

## **Cuerpo, memoria y creación colectiva: experiencia de teatro comunitario en Báguanos, Cuba<sup>1</sup>**

**Gonzalo Germán Aranda<sup>2</sup>**

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.

[gonzaloaranda468@gmail.com](mailto:gonzaloaranda468@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0000-6365-9898>

### **Resumen**

Una experiencia teatral desarrollada en Báguanos (Holguín, Cuba), articuló teatro comunitario, memoria popular y creación colectiva mediante el trabajo conjunto de artistas aficionados, docentes, trabajadores culturales y vecinos. A partir de un taller basado en la improvisación y la composición grupal, surgió la puesta en escena *Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central. La historia de Báguanos*. La historia del central azucarero López-Peña se convirtió en materia dramática y favoreció una construcción colectiva de sentido. Se analiza el cuerpo como archivo vivo, la precariedad como poética de resistencia y el teatro como práctica pedagógica, política y comunitaria.

**Palabras clave:** teatro comunitario; creación colectiva; memoria popular; cuerpo; Cuba.

## **Body, memory and collective creation: community theatre experience in Báguanos, Cuba**

### **Abstract**

A theatrical experience developed in Báguanos (Holguín, Cuba) brought together community theater, popular memory, and collective creation through the collaborative work of amateur artists, teachers, cultural workers, and local residents. From a workshop based on improvisation and group composition emerged the performance "Life, Crucifixion, and Rebirth of a Sugar Mill: The History of Báguanos." The history of the López-Peña sugar mill became dramatic material and fostered a collective construction of meaning. The performance analyzes the body as a living archive, precarity as a poetics of resistance, and theater as a pedagogical, political, and community practice.

**Keywords:** community theatre; collective creation; popular memory; body; Cuba.

---

<sup>1</sup> Para citar este artículo: Aranda, Gonzalo Germán (2026). *Cuerpo, memoria y creación colectiva: experiencia de teatro comunitario en Báguanos, Cuba*. *El Peldaño-Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 66-78.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1592>

Sección: Artículos. Recepción: 14/05/2026. Aceptación final: 10/06/2026.

<sup>2</sup> Profesor titular cátedra Práctica escénica I. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Argentina.

## Introducción

### *Contextualización de la experiencia y perspectivas de análisis*

*"Pienso que todos los grupos teatrales verdaderamente revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma, y es el pueblo quien la debe manejar". (Boal, 1974, p. 148).* La afirmación de Augusto Boal atraviesa de manera profunda la experiencia teatral desarrollada en Báguanos, municipio de la provincia de Holguín, Cuba. Más que una referencia teórica, aquella frase funcionó como una orientación práctica y ética durante el proceso de trabajo realizado junto a integrantes de la comunidad, artistas aficionados, docentes, trabajadores culturales y vecinos del lugar.

La experiencia que relato se inscribe en mi tarea como profesor del taller teatral y coordinador del proceso de creación colectiva.

El viaje a Cuba nació inicialmente de una inquietud personal y política. La necesidad de conocer el país desde la experiencia directa, lejos de las representaciones mediáticas simplificadoras, impulsó una búsqueda centrada en el encuentro con las personas y sus modos de vida cotidianos. No interesaba el turismo tradicional ni la mirada superficial sobre la realidad cubana; interesaba comprender cómo una comunidad produce cultura, construye memoria y sostiene vínculos colectivos en medio de transformaciones históricas profundas.

En ese recorrido apareció Báguanos, casi de manera accidental. Sin embargo, aquello que comenzó como una visita se transformó rápidamente en una experiencia artística y humana de enorme intensidad. El contacto con el Proyecto Cultural Comunitario El árbol que silba y canta, coordinado por Rolando Bellido Aguilera, abrió la posibilidad de desarrollar un taller teatral.<sup>3</sup> El vínculo con la comunidad de Báguanos fue posible gracias al teatrista e investigador cubano Omar Valiño, figura fundamental de la cultura teatral cubana contemporánea y vicepresidente de la UNEAC, quien facilitó el encuentro inicial y acompañó parte del proceso de intercambio cultural cuyo objetivo inicial era compartir herramientas actorales. Con el paso de los días, el taller derivó en un proceso de creación colectiva que culminó en la puesta en escena de la obra Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central. La historia de Báguanos.

La experiencia permite pensar el teatro no solamente como representación artística, sino como práctica social, pedagógica y política.<sup>4</sup> En este sentido, la dimensión comunitaria del proceso se vincula con las ideas de Paulo Freire sobre la pedagogía de la liberación. Freire plantea que el conocimiento no se deposita verticalmente sobre sujetos pasivos, sino que se construye en diálogo y en praxis transformadora. Del mismo modo, el taller teatral en Báguanos no buscó transmitir una técnica cerrada, sino generar condiciones

---

<sup>3</sup> El Proyecto Cultural Comunitario El árbol que silba y canta se encontraba vinculado a instituciones culturales cubanas como UNEAC, CIERIC y la Asociación Hermanos Saíz.

<sup>4</sup> La experiencia relatada fue desarrollada entre enero de 2012 y enero de 2014 en Báguanos, provincia de Holguín, Cuba. La dimensión pedagógica del proceso dialoga especialmente con Paulo Freire y su propuesta de construcción colectiva del conocimiento desarrollada en Pedagogía del oprimido.

para que la comunidad pudiera apropiarse de herramientas expresivas y convertirlas en producción colectiva de sentido.

A su vez, la experiencia dialoga con las prácticas latinoamericanas de creación colectiva impulsadas por Enrique Buenaventura y Santiago García. Ambos comprendían el teatro como una forma de investigación social y de producción crítica de memoria. Para Buenaventura, la creación colectiva permitía recuperar la experiencia popular y convertirla en material escénico vivo. Santiago García, desde el Teatro La Candelaria, concebía el trabajo teatral como una práctica profundamente ligada a la historia y a los conflictos de América Latina. En Báguanos, la historia del central azucarero y de la comunidad se convirtió precisamente en el núcleo dramático de la puesta.<sup>5</sup>

## Metodología

### *Teatro corporal, pedagogía crítica y creación colectiva*

La metodología de trabajo desarrollada en Báguanos estuvo basada en una lógica de laboratorio teatral comunitario, articulando herramientas del teatro físico, ejercicios de improvisación, dinámicas de percepción sensorial y composición colectiva de imágenes escénicas. El proceso se estructuró desde una perspectiva práctica-reflexiva, donde la experiencia corporal antecede a la conceptualización teórica.

El taller se desarrolló durante jornadas intensivas de trabajo en doble turno y estuvo organizado en torno a tres núcleos principales: movimiento, emoción y voz. Cada encuentro incluía ejercicios físicos de concentración, escucha, acción-reacción, uso del espacio y creación de imágenes corporales colectivas. Posteriormente, el grupo realizaba improvisaciones donde dichas herramientas eran puestas en práctica dentro de situaciones dramáticas construidas colectivamente.

La dinámica metodológica partía del hacer para luego abrir instancias de reflexión grupal. Esta lógica se vincula con la pedagogía dialógica de Paulo Freire, quien propone una construcción horizontal del conocimiento basada en la praxis crítica y la participación activa de los sujetos (Freire, 2005).

El proceso también retomó herramientas provenientes de las experiencias latinoamericanas de creación colectiva desarrolladas por Enrique Buenaventura y Santiago García, donde la dramaturgia surge desde improvisaciones, memoria social y experiencias concretas de los participantes (Buenaventura, 2005; García, 2002).

Asimismo, la metodología corporal estuvo influenciada por el método de acciones físicas de Stanislavski, la biomecánica de Meyerhold y el trabajo físico del actor propuesto por Jerzy Grotowski.<sup>6</sup> En todos los casos, el cuerpo fue entendido no solamente como soporte expresivo, sino como territorio de memoria, producción simbólica y construcción política (Grotowski, 1992; Meyerhold, 1971).

---

<sup>5</sup> La metodología de creación colectiva utilizada durante el proceso retomó procedimientos vinculados al Teatro Experimental de Cali y al Teatro La Candelaria, particularmente las experiencias desarrolladas por Enrique Buenaventura y Santiago García.

<sup>6</sup> Parte del entrenamiento corporal desarrollado durante el taller estuvo influenciado por la formación recibida junto al actor y director argentino Ernesto “Flaco” Suárez, además de los aportes del trabajo físico del actor desarrollados por Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*.

## Teatro, cuerpo y comunidad

El taller se desarrolló en la Casa de la Cultura de Báguanos, antiguo edificio perteneciente al administrador del central azucarero antes de la Revolución Cubana. El espacio poseía una fuerte carga simbólica: una estructura asociada históricamente al poder económico se convertía ahora en lugar de producción cultural comunitaria.



Figura 1. Casa de Cultura Municipal de Báguanos.

El grupo de participantes era heterogéneo: actores aficionados, instructores de arte, docentes, poetas, bibliotecarios, amas de casa, músicos y niños compartían el mismo espacio de trabajo. Esa diversidad fue determinante para el desarrollo metodológico del taller. Más que imponer una lógica académica rígida, el proceso debía construirse desde la escucha y desde las posibilidades reales del grupo.

La estructura de trabajo se organizó alrededor de tres ejes: movimiento, emoción y voz. Sin embargo, dichos elementos no se abordaron de forma aislada, sino como dimensiones integradas de la experiencia escénica. El cuerpo fue entendido como territorio de memoria y de producción de sentido.

En este punto, la influencia de Jerzy Grotowski resulta fundamental. El llamado “teatro pobre” proponía despojar la escena de elementos superfluos para concentrarse en la potencia expresiva del cuerpo del actor. En Báguanos, la precariedad material no fue un obstáculo, sino una condición estética y política<sup>7</sup> (Grotowski, 1992). La puesta utilizó apenas cañas, cuerpos y música en vivo para construir universos escénicos complejos: trenes, cañaverales, fábricas, batallas, fiestas populares.

<sup>7</sup> La relación entre precariedad material y potencia expresiva retoma los postulados estéticos y actorales formulados por Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*.

La centralidad del cuerpo también remite al trabajo biomecánico de Meyerhold, especialmente en relación con la acción física como motor de la escena. Las improvisaciones buscaban que el movimiento generara situaciones dramáticas antes que ideas abstractas o psicológicas. En otras palabras, el pensamiento surgía desde la acción. Esta lógica permitía liberar la creatividad colectiva y evitar bloqueos vinculados al exceso de racionalización.

El trabajo sobre la acción y la reacción, sobre la escucha corporal y sobre la concentración escénica se articuló además con herramientas provenientes del método de acciones físicas de Stanislavski. La pregunta central era sencilla y compleja al mismo tiempo: ¿cómo surge la emoción en escena? La respuesta aparecía desde la práctica: la emoción no se fuerza, sino que emerge a partir de acciones concretas realizadas con verdad y atención.

El taller funcionó desde una pedagogía del hacer. Cada herramienta era experimentada corporalmente antes de ser conceptualizada. Primero aparecía la experiencia; luego, la reflexión sobre esa experiencia. Esta metodología se relaciona directamente con Paulo Freire, quien sostenía que no existe aprendizaje real sin praxis. El conocimiento surge del vínculo entre acción y reflexión crítica (Freire, 2005).



Figura 2. Ejercicios de improvisación y comunicación grupal durante el taller.



Figura 3. Ejercicios de composición corporal durante el taller.

### *Creación colectiva y memoria popular*

Hacia el final del taller surgió una pregunta decisiva: ¿por qué no contar teatralmente la historia de Báguanos? La propuesta abrió un nuevo momento dentro del proceso. Ya no se trataba solamente de compartir técnicas actorales, sino de construir una dramaturgia colectiva a partir de la memoria del lugar.

La historia del central azucarero López-Peña condensaba gran parte de las tensiones históricas de Cuba y de América Latina: explotación laboral, colonialismo económico, revolución, crisis, resistencia y reorganización comunitaria. La dramaturgia comenzó a construirse a partir de improvisaciones, imágenes corporales y relatos compartidos por los propios participantes.

Aquí aparece con claridad la influencia de Enrique Buenaventura y Santiago García. Ambos desarrollaron metodologías donde la dramaturgia surgía del trabajo colectivo de actores e investigadores escénicos. En lugar de partir de un texto cerrado, el material dramático se construía desde improvisaciones, testimonios y memoria popular (Buenaventura, 2005; García, 2002).



Figura 4. Composiciones físicas realizadas por los participantes durante el proceso de montaje.

La obra resultante se estructuró como una sucesión de imágenes físicas y relatos breves. Los cuerpos crean y transforman constantemente el espacio escénico. Un grupo de actores podían convertirse en cañaveral; luego en tren; después en central azucarero; más tarde en ejército revolucionario. Las transiciones ocurrían a la vista del público, exponiendo el artificio teatral y evitando cualquier ilusión naturalista.<sup>8</sup>

Esta decisión estética dialoga directamente con Bertolt Brecht y su teoría del distanciamiento. La obra no buscaba que el espectador olvidara que estaba frente a una representación. Por el contrario, intentaba producir reflexión crítica sobre los procesos históricos narrados (Brecht, 2004). Los relatores, las canciones y la construcción visible de las imágenes escénicas interrumpían permanentemente la identificación pasiva. Sin embargo, el distanciamiento brechtiano no anulaba la dimensión afectiva. Las escenas estaban atravesadas por una fuerte energía emocional vinculada a la memoria colectiva del pueblo. El público reconocía en escena su propia historia, sus luchas y sus contradicciones.

En este sentido, resulta pertinente pensar la experiencia desde Jacques Rancière. El filósofo sostiene que la política del arte no reside únicamente en los contenidos explícitos, sino en la reorganización de lo sensible: quién puede hablar, quién puede ser visto, quién puede producir sentido (Rancière, 2010). El taller de Báguanos habilitó

---

<sup>8</sup> La utilización visible del artificio teatral y las operaciones de distanciamiento remiten a las formulaciones de Bertolt Brecht desarrolladas en *Pequeño organón para el teatro*.

precisamente una redistribución de lo sensible al convertir a los habitantes de la comunidad en productores de representación.<sup>9</sup>

Los participantes dejaron de ser espectadores de su historia para convertirse en narradores y constructores de imágenes sobre esa historia. El teatro operó entonces como una práctica de emancipación sensible.

### **Teatro popular y representación de la memoria colectiva**

La experiencia de Báguanos puede inscribirse dentro de una tradición de teatro popular latinoamericano, entendiendo lo popular no como una categoría folklórica o costumbrista, sino como una práctica artística profundamente ligada a las experiencias históricas, culturales y políticas de las comunidades.

Autores y directores como Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Santiago García comprendieron el teatro popular como un espacio de producción colectiva de conciencia crítica, donde el pueblo no aparece solamente como tema representado, sino como sujeto activo de creación. (Boal, 1974; Buenaventura, 2005; García, 2002)

En Argentina, referentes del teatro comunitario como Ricardo Talento sostienen que el teatro comunitario permite reconstruir lazos sociales fragmentados y recuperar relatos colectivos invisibilizados por las narrativas oficiales. Talento afirma que el teatro comunitario “devuelve la palabra y el espacio simbólico a quienes históricamente fueron expulsados de la representación”.<sup>10</sup> (Talento, 2010) Esta idea dialoga profundamente con la experiencia desarrollada en Báguanos.

La construcción de la obra *Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central* permitió que los habitantes del lugar narraran escénicamente su propia historia social, económica y afectiva. La escena se convirtió así en un espacio de memoria compartida y reapropiación simbólica del territorio.

*Links del proceso creativo de la obra:*

<https://youtu.be/yaCUuBVTbKI>

<https://youtu.be/n-WzDwbVB8s>

<https://youtu.be/eaoB7pe-nRc>

<https://youtu.be/n045QkwjP-0>

<https://youtu.be/WeUTp0zFqko>

<https://youtu.be/rMyEceAoiDY>

---

<sup>9</sup> La idea de “redistribución de lo sensible” proviene de Jacques Rancière, quien analiza las relaciones entre estética, política y producción de visibilidad social en *El reparto de lo sensible*.

<sup>10</sup> Ricardo Talento desarrolla esta concepción del teatro comunitario como recuperación de la voz colectiva en *Teatro comunitario argentino: la construcción de la memoria*.



Figura 5. Representación colectiva basada en la historia del central azucarero López-Peña.

### *Teatro y experiencia latinoamericana*

La experiencia de Báguanos permite pensar ciertas particularidades del teatro latinoamericano contemporáneo. A diferencia de modelos teatrales centrados exclusivamente en la producción espectacular o mercantil, gran parte de las prácticas escénicas latinoamericanas se desarrollan desde la precariedad material y desde fuertes vínculos comunitarios.

Esa precariedad, lejos de impedir la creación, suele convertirse en potencia estética. El uso mínimo de recursos materiales obliga a profundizar el trabajo sobre el cuerpo, la voz y la imaginación colectiva. La escena se construye desde la capacidad transformadora del actor y no desde la acumulación tecnológica.

Walter Benjamin señalaba que el arte pierde su potencia política cuando queda reducido a objeto de consumo aislado de la experiencia colectiva. Frente a ello, proponía formas artísticas capaces de activar nuevas relaciones entre producción y recepción (Benjamin, 2003). En Báguanos, el teatro funcionó como experiencia compartida y no como mercancía cultural. La obra pertenecía a la comunidad porque surgía directamente de ella.

Benjamin también advertía sobre la pérdida de experiencia en las sociedades modernas. La experiencia comunitaria, ligada al relato oral y a la transmisión colectiva, era reemplazada por información fragmentaria y consumo acelerado. El proceso teatral desarrollado en Báguanos recuperó precisamente la dimensión narrativa de la

experiencia.<sup>11</sup> La historia del central azucarero dejó de ser un dato histórico abstracto para convertirse en memoria corporal viva.

Por otra parte, Giorgio Agamben permite pensar la relación entre arte y forma de vida. El filósofo italiano propone superar la separación entre vida y práctica artística (Agamben, 2001). En la experiencia cubana, el teatro no apareció como actividad externa a la comunidad, sino como prolongación de la vida cotidiana y de los vínculos sociales.

Las reuniones, ensayos, comidas compartidas y conversaciones formaban parte del mismo proceso creativo. El teatro se volvía una forma de habitar colectivamente el mundo.<sup>12</sup> Esta dimensión comunitaria resultó especialmente visible en el modo en que la obra continuó desarrollándose incluso después de finalizado el taller.

El grupo de adultos siguió realizando funciones bajo la dirección de Luis Martínez, mientras que también surgió un nuevo grupo juvenil que continuó trabajando teatralmente. Esto demuestra que el objetivo principal no era producir un espectáculo efímero, sino generar herramientas de apropiación cultural sostenidas en el tiempo.

### **El cuerpo como archivo**

Uno de los aspectos más significativos de la experiencia fue el trabajo sobre las imágenes corporales. Las escenas se organizaban desde composiciones físicas colectivas que se transformaban constantemente.

Los cuerpos almacenaban y transmitían memoria. El cañaveral, el tren, la batalla revolucionaria, el cierre del central o la fiesta popular no eran representados mediante escenografías realistas, sino mediante acciones físicas compartidas.

Esta dimensión corporal permite pensar el teatro como archivo vivo. A diferencia de los archivos tradicionales, organizados desde documentos escritos, el archivo corporal se sostiene en la repetición y transformación de acciones, gestos y ritmos colectivos (Taylor, 2015).

Las canciones, los poemas y los movimientos funcionaban como dispositivos de memoria afectiva. Cada representación actualizaba nuevamente la historia del pueblo. En este punto, las ideas de Boal vuelven a adquirir relevancia. El teatro del oprimido proponía romper la división entre actor y espectador, transformando al espectador en “espect-actor”, sujeto activo dentro de la experiencia teatral (Boal, 1974). Aunque la obra de Báguanos mantenía una estructura escénica relativamente convencional, el proceso de creación sí produjo una fuerte participación colectiva en la construcción del material dramático.

La comunidad no era representada desde afuera; era ella misma quien construía su representación.

### **Poética de la precariedad y estética de resistencia**

---

<sup>11</sup> La reflexión sobre experiencia, memoria y narración colectiva dialoga con Walter Benjamin y sus análisis sobre la pérdida de experiencia en la modernidad desarrollados en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

<sup>12</sup> La relación entre práctica artística y forma de vida retoma las reflexiones de Giorgio Agamben en Medios sin fin. Notas sobre la política.

La puesta en escena de *Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central* estaba construida desde una poética de la precariedad. Apenas unas cañas servían para construir armas, estructuras, sonidos y espacios. El cuerpo del actor ocupaba el centro absoluto de la dramaturgia.

Esta elección no respondía únicamente a limitaciones económicas. También implicaba una decisión estética y política. El teatro latinoamericano ha desarrollado históricamente formas escénicas capaces de producir gran potencia poética con recursos mínimos.

La precariedad material se transforma entonces en lenguaje de resistencia. Frente a modelos culturales dominantes basados en la espectacularidad y el consumo, el teatro comunitario recupera la potencia del encuentro directo entre cuerpos presentes.

En Báguanos, el acontecimiento teatral adquiriría una intensidad especial porque estaba atravesado por la experiencia compartida del trabajo colectivo. Las personas que actuaban en escena eran también quienes habían vivido gran parte de los procesos históricos narrados.

Por ello, la obra poseía una dimensión testimonial imposible de separar de su construcción estética. No se trataba solamente de representar una historia, sino de poner el cuerpo para volver a atravesarla.



Figura 6. Ensayo grupal y organización escénica durante el proceso de creación colectiva.<sup>11</sup>

## Conclusiones

La experiencia teatral desarrollada en Báguanos permite pensar el teatro comunitario como práctica artística, pedagógica y política profundamente vinculada a la construcción de memoria e identidad colectiva.

El taller no funcionó únicamente como espacio de aprendizaje técnico, sino como dispositivo de encuentro y producción comunitaria de sentido. A través del trabajo corporal, la improvisación y la creación colectiva, los participantes construyeron una representación crítica y afectiva de su propia historia.

Las herramientas provenientes de Boal, Freire, Buenaventura, Santiago García, Grotowski, Brecht y Meyerhold encontraron en la práctica concreta nuevas posibilidades de articulación. A su vez, las reflexiones de Rancière, Agamben y Benjamin permiten comprender cómo el teatro puede convertirse en experiencia emancipadora, forma de vida y archivo sensible de la memoria popular.

Quizás el aspecto más significativo de la experiencia haya sido comprobar que el teatro no transforma automáticamente las condiciones materiales de existencia, pero sí puede fortalecer vínculos comunitarios, reafirmar identidades y producir espacios donde una comunidad vuelva a narrarse a sí misma.

En una época marcada por el individualismo y la fragmentación social, el teatro comunitario recupera algo esencial: la posibilidad de reunirse, escuchar, recordar y construir colectivamente imágenes sobre el pasado y el presente.

La experiencia de Báguanos demuestra que el teatro sigue siendo, todavía, un territorio de encuentro, memoria y resistencia.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Brecht, B. (2004). *Pequeño organón para el teatro*. Madrid: Alianza.
- Buenaventura, E. (2005). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro Experimental de Cali.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, S. (2002). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Meyerhold, V. (1971). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Talento, R. (2010). *Teatro comunitario argentino: la construcción de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

### **Nota**

Las imágenes y registros audiovisuales del proceso creativo forman parte del archivo personal del autor.