

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

**-Autor:** Celeste Choclin

**-Grupo de trabajo:** Movimiento corporal, arte y performances

**-Título académico:** Lic. en Comunicación (UBA), Estudios de Maestría: Comunicación e Imagen Institucional.

**-Lugar de trabajo y/o inserción institucional (cargo e institución):** docente Teorías y prácticas de la Comunicación I (carrera de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA), docente Teorías de la Comunicación (carrera Comunicación e Imagen, Fundación Walter Benjamin), colaboradora revista Kiné.

[celestechoclin@gmail.com](mailto:celestechoclin@gmail.com)

## **Teatro comunitario:**

### **creación de vecinos, arte en la comunidad**

#### **Introducción**

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia donde estudiamos las prácticas de teatro comunitario en Argentina. Analizamos los grupos de teatro Catalinas Sur (barrio de La Boca), Circuito Cultural Barracas (Barracas) y Matemurga (Villa Crespo)<sup>1</sup> y la gran cantidad de grupos surgidos a partir del 2001, advertimos su relación con los imaginarios de época y su particular carácter político. Entendiendo por político no aquello referido a las instituciones de gobierno sino como aquellos modos de construir estrategias para lograr transformar las condiciones de existencia (Proaño-Gómez, 2007). Y el teatro puede, tiene el potencial, de producir este cambio de sentido, que no lleva a grandes transformaciones, pero sí puede promover pequeños cambios de mirada en relación a determinadas visiones de mundo.

La idea del presente escrito es poder soslayar la capacidad transformadora del teatro comunitario en relación a una contemporaneidad signada por determinadas ausencias de lo corporal. Por lo tanto nos proponemos reflexionar acerca de ciertos borramientos del cuerpo (Le Breton, 1995) y el potencial transformador que proporciona experiencias como las del teatro comunitario. Para ello veremos la historia de esta forma expresiva,

---

<sup>1</sup> Realizamos entrevistas a los directores de los tres grupos: Adhemar Bianchi de Catalinas Sur, Ricardo Talento del Circuito Cultural Barracas y Edith Scher de Matemurga.

sus principales características y lo político del teatro comunitario en relación a la construcción determinados imaginarios sociales instituidos que promueven el encierro y la falta de contacto.

### **Teatro de vecinos**

El teatro comunitario constituye una expresión artística realizada por vecinos para vecinos donde predomina la actuación, el baile y el canto de forma colectiva. Los protagonistas no son actores, son los vecinos del barrio coordinados por gente con experiencia en teatro. Los elencos son en general numerosos (de 30 a 200 personas) y el protagonismo está constituido por todo el colectivo, hecho que le otorga una gran fuerza expresiva.

Este teatro organizado desde la comunidad y para la comunidad, parte de la idea de que el arte es un derecho de todo ciudadano, todos pueden ser creativos, lo que sucede es que en esta sociedad esta capacidad se ha ido coartando.

Tal como señala Ricardo Talento director del Circuito Cultural Barracas: *“Algo que está mutilado en nuestra sociedad. No se desarrolla la creatividad en el ser humano porque creo que es una esencia muy peligrosa. Si se desarrollara en serio, no aceptaríamos vivir en este mundo bastante tonto que hemos construido”*. Por lo tanto, sostienen, que es necesario el desarrollo de la creatividad para imaginar cambios en la sociedad.

Por otra parte en la concepción de estos grupos, hay una idea fuertemente inclusiva: cualquiera puede ser parte, todos pueden integrarlo sin limitaciones de edad o de experiencia. Así en los grupos participan desde niños hasta gente de edad avanzada y se va ejerciendo una retransmisión de la experiencia de unos a otros. Al no ser un elenco profesional, los directores se proponen como facilitadores para llevar a cabo el proceso creativo. En este sentido procuran trabajar desde las particularidades y los tiempos de cada integrante. Tal como nos cuenta Talento, el cuerpo viene duro de la cotidianidad y con el paso por esta experiencia, esa persona se ablanda, empieza a transitar en el espacio y lo hace junto a otros. Y todo ello requiere de tiempo y de la necesidad de proporcionar un ámbito de confianza, señala Edith Scher directora de Matemurga *“es importante la confianza en uno mismo, por eso tratamos de evitar juicios críticos que amedrenten a cualquiera para participar. Los ensayos son muy divertidos, la gente se*

*abre*“.

Para posibilitar este modo expresivo se trabaja sobre géneros teatrales más grandilocuentes que combinan la expresión propia del teatro callejero, el canto, el baile, la percusión del estilo murguero, el predominio de la sátira propia de un teatro que critica desde la ironía y el estilo grandilocuente característico de la comedia del arte. Y ello combinado con escenas dramáticas ligadas al estilo del teatro épico de Brecht con sus coros que potencian la fuerza expresiva.

El canto tiene un lugar importante en este trabajo expresivo, las canciones le otorgan fuerza y permiten resolver situaciones dramáticas en grupos tan grandes.

Otra característica importante es la tarea multiplicadora, cuantos más sean en el grupo mejor y cuantos más grupos haya mejor aún. De este modo el protagonismo de las obras está dado por todo el colectivo, lejos de la competencia o de promover talentos individuales, esta forma expresiva establece que es el propio grupo el que potencia la obra.

Esta idea comunitaria sobrepasa el momento del espectáculo, se trata de la formación de grupos que trabajan juntos, que más allá de la figura de los directores que coordinan lo que refiere a la obra teatral, toman las decisiones en conjunto y asumen la responsabilidad entre todos por el preparado de las obras y la generación de recursos para la financiación de las actividades.

Desde luego el hacer comunitario no está exento de situaciones conflictivas, en el proceso de trabajo se suceden ciertas tensiones entre la visión individual y un proyecto de carácter colectivo. Ello se advierte en ciertas dificultades para poder escuchar, ponerse de acuerdo, ceder a las propuestas del otro, abrirse a nuevos desafíos, pensar en función del conjunto, comprometerse con las tareas que van más allá del espectáculo. Estas situaciones generan fuertes aprendizajes y terminan fortaleciendo al grupo, la prueba es que según indica Talento, a diferencia de un elenco profesional, ningún grupo se desarmó, incluso se sumaron más integrantes en los últimos años.

Otra característica del teatro comunitario es que está anclado en el barrio, bajo la idea de recuperar los espacios de encuentro, realizan actuaciones en la plaza, en el club o la escuela, en la calle. Todos sus integrantes se llaman “vecinos”, los nombres de los grupos aluden este espacio común y las actividades y las temáticas de las obras suelen remitir a un saber propio de los integrantes de ese territorio. Así se proponen reforzar el sentido de pertenencia, de identificación, recuperar la vida en el barrio.

Además de ese espacio de identidad común, las obras hacen un rescate de la memoria colectiva desde la crítica y la esperanza. A la vez que convocan a la fiesta, a la celebración.

Es de destacar que la pretensión de estos grupos es, además, hacer un producto artístico de calidad. Por lo tanto la preparación de los espectáculos constituye un largo proceso: parte de un tema general a partir del cual los vecinos improvisan situaciones que poco a poco son organizadas por los coordinadores.

En muchos casos se recrean historias de los participantes o de sus antepasados que mezclan alguna anécdota del barrio con el carácter general de la obra. Además suele haber un trabajo de investigación histórica previa y cada detalle está muy ensayado y sumamente cuidado. A lo teatral acompañan la música expresada desde el canto colectivo, la presencia de músicos en escena (hay grupos que además de teatro, tienen orquestas de música), el baile y la actividad plástica desarrollada en la escenografía o en el armado de muñecos, títeres o la exageración de un elemento de un personaje para ayudar a su composición.

Como señalamos este teatro no tiene protagonismos, ni primeras figuras, se trabaja sobre todo el colectivo quienes suelen representar papeles como grupos (los religiosos, los funcionarios, los inmigrantes, los niños...) y además las obras, como muchas aluden a temas de la actualidad, suelen ir variando con el tiempo.

Otro aspecto a tener en cuenta es que no suelen tener más difusión que el “boca en boca”, si bien los grupos más grandes como Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas tuvieron alguna aparición mediática (desde luego mucho menor en relación a su trayectoria), los grupos convocan al barrio, desde el barrio. Afiches en la escuela y comercios, en la revista barrial, en el club. Y desde estos espacios logran tener gran concurrencia y perdurar en el tiempo. También utilizan las redes sociales, cadenas de e-mails, página web para difundir sus actividades.

Un tema a destacar tiene que ver con la financiación, si bien los grupos más grandes tienen algunos subsidios provenientes del Instituto Nacional del Teatro (Ministerio de Cultura de la Nación), Proteatro (Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires) y del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación o el auspicio de otras instituciones para eventos puntuales como es la organización del Festival Internacional de Títeres. No se otorgan grandes sumas, ni llega a todos los grupos, por lo que su modo de funcionamiento general lo proporciona la propia autogestión desde la recaudación en boletería de sus espectáculos (los que

tienen un espacio teatral), de la gorra para los demás y una serie de actividades como la choricada y el llamado de ayuda a la comunidad a través de la figura del “amigo utópico” por el cual se pide un aporte mensual.

### **Historia de una pasión**

Todo comenzó a finales de la última dictadura militar, en el año 1983, cuando un grupo de vecinos del barrio de Catalinas Sur se reunió a hacer teatro en medio de un estado de sitio aún vigente. Una fuerte necesidad de reconstruir las redes sociales rotas durante aquel período negro de la historia argentina, los llevó a encontrarse en una plaza a bailar, cantar y actuar. Así es como este grupo dirigido por Adhemar Bianchi, armó un primer espectáculo en la Plaza Malvinas que tuvo un éxito inesperado. El grupo permaneció en la plaza durante muchos años hasta que la construcción de la autopista que pasaba por allí empezó a afectar sonoramente el lugar, entonces se trasladaron a un antiguo depósito de tintas que en 1999 lograron comprar al que llaman “*El Galpón de Catalinas, nuestra plaza techada*”. El grupo tiene unos 300 integrantes, incluso Bianchi se jacta de afirmar que ya son tres las generaciones que participan de esta experiencia. Muchos de los que llegaron de niños en la actualidad, trabajan en el equipo de dirección y coordinación de talleres. Entre sus obras, las más memorables podemos mencionar *Venimos de muy lejos* estrenada en 1989, una historia de la inmigración que fue poblando el barrio de la Boca y *El fulgor argentino* en 1998 que cuenta 100 años de la historia argentina a través de un club de barrio: El fulgor argentino. Este último espectáculo dirigido por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento.

Además de las obras de teatro realizan una gran cantidad de actividades como el dictado de talleres, el Festival Internacional de Títeres Al Sur del Sur (organizado desde el taller de títeres), el Proyecto Payasos Voluntarios de La Boca (desde la dirección de circo). También formaron la Orquesta Atípica Catalinas Sur, la murga La Catalina del Riachuelo, entre otros.

En 1996 un grupo de teatro callejero Los Calandracas que vivían en la zona sur de Buenos Aires, inspirados en la experiencia de Catalinas decidieron hacer un proyecto comunitario en el barrio de Barracas y formaron el Circuito Cultural Barracas dirigido por Ricardo Talento.

Si el nacimiento del Grupo Catalinas se realizó en tiempos donde la expresión era una necesidad luego de años de censura, en el caso del Circuito Cultural Barracas su creación se produjo en un momento donde la llamada “cultura menemista” y el “sálvense quien pueda” eran ideas dominantes. Para sorpresa de sus integrantes el grupo fue teniendo un crecimiento exponencial. Eran momentos donde la desocupación y la exclusión social estaba llegando a extremos impensables y el barrio de Barracas sufría particularmente las consecuencias de ello (cierre de fábricas, desocupación, exclusión social...).

La intención del grupo desde su nacimiento era poder visibilizar y vivenciar esta realidad a partir de la experiencia artística, de allí que con el nombre del grupo Circuito Cultural Barracas quieren expresar un modo de trabajo donde lo que se busca es que el proyecto atravesara, circule por las realidades socioeconómicas de un barrio castigado por la crisis social. Y una de sus obras más famosas da cuenta de ello: *Los chicos del cordel*. Un espectáculo callejero presentado en 1999, 2001 y luego repuesto en 2006 que se situaba a través de catorce cuerdas donde el público se iba adentrando en una obra cargada de humor y de la terrible realidad que los años de neoliberalismo habían dejado en el barrio. Una obra con la presencia de un gran simbolismo evidenciado en la presentación de bebés colgados en una soga como expulsados del sistema, un gran surtidor de leche para dar caridad a niños que no tienen qué comer en “el país de las vacas gordas”, los chicos de la calle que aparecían en las esquinas pidiendo a la gente que no los excluya, entre otras cuestiones.

Otro espectáculo que también dio fama al grupo es *El casamiento de Anita y Mirko*, dirigida por Corina Busquiazio (integrante de Los Calandracas) la obra recrea una fiesta de casamiento en la que el público participa activamente (come, baila, participa del brindis). Estrenada en 2001 en momentos donde la risa no era algo fácil de sacar de la expresión de los argentinos, continúa luego de once años en cartel.

El Circuito Cultural Barracas además del grupo de teatro, llamado El Teatral Barracas, cuenta con una murga Los descontrolados de Barracas y una orquesta El Circuito en Banda.

A partir del 2001, otro quiebre social impulsó la necesidad de reconstruir lazos sociales rotos. Con la ayuda de los dos grupos pioneros, Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas, desde su tarea de “entusiasmados” como sus directores se refieren, se crearon una gran cantidad de grupos en distintos barrios porteños, en Misiones, en Provincia de Buenos Aires, Santa Fe, Rosario, Catamarca, Mendoza, Salta, Chaco...

En la actualidad esta expresión colectiva cuenta con más de 50 grupos y 2500 integrantes en todo el país.

En 2002, organizaron la Red de Teatro Comunitario que nuclea a todos los grupos de teatro comunitario del país y organizan cada año los Encuentros de Teatro Comunitario. El primero se realizó en 2002, en la localidad de Patricios, un pequeño pueblo que se dedicaba a la reparación de maquinaria ferroviaria, que quedó casi abandonado a partir del cierre del ramal del ferrocarril en los años 70' y se vio transformado por la experiencia comunitaria.

En 2005 muchos de los grupos se sumaron a la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social que integra a distintos colectivos artísticos de la región. Ahora bien, ¿qué nos lleva a decir que este teatro es político? ¿En qué consiste tal transformación?

### **Ausencias y presencias: lo político del teatro comunitario**

En la historia del nuestro país advertimos diferentes modos de concebir el carácter político en el teatro. Sólo por mencionar algunos ejemplos podemos pensar el teatro anarquista de principios de siglo XX donde lo político se advertía a partir de un teatro que constituía un modo de difusión de un mensaje, bajo la idea de concientizar el teatro era el encargado de difundir los ideales revolucionarios desde un modelo más pedagógico que dramático. Por los años 70' el llamado teatro militante también tomaba al teatro como un difusor de ideales, en ambos casos lo central estaba dado por el mensaje político a transmitir. La fuerte tradición del teatro independiente en nuestro país desde su creación por Leónidas Barletta en 1930 también ha sabido ser un teatro político no tanto por la transmisión de un mensaje determinado, sino a partir de propiciar espacios alternativos de creación alejados del circuito comercial, de debate y de reunión sobre todo en momentos de dictadura.

Si estas expresiones se basaban en el mensaje o en la creación de espacios, el teatro comunitario propone su carácter político a partir de estimular a vecinos de un barrio, de una comunidad a atravesar esta experiencia artística.

Esta expresión deudora de la pedagogía de Paulo Freire (que parte de un modelo dialógico en la educación) y el Teatro del Oprimido de Augusto Boal (bajo la idea de otorgar la posibilidad a poblaciones oprimidas de hacer teatro) parte de una idea central: la igualdad de capacidades, todos pueden ser creativos, todos pueden hacer teatro.



Desde la oportunidad de una vuelta al juego, a la inocencia que se dejó en la niñez, a la creatividad es que se propone su carácter político: *“Una transformación aparece primero en la cabeza, si no la puedo imaginar nada va a suceder e imaginar juntos no es una tarea menor”*, señala Edith Scher, directora del grupo Matemurga.

Se trata de desarrollar la creatividad en tanto búsqueda desde la acción (Vega, 1981) y a su vez como un modo de imaginar cambios. Pero no desde un taller en solitario, sino emprender esta tarea en conjunto, a partir de construir un nosotros común. Un trabajo colectivo que conjuga el teatro, la danza y el canto y por lo tanto parte de una fuerte presencia de lo corporal, de la expresión, del contacto con el Otro, del trabajo en el espacio.

Por otra parte los grupos reivindican al barrio, a su comunidad como espacio común y desde allí construyen procesos de identificación (Hall, 1980) con este territorio. Además realizan espectáculos que recuperan la memoria desde su lugar testimonial (Jelin, 2002), desde la confluencia de historias particulares, a partir de un largo proceso que permite la revisión crítica del pasado.

Ahora bien, cuando pensamos que el teatro comunitario es transformador, ¿de qué imaginarios instituidos se desprende y cuestiona?

Podemos referirnos a una infinidad de cuestiones de nuestro tiempo histórico, fuimos mencionando este predominio de lo individual por sobre el pensamiento colectivo que se advierte en estas tensiones a la hora de trabajar en la creación de una obra comunitaria. Nos interesa en estas líneas, reflexionar sobre algunas ideas que se ven problematizadas en forma reiterada por los grupos como: la construcción del miedo, el encierro en el hogar, el rol pasivo que proporciona el consumo de medios. Aspectos que promueven la ausencia de corporeidad en tanto promocionan la desconfianza hacia el Otro y la falta de contacto.

Tal como señala Rossana Reguillo (Reguillo, 2008), desde los atentados del 11 de septiembre de 2001 en EEUU un nuevo paradigma de orden comenzó a implantarse en nuestra región: el miedo. De allí el establecimiento de todo tipo de controles y alarmas contra posibles actos terroristas. En Latinoamérica, este paradigma se vio volcado hacia el delito callejero, el miedo por los “fantasmas de la inseguridad” y la construcción de un sentimiento al respecto que muchas veces no se condice con la gravedad de los casos concretos. Divulgado de manera masiva por los medios de comunicación, estas ideas están dirigidas especialmente a la estigmatización de un grupo social: los jóvenes pobres.

“El miedo retrotrae a las formas primitivas de la especie” afirma Alicia Entel en **La ciudad y los miedos**, “el miedo se expresa en el cuerpo a través de la reclusión, el silencio, en no mostrar interiores...el miedo conmueve, provoca a veces el llanto, anuda la garganta, imposibilita el relato”, sostiene la autora. De allí la sospecha hacia el Otro, la necesidad de incrementar medidas de seguridad (alarmas, vayas, rejas), la sensación de protección a través del encierro y el borramiento de lo corporal, desde un cuerpo paralizado, que se esconde, que pide a gritos seguridad, mano dura, que roza discursos conservadores.

Esta ausencia de lo corporal que se advierte desde el temor, también se ve acompañada por un predominio de lo visual por sobre la experiencia. Tal como lo señala Richard Sennett en **Carne y piedra** (Sennett, 1997), el consumo de medios propone un rol pasivo desde la soledad del hogar que limita la presencia de lo corporal y por lo tanto el compromiso. Se produce una “atrofia sensorial” que anestesia frente al dolor del Otro, sostiene el autor: “el consumo del dolor simulado como del sexo simulado embota la conciencia corporal” (Sennett, 1997:19).

Desde luego que hablamos de tendencias instaladas fuertemente y frente a las cuales desde muchos ámbitos la sociedad se va sorteando para producir presencias. Un modo, un espacio entre otros desde donde subvertir estas ideas se produce a partir del paso por la experiencia del teatro comunitario.

Lo advertimos desde lo discursivo, cuando los grupos expresan: “Ay vecino véngase/a hacer teatro en la plaza/no va a quedarse sólo/que lo dejen en su casa” (Grupo Catalinas Sur, en la obra *Venimos de muy lejos*), “Somos los chicos del cordel/si estamos acá ya sabe por qué/usted nos conoce, ya nos vio nacer/no cierre los ojos al vernos crecer” (Circuito Cultural Barracas, en la obra *Los chicos del cordel*).

“Véngase: la seguridad somos los vecinos en el espacio público” (Matemurga en la revista del grupo *Matemurguerías*). Así aluden a esta necesidad de salir del encierro individual y de la pasividad, para promover la inclusión, el contacto, para tomar protagonismo y hacerlo de un modo comprometido con el presente.

Pero además de lo que proclaman, ejercen un particular carácter político desde el hacer, por tratarse de vecinos que se convierten en actores, que trabajan en comunidad, que desarrollan su creatividad y lo hacen en los espacios abiertos invitando al público a “circular” en ellos, que toman un rol activo, para expresarse recreando y reinterpretando la historia a partir de sus memorias.

Más allá de los conflictos que se suceden en el proceso de creación colectiva, incluso a partir de estas situaciones problemáticas es como se van produciendo cambios: donde la mirada individual va aprendiendo a ceder, cuando luego de la confrontación comienza el intercambio y la construcción. Vivenciar y aprender de esa experiencia de hacer en grupo proporciona un carácter transformador frente a la mirada individual que suele predominar en el hacer cotidiano.

Estos cambios también se advierten en los Encuentros de Teatro Comunitario donde además de exhibir las obras de teatro, posibilitan el contacto y el intercambio entre grupos de lugares y horizontes diferentes y la promoción de pueblos pequeños desconocidos para los habitantes de las grandes urbes, a los que no suele llegar el teatro. Y el carácter político del teatro comunitario también se demuestra desde aquellos lugares menos evidentes, pero no menos importantes cuando los vecinos se encuentran, se saludan y empiezan a mirarse de otra manera, a sentir que hay un grupo que los contiene, un barrio que es “su lugar” con sus encantos y sus asignaturas pendientes. Cuando sienten que se pueden expresar y son escuchados, y que se dan la oportunidad de crear, de jugar.

En momentos de repliegue, de encierro, se trata de una apuesta por la presencia, por la valoración del “nosotros”, por la existencia desde la comunidad.

## **Bibliografía**

- Bajtin, Mijail (2003), La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid Alianza Editorial.
- Bauman, Z (2006), Modernidad Líquida, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bidegain, Marcela (2007), Teatro comunitario. Resistencia y transformación social, Buenos Aires, Atuel.
- Boal, Augusto, (2009), Teatro oprimido y otras poéticas políticas, Barcelona, Alba Editorial.
- Choclin, Celeste, (2010), “Teatro Comunitario”, Revista Kiné N°92.
- Choclin, Celeste, (2011), “Cuerpos en peligro”, Revista Kiné N°98.
- Cossa, Roberto, (2004), “El teatro siempre hace política”, Revista Ñ.
- Cossa, Roberto, “Tiempos de silencio”, [www.teatrodelpueblo.org.ar](http://www.teatrodelpueblo.org.ar).

- Dragún, Osvaldo, “Cómo lo hicimos”, [www.teatrodelpueblo.org.ar](http://www.teatrodelpueblo.org.ar)
- Dubatti, Jorge, (2003), El convivio teatral, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge, (2011) Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V, Buenos Aires, Ediciones CCC.
- Entel, Alicia (2007), La ciudad y los miedos, Buenos Aires, La Crujía.
- Espósito, Roberto (2003), Communitas. Origen y destino de la comunidad, Buenos Aires, Amorrourtu Editores.
- Freire, Paulo (1971), Pedagogía del oprimido, Montevideo, Biblioteca Mayor.
- Giustachini, Ana Ruth (1990), “La dimensión verbal en el teatro anarquista: la columna de fuego de Alberto Ghirardo”, revista digital Sobretudo.
- Gramsci A, (1975) “Los intelectuales y la organización de la cultura”, en Cuadernos de la cárcel vol. 2, México, JP editor.
- Jelin, Elizabeth, (2002), Los trabajos de la memoria, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Le Breton, David, (1995), Antropología del cuerpo y Modernidad, Buenos Aires Nueva Visión.
- Ordaz, Luis (1999), Historia del teatro argentino. Desde los orígenes a la actualidad, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Ordaz, Luis (1992), “Leónidas Barletta: hombre de teatro”, revista Sobretudo.
- Perinelli, Roberto (2002), “El teatro anarquista y un autor anarquista, Rodolfo González Pacheco”, revista Sobretudo.
- Proaño-Gómez, Lola (2007), Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano, California, Ediciones de Gestos.
- Rancière Jacques (2010), El espectador emancipado, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- Reguillo, Rossana (2008), “La in-visibilidad resguardada: Violencia (s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso”, Revista Alambre N°1.
- Rossemberg, Diego (2009), Teatro comunitario argentino, Buenos Aires, Emergentes editorial.
- Scher, Edith (2010), Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Sennett, Richard (1997), Carne y piedra, Madrid, Alianza Editorial.
- Williams, R. (1977), Marxismo y Literatura, Barcelona, Península.

- Yúdice, Georges (2002), El recurso de la cultura, Barcelona, Gedisa.

### **Webs**

- [www.catalinasur.com.ar](http://www.catalinasur.com.ar)
- [www.ccbarracas.com.ar](http://www.ccbarracas.com.ar)
- [www.matemurga.com.ar](http://www.matemurga.com.ar)
- [www.teatrocomunitario.com.ar](http://www.teatrocomunitario.com.ar)
- [www.artetransformador.net/sitio](http://www.artetransformador.net/sitio)

### **Publicaciones de los grupos**

- Matemurguerías N° 0 (2009) Grupo Matemurga.
- Matemurguerías N° 1 (2010), Grupo Matemurga.
- Matemurguerías N° 2 (2011), Grupo Matemurga.