

# La inclusión de expresiones teatrales comunitarias en las políticas culturales públicas

## Disputas por el reconocimiento del teatro comunitario en Argentina

Romina Sánchez Salinas<sup>1</sup>

### Resumen

La propuesta es reflexionar sobre los procesos históricos y sociales a partir de los cuales determinadas expresiones artísticas ingresan dentro de la esfera de reconocimiento de las políticas culturales públicas, al observar esta problemática en el campo de las artes escénicas y en sus instituciones de fomento. Se analiza en profundidad la controversia por la inclusión y permanencia del teatro comunitario dentro de la órbita del Instituto Nacional del Teatro en el período 2008-2020, por ser un caso que condensa discusiones recurrentes sobre criterios estéticos y políticos al momento de definir las fronteras de las artes escénicas dentro de las políticas culturales públicas. A través del análisis de definiciones sobre la actividad teatral en la legislación que reglamenta al organismo, desplegamos argumentaciones que brindan un marco explicativo al tipo de institucionalidad que se le otorga al teatro comunitario. Estas explicaciones se relacionan con la permanencia de culturas políticas dentro de las instituciones que continúan estableciendo jerarquías entre las artes a partir de nuevas versiones sobre lo culto y lo popular en la tradición teatral.

Palabras claves: Políticas culturales, Teatro comunitario, Estado, Reconocimiento.

### The inclusion of community theater expressions in public cultural policies: disputes for the recognition of community theater in Argentina

#### Abstract

The aim of this paper is to reflect on the historical and social processes by which certain artistic expressions are included in the sphere of public cultural policies, focusing on the field of performing arts and its institutions of promotion. It is centered on the controversy over the inclusion and permanence of community theater within the scope of the Instituto Nacional del Teatro in the 2008-2020 period, as it is a case that condenses recurring discussions on aesthetic and political criteria when defining the frontiers of performing arts within public

<sup>1</sup> Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

cultural policies. Through the analysis of definitions of theatrical activity in the legislation that regulates said institution, we deploy arguments that provide an explanatory framework to the type of institutionality granted to community theater. These explanations are related to the persistence of political cultures within institutions that continue to establish hierarchies in the arts based on new versions of “high” and “popular” culture in the theatrical tradition.

Key words: Cultural policies, Community Theater, State, Recognition .

## Introducción

El presente trabajo se propone reflexionar acerca de los procesos históricos y sociales a partir de los cuales determinadas expresiones artísticas ingresan y permanecen dentro de la esfera de reconocimiento de la gestión cultural pública. Esto implica reconocer que, desde los inicios de las políticas culturales y las instituciones de fomento al arte en Argentina,<sup>2</sup> un conjunto amplio de estas expresiones no ha sido incluido en los conceptos de cultura que subyacen la gestión de las mismas. Observamos que la mayor parte de las disciplinas y expresiones que empiezan a integrarse –en un lento proceso de transformación de las culturas políticas dentro de las instituciones culturales– son aquellas que se identifican como “populares” o “comunitarias”, según el caso. En este artículo nos centraremos en la disputa por la inclusión y permanencia del teatro comunitario dentro de la órbita de alcance del Instituto Nacional del Teatro (INT)<sup>3</sup> en el período 2008-2020, por ser un caso que condensa discusiones recurrentes sobre criterios estéticos y políticos al momento de definir las fronteras de las artes escénicas. Es importante aclarar que estas fronteras siempre son más flexibles dentro de la sociedad civil, pero cuando aparece la intervención del Estado, son inevitables las categorizaciones que terminan por delimitar los ámbitos de acción. La propuesta es analizar tales categorizaciones y las formas de exclusión/inclusión que producen, porque en ellas encontramos explicitados criterios que circulan en el sector teatral y artístico en general, que brindan a su vez explicaciones respecto de nuevas versiones de tradiciones históricas sobre lo culto y lo popular.

En trabajos previos hemos sistematizado los momentos históricos y recientes más significativos donde las artes populares y comunitarias ingresaron en la disputa por los recursos simbólicos y financieros en Argentina y en Latinoamérica (Sánchez Salinas, 2018a; 2018b). Nos interesa destacar que estas disputas por el reconocimiento se inscriben en un proceso de ampliación y pluralización de las políticas culturales que inicia en Occidente en la década de 1980 y se intensifica en la región en los 2000, cuando comienzan a desarrollarse propuestas que postulan el arte como herramienta para la transformación social. En este contexto “se propagan experiencias que partiendo de los más diversos lenguajes artísticos –teatro, circo, danza, música, cine, artes visuales, entre otras– desarrollan estrategias de intervención tendientes a la inclusión social y/o a la transformación en el desigual acceso a los derechos culturales”

2 El proceso de institucionalización de las políticas culturales como área de intervención en Occidente se remonta a finales de la década del sesenta y principios de los años setenta (Miller y Yúdice, 2004; Bayardo, 2008; Logiódice, 2012).

3 El INT es un organismo público nacional que goza de autarquía administrativa y funciona bajo jurisdicción del Ministerio de Cultura de la Nación. Es el organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral independiente y la autoridad de aplicación de la Ley 24.800.

(Infantino, 2019: 10). En la esfera de las políticas culturales públicas en Argentina este proceso se manifestó cuando, además de las acciones habituales del sector (artes, letras, patrimonio, folclore), las instituciones ampliaron su campo de injerencia a múltiples proyectos entre los que se encuentran los que reivindican la cultura popular y la cultura comunitaria (Bayardo, 2015). En el ámbito académico se vio reflejado en el surgimiento de investigaciones que abordan las disputas por el reconocimiento e institucionalización de expresiones artísticas populares y comunitarias, indagaciones sobre las murgas (Morel, 2011; Martín, 2019), el circo (Infantino, 2016; 2019), el candombe afro-uruguayo (Parody, 2019), el tango (Morel, 2018), el teatro comunitario (Sánchez Salinas y Mercado, 2018; 2019), entre otras, que contextualizan nuestro caso de estudio.

La estrategia metodológica para la recolección de datos y el análisis ha sido cualitativa, siendo las principales técnicas la realización de entrevistas, consulta de documentos públicos (legislaciones, actas del organismo, formularios de subsidios e informes de gestión) y documentos inéditos, a los que tuvimos acceso por haber formado parte del INT en el período 2008-2014 como responsable del área de Estadísticas dependiente de la Dirección Ejecutiva. Esta última posición también nos permitió acceder a conversaciones informales y reuniones donde se discutía la problemática. Si bien esta experiencia brindó información contextual que hizo posible formular las preguntas e hipótesis que guían este trabajo, los datos analizados fueron extraídos de análisis de documentos oficiales publicados, información suministrada por los grupos y entrevistas recientes,<sup>4</sup> en continuidad con trabajos previos sobre el tema (Sánchez Salinas y Mercado, 2018; 2019).

Asimismo, las reflexiones se sustentan en un marco de investigación más amplio sobre organizaciones sociales que se inscriben en el campo de la cultura independiente y/o comunitaria en la Argentina, con un análisis centrado en las relaciones que se establecen con el Estado a partir de políticas culturales de fomento del sector. Al seguir este recorrido, comenzamos con la presentación de algunos hitos de esta relación a través de políticas específicas de reconocimiento por parte de instituciones teatrales de CABA. Luego profundizamos en la controversia por el reconocimiento de la actividad dentro del INT y las estrategias que han desarrollado los grupos para ser incluidos de forma definitiva dentro de las políticas estables del organismo. Finalizamos con un análisis de las definiciones de la Ley Nacional del Teatro N.º 24.800 sobre la actividad teatral, a partir del cual desplegamos argumentaciones que brindan un marco explicativo a la problemática planteada.

Procuraremos responder a partir del caso del *teatro comunitario* argentino cómo se definen los criterios de ingreso de determinadas artes escénicas en las políticas públicas dirigidas al teatro, cuáles son las disputas actuales y qué recorridos previos nos permiten comprenderlos. De forma secundaria, el artículo señala la importancia de visibilizar las estrategias y repertorios que dichos colectivos artísticos y redes construyen en pos de participar activamente en las instituciones públicas de la cultura, en tanto se trata de expresiones que “cuestionan las

---

4 Agradecemos especialmente a Claudio Pansera (miembro del Consejo de Dirección del INT en distintos períodos) y Andrea Hanna (referente de Matemurga y de la Red Nacional de Teatro Comunitario) por las entrevistas otorgadas y los documentos facilitados.

jerarquizaciones canónicas de arte, disputan los circuitos y protagonistas legítimos y hegemónicos de reproducción artística e impugnan el acceso desigual a derechos culturales” (Infantino, 2019: 10); espacios que en definitiva, abogan por la construcción de sociedades más democráticas e igualitarias.

### El teatro comunitario argentino en las políticas culturales públicas

En Argentina, el teatro comunitario consiste en una práctica artística ligada a la construcción y participación comunitaria en un territorio y con fines de transformación social, definida por sus protagonistas como “teatro de vecinos para vecinos” (Scher, 2010: 63). Son “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” (Bidegain, 2007: 33). 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*, surgido en 1983 y dirigido por Adhemar Bianchi, y a la del *Circuito Cultural Barracas* en 1996, dirigido por Ricardo Talento, ambos localizados en barrios del sur de la ciudad de Buenos Aires.

Coincidimos con Mercado en que el “proceso de definición y difusión del teatro comunitario” (2016:10) bajo esa denominación, se inició cuando estos grupos pioneros se propusieron multiplicar sus proyectos en distintos puntos del país, conformando en el 2002 la Red Nacional de Teatro Comunitario.<sup>5</sup> Este proceso se profundizó en el 2003 cuando cumplieron un rol activo en la conformación de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social que les permitió acceder a fuentes de financiamiento internacional. Desde entonces estos grupos han disputado espacios de reconocimiento y de redistribución de recursos que paulatinamente se han materializado en distintas líneas de apoyo y promoción de la actividad desde la esfera estatal, contribuyendo al proceso de institucionalización del teatro comunitario (Sánchez Salinas y Mercado, 2019).

Si nos remontamos tanto a los inicios de los grupos “pioneros” como a experiencias similares en las provincias que asumieron otras denominaciones pero que han sido también reconocidas como teatro comunitario (González de Díaz Araujo, 2014; Sánchez Salinas, 2018b),<sup>6</sup> es posible afirmar que “el Estado ha estado siempre presente en la dinámica de obtención de recursos” (Fernández, 2013: 163), aunque de forma intermitente. Algunos ejemplos significativos en CABA son la Carpa Cultural Itinerante, política creada en 2002 por la Dirección General de Promoción Cultural a partir de la cual se estimuló la creación de grupos que siguen existiendo actualmente, y la Ley de Promoción al Teatro Comunitario N°5.227/2014, aprobada en diciembre de 2014 por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo objeto es la protección, promoción y difusión del Teatro Comunitario en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a través de Proteatro.<sup>7</sup>

5 La Red Nacional de Teatro Comunitario conecta y guía 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.

6 En referencia a la obra *El Aluvi6n*, estrenada en 1973 en el barrio Virgen del Valle (Godoy Cruz, Mendoza).

7 Proteatro es el Instituto para la Protecci6n y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos

No es nuestro objetivo plasmar las líneas de fomento a la actividad desde sus inicios hasta la actualidad—recorridos que hemos sistematizado en trabajos anteriores (Sánchez Salinas, 2018a, 2019)—, ni tampoco dar cuenta del mapa de vinculaciones entre los grupos de teatro comunitario y las políticas culturales de base comunitaria (es decir, políticas que los contemplan pero que tienen bajo su órbita un sector más amplio, como el Programa Puntos de Cultura) (Fernández, 2018; Sánchez Salinas, 2018b). En este artículo la propuesta es centrarnos en las disputas específicas que se han dado en el campo de las artes escénicas y sus instituciones tradicionales de fomento. En este sentido la aprobación de la ley de fomento a la actividad en CABA es especialmente significativa dado que, después de un largo proceso de negociaciones,<sup>8</sup> los grupos lograron que se modifique el artículo 5° de la ley que rige a Proteatro y se incorpore a “los Grupos de Teatro Comunitario” dentro de una legislación destinada a fomentar la actividad teatral no oficial. Desde entonces, se incluyó al teatro comunitario dentro de la órbita de fomento de Proteatro de forma definitiva, estableciendo un régimen anual de subsidios destinados a la producción y difusión de espectáculos, así como al mantenimiento de espacios y otros gastos que surgieran del desarrollo de la actividad.

Otro reconocimiento significativo y reciente a la actividad teatral comunitaria por parte de una institución teatral fue la inclusión en 2019 de un ciclo de teatro comunitario en la programación anual del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA),<sup>9</sup> que representa el conjunto de teatros oficiales mejor conocidos como *del Teatro San Martín*. La iniciativa surgió desde el Complejo, con la invitación a programar una obra del *Circuito Cultural Barracas* en el Teatro de La Ribera. La respuesta fue una contrapropuesta: hacer un ciclo de teatro comunitario donde se presenten todas las obras de los grupos de la ciudad, en vez de sólo una. Así fue que durante los meses de abril y mayo del 2019 los grupos de teatro comunitario porteños presentaron sus obras en el Teatro de La Boca en funciones a sala llena y con entrada gratuita.<sup>10</sup>

Debido al éxito y conformidad con la experiencia entre ambas partes se planificó la repetición del ciclo en la programación 2020 del CTBA, que finalmente quedó suspendida por las restricciones generales a causa de la pandemia del Covid-19. Este evento no sólo significó para los grupos poder presentar las obras con una infraestructura espacial y lumínica de mayor complejidad y cobrar un caché,<sup>11</sup> sino también, la visibilidad de estar en la cartelera del Teatro San Martín en la calle Corrientes y ser parte “por primera vez” del circuito oficial y con obras propias. En la clave analítica acerca de las jerarquizaciones de las distintas expresiones

---

Aires, dependiente del Ministerio de Cultura de GCBA.

8 Para ampliar sobre el proceso de disputa que derivó en la aprobación de la Ley 5.527/14 (Mercado y Sánchez Salinas, 2018).

9 El CTBA nuclea artística y administrativamente los cinco teatros públicos de la Ciudad: San Martín, de la Ribera, Regio, Sarmiento, Presidente Alvear (actualmente cerrado). Está orientado a la promoción de disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la música, la manipulación de títeres y objetos, el cine y la fotografía.

10 Participaron los grupos de Mataderos, Pompeya, Parque Patricios, Barracas, La Boca, Boedo, Villa Crespo, Flores, Floresta y Villa Urquiza, y también del grupo Orilleros de la Cañada de la ciudad de Córdoba.

11 Se ejecutó un único caché de \$240.000 que se repartió en partes iguales a todos los grupos que participaron en el ciclo, por decisión de la red, y más allá de “si el grupo tiene 30 vecinos o tiene 300...o con estructuras que sostener muy diferentes... lo mismo para todos” (entrevista personal a Andrea Hanna, 20/08/2020).

artísticas dentro de las concepciones en las políticas teatrales, este ciclo significó que el teatro comunitario fuera reconocido como un género dentro de la programación artística de una las instituciones más tradicionales y emblemáticas de las artes escénicas en Argentina. En palabras de una de las productoras del ciclo por parte de la Red:

Estar en un teatro oficial, obviamente, a nivel curricular es muy importante. El teatro de la Ribera para mí, en lo personal, es una sala que me encanta. ¡Me encanta! Me encanta el Teatro de la Ribera (TR), la Vuelta de Rocha. Todo eso. Pero de los teatros que integran el Complejo, el Teatro de la Ribera está en la cola también. (Entrevista personal a Andrea Hanna, 20/08/2020).

Nos interesa destacar del testimonio, la sensación de ser reconocidos pero en último lugar, que se repite en distintas ocasiones como veremos en el próximo apartado. Observamos que detrás de las conquistas y avances en reconocimientos simbólicos y apoyos económicos a los grupos, los referentes de la Red despliegan de forma permanente—y desde hace más de 20 años—“estrategias de ingreso y legitimación en el campo teatral porteño” (Mercado, 2020: 113). Esa permanencia la relacionamos a que aún no se ha logrado consolidar—a nivel nacional—un apoyo y reconocimiento estable a la actividad. A excepción de la Ley que incluyó al teatro comunitario dentro del régimen de Proteatro, el resto de las conquistas han sido eventuales, y representa un problema para este tipo de organizaciones que sostienen su trabajo territorial de forma constante. Este avance en el plano legislativo a nivel local, que también se explica porque los grupos con mayor trayectoria se encuentran en CABA, denota a su vez lo que está pendiente a nivel nacional. Como afirma Hanna en un artículo sobre la actividad:

Este subsidio es el único específico para el sector y sólo alcanza a los 10 grupos de la CABA. Sin embargo, no es suficiente para una actividad que en 2019 alcanzó a casi 1200 vecines que realizaron 350 funciones a las que asistieron unos 47.000 espectadores con un gasto anual de más de \$17.000.000 (alquileres, honorarios de coordinadores, talleristas, contadores, equipamiento e insumos varios, etc.) (Hanna, 2020: s/n).

Esta disputa se refleja con mucha nitidez en el seno del INT, organismo dedicado al fomento y protección de la actividad teatral independiente, que ha configurado desde el 2008 una dinámica de avances y retrocesos en las formas de reconocimiento e inclusión del teatro comunitario dentro de su órbita.

### **La controversia por el reconocimiento a la actividad teatral comunitaria en el INT**

En el año 2008, y a pedido de referentes de los grupos pioneros de CABA, se aprobó por primera vez el Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario del INT (Acta N° 212), con el objetivo de brindar apoyo a la incipiente red de grupos que se expandía por las distintas provincias de la Argentina.<sup>12</sup> Si bien no existían impedimentos formales para que estas

12 Años más tarde, el organismo también incluyó al teatro comunitario dentro de su política editorial con la

agrupaciones se presentaran al resto de las líneas de subsidios, los argumentos en torno a un subsidio especial se relacionaban a que esta práctica presenta especificidades que no se ven contempladas en los formularios de financiamiento que responden a un modelo de creación y de producción del teatro independiente. Atributos como la numerosidad y heterogeneidad de sus integrantes, la constancia en la actividad (son grupos estables no eventuales), la estética de las obras, el uso del espacio público como escenario principal y los fines de transformación social de la actividad, exigían un reconocimiento específico a la institución:

Y esto, en el INT se dio mucho. Parecía que los grupos de TC no se podían presentar. Pero en realidad no era que no se podían presentar porque estaban “impedidos de”. Sino, sencillamente era como siempre dice Ricardo era “ponerse el traje de otro”. Entonces en un determinado momento en la Red se decidió que tratemos que se visualice nuestro traje. Dejar de ponernos el traje de otro o dejar que los otros se queden tranquilos, que nos vamos a poner este otro traje (Entrevista a Andrea Hanna, 20/08/2020).

La aprobación de un concurso extraordinario garantizó en ese momento un jurado especializado para la evaluación de los proyectos comunitarios que ponderara aspectos que no eran considerados en las evaluaciones de proyectos de teatro independiente (Sánchez Salinas y Mercado, 2019). En aquellas primeras convocatorias el jurado estuvo conformado por expertos/as en el tema como Marcela Bidegain, Carlos Fos, Claudio Pansera, entre otros/as. Si bien el financiamiento especial se ha mantenido desde entonces, ha sido discontinuo: en los años 2010, 2012, 2017 y 2019 no hubo apoyo especial para la actividad.<sup>13</sup> Esto ha implicado para la Red Nacional de Teatro Comunitario, constantes negociaciones y disputas con las distintas gestiones de la institución donde la discusión se fue centrando cada vez más en un pedido por contar con una línea de subsidio para teatro comunitario y no con un concurso.

Entrevistadora: En la ley nombra distintos géneros interpretativos y no está el teatro barrial, ni comunitario, ni callejero. No están.

A.H.: No está. Solamente en algún lado dice “creados y a crearse”. Ahí deja la puerta abierta y por esa puerta, más bien por esa ventana, entró el concurso que fue lo posible en ese momento. Cuando en realidad, el pedido de siempre fue por el subsidio (Entrevista personal a Andrea Hanna, 20/08/20).

El motivo de este pedido especial es que la modalidad de “concurso” en el INT se ejecuta con fondos regionales, en respuesta a un condicionamiento de la Ley 24.800 (Art. 25- b) que establece que el presupuesto del organismo se distribuye y ejecuta de forma equitativa en las

---

publicación de material bibliográfico sobre el tema: el libro de Scher “Teatro de vecinos” (2010) y dos compilaciones de artículos ganadores de concursos: una sobre Modelos de Gestión Teatral que incluye un artículo sobre gestión teatral comunitaria (Fernández *et al*, 2017) y otra sobre Teatro Social (Mercado, 2020).

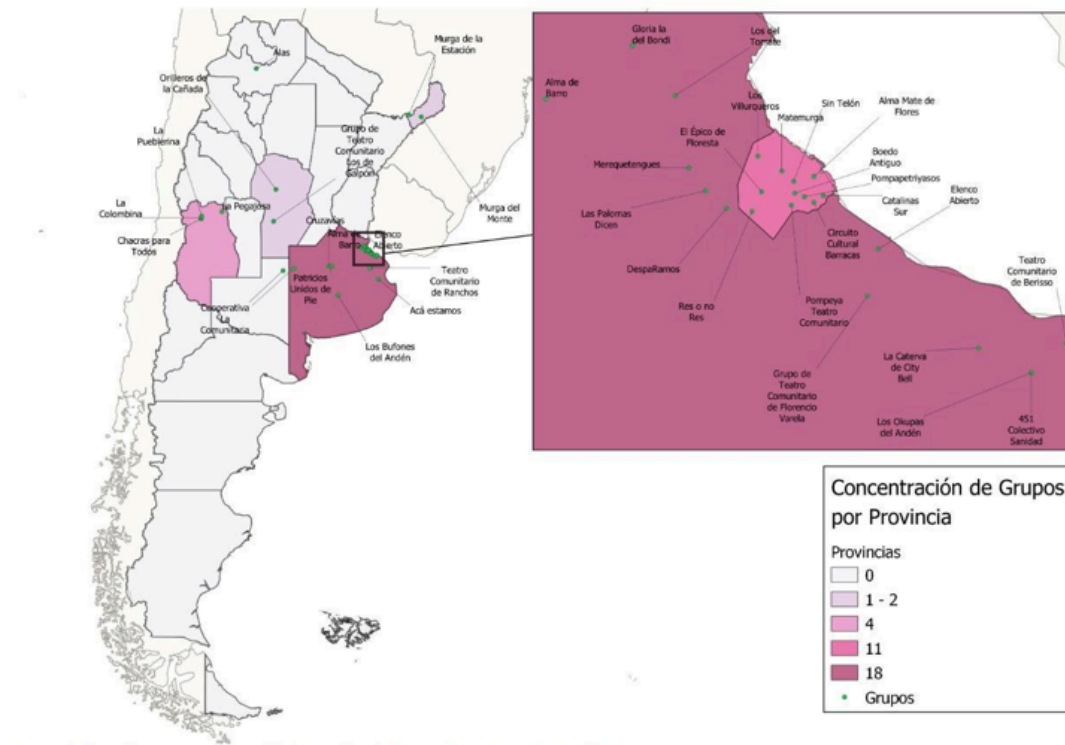
<sup>13</sup> En 2015 y 2016, si bien la ayuda se otorgó mediante el Concurso, se denominó como “Estímulos a la actividad de grupo de teatro comunitario”. En el año 2018 se implementó nuevamente bajo el nombre de “Concurso para Actividad de Grupo de Teatro Comunitario” (Instituto Nacional del Teatro, 2019).

seis regiones culturales de la Argentina. Esto representaba un problema dado que el mapa del teatro comunitario de la Argentina no se corresponde con esta distribución: el 76% de los grupos se encuentran en la Región Centro (proporción que se corresponde a su vez con la concentración de la actividad teatral nacional en el área metropolitana y con la densidad poblacional de la Argentina). En definitiva, el problema es que, al ejecutarse un mismo presupuesto para todas las regiones, aquellas que tienen un mayor número de grupos se ven perjudicadas porque el concurso establece que sólo son premiados dos grupos por provincia por convocatoria.

El problema del presupuesto insuficiente de la región Centro en relación a la demanda de subsidios, no sólo afecta a los grupos de teatro comunitario sino que es una problemática más amplia que alcanza a elencos y salas de teatro independiente de Buenos Aires y CABA. Dicha distribución presupuestaria implica, a su vez, que en las provincias existan más posibilidades de acceder a los apoyos dado que la actividad teatral es menor. Esto ha significado que en ocasiones algunos grupos de teatro comunitario de otras provincias (como Mendoza por ejemplo) accedan a las líneas generales del INT, pero resultan situaciones excepcionales dado que es difícil adaptar los proyectos a esos formularios y pasar exitosamente las etapas de evaluación.

En las convocatorias iniciales, la estrategia de la Red Nacional de Teatro Comunitario para que el punto de la distribución no implicase un conflicto interno fue acordar previamente que los grupos de la Región Centro se presentaran de forma alternada, “para hacerlo rotativo” y que *Catalinas Sury* y *El Circuito Cultural Barracas*, de mayor experiencia y antecedentes, no lo hicieran.

Mapa 1: Distribución de grupos de la Red Nacional de Teatro Comunitario en Argentina



Fuente: Elaboración propia en base a datos de la Red Nacional de Teatro Comunitario (2020).



Este pacto funcionó durante los primeros años, pero a medida que aumentaba la cantidad de grupos aparecían tensiones y forzaba cierta competitividad, que desde la Red juzgaban como problemática y opuesta a los valores e ideales de la práctica y por las que fue creado ese espacio. Así fue que desde el 2010 ganó más fuerza la demanda de una línea especial ejecutada con fondos federales, que es la modalidad por la que la institución ha resuelto el apoyo al elevado número de salas que se concentran en la Región Centro. Recién en el año 2017, después de trabajar en un nuevo formulario para la línea especial –previamente acordado con la Dirección Ejecutiva a cargo de Marcello Allasino en ese entonces–, el Consejo de Dirección denegó su implementación sin brindar argumentaciones al respecto. Un año más tarde se ofreció a los grupos la posibilidad del concurso nuevamente, iniciativa que rechazaron porque lo interpretaban como un retroceso, con el argumento en una nota dirigida al Consejo de Dirección de que existía “una propuesta superadora que responde a las solicitudes y necesidades del teatro comunitario”.<sup>14</sup>

[...] la cuestión es que en aquel momento, con el tema del concurso, era una situación de pérdida. Desde la red se presentó una nota formal ratificando que lo que el TC requería era un subsidio especial, que ya había sido propuesto. Y que el concurso se rechazaba porque justamente iba en contra de lo que el teatro comunitario venía construyendo y trabajando para que el Estado lo reconociera desde hace muchísimos años (Entrevista a Andrea Hanna, 20/08/20).

Desde el inicio de la nueva gestión en el 2020, los representantes de la Red destacan con tono optimista que fueron recibidos en cuanto lo solicitaron y celebran que el nuevo director ejecutivo, Gustavo Uano, conozca ampliamente la actividad. Este viraje se tradujo en la implementación del pedido histórico de la red: la aplicación de una línea especial ejecutada con fondos federales. En el acta n° 603 puede leerse “El Consejo de Dirección resuelve aprobar la apertura de una convocatoria especial de subsidio para Teatro Comunitario desde el 1 de Agosto hasta el 1 de Octubre de 2020”, correspondiente al período en el que estará abierta para las postulaciones de los grupos. Esto implica que en el actual contexto de emergencia sanitaria y de crisis económica se garantice que aquellos grupos de teatro comunitario que cumplan con los requisitos del formulario (que ha sido previamente consensuado con la Red) y pasen la evaluación del jurado, pueden recibir financiamiento y seguir funcionando en modalidad virtual.<sup>15</sup>

Si analizamos la reciente conquista desde la perspectiva de la institucionalidad al reconocimiento del teatro comunitario en esta política pública, se trata una vez más de una concesión eventual que no representa una solución en el largo plazo. Dado el mecanismo institucional

14 Nota enviada por la Red al Consejo de Dirección el 27 de diciembre de 2017.

15 Es importante aclarar que los grupos han sostenido su actividad de forma ininterrumpida por medios virtuales: talleres de canto, de dramaturgia, juegos, peñas, cumpleaños han mantenido sus comunidades activas. La urgencia por recibir financiamiento en este contexto se debe a que todos los grupos “tienen profesionales a cargo de las diferentes áreas artísticas y técnicas que viven de esta tarea, personas que trabajan tiempo completo para el proyecto y que no han dejado de hacerlo en cuarentena” (Scher, 2020:85), que tampoco están recibiendo ingresos por las actividades habituales por las que recaudan dinero. Para ampliar sobre este tema consultar el ciclo de entrevistas “Teatro comunitario en tiempos de Covid” en <https://youtu.be/P6TW6ZkMRpw>

de rotación permanente de representantes en el Consejo de Dirección,<sup>16</sup> ante una nueva gestión será necesario una vez más abrir la disputa por el reconocimiento y apoyo a la actividad. Observamos cómo, bajo estas mismas condiciones, otras expresiones escénicas inscritas en problemáticas sociales han logrado institucionalizar el reconocimiento dentro del INT. Es el caso del colectivo porteño de Teatro por la Identidad (TxI) que recibe un subsidio anual además de aportes especiales de forma eventual (Diz, 2016).<sup>17</sup> En este sentido nos preguntamos por las problemáticas que más allá de los condicionamientos burocráticos mencionados, podrían estar obstaculizando la institucionalización de una línea estable, o bien, una inclusión definitiva del teatro comunitario dentro de la órbita del organismo.

### Explicaciones a la disputa por la inclusión del teatro comunitario en el marco del INT

Nos proponemos en este último apartado desarrollar algunas explicaciones acerca de la controversia por la inclusión del teatro comunitario en el INT analizando características específicas de la actividad teatral tal como la define la Ley del Teatro. La hipótesis que guía esta reflexión es que en el texto de esta ley se expresan definiciones que no solo delimitan el tipo de intervención del organismo, sino que también condensan concepciones y tradiciones sobre las artes escénicas y las políticas culturales, que se enmarcan en una problemática histórica sobre valoraciones jerárquicas de las artes.

#### a) Circuito en el que se inscribe la actividad

El texto de la ley define en distintas partes que será promovida la actividad teatral *independiente* delimitada principalmente por el aforo de los espacios escénicos de hasta 300 localidades y a los grupos estables o eventuales que allí se presenten. Como lo expresa el Artículo 4º:

ARTICULO 4º- Gozarán de expresa y preferente atención para el desarrollo de sus actividades los espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria, como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. Para ello se establecerá, en la reglamentación, un régimen de concentración a fin de propiciar y favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus formas (Ley 24.800).

Esta condición excluye del ámbito de acción del organismo a la actividad teatral comercial y al mismo tiempo confirma un rasgo identitario que estuvo siempre presente en el movimiento teatral independiente: su diferenciación del teatro comercial. Como ha señalado Dubatti, la principal característica del teatro independiente argentino fue el diseño de “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (Fukelman, 2017:47-48). No

16 El Consejo de Dirección está integrado por un Representante Provincial por cada una de las Regiones Culturales del país y entre cuatro y seis Representantes del Quehacer Teatral Nacional designados por Concurso Público de Antecedentes y Oposición, rotativos cada dos años. Además, forman parte de este Consejo de Dirección el Director Ejecutivo (designado por la presidencia de la nación) y un Representante del Ministerio de Cultura de la Nación.

17 En el acta n° 605 se aprobó un aporte especial para el Plan Anual 2020 de TxI por un monto total de hasta \$ 1.000.000.

entraremos en el extenso debate sobre la identidad del teatro independiente desde sus inicios en la década de 1930 y los cambios que ha ido experimentando hasta el presente.<sup>18</sup> Lo que nos interesa destacar es que la especificidad del teatro comunitario puede identificarse en las diferencias que planteó respecto al teatro independiente y el teatro militante de las décadas de 1960 y 1970.

En sus inicios, la práctica del teatro comunitario buscaba romper con la distancia y la jerarquía que entablaban estas tradiciones en sus formas de intervención: la crítica era que se percibían como una vanguardia iluminada respecto a un pueblo carente de cultura. Los “creadores” del teatro comunitario tenían como punto de partida una concepción de arte universal, donde la dimensión expresiva se considera innata a toda persona y el trabajo consiste en brindar el marco para que se desarrolle. Su propuesta era democratizar la práctica cultural y artística desde una intervención que no estableciera jerarquías entre las diversas culturas. En un contexto postdictatorial esto implicaba un posicionamiento político donde “rescatar ‘lo popular’ y reivindicarlo significaba una legitimación de la propia práctica teatral en un escenario de fomento a la participación entendida como democratización del acceso a producciones culturales” (Mercado, 2020: 144).

Esta identidad del teatro comunitario –captada a partir de las diferencias y similitudes que estableció respecto de otras prácticas teatrales– la concebimos como un proceso, si entendemos por identidad algo no esencialista “sino estratégico y posicional” (Hall, 2003: 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. Si bien no podemos deducir que las resistencias por la inclusión del teatro comunitario dentro de una institución de fomento a la actividad teatral independiente puedan explicarse por aquel distanciamiento inicial, reconocer las diferencias establecidas en el pasado reciente entre los distintos modos de intervención y objetivos de la práctica, brinda un marco explicativo para comprender las posibles derivas de aquella controversia en el presente.

#### b) Tipo de actividad teatral

Dentro de la definición de *actividad teatral* en el texto de la mencionada ley, se enumeran los “géneros interpretativos” que incluye: “tragedia, comedia, sainete, teatro musical, leído, de títeres, expresión corporal, de cámara, teatro danza y otras que posean carácter experimental o sean susceptibles de adoptarse en el futuro” (Ley 24.800 - Art.2º). Como puede leerse, el teatro comunitario no aparece y esto se debe a que, como dijimos antes, el proceso de definición y difusión del teatro comunitario bajo esa denominación comenzó después del 2001 y el contexto de organización del sector teatral en busca de la sanción de la ley fueron los años 1990. Ahora bien, nos interesa destacar que tampoco aparecen los géneros por los cuales se identificaban en ese momento los grupos pioneros ni otras expresiones como teatro callejero, teatro social, teatro del oprimido, entre otras.<sup>19</sup> Si nos remontamos a aquella década, el mayor impulso para la san-

18 En Argentina, según Fukelman “el teatro independiente surgió en Buenos Aires a partir de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsado por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975)” (Fukelman, 2017: 47).

19 *Catalinas Sur* y el *Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas* (que en 1996 conformarían el Circuito Cultural

ción de la Ley del Teatro vino por parte de las entidades que defendían y promovían la actividad teatral independiente, tal como se refleja en su redacción (Roca, 2016; Rozenholc, 2015).<sup>20</sup> La Ley 24.800, y la consecuente creación del INT, “se inspiró y al mismo tiempo avaló y profundizó las condiciones de producción establecidas por el teatro independiente” (Mauro, 2015: s/n).

Creemos que el hecho de que el INT haya sido un organismo creado para promover el teatro independiente, movimiento que en nuestro país ha estado centrado principalmente en “prácticas dramáticas europeas, que se concibe como un teatro “culto” que se rebeló contra una idea de la “cultura popular” representada por géneros teatrales como el sainete o el grotresco criollo tradicionalmente asociados al origen de nuestro teatro nacional” (Mercado, 2020: 138), explica en parte la ausencia en la Ley de algunos géneros identificados con la tradición popular. Desde su creación y hasta la actualidad, el organismo ha fomentado el teatro independiente y a las corrientes estéticas que lo identifican, como puede verse en otras indagaciones que evalúan el accionar de la institución. El trabajo de Salas (2019) acerca de los criterios de evaluación en las premiaciones teatrales del INT a obras del circuito independiente en la provincia de Tucumán demuestra cómo al otorgarle preponderancia a ciertas corrientes estéticas se dejan de lado otras tradiciones y prácticas teatrales populares y grotescas que terminan por ocupar un lugar marginal o directamente quedan excluidas en las decisiones de premiación. Señala que las tres corrientes o tradiciones que no resultan seleccionadas entre las obras ganadoras son el realismo, el teatro de la crueldad y el humor popular.

Esta división entre una tradición teatral “culto” y otra “popular” se ha ido actualizando a lo largo de los años y los diferentes agentes que fueron ingresando al campo teatral se apropiaron de distintos aspectos para elaborar sus propuestas. En relación al caso del teatro comunitario y su ingreso al campo teatral porteño, Mercado (2020, 2016) observa que la estrategia fue revalorizar la tradición históricamente deslegitimada del actor popular (que tuvo sus comienzos en el circo criollo y las piezas del llamado “género chico”)<sup>21</sup> al tiempo que legitimaba su práctica frente a otras vertientes teatrales de la época:

Se define la propia práctica por un juego entre un sentido de “lo popular” como convocante, accesible, participativo, comunitario y ceremonial frente a lo críptico, inaccesible, o solo accesible para los que “pueden” o “saben” comprender. En definitiva, la diferenciación entre “cultos/incultos”, que habría marcado a otras variantes históricas del género, se consolida como marca identitaria de distinción (Mercado, 2020: 143).

---

Barracas) integraban desde 1987 el Movimiento de Teatro Popular (MOTPEPO) con la propuesta de explorar experiencias de artes solidarias y transformadoras de la sociedad por medio de festivales y encuentros (Sánchez Salinas, 2018b).

20 Según Rozenholc (2015), la creación del M.A.T.E (Movimiento de Apoyo al Teatro), agrupación que involucró a gran parte de los integrantes del campo de las artes escénicas, fue el hecho bisagra en la posterior sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 en 1997.

21 La denominación refiere a que las expresiones populares se vinculaban a las piezas del género chico español como el sainete o la actividad circense en tanto que contaban como espacios de presentación a escenarios callejeros, barriales, tablados, picaderos; mientras que se asociaba lo “culto” a las obras teatrales de autores de la Corte Española, presentadas en los teatros de sala que se fueron construyendo en la ciudad portuaria de Buenos Aires a los que solo podían asistir las capas más altas de la sociedad colonial (Seibel, 1993; Infantino, 2012).

Observar la historia de los grupos pioneros y cómo se fueron construyendo los repertorios del teatro comunitario, identificado principalmente con los “géneros chicos”, nos brinda otra posible explicación para comprender su posición al margen dentro de una institución teatral que reproduce valoraciones jerárquicas entre una vertiente “popular” y otra “cultura” en las artes escénicas en la gestión de sus políticas.

En este artículo hemos desarrollado sólo algunas aristas de la ley a partir de las cuáles es posible explicar la posición marginal del teatro comunitario en este marco institucional. Será objeto de trabajos futuros destacar aquellas que sí le darían una institucionalidad más sólida, como por ejemplo la afirmación de que se le prestará “preferente atención a las obras teatrales de autores nacionales y a los conjuntos que las pongan en escena” (Art.6) o aquella que habla de impulsar la actividad teatral “posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura” y garantizando funciones a precios populares (Art.14-b). La práctica teatral comunitaria no sólo cumple estas tres condiciones, sino que también las promueve en tanto sus obras son resultado de la creación colectiva, sus presentaciones se realizan mayoritariamente en el espacio público y a la gorra, y porque mantienen activa una propuesta artística abierta a toda persona que desee sumarse al proyecto teatral.

Compartimos con Infantino (2016) que garantizar el acceso igualitario a espacios de formación y producción artística desde una propuesta que concibe el arte como derecho humano fundamental constituye un avance hacia una sociedad más inclusiva e igualitaria (Infantino, 2016). La apuesta del teatro comunitario señala la necesidad de poner en práctica políticas de la cultura que garanticen igualdad en el ejercicio de los derechos culturales, que cuestionen las jerarquías entre las artes y que democratizen las producciones culturales en las distintas esferas de lo social.

### **El teatro comunitario en los bordes institucionales: *entrar por la ventana con el traje de otro***

Si consideramos que dentro de la historia teatral el teatro comunitario argentino es un fenómeno reciente (*Catalinas Sur* cumplió 37 años en el 2020), podríamos afirmar que se trata de una actividad que ha tenido importantes reconocimientos: declaraciones de interés cultural, leyes locales, programación en el circuito oficial, entre otros. Sin embargo, el abordaje realizado nos ha revelado que detrás de cada uno de esos avances, permanece una discusión constante que refleja cómo el ingreso del teatro comunitario al canon de las artes escénicas continúa siendo una frontera de conflictos donde lo que está en juego es el poder de identificar qué es y que no es teatro y bajo qué órbita del Estado deben ampararse aquellas expresiones artísticas que tienen además fines de transformación social. En el caso del INT, el teatro comunitario ha sido reconocido de forma intermitente, hecho que le asigna una institucionalidad frágil y lo coloca en una posición marginal dentro de la institución. En palabras de integrantes de la red, se trata de una práctica que aparece “siempre a la cola”, donde la especificidad no es reconocida y se ve obligada a “ponerse el traje de otro” e incluso “entrar por la ventana”, lo que crea intersticios para ingresar en la esfera estatal.

A fin de no reproducir una mirada demonizante del Estado y celebratoria de los grupos comunitarios, hemos reflejado los distintos mecanismos y condicionamientos burocráticos

del INT que en términos operativos dificultan la posibilidad de incluir en su singularidad a un fenómeno como el teatro comunitario, demostrando la complejidad de legislar y fomentar una expresión cultural. Desde el punto de vista de la gestión cultural pública y la lógica burocrática, la controversia por la inclusión del teatro comunitario dentro de las políticas del INT parece estar vinculada a una limitación presupuestaria y de distribución de fondos (regionales o federales) así como a una dificultad y resistencia de los grupos de presentarse a las líneas generales. Ahora bien, al analizarlo desde una perspectiva histórica, la disputa encuentra algunas explicaciones en la identidad y modos de producción del movimiento que pugnó por la Ley: el movimiento del teatro independiente. Como vimos en el apartado 3 tales concepciones se ven reflejadas en la letra misma de la ley. En consecuencia, la omisión de algunos “géneros interpretativos” de la tradición popular y el señalamiento de que será objeto de su promoción todo espacio o actividad inscripta en el circuito independiente, aspectos que han sido profundizados en los 20 años de su gestión, relegan a algunas prácticas como el teatro comunitario a los bordes de la órbita institucional. En esa posición fronteriza, donde la actividad es reconocida con intermitencia, se reactivan de forma implícita discusiones que apelan a la tradición culta o a la tradición popular en la historia teatral, que en definitiva configuran culturas políticas que reproducen valoraciones jerárquicas de las artes en la gestión institucional.

Observamos críticamente que a pesar de encontrarnos hace más de medio siglo ante convenciones, pactos y gobiernos comprometidos con políticas culturales que promueven un concepto antropológico de cultura y que instan a implementar modelos de democracia cultural, a nivel institucional permanecen barreras altas e inflexibles al ingreso de expresiones que vienen a cuestionar el concepto restringido de “bellas artes”. En este sentido es que consideramos fundamental seguir indagando sobre el tema en tanto constituye una problemática presente en distintas instituciones, disciplinas y países de la región. Esperamos que el trabajo invite a futuras investigaciones a focalizar la mirada en los pactos, estrategias, intereses y luchas que se condensan detrás de las políticas públicas de la cultura, en tanto allí es posible registrar los procesos de visibilización/invisibilización que experimentan expresiones culturales subalternas cuando comienzan a percibirse como un sujeto colectivo que forma parte del Estado como campo de disputa.

### Referencias bibliográficas

- Bayardo, Rubens (2008). “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas”, en *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, N° 1, vol. 7, pp. 17-30.
- Bayardo, Rubens (2015). “A Política Cultural Na Argentina Do Século XXI”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, N° 18, pp. 50-55.
- Bidegain, Marcela (2007). *Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires, Atuel.
- Diz, María Luisa (2015). “A Política Cultural Na Argentina Do Século XXI”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, N° 18, pp. 50-55.
- Diz, María Luisa (2016). *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, FSOC-UBA.

- Fernández, Clarisa Inés (2013). “Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento”, *AISTHESIS*, N° 54, pp. 147-174.
- Fernández, Clarisa Inés (2018). “Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión”, *Revista Papers*, 103, pp. 447-477.
- Fernández, Clarisa Inés; Falzari, Gastón; Bidegain, Marcela y Sánchez Salinas, Romina (2017). “Estrategias colectivas de gestión cultural: El caso del grupo de teatro comunitario de Rivadavia”, en: *Modelos de Gestión Teatral*. Buenos Aires, Editorial Inteatro, pp. 139-194.
- Fukelman, María (2017). “Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires”, en: Ansaldo, Paula; Fukelman, María; Girotti, Bettina; Trombetta, Jimena (comps.): *Teatro independiente: historia y actualidad*. Buenos Aires, Ediciones del CCC, pp.47-66.
- González de Díaz Araujo, Graciela (2014). “El actor del teatro militante de los setenta en Argentina y Latinoamérica Las semillas del teatro comunitario actual”, en: Remedi, Gustavo (coord.): *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay, pp. 229-242.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿Quién necesita «identidad»?”, en: Hall, Stuart y Dugay, Paul (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Hanna, Andrea (2020). *Matemurga de Villa Crespo. Teatro Comunitario en cuarentena*. Revista RGC Ediciones. <http://rgcediciones.com.ar/matemurga-de-villa-crespo-teatro-comunitario-en-cuarentena/>, último acceso 22/08/20.
- Infantino, Julieta (2016). “Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina”, en: Rotman, Mónica (comp.): *Dinámicas de poder. Políticas patrimoniales, políticas y gestión de la cultura*. CABA, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 277-312.
- Infantino, Julieta (2019). *Disputar la cultura. Arte y transformación social*. CABA, RGC Ediciones.
- Logiódice, María Julia (2012). “Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas”, *DAAPGE*, N° 18, pp. 59-87.
- Martín, Alicia (2019). “Murga y carnaval en las políticas culturales”. *REA*, N° XXV, Escuela de Antropología –FHUMYAR –UNR, pp. 1-15.
- Mauro, Karina (2015). “Trabajo asociativo y actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral”. Ponencia en las *XI Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mercado, Camila (2016). “Usos y apropiaciones diferenciales de la cultura: el teatro comunitario en Buenos Aires”. Ponencia de las *VIII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace*. FFyL-UBA, Buenos Aires.
- Mercado, Camila (2020). “El teatro comunitario en el campo teatral porteño. Estrategias de ingreso y legitimación”, en *20 años de Teatro Social en Argentina*. Colección Premios, CABA, Inteatro, pp. 113-149.
- Mercado, Camila y Sánchez Salinas, Romina (2018). “Relato de una conquista. Conversatorio sobre la Ley de Fomento al Teatro Comunitario”, en: Hantouch, Julieta y Sánchez Salinas, Romina (comps.): *Cultura Independiente. Cartografía de un sector movilizad*. Buenos Aires, RGC Libros, pp. 45-54.
- Miller, Toby y Yúdice, George (2004). *Política Cultural*. Barcelona, Gedisa.

- Morel, Hernán (2011). “Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires”, Tesis de Doctorado de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Morel, Hernán (2018). “Que siga el baile: clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires” en: Hantouch, Julieta y Sánchez Salinas, Romina (comp.) *Cultura Independiente. Cartografía de un sector movilizad*o. Buenos Aires, RGC Libros, pp. 171- 192.
- Parody, Viviana (2019). “Políticas culturales y afrodescendencia en Argentina: un análisis posible de sus configuraciones estatales en la etapa post-bicentenario”. *REA*, N° XXV, Escuela de Antropología –FHUMYAR –UNR, pp. 1-23.
- Roca, Cora (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires, Eudeba.
- Rozenholc, Alejandro (2015). “Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”, Tesis de Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, UBA.
- Salas Tonello, Pablo (2019). “La orientación generacional y estética de una premiación del estado dirigida al teatro independiente”, *Revista Brasileira Estudos Presença*, Vol. 9, N° 2, <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266080067>
- Sánchez Salinas, Romina (2018a). “Las organizaciones culturales y su vínculo con el Estado: el caso del teatro comunitario mendocino”, en: Prato, A. V. y Segura, M. S. (eds.): *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades entre 2003 y 2017*, Buenos Aires, RCG Libros, pp. 159-180.
- Sánchez Salinas, Romina (2018b). “Detrás de escena. Políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza. El caso de Chacras para Todos (2008-2018), Tesis de Doctorado en Sociología. IDAES-UNSAM.
- 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)”, *REA* - Escuela de Antropología – FHUMYAR – UNR, N° XXV, pp. 1-17.
- Scher, Edith (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Editorial INTEATRO.
- Scher, Edith (2020). “Que no se apague la llama del teatro comunitario”, *Revista Funámbulos*, N° 53, pp. 82-86.
- Seibel, Beatriz (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.