



4TO. ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO
GESTIÓN CULTURAL Y COMUNIDADES



**Como consolidar espectadores
teatrales a través de una dramaturgia
basada en el contexto local: el caso
del teatro del entorno y el grupo
teatral Tehuantepec.**

Aranza Ramos Bernal

Estudiante de la licenciatura en gestión cultural y desarrollo
sustentable de la facultad de Bellas Artes de la Universidad
Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

Resumen

La investigación tiene como objeto de estudio el teatro del entorno y sus espectadores en Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca a través de los treinta y dos años que lleva el grupo teatral Tehuantepec en escena. (1987- 2019)

Introducción

De acuerdo a el Módulo sobre Eventos Culturales (MODECULT) y la información levantada en el mes de mayo 2019 un 57.8% de la población en México de 18 años en adelante ha asistido a eventos culturales en los últimos doce meses, disminuyendo un 6.2% en comparación con el año 2016. Para ser más específico; sólo el 21.4% asistió al teatro en los últimos meses, esta cifra disminuyó un 6.6% comparada con el 2016. Esta pérdida significa un verdadero problema, ya que son los espectadores quienes hacen posible el hecho escénico y en comparación con otras disciplinas, el teatro es el arte que más carece de estos.

En mi experiencia como público asistiendo a diferentes eventos artísticos en el estado noté que, casi siempre se encontraban los mismos asistentes o el público muchas veces era escaso, sobre todo en el teatro, como se mencionó anteriormente. Una pregunta que me planteé es: ¿cómo se podía incidir desde la gestión cultural en este hecho? El tema de los públicos o espectadores, es un tema complicado, sobre todo cuando se ha considerado un tema de publicidad más que de cualquier otra área, además de que se podría cuestionar el ¿por qué?, pero tal como lo menciona Lucina Jiménez: La sustentabilidad del teatro, depende esencialmente de la conexión con sus públicos y no se reduce a la economía, aún cuando los públicos aportan recursos al pagar sus entradas. Lo cierto es que también aportan vitalidad, crítica, estímulo, matices, interpretaciones, sueños o ratificación de la complicidad estética con el artista. (2010) Así que no sólo es el hecho de ¿cómo crear espectadores? Ni crear un espectador que llene un asiento vacío o consuma un producto cultural o artístico y continúe aumentando una lógica

de mercado, se trata de la construcción de públicos o espectadores que tengan una percepción y aprehensión de lo observado y que se conviertan en espectadores críticos. “Parece una tarea complicada, si se toma en cuenta que: el espectador ha sido invisible hasta hace muy poco tiempo, ha sido una abstracción y no se ha tenido en cuenta su papel” (Colomer, 2013, p. 24). Además Canclini (1989) menciona que “Son escasos en América latina los estudios empíricos destinados a conocer cómo buscan los artistas a sus receptores y clientes, cómo operan los intermediarios y responden los públicos” (p.95). Mantecón (2002) dice que en México el consumo cultural ha sido estudiado desde disciplinas muy diversas, que abarcan desde la búsqueda de la democratización de las políticas culturales hasta la mejor mercantilización de las industrias culturales. Con esto, se puede notar que en los últimos años ha comenzado a tomar importancia el público y su estudio, sin embargo la mayoría de estos estudios son centrados en museos y artes visuales.

En el estado de Oaxaca a pesar de que han surgido distintas propuestas escénicas, espacios y grupos artísticos que se han dedicado a formar espectadores a través de sus representaciones, no se han realizado estudios sobre públicos teatrales o una gestión donde se dé un seguimiento de estos. En la ciudad se encuentran distintas propuestas teatrales, pero algunas de estas son recientes y les falta terminar de consolidarse entre los públicos o sus producciones teatrales no son frecuentes, lo que es entendible si se toma en cuenta lo costoso que es llevar a escena una obra, más su tiempo de preparación que no es equiparable a la demanda que podría existir de estas producciones por parte del público, sin embargo en Oaxaca hay una forma de hacer teatro conocida como teatro del entorno, el cual es llamado así porque consiste en crear obras de teatro a partir de lo que se ve alrededor, abordando temáticas regionales y cotidianas, logrando en cada una de sus obras una propuesta estética y dramática, así se ha consolidado por más de treinta años en el gusto del público en Tehuantepec, convirtiendo el

teatro en un ejercicio que forma parte del disfrute colectivo en el que los espectadores se reconocen mediante la dramaturgia creada por el director Marco Pétriz.

En este teatro se centrará la investigación ya que busca responder ¿Qué aporta este teatro al arte escénico en el estado de Oaxaca? ¿Cómo surge la idea de un teatro basado en el contexto local? ¿Cómo percibe el público estas puestas en escena? El propósito de contestar estas preguntas es que al analizar esta propuesta teatral se pueda comenzar a concebir al público no solo como a un asistente que llena una silla, sino como a un aliado que hace posible el hecho escénico, no sólo con su presencia, sino como un ente activo antes, durante e incluso después de la puesta en escena como lo han logrado en Tehuantepec. Para hacer del teatro no sólo una manifestación artística, también una manifestación social que forma parte de los derechos culturales de los ciudadanos y siga haciendo sostenible este arte. Quizá al contestar estas preguntas, otras propuestas escénicas dentro del estado de Oaxaca puedan replantearse su trabajo con el público y con el teatro.

El teatro independiente en América latina: una aproximación al teatro del entorno

En México el teatro tiene sus orígenes desde la época prehispánica pero más que un espectáculo estaba relacionado con la religión. Consistía en un diálogo entre personajes de carácter divino y humano, para contar estas historias de la vida familiar y social o pedir buenas cosechas. Posteriormente, el teatro se volvió un ejercicio evangelizador para enseñar la nueva religión. Fue hasta el siglo XVII que destacaron dos autores mexicanos: Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. Un siglo después José Joaquín Fernández de Lizardi comienza a escribir teatro costumbrista y nacionalista; reflejando situaciones y características de la época, en el siglo XIX llegó a México la corriente romántica, sin embargo debido a

que el público que asistía prefería el teatro al estilo europeo, en ese período se publicaron y representaron muy pocas obras de origen mexicano.

Para comienzos del siglo XX el teatro en el país comenzó una etapa de decadencia por la inauguración de la primera sala de cine. También los espectáculos teatrales comenzaron a llegar a otro tipo de público que no pertenecía a las clases de élite, surgieron obras llamadas “Tandas” que tenían una corta duración y pensados para un público considerado poco culto, a la par comenzaron a escribirse zarzuelas mexicanas, pero a pesar de los esfuerzos, no logró consolidarse aún un verdadero teatro mexicano.

Para comenzar a hablar de cuando surgió un movimiento teatral propio y diferente en México, hago un paréntesis y me remoto a una de las primeras formas de hacer un teatro diferente en América latina, de acuerdo a Fukelman (2009) este teatro es conocido como teatro independiente y surgió en Buenos Aires con Leónidas Barletta y su teatro del pueblo creado en 1930 con el fin de crear una respuesta contra el teatro comercial de los años veinte; todos los artistas e intelectuales de este país transformaron el teatro siguiendo las vanguardias artísticas de Europa. Dubatti define al teatro independiente como: “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y políticas y estéticas propias” (2012, p.81). Fukelman (2009) sostiene que este teatro logró expandirse en Latinoamérica en los años cincuenta y de acuerdo a esta autora lo que da al teatro la categoría de independiente es el modo de producción, el cual implica que los artistas costeen su trabajo y asuman el riesgo económico en su trabajo.

En los años sesenta Pelletiere (2003) habla del teatro porteño, una tendencia de enfrentamiento generacional con rechazo a la llamada “cultura de los mayores”; uno de sus fines era derribar los límites entre la obra y el público y planteaba un regreso

a las formas teatrales comunitarias. Así el teatro argentino tuvo en esta época la corriente formalista y la realista, todas se adaptaron al contexto social, sin embargo estas corrientes se encontraron en disputa ya que cada una proponía modelos diferentes, ambos compartían la idea de la defensa de la identidad nacional y buscaron cambiar el teatro en el país, cada uno creó una estética social que logrando que los artistas e intelectuales se preguntaran: ¿por qué? Y ¿para qué hacían teatro? Situación que no se había presentado antes, el teatro se volvió una práctica social más que individual.

Continuando con Pelletiere, menciona que de 1967 a 1976, ambas tendencias teatrales cambiaron sus procesos debido a la situación económica y social del país, en este período la cultura tuvo un proceso de nacionalización y politización. Al terminar el peronismo y los conflictos políticos en el país, se reubicaron a los teatristas argentinos y comenzaron a buscar nuevas formas de crear, para mediados de los setenta surgió el teatro de arte y los actores, directores y dramaturgos que participaron en esta nueva propuesta fueron quienes participaron en los años treinta con el teatro independiente. Estos grupos trabajaban con una propuesta realista de la sociedad, continuaban con la idea de educar al público pero desde el humor, patetismo y la intensificación de la crítica del contexto social y volvió a crear una distancia entre la obra-el espectador y su mundo, además era dirigido únicamente al público de clase media-alta.

Para el año de 1983 Argentina estaba en un proceso de reparación social a consecuencia de la dictadura, en este contexto surgió el llamado teatro comunitario al sur de este país, esta forma de teatro tiene sus raíces en el teatro realizado entre los años sesenta y setenta, desarrolló una estética particular y nuevas formas de organizarse. Bidegain (2011) menciona que los vecinos del barrio de catalinas sur decidieron realizar este tipo de teatro para reconstruir el tejido social y barrial con ayuda del director y actor Adhemar Bianchi. Así se comenzó a entender al teatro

como un derecho para todos los individuos. Esta práctica al realizarse de manera colectiva, los habitantes dejan de ser un agente pasivo y comienzan a participar en la organización, producción y finalmente como espectadores. Las personas que realizaban este tipo de teatro, no necesariamente eran artistas profesionales pero tenían la firme convicción de que el arte debe de estar al alcance de todas las personas. En cuanto a la parte creativa y técnica, se creaba en colectivo y por lo general representaban situaciones vividas en el contexto. Los actores no eran profesionales ni se pretendía que llegaran a serlo. El teatro comunitario se expandió a otros países y actualmente sigue vigente, interponiéndose a las industrias culturales construyendo rutas diferentes para continuar su labor social en el teatro.

Regresando al contexto mexicano, (Galván, Pichardo, Pichardo Galván y Serrano, 1999) mencionan que de 1928 a 1946 en México surgió un llamado ciclo experimental que también creó una forma de expresión teatral a través de las vanguardias europeas y así como en Argentina existió el teatro del pueblo, en México comenzó el teatro Ulises fundado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. A partir de este momento los artistas comenzaron a preocuparse de atraer al público, hicieron al teatro menos elitista y sus escenificaciones eran ante grupos numerosos. En los años cuarenta floreció el público teatral y nuevos espacios escénicos se abrieron. El teatro se dividió ya en tres sectores: el oficial, el comercial y el experimental, este último se relacionaba con los grupos teatrales particulares y los actores costeaban las obras representadas, en pocas palabras, era el teatro que Dubatti definió como independiente.

De 1947 en adelante inició la nueva generación de dramaturgia que buscó colocarse en el gusto del público mexicano; para lograrlo habló su propio idioma, presentó una imagen de su propia vida. El teatro se volvió nacionalista, localista y provinciano, todos los autores de esa generación tuvieron sus antecedentes con el teatro experimental y de vanguardia.

El teatro en Oaxaca

De acuerdo a Arcelia Yañiz (2008) el teatro en la ciudad de Oaxaca al igual que en todo el país tiene su auge en la mitad del siglo XX, durante las primeras dos décadas de este siglo los encargados de formar un público fueron: Cristina Pérez Guerrero, Efrén Díaz Cervantes, Efrén Mondragón, Enrique Sánchez, Elvira de Sánchez y Lidia Vega, al igual que Francisco Ruiz García, quien llevó obras al público de los valles centrales y formó a muchos actores. Francisco Espinosa Osornio representó farsas y sátiras; fue homenajeado en la sala Juárez de la escuela de Bellas Artes de Oaxaca. José Martínez Cabrera se dedicó a representar obras del teatro mexicano junto a su esposa que era primera actriz. Alejandro Pombo prefirió obras españolas. Por un programa promovido por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en 1949 se presentaron tres obras muy importantes: *La viuda sospechosa* con el grupo de Espinoza Osornio, *Como las aves* con el grupo Donají, y *El niño del Jabón* con Dagoberto Pérez Canseco y Martha Unda, estos dos jóvenes comenzaron un movimiento pionero de lo que después fue el teatro en Oaxaca.

Otro personaje importante dentro del teatro fue Rodolfo Álvarez con el grupo teatral Vanguardia, que posteriormente se convirtió en el grupo universitario. Montó más de 20 obras en Oaxaca y el teatro tuvo el desarrollo que nunca antes había tenido. En el periodo de 1953 a 1968 ganó consecutivamente el premio nacional de teatro. En esos años, el teatro Macedonio Alcalá estaba rentado por una casa operadora de teatros, por lo tanto no se podían hacer funciones dentro de este, ocupaba una casa particular que estaba enfrente de la iglesia de Sangre de Cristo y frecuentemente daban funciones en la sala Juárez de la escuela de Bellas Artes por este motivo, pasaron de ser el grupo Vanguardia al grupo universitario, presentaron obras como: *Calígula*, *La casa de Bernarda de Alba*, *La zorra y las uvas*, *Electra*, *La calle sin puertas*, *La noche de san Juan*, *El dios indiferente*,

Vacaciones de Apolo, Espiritismo de la casa vieja, El enfermo de aprehensión, también otras de su autoría *Martina y El duende y la roca*. Rodolfo Álvarez también dirigió el grupo de teatro de la escuela Normal, con este grupo puso en escena: *El dios indiferente, Vuelta a la tierra, Bodas de sangre y El gato y el ovoide*. En el año de 1965 Oaxaca, ambos grupos participaron en el festival de teatro en Tuxtla Gutiérrez organizado por el INBA, compartiendo el escenario con tres grupos: uno dirigido por Alfredo Palacios, el grupo de teatro rural del instituto de protección a la infancia dirigido por Carlos Rosas y el grupo Catalina D' Erzell de Francisco Ruiz García; sumaron cinco obras producidas en el estado de Oaxaca, el año siguiente también fue satisfactorio, ya que también llevaron a Chiapas otras puestas en escena en las que recibieron diversos premios. El auge para el teatro oaxaqueño continuó con el grupo universitario y hasta el año de 1968 se dejó de organizar este festival, donde participaron tres grupos diferentes dirigidos por Rodolfo Álvarez; *La casa de Bernarda de Alba* ganó el premio como mejor obra regional. Lamentablemente, así y con la muerte de Rodolfo Álvarez terminó una época de esplendor para el teatro en el estado. La presencia del teatro en Oaxaca seguía vigente gracias a que muchos actores y directores invitados por Álvarez se quedaron a trabajar en esta disciplina; tal es el caso de Raúl García Ramos que además de ser actor, realizó obras teatrales para los niños y jóvenes en las calles y parques. Existieron otras figuras importantes para el teatro oaxaqueño; Sergio Santamarina que dirigía el grupo de teatro del Centro de educación artística (CEDART) Miguel Cabrera; Adrián Méndez con su grupo Buscatablas perteneció a la casa de la cultura oaxaqueña hasta 1981 que se independizó. Otro personaje importante fue Lola Bravo, realizó obras del teatro clásico hasta el experimental además de dirigir la compañía estatal de teatro.

En el año de 1985 se llevó a cabo la primera muestra estatal de teatro donde fueron invitados diversos grupos: el universitario, el de la universidad regional del sureste, de la casa de la cultura oaxaqueña, del colegio de bachilleres de Oaxaca, el grupo del centro educativo cultural zapoteco, el grupo la bicicleta, la compañía de Jesús, el grupo Rodolfo Álvarez, la compañía estatal de teatro, la compañía de teatro de la escuela de Bellas Artes de la UABJO, el taller independiente de teatro en Oaxaca, el grupo Ikono y la compañía Oaxaqueña de teatro. Es importante mencionar estos grupos no lograron mantenerse hasta la actualidad, ni siquiera los de las instituciones educativas existen como tal.

Aproximándose al teatro contemporáneo en el estado existen figuras importantes que hoy en día siguen vigentes en la escena oaxaqueña, algunos son directores y actores que han formado grupos teatrales que se presentan en el estado y han resistido al escabroso camino que hay para las artes escénicas en Oaxaca, tal es el caso de Marco Pétriz y el grupo teatral Tehuantepec, el caso en que se centrará esta investigación.

El teatro del entorno

El grupo teatral Tehuantepec fundado en 1987 tiene como inspiración la vida cotidiana de esta región. El director Marco Pétriz nació en Tehuantepec y comenzó a formarse como actor desde los 13 años, posteriormente viajó a la ciudad de Oaxaca para continuar aprendiendo este arte, formó parte del grupo teatral Zipizape que tenía como objetivo llevar puestas en escena a todas las comunidades del estado, con esta labor el director conoció el teatro comunitario y encontró el sentido de hacer teatro con la comunidad y para ella, regresó a Tehuantepec para comenzar a hacer teatro en su lugar natal, inspirado en la cotidianidad creó su dramaturgia y estética; comenzó a formar actores, pasó de llamarlo teatro comunitario a teatro del entorno. Al inicio fue un reto que la comunidad se interesara en asistir al teatro,

actualmente el director ha consolidado al grupo, pero sobre todo a su público que se expandió y ahora además de los habitantes de Tehuantepec, viajan de localidades cercanas, desde la ciudad de Oaxaca o el resto de la república para ser testigos de esta experiencia escénica.

Este teatro se proyecta como un teatro ambientalista diferente al teatro a la italiana, invita al público a participar y ser testigo de la representación, cada obra es pensada para ser representada en el ámbito doméstico, en casas, patios típicos de la zona, por lo que resulta difícil programarlas en otros contextos; hecho que no le preocupa al director ya que su teatro siempre ha sido pensado para el público de la región, inspirado en la vida cotidiana, con tramas sencillas, lenguaje regional y una estética propia comenzó a llamarse "Teatro del entorno".

Estudios sobre los públicos escénicos

Los públicos no son la última parte de la cadena productiva, ni pueden reducirse a simples consumidores (Jiménez, 2010). Esta autora en sus estudios sobre públicos escénicos menciona que es necesario desarrollar consumidores escénicos para hacer al teatro sostenible y porque el acceso al arte es un derecho cultural. También considera que a pesar de que cualquier práctica artística cumple con un fin económico, el teatro debe reivindicar su significado simbólico, cultural, estético y ético en una sociedad que se ha dedicado a teatralizar la vida llevándola a la espectacularización. Otro hecho que plantea es que ha sido un error concebir el trabajo con los públicos desde las políticas democratizadoras que buscan hacer llegar el arte a la sociedad que desea consumir, de esta manera propone la gestión y creación de públicos desde una perspectiva más amplia que la del marketing cultural.

Por otro lado Colomer (2013) dice que "El sector de las artes escénicas se ha centrado desde siempre en el producto y en sus creadores y no ha tenido en cuenta

la aportación de los espectadores”(p.25). Para él los espectadores son aquellos que miran [...] ”Les llamamos públicos porque reconocemos la existencia de un cierto comportamiento colectivo que trasciende las conductas individuales de las personas que las conforman” (Ibíd., p.23). Para la economía los públicos son abstractos y se ven únicamente como los que impulsan la demanda, sin embargo los espectadores también pueden estudiarse desde la psicología y sociología. En el caso de esta última está la sociología del teatro Duvignaud advirtió que: “La sociología del teatro puede limitarse a un análisis estadístico del público. Pero muchos de estos estudios sobre este tema examinan la composición numérica de los espectadores de una sala, sin interesarse por los incentivos que los atraen al teatro” (1966, p.45). Estos estudios estadísticos son de nivel sociográfico y como lo menciona Duvignaud:

Un estudio estadístico no es suficiente, habrá que construir las actitudes que correspondan a las obras consideradas por su éxito o fracaso. Tal estudio deberá confrontar los modelos de actitudes construidos a partir de los datos estadísticos con las representaciones, por así decir oficiales de teatro, los valores reconocidos por la crítica, las explicaciones que el público da sobre su gusto, y las ideas que el creador se hace sobre su público (Ibíd., p.47).

Bordieu agrupó el estudio del público en el campo del consumo cultural y afirma que hay una economía de estos bienes culturales donde:

La sociología trabaja para establecer las condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto, y al mismo tiempo para describir las diferentes maneras de apropiarse de los bienes culturales que en un momento son considerados como arte, y las condiciones sociales del modo de apropiación que se considera legítimo (2015, p.231).

Sin embargo lo que Bordieu propuso en estos estudios es que el consumo cultural se encontraba estrechamente ligado con la educación y clase social de los individuos, siendo su disposición estética, prácticas culturales y preferencias artísticas producto de estos. Estas afirmaciones echas por el sociólogo pueden contraponer a la sociología del teatro propuesta por Duvignaud donde la creación artístico-dramática y la creación social son aspectos complementarios que esta

sociología debe mostrar, y para ello menciona que uno de los principios de esta se evoca a:

Las relaciones entre las estructuras sociales y las obras. Si las estructuras sociales designan la forma precaria y provisionalmente equilibrada de todos los niveles y de todas las dimensiones de la experiencia colectiva, constituyen “intermediarios” entre los fenómenos sociales tomados en su totalidad y sus manifestaciones en los diversos significados humanos que lo acompañan, las organizaciones que los muestran (Ibíd, p.56).

Este principio es el que se inserta dentro de la investigación ya que estudiará cómo se relaciona el público con el teatro del entorno y cómo el teatro del entorno ha tomado la realidad social para presentarla en sus obras.

Desde la antropología se ha visto al teatro como: “un constructo dinámico que articula la representación de acciones humanas. [...], como parte de la misma red de acciones simbólicas el entramado cultural mismo de la comunidad en la que se realiza la teatralización de sí misma” (Alcántara, 2002, p.128). Desde esta visión el cruce que existe entre la teatralidad y cultura más que constituirse con la obra está ligada a la forma en que se representa, y la observación del espectador y la creación del director no se separan de la cultura.

Los espectadores decodifican el mensaje teatral desde su interpretación de lo vivido y experimentado con el contexto cultural en el que se encuentra, así:

En la teatralización ocurre la intersección entre un sistema signífico primario y un secundario es decir, el de la cultura universal y el de la cultura local, y ambos se interrelacionan metafóricamente para producir el significado de la representación [...] En todas las representaciones están presentes, el primero dando una orientación específica al segundo, y este dando un sentido particular al primero (Ibíd., p.142)

Plantea este autor que el problema principal del arte no es su significado desde el punto de vista cultural, sino como insertar el arte en la vida de las personas como una actividad social, sin embargo menciona que se trata de un asunto local. Por último afirma que quizá el teatro ha funcionado a través del tiempo por ser un espacio en el que se refleja y reproduce lo que es fundamental para el ser humano la cultura o su cultura.

Consideraciones finales

Para estudiar la propuesta teatral de Pétriz y cómo surgió, la investigación toma el concepto de teatro independiente que se acuñó en Argentina, ya que en México no se encuentran estudios de este movimiento teatral cómo tal, y el contexto que más se podría adaptar es este que surgió poco antes del teatro de Pétriz. Además con este repaso por el teatro en el país y el estado es posible comenzar a entender el proceso por el que ha pasado el teatro, no sólo en su creación sino también en sus fines y a qué tipo de público ha sido dirigido.

La investigación presentada se encuentra en proceso, durante el desarrollo de esta surgen los siguientes puntos para responder: el teatro de Pétriz es una vanguardia pero, ¿Por qué?, ¿Cuándo el teatro sale de Tehuantepec, deja de ser del entorno? ¿Qué aporta el teatro del entorno al teatro oaxaqueño y a la creación de públicos

Fuentes de consulta

Alcántara, J.R. (2002). Teatralidad y cultura. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Bourdieu, P. (2015). El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura.

México, D.F.: Siglo veintiuno editores.

Bidegain, M. (2011). Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social. *Stichomythia*, 12, 81-88.

Colomer, J. (2013). La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica.

Madrid: Fundación de autor.

Dubatti, J. (2012). Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los estatutos de la agrupación teatral la cortina en 1940. *Anuario de estética y artes*.

Duvignaud, J. (1966). Sociología del teatro. México, D.F.; Fondo de cultura económica.

Fukelman, M. (2015). El concepto de "teatro independiente" y su relación con otros conceptos.

Revista colombiana de artes escénicas, 9, 160-171.

Galván, C., Pichardo, C., Pichardo, J., Serrano, M. (1999). El lenguaje de las artes: teatro y poesía. Edo de México: Pretenci Hall Hispanoamerica.

García Canclini, N. (1989). Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.

México, D.F.: Grijalbo

Jiménez, L. (2010). Artes escénicas, públicos y sustentabilidad en el siglo XXI.

Madrid: La red de teatros auditorios, circuitos y festivales de titularidad pública.

Mantecón, A. (2002). Los estudios sobre consumo cultural en México. Universidad Autónoma Metropolitana.

Pellettieri, O. (2003). Teatro breve argentino. Madrid: Editorial biblioteca nueva.

Yañiz, A. (2008). Teatro en Oaxaca. Oaxaca de Juárez, Oax.: Cantera Verde.