

Nuevas formas de hacer teatro en pandemia: Aquí no va a llegar del grupo Crash y Our first honest conversation del Skylight Theatre

MOLINA CONCHA, Tania Valeria / UNCUYO-IFD N.º 4-IFD N.º 12 -
tania.molina@gmail.com

Eje: Teatralidades Liminales / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: pandemia - convivio - tecnovivio

Resumen

La pandemia y confinamiento del año 2020 obligaron al mundo a reconfigurar sus estilos de vida. En este panorama, los espectáculos teatrales debieron redefinirse para poder adaptarse a la nueva realidad. En este sentido, se rescata la labor hecha por dos grupos teatrales: en primer lugar, el grupo “Crash” de la ciudad de Neuquén Capital (Argentina) y el grupo “Skylight Theatre” de Los Ángeles (California, Estados Unidos). Ambas compañías emplearon recursos tecnológicos para poder, por un lado, seguir mostrando su arte y por el otro, continuar trabajando. Esta reinención del espectáculo teatral abre las puertas a intentar definir nuevos modos del quehacer teatral, pero también de repensar a los artistas teatrales como trabajadores.

Introducción

La presente ponencia se desprende del trabajo realizado en el grupo de investigación de la Universidad Nacional de Cuyo: “Sociedad, literatura y desarrollos teóricos sobre la(s) pandemia(s)”, dirigido por la Dra. Marcela Raggio. Dicha investigación intenta analizar el fenómeno de la pandemia por Covid-19 y cómo se reflejó en distintos ámbitos: social, mediático, económico y, por supuesto, literario.

En este sentido, hay que decir que el año 2020 ha quedado en la historia como un año singular en todos los sentidos. La pandemia obligó a las personas a replantear su *modus vivendi*, lo cual no solo afectó a la sociedad y la economía, sino también a las expresiones culturales. Así, las actividades artísticas se vieron profundamente afectadas debido a las normativas de distanciamiento social como forma de prevención de contagios.

Los artistas han visto su trabajo de años interrumpido y cancelado para evitar aglomeraciones y posibles contagios masivos. Al respecto, uno de los ámbitos artísticos que ha sufrido esto ha sido el teatro. Si bien otras ramas artísticas también se vieron alteradas con la situación, el teatro es esencialmente presencial. El género dramático constituye un tipo particular dentro de la literatura porque, a diferencia del género narrativo y del lírico, el teatro no queda solo en el texto. Este tiene como finalidad última ser representado frente a un público. Por ello, su análisis no puede residir sólo en el texto sino que, tal como postula García Barrientos (2012), debe entenderse a la “obra de teatro”, expresión que él emplea, como un constructo que abarca tanto el texto dramático como el espectáculo teatral.

Las salas teatrales independientes o pequeñas fueron las que más sufrieron este repentino cierre. En el caso de la ciudad de Neuquén las diversas salas independientes (“Ámbito Histrión”, “El Arrimadero”, “Araca Teatro”, “La Conrado Centro Cultural”, entre otros) han padecido esta situación que ha actuado como una forma más de precarización laboral. Desde el inicio de la cuarentena obligatoria, numerosas salas teatrales de la zona declararon su necesidad económica y el peligro de cierre de varias de ellas. Si bien el Ministerio de las Culturas les facilitó una ayuda económica en dos oportunidades (mayo y agosto de 2020) para poder cancelar servicios básicos, esto no solucionó el problema de fondo. ¿Cuál es la principal problemática a la que se enfrentaron las salas teatrales y los artistas que trabajaban en ellas? La imposibilidad de abrirlas al público para generar una recaudación que les permitiera continuar con su labor.

Esta misma situación se replicó en el resto del mundo. En el caso del *Skylight Theatre* de la ciudad de Los Ángeles ocurrió lo mismo que en “Ámbito Histrión”: la imposibilidad de abrir sus puertas provocó un gran problema no solo por la cuestión artística sino por lo económico. De acuerdo a Nagourney (2021): “*Many organizations have survived these past months with government grants, support from donors and breaks from landlords. But Demson said some theaters that were forced to turn off the lights may never be able to return in this difficult environment*”¹.

En este contexto, pueden destacarse las labores de “Ámbito Histrión” (y del director Pablo Todero) y el *Skylight Theatre* (y de la directora Vicki Pearlman) en la conformación de nuevas formas de representación teatral y difusión de actividades performativas durante este período. Para lograr empezar a trabajar sin exponerse, “Ámbito Histrión” junto al grupo teatral “*Crash*” creó una página en la plataforma de *Youtube*, y largó una miniserie titulada “Acá no va a llegar” que retrata la temática de la pandemia. Por otro lado, el *Skylight Theatre* también buscó una forma de seguir presentando

¹ “Muchas organizaciones han sobrevivido estos últimos meses con subvenciones del gobierno, apoyo de contribuyentes y exenciones de los propietarios. Pero Demson [hace referencia a Martha Demson, la presidente de la Liga de Productores Teatrales de Los Angeles] dijo que es posible que algunas salas que se vieron obligadas a apagar las luces, quizás nunca puedan regresar en este difícil entorno” (Nagourney, 2021. La traducción me pertenece).

producciones. Para ello, modificó obras teatrales, las adaptó al nuevo contexto de virtualidad y las transmitió en vivo por *Zoom*.

Ahora bien, la cuestión no es sólo cómo resolvieron de manera individual algunos grupos teatrales o salas durante la pandemia, sino también cómo se concibe el trabajo teatral, o cómo se vive el trabajo teatral. Es por esta razón que en la presente ponencia se pretende también definir cuestiones relativas al trabajo artístico y su precarización. También se busca explorar los conceptos de convivio y tecnovivio en estos nuevos entornos teatrales.

1. El trabajo teatral como trabajo precarizado

La noción de trabajo ha sido discutida largamente a través del tiempo. De acuerdo con De la Garza Toledo (2009):

En su aspecto más básico, el trabajo puede entenderse como la transformación de un objeto a partir de la actividad humana, utilizando determinados medios de producción para generar un producto con valor de uso y, en ciertas condiciones, con valor de cambio. (p. 117)

Entonces, el trabajo en su definición más básica solo hace referencia al trabajo fabril. ¿En qué lugar quedan otros tipos de trabajos de servicios, educación o el artístico? Técnicamente, según De la Garza Toledo, caen bajo la definición de “trabajo atípico” o “trabajo no clásico”:

En contraposición, el atípico sería el no subordinado a un solo patrón, o integrado a una sola empresa, sin contrato por tiempo indeterminado, sin tiempo completo, desprotegido, riesgoso pero no necesariamente precario, también aquellos en los que el cliente está implicado directamente en la producción. Ejemplos de trabajos atípicos serían: de tiempo parcial, por llamada, por obra, estacional, con agencias de contratación, a domicilio, el teletrabajo, el de aprendizaje o a prueba, el del free lance, el domiciliario, pero también los tradicionales de salud, transporte, la venta callejera, las actividades delictivas. (p. 125)

Entonces, ¿en qué lugar queda el trabajo artístico? Al respecto, resultan interesantes las investigaciones de Karina Mauro (2020) sobre la relación entre el mundo del arte y el del trabajo. Ella afirma que este es un campo prácticamente inexplorado en el mundo de las ciencias humanísticas. Mauro asevera que el trabajo artístico ha sido signado por “la informalidad, la estacionalidad, la polivalencia, la precarización o la feminización” (p. 5).

Esto es sustentado por las investigaciones de Mariana del Mármol y Mariana Sáez (2020). Las autoras aseguran que la mayor parte del trabajo artístico (se centran en la ciudad de La Plata, pero bien puede extenderse a otras zonas geográficas) se realiza de manera autogestiva o “independiente”. Es por ello, que resulta particularmente difícil poder sostenerlo en el marco de la situación epidemiológica que se suscitó en el año 2020.

En este sentido, entra el concepto de emprendedurismo de la mano de Cruz García Lirios (2015), quien define que “el emprendedurismo supone representaciones, habitus, campos y capitales en torno a la producción, comercialización y formación empresarial” (p. 2). Es por ello que, existe una parte del trabajo teatral (sobre todo de las salas independientes o pequeñas) que supone acciones vinculadas al emprendedurismo. Al respecto, Melián Navarro y Campos Climent (2010) sostienen que el emprendedurismo funciona en “la situación actual de crisis económica y desempleo propicia una actitud activa hacia la creación y consolidación de empresas participadas por trabajadores” (p. 45).

Por otro lado, tal como plantea Becker, el trabajo artístico lleva su costo, tanto material como de tiempo:

La producción de obras de arte lleva tiempo, así como también lo lleva la producción del equipo y los materiales. Ese tiempo se le resta a otras actividades. Por lo general, los artistas consiguen tiempo y equipo mediante la recaudación de dinero de una u otra forma y usan ese dinero para comprar lo que necesitan. Habitualmente, si bien no siempre, perciben dinero mediante la distribución de sus trabajo a un público a cambio de algún tipo de pago. (p. 20)

Es decir que, el trabajo artístico ha sido signado por la informalidad, la autogestión y la precarización. Esto se hizo aún más notorio en el contexto de la pandemia del año 2020-2021. Pese a alguna ayuda económica por parte de organismos del Estado para solventar gastos mínimos, la actividad artística en general se vio mermada y profundamente afectada.

2. Convivio y tecnovivio: nuevas formas de hacer teatro en pandemia

Antes de comentar las acciones de los grupos teatrales mencionados previamente, se hace necesario revisar un concepto clave de la representación: el convivio teatral. Tal como lo define Jorge Dubatti (2015): “Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos en la reunión. El teatro es una reunión territorial de cuerpos” (p. 45). En este convivio es que sucede la representación teatral.

Históricamente, el género dramático ha sido el único de los géneros literarios que se manifiesta de manera dual: por un lado está el texto teatral y por el otro, la representación. Cada vez que se piensa en el teatro, se sabe que es un texto escrito con la finalidad de ser representado. Y en esta representación ocurre el convivio de espectadores, actores, directores, etc.; en un mismo tiempo y lugar.

Ahora bien, con el advenimiento de la pandemia y el posterior confinamiento, ¿dónde está el convivio teatral? ¿Existe una posibilidad de convivio sin estar juntos en el mismo espacio y tiempo? Según Dubatti, no. Y es allí donde entra la noción de tecnovivio:

Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo. (2015, p. 46)

Puede decirse, de esta manera, que convivio y tecnovivio no son compatibles entre sí. Cada uno tiene sus propias características que los hacen opuestos entre sí. Entonces, ¿cómo analizar las obras o producciones que realizaron los grupos teatrales durante la pandemia?

Dubatti (2021) propone para esto una nueva categoría: la “liminalidad”. Este autor define:

Pero hay además una tercera zona: se registran cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio. La llamo liminal, en el sentido tanto de conexión, pasaje, “entre” y umbralidad, como de linde compartido por ambas experiencias. La cultura de la liminalidad entre convivio y tecnovivio se expresa, por ejemplo, en las formas intermediales y/o transmediales, en los convivios cada vez más atecnoviviados (...). (316)

Por ende, lo que ocurrió durante la pandemia con las salas teatrales que se “reinventaron” a través del uso de diferentes plataformas (*Youtube, Facebook Live, Twitch, Zoom, Meet*) sería “liminal”. Es decir que hubo una hibridación de situaciones. Tal como lo explica Dubatti (2021):

En materia de artes escénicas, ante la restricción convivial y el cierre de las salas, muchos teatreros recurrieron a la web (fundamentalmente por necesidad, pero también por experimentalismo, fascinación, descubrimiento de nuevas posibilidades), donde subieron registros en video de funciones teatrales o realizaron transmisiones por *streaming, zoom, facebook, youtube*, etc. Y llamo artes liminales a aquellas que cruzan, hibridan, mezclan, yuxtaponen, alternan, fusionan convivio y tecnovivio de múltiples maneras. (322-323)

Entonces, se podría hipotetizar que tanto la experiencia del grupo Crash, como del Skylight Theatre constituyen ejemplos de liminalidad, cada uno con sus particularidades. Eso será analizado en los próximos apartados.

3. La actuación del grupo Crash en pandemia: cómo resolver el problema del convivio teatral

El “Teatro Ámbito Histrión” es una sala teatral de la ciudad de Neuquén que surgió luego del cierre de numerosos espacios en el año 2005, luego del accidente del boliche “República Cromañón” (Buenos

Aires). Antes de fundarla se desempeñaban como un grupo teatral independiente. El lugar se erige finalmente en el año 2007².

Por otro lado, el grupo teatral “Crash” es una agrupación independiente dirigida por Pablo Todero. Han hecho varias producciones entre las cuales se pueden contar: “Micro Teatro”, “Ya entendí”, “Nuestras Vacaciones”, “Rotos de amor”, entre otras. Actualmente están presentando dos obras en el Teatro Ámbito Histrión: “¿Qué tanto conoces al que tenés al lado?” y “Relatos en primera persona” (estrenados a principios de septiembre de 2023).

La obra que merece atención en esta ponencia fue elaborada durante la pandemia del año 2020. Ante la imposibilidad de poder realizar obras en vivo y de juntarse, el grupo ideó esta particular performance a través de la plataforma *Zoom*. A través de 21 capítulos que pueden verse en la plataforma *Youtube*, exploran diversas temáticas de situaciones que se dieron en la pandemia: parejas separadas que tuvieron que volver a convivir, el miedo y la angustia por el encierro, el pánico al COVID-19, la educación, las relaciones de amistad, las citas *online*, la espiritualidad, los problemas laborales.

La serie “Acá no va a llegar” resulta novedosa por partida doble. Por un lado por explorar una temática de manera sincrónica a cómo los hechos históricos se desarrollaron, y por el otro por lograr resolver la imposibilidad de reuniones físicas para producir una obra de arte. En este desencuentro de los cuerpos se conforma una experiencia teatral dislocada, mediada y mediatizada. Hay una disonancia espacio-temporal en la que el teatro se hace pantalla.

De cualquier modo, los procesos de trabajo se vieron trastornados desde el aislamiento. Situación que ha representado un gran reto para la comunidad artística en lo relativo al uso de *software*, *hardware* y de diversas plataformas de socialización. Eso sin considerar el problema de la brecha digital o, incluso, de las resistencias y posibles estigmas derivados de realizar teatro a distancia. Un teatro que, para muchas personas, no es teatro (Feregrino Basurto, p. 4). Por supuesto, al utilizar medios de distribución no convencionales, los artistas sufren algunas desventajas y su trabajo adopta una forma diferente a la que habría tenido de haber contado con una distribución convencional. (Becker, p. 23)

El arte como práctica relacional, exige espacios destinados a la movilización de símbolos y significados particulares. Estos, generalmente, se producen mediante las experiencias conjuntas que dan origen a la creación colectiva. Sin embargo, el “acontecimiento convivial” (Dubatti, 2009) -aquel que expulsaba de la escena a la “intermediación tecnológica”, que exigía disciplinadamente el “cuerpo presente” de actrices y actores, dentro de esa cotidiana realidad surgida desde el “territorio cronotópico”-, se puso en

² Información extraída de la página oficial del “Teatro Ámbito Histrión”. Disponible online en: https://nuestraciudad.info/portal/Teatro_%C3%81mbito_Histri%C3%B3n.Neuqu%C3%A9n.NQN

entredicho unos cuantos días después de que la Organización Mundial de la Salud (OMS) declarara la pandemia por COVID-19. (Feregrino Basurto, p. 14). Este mismo contexto se vio en todo el mundo.

4. El *Skylight Theatre* y Zoom: cómo revivir la experiencia teatral en vivo desde la comodidad de su casa

La *Skylight Theatre Company* o, simplemente, *Skylight Theatre* es una pequeña sala teatral (su capacidad es menor a 99 asientos) independiente de Los Ángeles, California. Originalmente se llamó *Camelot Artists* y más tarde asumió el nombre de *Katselas Theatre Company*. Fue fundado en el año 1983 y en el año 2013 cambió su nombre por el cual se lo conoce actualmente.

Según su página oficial, han sido galardonados en múltiples oportunidades por las obras presentadas. Además, han dado lugar a dramaturgos/as de la región. Incluso, varios actores famosos han actuado allí: George Clooney, Patrick Swayze, Alfred Molina, Helen Hunt, entre otros³.

La obra que se analiza en esta ponencia, “*Our first honest conversation*”⁴ de Christine Hamilton Schmidt, fue estrenada el 12 de febrero de 2020 de manera presencial⁵. Su estreno fue junto a otras tres obras breves: “*V-Card*” de Stacey Weingarten; “*Charlie*” de Beth Polsky y “*Three Syllables of Shame*” de Rom Watson. Este grupo de obras cortas se dio en el marco del evento “*Date Night: a night of festivities featuring four short plays about love, sex, and finding ‘the one’*”⁶ (*Skylight Theatre Company* [página oficial], 2020). Todas ellas fueron dirigidas por Vicki Pearlman.

Desde mediados de febrero de 2020 hasta fines de marzo del mismo año, el *Skylight Theatre* no tuvo ninguna actividad. El cierre preventivo de todos los lugares que pudieran congregar muchas personas hizo que los actores, productores, dramaturgos y directores de la sala configuraran nuevas metodologías de acercamiento al público. De esta manera, surge el “*Skylight Live*”, un tipo de representación “en vivo” por medio de la plataforma *Zoom*. Las personas interesadas en participar del “vivo” como público debían anotarse previamente en la página del teatro y se les enviaba un enlace para conectarse el día de la obra, que se desarrollaba en ese momento.

La primera obra que usó este formato fue “*Our first honest conversation*”, representada por *Zoom* el 26 de marzo de 2020. Dicho drama trata, originalmente, de una conversación entre una pareja (Daniel y

³ Estos datos fueron provistos por su página oficial, disponible en: <https://skylighttheatre.org/mission-history/>

⁴ “Nuestra primera conversación honesta”. La traducción me pertenece.

⁵ Cabe aclarar que la última fecha de actividades presenciales en el *Skylight Theatre*, en este caso de la lectura de una obra, fue el 15 de febrero de 2020.

⁶ “Noche de citas: una noche de festividades, presentando cuatro obras cortas acerca del amor, sexo y de encontrar ‘el/la elegido/a’” (*Skylight Theatre Company* [página oficial], 2020. La traducción me pertenece)

Cora) que intenta reavivar “la llama de la pasión” al conversar sobre lo que ambos quieren o desean. En su primera presentación, en febrero, la obra estaba diseñada para que ambos actores estuvieran en la misma habitación.

En la presentación de esta obra, desarrollada por videollamada de *Zoom*, también estuvieron presentes la directora y la dramaturga. Este “tecnovivio” inicia con la directora, Vicki Pearlman. Ella comienza relatando la situación del teatro, que es comunitario, por ende su sustento reside, básicamente, en las entradas que venden. No tienen apoyo gubernamental o de otro tipo. Por ello, se dirige al público presente para que realice donaciones a fin de poder mantener el lugar y sus trabajadores. Luego da inicio a la obra con los actores.

Una vez finalizada la representación, interviene la dramaturga Christine Hamilton Schmidt para responder una serie de preguntas que el público hizo por el sistema de mensajería de *Zoom*. Hamilton Schmidt aclaró que se hicieron algunas modificaciones (no muchas, según ella misma). Estas pueden verse desde el inicio: se hace referencia a la pandemia y el confinamiento (por esta razón, los personajes están separados, dado que la mujer está en su casa y el hombre con su padre). También, uno de los personajes (Daniel) pregunta por qué no pueden tener esta conversación cara a cara “ya que él no tiene síntomas”.

Los actores también fueron parte de este intercambio de preguntas. Justamente una de ellas hace referencia a cómo vivieron ellos el hecho de actuar por esta plataforma y no en un escenario. La actriz Poonam Basu (Cora en la obra), dice que tuvo que emplear distintas técnicas al no poder estar en el mismo lugar con el otro actor y con el público. Afirma que la experiencia no se asemeja a la representación tradicional y que hay cuestiones que se pierden o desaparecen en este tipo de formato. Esto se debe, según Basu, a que es una obra de teatro adaptada a la pantalla de la computadora.

Entonces, podría decirse que esta obra también hace uso de este “tecnovivio”. Si bien existe una cierta sincronía en la representación (actores, directora, dramaturga y público comparten al menos el tiempo-no así el lugar-), se emplean medios tecnológicos para llevarla a cabo. Esta situación de “liminalidad” (Dubatti, 2021) define perfectamente lo que ocurre con la obra.

5. Conclusión

Los procesos de trabajo se vieron trastornados/trastocados desde y por el aislamiento. Esta situación ha representado un gran reto para la comunidad artística en lo relativo al uso de *software*, *hardware* y de diversas plataformas de socialización. Las propuestas han sido, justamente, un experimento: una sucesión de prueba y error para nuevamente probar en un intento por sobrevivir y pervivir en lo artístico.

El problema de la brecha digital o, incluso, de las resistencias y posibles estigmas derivados de realizar teatro a distancia, es decir “un teatro que, para muchas personas, no-es-teatro” según indica Feregrino Basurto (p. 4) ha agudizado la problemática. La encrucijada presencial que nos marca Dubatti se vuelve encrucijada virtual con la multiplicidad de experiencias que nos ofrece y nos interpela en el análisis y estudio. Feregrino Basurto dice, además:

El arte como práctica relacional, exige espacios destinados a la movilización de símbolos y significados particulares. Éstos, generalmente, se producen mediante las experiencias conjuntas que dan origen a la creación colectiva. Sin embargo, el “acontecimiento convivial” (Dubatti, 2009) -aquel que expulsaba de la escena a la “intermediación tecnológica”, que exigía disciplinadamente el “cuerpo presente” de actrices y actores, dentro de esa cotidiana realidad surgida desde el “territorio cronotópico”-, se puso en entredicho unos cuantos días después de que la Organización Mundial de la Salud (OMS) declarara la pandemia por COVID-19. (p. 14)

En el camino queda el trabajador artístico y su resistencia que se teje en la red solidaria de otros en la misma situación. Al utilizar medios de distribución no convencionales, o ningún canal de distribución, los artistas sufren algunas desventajas y su trabajo adopta una forma diferente a la que habría tenido de haber contado con una distribución convencional (Becker, p. 23). Estos espacios virtuales, sin embargo, también se sostienen o cobran valor a partir de la asistencia del público: es el espectador el que actualiza la experiencia.

También cabe mencionar que, en términos de Dubatti, la pandemia abrió un nuevo debate sobre los métodos teatrales. Ya no es solo el convivio y el tecnovivio como opuestos. En este “reinventar el teatro por necesidad” surge esta liminalidad que permitió, de alguna manera, que los “teatros” (como los denomina Dubatti, 2021) pudieran mantener el contacto con su público y seguir vigentes. En un momento histórico signado por el desconcierto, el miedo al contagio, los artistas debieron reagruparse y buscar nuevas formas de hacer arte.

La diferencia que existió con el convivio tradicional es que aquí ya no se cuenta con salas que se miden en cuanto a butacas ocupadas sino en cuanto a cantidad de ingresos al canal de *Youtube*. O en las solicitudes o “entradas virtuales” vendidas. Por esta razón, se entiende que este estudio de la experiencia no sólo se afirma en la filosofía del teatro sino también en el estudio de la propuesta artística y del artista en tanto trabajo. Este se vio sostenido por los pocos o muchos espectadores que, en última instancia, no dejaron caer el espacio artístico en pandemia.

Bibliografía

- Becker, Howard. *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- De la Garza Toledo, Enrique. “Hacia un concepto ampliado de trabajo”. Neffa, Julio C., et al. Comp. *Trabajo, Empleo, Calificaciones Profesionales, Relaciones de Trabajo e Identidades Laborales*. CLACSO, 2009.
- del Mármol, Mariana y Sáez, Mariana L. “¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado?”. *telóndefondo /31* (enero-junio, 2020), pp. 162-185.
- Dubatti, Jorge. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”. *Avances*, N.º 30, 2021, pp. 313-333.
- Dubatti, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 2015, pp. 44-54.
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue Universidad, 2009.
- Feregrino Basurto, María A. “Arte teatral, trabajo a distancia y COVID-19 en México. El caso de jóvenes artistas egresados de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro (UNAM)”. *LAT Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N° 11, Mayo-Agosto 2021, pp. 1-25.
- García Barrientos, José L. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Pasodegato, 2012.
- García Lirios, Cruz. “Especificación de un modelo de emprendedurismo social”. *RAZÓN Y PALABRA, Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, Número 88 Diciembre 2014 – febrero 2015 www.razonypalabra.org.mx
- Mauro, Karina. “Dossier Condiciones laborales en las Artes y la Cultura”. *telóndefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 31 (enero-junio, 2020), pp. 109-185.
- Melián Navarro, Amparo y Campos Climent, Vanessa. “Emprendedurismo y economía social como mecanismos de inserción sociolaboral en tiempos de crisis”. *REVESCO N° 100 - Extraordinario 2010 MONOGRÁFICO: La respuesta de la Economía Social ante una crisis global* - ISSN: 1885-8031 - www.ucm.es/info/revesco p.43-67.
- Nagourney, Adam. “Emerging From Covid, Small Theaters in Los Angeles Face a New Challenge”. En: *The New York Times*, 12 de julio de 2021. Disponible online en: <https://www.nytimes.com/2021/07/12/theater/los-angeles-theater-coronavirus.html>