto tras la pérdida real de poder adquisitivo.

En suma, el *teatro comunitario* durante los años 2000 se volvió un espacio no sólo de encuentro, sino también de renovación de las estrategias identitarias de un conjunto de personas que compartían determinadas trayectorias sociales, políticas y culturales previas (de militancia, de consumo cultural, de formación profesional, entre otras).¹⁶ Coincidimos con Elgoyhen en que los grupos de *teatro comunitario* funcionan como un espacio de reflexividad estética y expresiva que ayuda a construir nuevos modelos identitarios, y también como un espacio desde el cual reactivar prácticas de sociabilidad y modos de participación social y cultural del pasado (2014, p. 34-35). Espacios que se definen en relación a una idea de comunidad y de la construcción de un “nosotros” creado a partir de la problematización de historias y situaciones del territorio compartido.

Conclusiones

Para abordar el objetivo principal del artículo, desarrollar una propuesta operativa para el estudio de una práctica teatral comunitaria, nos valimos de enfoques teóricos que han señalado las dificultades más comunes que se presentan en el

¹⁵ La tipología del autor ilustra la redefinición del mundo social de los “nuevos pobres” en Argentina, da cuenta de la relación entre definición de la situación y la elaboración de prácticas estratégicas entre las que incluye cinco tipos: meritocráticos, solidarios, luchadores, encapsulados, conversos y pragmáticos (Kessler, 2000).

¹⁶ Retomamos esta reflexión de País Andrade respecto al caso del Centro Cultural Tato Bores del Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La autora analiza cómo la oferta y la demanda de las prácticas culturales de aquel espacio anclaron en trayectorias culturales previas y en ciertos grupos de jóvenes con la necesidad de renovar sus estrategias identitarias; partiendo del concepto relacional de identidad de Hall (País Andrade, 2011).

estudio de las culturas populares. Teniendo en cuenta las frecuentes operaciones teórico-metodológicas que se reproducen en el estudio de “lo popular”, hallamos mecanismos similares en el abordaje del *teatro comunitario* que fue necesario discutir dado que tienden a reducir su diversidad y pluralidad a un todo homogéneo.

En el ejercicio de revisión de antecedentes sobre el tema, destacamos aquellos trabajos que dan cuenta de su componente histórico y social, atendiendo a la perspectiva teórica adoptada que procura captar la heterogeneidad de la práctica. Considerando que no es posible comprender la “identidad cultural” de un grupo dado sin estudiar las relaciones con los grupos cercanos (Cucho, 1996, p. 10), revisitamos la conformación de los grupos de *teatro comunitario* “pioneros” de la ciudad de Buenos Aires haciendo hincapié en el proceso de diferenciación de otras modalidades teatrales ya existentes. Para reconocer la especificidad del *teatro comunitario* en ese momento inicial, la consigna fue detenernos en las diferencias que estableció respecto de otras prácticas teatrales, diferenciación que, a nuestro entender, es fundamental en el proceso de construcción identitaria del fenómeno. Vimos cómo el *teatro comunitario* buscaba romper con la distancia y la jerarquía que entablaban el *teatro independiente* y el *teatro militante* en cuanto al tipo de intervención que ponían en práctica. Los ‘creadores’ del *teatro comunitario* partían de un concepto de cultura ampliado y de una concepción de arte universal, donde la dimensión expresiva era concebida como innata a toda persona. Su propuesta era democratizar la práctica cultural y artística desde una intervención que no estableciera jerarquías entre las diversas culturas.

La importancia de visitar los antecedentes también se debió a la necesidad de discutir los alcances de un conjunto de trabajos que vinculan la aparición del *teatro comunitario* con el retorno de la democracia (1983), pero que no especifican los nexos ni tampoco las rupturas respecto de las prácticas teatrales precedentes. También, con aquellos antecedentes que asocian la “explosión” de grupos de *teatro comunitario* al contexto de crisis social, económica y cultural que atravesaba el país al inicio del siglo XXI. Retomando la asociación de la “propagación” de los grupos de *teatro comunitario* post 2001, vinculamos esto a los procesos de reconfiguración de las identidades de los sectores medios que se produjeron tras las políticas neoliberales impulsadas durante la última dictadura militar y profundizadas durante

los '90. En este contexto, los grupos de *teatro comunitario* se volvieron un espacio no sólo de encuentro sino además de renovación de las estrategias identitarias de un conjunto de personas que compartían determinadas trayectorias sociales, políticas y culturales previas y que se encontraban a problematizar su historia y su territorio desde una apuesta colectiva.

La intención ha sido poner en práctica la estrategia que consideramos más adecuada para el estudio de una experiencia de teatro en comunidad: un “análisis contextual radical” (Grimson, 2011, p. 17), dado que las acciones culturales precisan ser interpretadas dentro de la lógica situacional donde se juegan los conflictos e intereses. Por este motivo resulta clave a nivel metodológico estudiar las instancias de intercambio que hacen posible reponer los distintos puntos de vista y comprenderlos desde una perspectiva relacional. Esta mirada implicará suspender temporalmente los enfoques que conciben el vínculo Estado/sociedad en términos de hegemonía-subalternidad, en tanto nos ocultan la complejidad y la riqueza de la trama cultural que nos interesa investigar.

Referencias

- ALIANO, N. (2010) Culturas populares: Orientaciones y perspectivas a partir del análisis de un campo de estudios. *Sociohistórica* (27), pp.185-209. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4881/pr.4881.pdf.
- ALTHABE, G. y HERNÁNDEZ, V. (2005). Implicación y reflexividad en antropología. En Hernández, V. (comp.), *Etnografías globalizadas*. Sociedad Argentina de Antropología.
- BERMAN, M.; Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2014). *Pasado y presente de un mundo posible: Adhemar Bianchi y Ricardo Talento: del teatro independiente al comunitario*. Leviatán.
- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- BIDEGAIN, M. (2007). *Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Atuel.
- BIDEGAIN, M. (2011). Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. *Stichomythia* (11-12), pp. 81-88. https://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_8.pdf.
- BIDEGAIN, M. (2014). Introducción. En Sánchez Salinas, R. (coord.), *El movimiento teatral comunitario argentino* (pp. 9-15). Ediciones del CCC.
- BIDEGAIN, M. QUAIN, P. & MARIANETTI, M. (2008). *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Catalinas Sur, Patricios Unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén. Artes Escénicas.
- CATOGGIO, M. S. (2010). La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado. *Violence de masse et Résistance - Réseau de recherche*, publié le: 25 Janvier. <https://www.science.spo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/la-ultima-dictadura-militar-argentina-1976-1983-la-ingenieria-del-terrorismo-de-estado.html>

- CUCHE, D. (1996). *El Concepto de Cultura en las ciencias sociales*. Nueva Visión.
- DE CERTAU, M. (1999). *La cultura plural*. Nueva Visión.
- DEL MÁRMOL, M. (24-28 de octubre de 2017). *Sobre la singularidad de los contextos o cómo visibilizar diferencias en los devenires locales de un mismo fenómeno*, [Ponencia]. Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro "Pensar el teatro en provincia", Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras UBA y Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina.
- DE SOUSA SANTOS, B. (2001). Los nuevos movimientos sociales. *Revista Osal* (sept.) https://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Los_nuevos_movimientos_sociales_OSAL2001.PDF.
- ELGOYHEN, L. (2014). Las dinámicas de movilización colectiva en el movimiento teatral comunitario. En Sánchez Salinas, R. (coord.), *El movimiento teatral comunitario argentino* (pp. 19-74). Ediciones del CCC.
- FALZARI, G. (2011). La comunicación teatral comunitaria: la obra como estrategia. *Revista Palos y Piedras*, Enero/Abril, n° (11). <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/229/>.
- FERNÁNDEZ, C. I. (2013). Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *AISTHESIS* 54, pp. 147-174. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200008>
- FERNÁNDEZ, C. I. (2014). Identidades, memorias y espacios en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena. En Sánchez Salinas, R. (coord.), *El movimiento teatral comunitario argentino* (pp. 123-165). Ediciones del CCC.
- FERNÁNDEZ, C. I. (2015). *La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política y sujetos en juego/s*. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/48121>.
- FERNÁNDEZ, C. I.; MERCADO, C. y PROAÑO GÓMEZ, L. (2022). *Teatro comunitario en tiempos de COVID 19: dificultades, estrategias y proyecciones*. RGC Libros. <https://rgcediciones.com.ar/libros/teatro-comunitario-en-tiempos-de-covid-19/>
- FOS, C. (2011). *Del teatro anarquista al teatro comunitario actual*. Cuadernos de Acción Cultural. Artes Escénicas.
- FOS, C. (2015) Reseña del libro *Todo lo hermoso es posible* de Marcos Britos. Consejo Provincial de Teatro Independiente, 2013, 599. *Revista Humha* Año 1 - Número 1 - Septiembre de 2015. <https://revistas.uns.edu.ar/humha/article/view/237>.
- FUENTES, T. (24-28 de octubre de 2017). *Desafíos metodológicos para estudiar el teatro en el Centro Sudeste de la Provincia de Buenos Aires* [Ponencia]. Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro "Pensar el teatro en provincia", Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras UBA y Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, G. (2010). Una fábrica recuperada con Ladrillos de Coraje: experiencia de teatro comunitario mendocino. *Huellas*, n° (7), pp. 127-136. <http://bdigital.uncu.edu.ar/3337>
- GRECO, Á. (2008). Teatro Comunitario en la Argentina y la Red Americana de Arte para el Cambio Social. *Telón de Fondo*, N° (8). <https://doi.org/10.34096/tdf.n8.9405>.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J. C. (1989). *Lo culto y lo popular. Simbolismo dominante y simbolismo dominado*. Nueva visión.
- GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Siglo XXI.
- HALL, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita «identidad»? En Hall, S. y Dugay, P. (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- HOLLOWAY, J. (2005). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Melvin.

- KESSLER, G. (2000). Redefinición del mundo social en tiempos de cambio. Una tipología para la experiencia de empobrecimiento. En Svampa, M. (comp.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales* (pp. 25-50). Biblos y Universidad Nacional de General Sarmiento.
- LOWY, M. (2007). El concepto de afinidad electiva en Max Weber. En Aronson, P. y Weisz, E. (comp.), *La vigencia del pensamiento de Max Weber a cien años de "La ética protestante y el espíritu del capitalismo"*. Gorla.
- MERCADO, C. (2015). *Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires]. <http://antropologia.filo.uba.ar/sites/antropologia.filo.uba.ar/files/documentos/Mercado%20-%20Tesis.pdf>.
- MERCADO, C. (27-29 de julio de 2016). *Usos y apropiaciones diferenciales de la cultura: el teatro comunitario en Buenos Aires*. [Ponencia]. VIII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace. FFyL – UBA, Buenos Aires, Argentina.
- MERCADO, C. y SÁNCHEZ SALINAS, R. (2021). Teatro comunitario en Argentina: apropiaciones y resignificaciones de una categoría en disputa. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, Vol. (16), n^a (31) pp. 117-145. <https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/888/0>.
- MOLINA, C. (2017). *La celebración: 1983-2013 Treinta años del grupo de teatro Catalinas Sur*. Eudeba.
- PAIS Andrade, M. (2011). *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Estudios Sociológicos Editora. <http://estudiossociologicos.org/portal/cultura-juventud/>.
- PALERMO, Z. (1998). Historiografía, literatura y región. *Revista Silabario*, año 1, número 1, pp. 61-74.
- PIRONIO, A. (2010). Patricios Unidos de Pie: de la nostalgia a la Esperanza. Un proceso de intervención social desde el teatro comunitario. *Programa Magíster Psicología mención Psicología Comunitaria*, Cuaderno de Trabajo, vol 8, pp. 44-52. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2006). *Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano. Espacios de representación*. Fundación Autor.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Ediciones Gestos.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Biblos.
- RASTFOPOLO, A. (2014). El teatro comunitario y sus posibilidades. La murga de la Estación (Posadas – Misiones). En Sánchez Salinas, R. (comp.), *El movimiento teatral comunitario argentino - Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*, (pp.219-262). Ediciones del CCC.
- ROSEMBERG, D. (2009). *Teatro Comunitario Argentino*. Emergentes Editorial.
- SÁNCHEZ SALINAS, R. (2014). El teatro comunitario en el proceso de transformación de la sociedad: el caso de Res o no Res en el barrio de Mataderos. En Sánchez Salinas, R. (Coord.), *El movimiento teatral comunitario argentino - Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. Ediciones del CCC.
- SÁNCHEZ SALINAS, R. (2018a). *Detrás de escena. Políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza: el caso de "Chacras para Todos" (2008-2018)*. [Tesis de Doctorado, Escuela de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín]. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/57>.
- SÁNCHEZ SALINAS, R. (2018b). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia. *Revista Question* n° (59), pp. 1-18. <https://doi.org/10.24215/16696581e067>
- SÁNCHEZ SALINAS, R. (2018c). Las organizaciones culturales y su vínculo con el Estado: el caso del teatro comunitario mendocino. En Segura, M. S. y Prato, A. V. (eds.) *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades entre 2003 y 2017*. RCG Libros. <https://rgcediciones.com.ar/libros/estado-sociedad-civil-y-politicas-culturales-rupturas-y-continuidades-en-argentina-entre-2003-y-2017/>.
- SÁNCHEZ SALINAS, R. (2020a). La inclusión de expresiones teatrales comunitarias en las políticas culturales públicas: disputas por el reconocimiento del teatro comunitario en Argentina. *Papeles de Trabajo* N° 25,

- año 14, Junio 2020, pp. 78-93. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/984>
- SÁNCHEZ SALINAS, R (2020b). Las políticas culturales y su rol en la definición de elementos identitarios en organizaciones comunitarias: el caso de Chacras para Todos en la provincia de Mendoza (Argentina). *Cuaderno 116 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (2020/2021), pp. 159-178. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi116.4139>
- SÁNCHEZ SALINAS, R (2021). Políticas culturales y organizaciones comunitarias. Reflexiones a partir de la disputa por la gestión participativa de un espacio teatral. *Revista PUBLICAR - En Antropología y Ciencias Sociales* n° (31), año XIX, julio-diciembre 2021, pp.123-142. <https://publicar.cgantropologia.org.ar/index.php/revista/article/view/263>.
- SAN MARTÍN, P. (2014). Recuperando la memoria de los barrios: los grupos de teatro comunitario de Mendoza. *Revista Huellas* (8). <https://bdigital.uncu.edu.ar/5899>.
- SCHER, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. INTeatro.
- SPIVAK, G. (2003). "¿Puede el subalterno hablar?" *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. (39), (pp. 297-364). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>.
- SVAMPA, M. (2009). *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Siglo XXI.
- TOSSI, M. (2015). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, vol. (11), (pp. 25-42). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5127946>.
- TOSSI, M. (2016). Discursos de alteridad en la dramaturgia regional de la posdictadura argentina. *Revista Culturales*, 4 (1), (pp. 137-166). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912016000100137&lng=es&nrm=iso.
- VERZERO, L. (2013). *Teatro militante*. Biblos.
- WEBER, M. (1979). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ediciones Península.
- WORTMAN, A. (2003). Las clases medias y los consumos culturales: una aproximación. En Wortman, A. (comp.), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. La Crujía.
- ZARRANZ, L. (2015). *Actores sociales: teatro comunitario argentino*. La Vaca.
- ZEMON DAVIS, N. (2006). *León el africano. Un viajero entre dos mundos*. Universidad de Valencia.