

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN
FLOREAL GORINI
ANUARIO DE INVESTIGACIONES
AÑO 2018

DEPARTAMENTO/ÁREA:
DEPARTAMENTOS DE ARTES

AUTOR/A: CATALINA JULIA ARTESI

TÍTULO DEL TRABAJO: TEATRO Y PRÁCTICAS POLÍTICAS.
LIMINALIDAD EN LA ESFERA PÚBLICA



Publicación Anual - Nº 9

ISSN: 1853-8452

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires – [011]-5077-8000
www.centrocultural.coop

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Anuario de Investigaciones - Año 2018

Directoras/es de la publicación:

Pablo Imen
Paula Aguilar
Marcelo Barrera
Ana Grondona
Natacha Koss
Gabriela Nacht
Julieta Grinspan
Pamela Brownell

Autoridades del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”

Director General: Juan Carlos Junio

Subdirector: Horacio López

Director Artístico: Juano Villafañe

Secretario de Formación e Investigaciones: Pablo Imen

Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Giniger

Secretario de Ediciones y Biblioteca: Javier Marín

© Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 -
www.centrocultural.coop

© De los autores

Todos los derechos reservados.
ISSN: 1853-8452

Teatro y prácticas políticas

Catalina Julia Artesi

Palabras clave: TEATRO ARGENTINO- ACCIÓN POLÍTICA- FORMAS LIMINARES- ESPACIO PÚBLICO- IDENTIDAD

Resumen: Consideramos que el teatro mantiene una estrecha relación con las acciones políticas que actualmente, en pleno siglo XXI, se realizan en el espacio público, en diferentes protestas donde se evidencia el poder performativo de las asambleas populares (Butler,2017), tanto en el continente americano como en Europa. El activismo recurre a diversas prácticas artísticas de intervención urbana como respuesta política ante los regímenes neoliberales, que generan precariedad laboral, desigualdad y exclusión.

Consideramos que las nuevas formas de la protesta que están surgiendo responden a una desobediencia descolonizadora, otros modos de resistencia, donde las corporalidades periféricas transgreden esas tecnologías políticas dominantes. El artivismo que producen nuestros grupos artísticos buscan que el arte sea transformador tanto para el actor/actriz como para el espectador, surgen nuevas lógicas del cuerpo, de acuerdo con su región y su identidad

Una de las nuevas formas liminares que aparecen en los espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires es el Semaforazo. Nos interesa analizar cómo funciona esta nueva expresión liminar en un colectivo teatral de Buenos Aires. Se trata de Arte en Lucha Grupo de Teatro Popular (A en L) que surgió en el año 2017, en un barrio tradicional del sur de la ciudad, llamado San Cristóbal.

—

Consideramos que el teatro mantiene una estrecha relación con las acciones políticas que actualmente, en pleno siglo XXI, se realizan en el espacio público, en diferentes protestas donde se evidencia el poder performativo de las asambleas populares

(Butler,2017), tanto en el continente americano como en Europa. El activismo recurre a diversas prácticas artísticas de intervención urbana como respuesta política ante los regímenes neoliberales, que generan precariedad laboral, desigualdad y exclusión.

Nota: Trabajo en proceso de impresión en: Libro Poéticas de liminalidad en el teatro II/ Jorge Dubatti, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

Estas prácticas políticas y teatrales en la calle expresan diversas poéticas liminales y las hallamos en distintos períodos. Por ejemplo, durante el medioevo francés, las *sotties* que llevaban adelante diversos grupos universitarios en las plazas de París. En el Renacimiento, la Comedia del Arte. Ya en el siglo XX, el agit-prop ruso; los happenings y las performances en Estados Unidos. En los 70, el “teatro invisible” de Augusto Boal desarrollado en América Latina y en Europa. Ya en la etapa posdictatorial de varios países sudamericanos, aparecieron las manifestaciones callejeras estudiantiles, especialmente en Chile; los escraches realizados por la agrupación H.I.J.O.S, en la Argentina. En México, las acciones de la Resistencia Creativa (2006) y , más recientemente (2011 en adelante), las necroperformances como respuesta al despliegue del necropoder ejercido por el Estado y los ejércitos de las cárceles. Sobresalen las protestas callejeras por el acrecentamiento de los femicidios, que derivaron en diversas intervenciones de colectivos artistas feministas en las manifestaciones del Ni Una Menos Argentina y del 8M (2017), 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer y el Paro Internacional de Mujeres.

Es que estas formas del activismo evidencian teatralidades “ que emergen en situaciones de liminalidad inmersas en el ‘entre’ del tejido cultural atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas” que revelan la “naturaleza convivial del evento” (Diéguez: 2014,45). En su Filosofía del Teatro III (2014) Jorge Dubattí señala la propiedad triádica del acontecimiento teatral. Y uno de sus rasgos fundamentales de estas prácticas conviviales resulta fundamental: la presencia del espectador en un determinado espacio pues “ Es el convivio de actores-técnicos-espectadores, lo que determina la base del acontecimiento teatral y condiciona la poiesis que no sólo acontece en el cuerpo del actor. El espectador interactúa con el actor y configura la

poiesis con sus intervenciones (...) Por eso hablamos de poiesis productiva (la del actor) y poiesis receptiva (la de los espectadores) y una tercera convivial que se genera en la dinámica imprevisible del convivio” (Dubatti: 2017, 27). Consideramos que estas prácticas forman parte de la teatralidad social, se nutren de las diversas estrategias del teatro. En distintos momentos van apareciendo, según el contexto, distintas formas de la protesta, que desarrollan un teatro de la liminalidad en espacios públicos urbanos.

Nuevas formas de la protesta callejera en el activismo

Según la página web de la Fundación “La Caixa”, el término activismo es un neologismo surgido de la fusión de las palabras “arte” y “activismo” y se utiliza para referirse a las obras que participan de ambos intereses. Se establece como punto de partida los comienzos del siglo XXI, siendo heredero del arte urbano, del situacionismo francés y del arte grafiti, provenientes del siglo XIX.(Comunicar, 2018). Sin embargo, el ensayista y crítico uruguayo Luis Camnitzer rastrea las raíces del conceptualismo latinoamericano, en una especie de didáctica de la liberación que surgió en los escritos de Simón Rodríguez (1769-1854), maestro del Libertador Simón Bolívar(1783-1830), “que utilizaba estrategias estéticas para tratar los temas que le preocupaban en la educación y en la política” (Camnitzer: 2008, 57).

En América Latina, y especialmente en la Argentina se desarrolló una tradición de teatro militante, que se realizaba en espacios alternativos, que tuvo su etapa crucial durante la radicación de la protesta desde finales de los 60 hasta promediar los 70 , que la investigadora Lorena Verzero estudió en profundidad (2013). Caracteriza a la mayoría de los grupos , que se fundaron a partir de una afinidad artística y política y llevaban adelante prácticas colectivas de intervención política. Considera que “el hecho estético se subordina a los objetivos políticos (...) La obra de arte es concebida como proceso” (Verzero:2013,115). Rompían con los espacios artísticos tradicionales y resignificaban espacios sociales mediante la utilización de diversas disciplinas artísticas. Generaban transformaciones , de modo tal que “El espacio social efímero que se construye en el tiempo de la experiencia se erige, entonces, a partir de un entramado que involucra una sincronía (en la coparticipación) y una diacronía (en la expresión de las relaciones con la tradición” (Verzero: 2013,268). En este proceso reconoce la unión de dos planos, lo individual y lo colectivo, generándose así una “communitas transitoria”.

En la segunda década del siglo XXI, en plena restauración conservadora neoliberal, surgen otras problemáticas sociales- la deshumanización y el modelo de exclusión

social- por lo tanto, se hace necesario despertar las conciencias de una manera más eficaz, por eso se desarrollan acciones estratégicas diferentes (Ortega, 2015). Aparece un nuevo concepto : el activismo, formas del arte en acción en el escenario urbano , (...) permite la creación de nuevas narrativas capaces de alterar los códigos y signos establecidos en el subconsciente de la sociedad (...) se trata de protestas sociales realizadas a través de estrategias artísticas que convierten el espacio público en la plataforma para su desarrollo (Ortega: 2015, 104) . Lo llevan adelante artistas , organizaciones y proyectos en el espacio urbano, pretenden que sus prácticas artísticas se conviertan en instrumento de transformación social. Se vinculan con organizaciones sociales u organismos de derechos humanos. Distintos colectivos artísticos realizan acciones en el marco de actos feministas donde se lucha contra la violencia de género y otras reivindicaciones del feminismo latinoamericano. Citamos un antecedente importante dentro del conceptualismo latinoamericano: el evento Tucumán Arte (1968), organizado por un colectivo artístico de la Argentina, que primero lo realizó en la ciudad de Rosario y más adelante lo repitió en Buenos Aires, “llevó el concepto de proyecto artístico al límite de proyecto político” (Camintzer:2008,85).

Estas nuevas expresiones liminares que adopta la protesta callejera forman parte de lo que hoy se denomina corpopolítica. Al respecto, la investigadora mexicana Brianna Cano Díaz, considera necesario pensar el cuerpo performativo en expresiones artísticas “(...) como un medio subversivo que posibilita una política de la presencia, además de modificar el papel de la mirada y el cuerpo como espacios empáticos” (Cano Díaz: 2018,8). Considera que la performance artística, bajo una lógica performativa, permite lograr un diálogo diferente de la subjetividad moderna. Se hace necesario que el artista realice en su práctica la ruptura del canon que universaliza las imágenes en el proceso de globalización.

Estas cuestiones también las plantea Gabriela Pérez Cubas , quien retoma conceptos de Jorge Dubatti, señala que el cuerpo poético del actor en su práctica “lleva adelante un proceso de descolonización de los saberes impartidos por el proyecto moderno sobre el cuerpo”, se produce un salto ontológico y a la vez un salto epistémico, “ ya que ubica en otro sistema simbólico el cuerpo y lo disloca”, siendo pensado y percibido de otra manera, “captado por la sensorialidad antes que por la razón” (Pérez Cubas: 2017, 282). Retomamos las preguntas que plantea Pérez Cubas en su trabajo respecto de la biopolítica: ¿Cómo los espacios de poder hegemónicos inciden en las corporalidades en

nuestra periferia latinoamericana? ¿Cómo reflexionar acerca de las “ corporeidades controladas y colonizadas?”. Esta autora cita a Walter Mignolo (2014), quien señalaba que el pensamiento colonial “ se apoderó de la aesthesis (los modos de sentir, la sensibilidad) para transformarla en estética, sentimiento de lo sublime y lo bello” (Pérez Cubas, 286). La investigadora considera que frente a esta situación debe producirse una desobediencia epistémica, “criticar y trasgredir el concepto de totalidad y de conocimiento universal para abrirse a las pluriversalidades” (287), de acuerdo con lo que cada región desee y necesite expresar. Para que esto se produzca, debería primero darse una “ descolonización epistémica de las corporalidades” (288), respecto de nuestros comportamientos cotidianos, al estilo de lo que propone Eugenio Barba, produciéndose entonces una resubjetivación.

Consideramos que estas nuevas formas de la protesta que están surgiendo responden a esta desobediencia descolonizadora, otros modos de resistencia, donde las corporalidades periféricas transgreden esas tecnologías políticas dominantes. El artivismo que producen nuestros grupos artísticos buscan que el arte sea transformador tanto para el actor/actriz como para el espectador, surgen nuevas lógicas del cuerpo, de acuerdo con su región y su identidad.

Por ejemplo, en la Argentina postdictatorial, en 1995, la agrupación H.I.J.O.S junto con artistas activistas, creó los escraches. “Del vocabulario lunfardo escrachar como evidenciar, hacer notorio, lanzar algo con fuerza” (Diéguez: 2014,127) . El lunfardo es una jerga originada y desarrollada en la zona rioplatense: en la ciudad de Buenos Aires y en ámbitos bonaerenses; en la ciudad de Rosario, y en Montevideo (Uruguay), con una mixtura de registros provenientes del habla subestándar popular, con palabras y expresiones de diferentes lenguas y dialectos , también modismos del suburbio y vocablos del ambiente carcelario. Estas jergas se produjeron debido al proceso de hibridación cultural que se generó a partir de la inmigración de finales del siglo XIX. Tales usos hoy en día son reconocibles en letras de tangos y del rock, en la literatura argentina y en expresiones de la vida cotidiana rioplatense. El término escrache está considerado por la Academia Argentina de Letras en su Diccionario del habla de los argentinos como “denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos” (Citado por Diéguez: 2014,127).

Estos poseían una estructura diferente a otras acciones, pues debían hacerlas en un barrio determinado, señalando al vecindario la presencia de un represor en la zona, o bien en ex- centros clandestinos de detención y tortura. “Cada escrache tiene características diferentes, en unos se acentúan los aspectos plásticos, en otros se exploran los recursos escénicos, incorporando siempre estrategias performativas y mecanismos utilizados por el arte-acción y el intervencionismo” (Diéguez: 2014,130). Se realizaban en forma sorpresiva, utilizaban estrategias para burlar la vigilancia en las casas de algunos genocidas. Estas prácticas se extendieron en la región; en el caso de Chile, durante la dictadura de Pinochet, un grupo de estudiantes de Bellas Artes, llamado Etcétera, “utilizó globos rellenos de pintura que al arrojarse sobre los policías impactaban y manchaban los muros” (Diéguez:2014, 130). Pero hacia finales de la segunda década del siglo XXI , esta forma liminar de protesta callejera ha ido desapareciendo, pues las necesidades son otras.

Después de la crisis del 2001 en la Argentina, surgió una nueva cultura militante, basada en una construcción popular. “Esta cultura presenta como característica una acción social, que, a diferencia de los años 70, no es exclusivamente partidista (...) tomó un sesgo colectivo con múltiples expresiones, modos de participación y nuevas amistades: las redes sociales (...) la articulación arte, política y derechos humanos” (Merlin: 2017,118) El Artivismo prolifera y surgen diferentes grupos de arte-acción. Algunos realizan sus intervenciones, como dijimos anteriormente, en eventos vinculados con la memoria en acción, tal el caso de las intervenciones para el 24 de marzo en Buenos Aires, el Día de la Memoria, la Verdad y la Justicia que se celebra en la Plaza de Mayo. Allí el Colectivo Fin de Un Mundo , que “ es un colectivo artístico independiente y autogestionado” (Veronelli: 2015,155), realiza sus acciones en la Av. de Mayo junto a los diversos organismos de Derechos Humanos; grupo también efectuó un contra festejo -denominado OAMA- alternativo al evento oficial del Bicentenario que se realizó en el año 2010. Otros efectúan una protesta artística según la coyuntura social y política que se esté produciendo. Tales los colectivos artivistas que, en diferentes zonas de la ciudad de Buenos Aires, en Rosario y en otras localidades del interior, realizan acciones artísticas callejeras por las políticas de ajuste que implementa la gestión actual de acuerdo con el convenio firmado con el FMI en la Argentina del 2018.

En dicho marco, destacamos una nueva forma liminar de la protesta en los espacios públicos: se denomina Semaforazo. Al igual que el escrache, es un vocablo del lunfardo rioplatense. En este caso refiere a un hecho policial: “Asalto al conductor de un vehículo automotor mientras está frente al semáforo” . En un sentido derivado, se considera que es una intervención callejera donde los artistas aprovechan la detención del tránsito para realizar su protesta. Forma parte de lo que André Carreira denomina Teatro de Invasión: es un “procedimiento escénico que difiere de otros más tradicionales, principalmente porque ubica en el centro del proceso creador la percepción de la ciudad como organismo arquitectónico y cultural, cuyo hablar debe ser leído como elemento dramático” (Carreira: 2017, 81).

A partir de la recuperación de la democracia, fue muy importante ganar la calle, pues habían sido prohibidos las protestas políticas durante la última dictadura militar (1976-1983). Uno de los colectivos vanguardistas más importante de la Argentina que se destacó por sus espectáculos callejeros fue La Organización Negra (LON). En el estudio que hizo sobre sus intervenciones urbanas, Malala González le dedica un apartado a sus primeras acciones, donde usaron esta forma de teatro de calle, el semaforazo, como parte de una exploración de la teatralidad de otros espacios . Realizaron en 1985 una performance denominada Los Congelamientos (González, 2015), en una famosa avenida del centro porteño, la 9 de Julio en su cruce con la calle Carlos Pellegrini, utilizando la senda peatonal para concretar un congelamiento corporal que producía una pausa , una forma de extrañamiento brechtiano “mediante un despertar de la mirada espectral” (González: 2015,67).

La diferencia fundamental radica en que aquellas exploraciones de LON no formaban parte de una protesta callejera ni se reclamaba por una situación social concreta, como sí ocurre en los actuales semaforazos, donde se realiza la “invasión del espacio público”, que “manifiesta una nueva comprensión del funcionamiento del espectáculo teatral y de su vinculación con el espacio urbano” (Carreira; 2017, 92).

Un Semaforazo en particular

Nos interesa analizar cómo funciona esta nueva expresión liminar en un colectivo teatral de Buenos Aires. Se trata de Arte en Lucha Grupo de Teatro Popular (A en L)

que surgió en el año 2017, en un barrio tradicional del sur de la ciudad, llamado San Cristóbal .

Resumimos una intervención: Se trata de unos zombis “atormentados por el ajuste”. Los performers se encuentran desfilando en la calle sobre la senda peatonal, algunos con carteles alusivos a la situación actual, realizan un semaforazo, donde lo transeúntes miran u observan. Caracterizados con ropa sucia, desprolija, con o sin máscaras, pelucas, pero reconocibles como un grupo que interrumpe e invade la cotidianidad en el espacio público. Es un acto político. Algunos creen que los zombis son un cuerpo sin alma, y otros, lo contrario .

Consideramos que, en este proceso de simbolización, los cuerpos performativos se hallan transformados en su presentación en los espacios públicos, mediante el arte-acción desarrollado por el grupo. De este modo, se fractura la homogeneización ilusoria que pretende imponer la Modernidad: el vestuario, la automatización y la ritualización , los actos cotidianos que se convierten en una rutina insoportable, con personas que parecen títeres sometidos y manejados desde un panóptico. De manera que, ante la presencia colectiva, pueden detenerse las personas en su trajinar cotidiano, mirar y mirarse, reconocerse.

Consideramos que A en L realiza un teatro de invasión: “Toda performance teatral que se ofrece en la calle representa una posibilidad de práctica invasora cuando ejercita una acción de abordaje de la ciudad que no concibe a la misma como escenografía, pero sí como dramaturgia” (Carreira,2017;57). En estos semaforazos, se transforma el espacio de la ciudad, donde los senderos peatonales se convierten en un escenario, configuran una especie de “ mural viviente”. Siguiendo los conceptos vertidos por Jorge Dubatti en Filosofía del Teatro (2010, 2014, 2017) en su análisis del acontecimiento teatral, se construye un espacio convivial donde los performers y los espectadores se contactan mutuamente produciendo poiesis , que a su vez genera un espacio de alteridad respecto de la realidad cotidiana. Los peatones o bien los conductores de los coches no tienen más remedio que detenerse por el semáforo en rojo; muchos con sus bocinazos expresan el apoyo a sus mensajes visuales, gestuales y corporales, incluso suelen tomar fotos o videos con los celulares, algunos de esos registros puede que los suban a las redes sociales, expandiéndose así este accionar político. Así aparece una relación diferente entre lo tecnológico y los cuerpos performativos, componen una especie de tecnovivio, donde surge un mensaje en común distinto respecto de los discursos

publicitarios, televisivos y/o periodísticos que se reproducen en las pantallas. Parafraseando la famosa frase de Marshall McLuhan, consideramos que “ el cuerpo es el mensaje”.

Pero no solamente las rutinas cambian repentinamente y sin aviso previo, también se quiebra la observación hegemónica del panóptico, del dominador que controla todo el tiempo, desde afuera o bien desde su imagen interiorizada , un vigilante interno nos oprime en nuestras mentes, según lo expresaba Augusto Boal. Estimamos que “Lo grotesco suscita también la desorientación en el espectador confrontando a una ausencia de referentes que le permita ‘clasificar’ este fenómeno” (Baillet/Bouzit, 2013:115). En dicho encuentro , aparecen representados cuerpos grotescos, muchas veces caracterizados con rasgos expresionistas; en algunas ocasiones, con procedimientos surrealistas (la imagen de un barco- que sugería la Barca de Caronte de la mitología griega, armado mediante una tela, conducido por un actor, con máscara neutra, que representaba a la Parca; adentro de la embarcación, aparecían actrices caracterizadas como nadadoras que intentaban superar un límite para no “caer en la pobreza”). Estas imágenes revelan un canon de belleza diferente, no formateadas por la vida moderna, desprovistas de la homogenización tecnológica; de esta manera, surgen contradicciones sociales, produciéndose así una “ desobediencia epistémica” como lo proponía Gabriela Pérez Cubas (2017). Este colectivo activista expresa una comunidad latinoamericana, híbrida, mestiza y colonizada, sometida por este sistema. Observadores-observados se apropian del espacio público, como lo expresamos anteriormente , transgrediendo las normas establecidas. Por eso, muchas veces a los poderosos no les gustan las protestas artísticas y las performances callejeras en la ciudad, incluso llegan a prohibirlas o bien pretenden evitarlas mediante sanciones o multas que apuntan al disciplinamiento social.

Algunos performers llevan carteles alusivos de alto impacto, pues el semaforazo debe ser rápido, breve, ese momento donde se detiene el tránsito de un lado para que los peatones crucen y, en la otra calle, avancen los coches. El encuentro de las miradas en ese instante debe ser fuerte, con sus cuerpos sufrientes, los zombis, presentan y representan las carencias, la falta de elementos vitales. Manifiestan una vulnerabilidad. Esas palabras escritas, fotos u otros signos visuales colaboran en la construcción de sus mensajes. Revelan lo que Butler y Athanasiou denominan la “desposesión” (2017). Evidencian, colectivamente, los efectos del accionar del capitalismo liberal. Pero

también expresan una oposición: la resistencia a ser desechables, “vidas desperdiciables” como lo señalara Zygmunt Bauman (2013).

Bibliografía

Aladro Vico. Eva; Jivkova- Semova, Dimitrina; Bailey, Olga , 2018. “ Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora” en Revista Comunicar Núm. 57, V. XXVI, Revista Científica de Educomunicación. Disponible en www.revistacomunicar.com (Consultado el 30/11/2018).

Baillet, Florence y Bouzitat, Clémence .2013, “Ironía/humorismo/grotesco” en Léxico del drama moderno y contemporáneo/Jean Pierre Zarrazac (Dir.). México: Paso de Gato; pp.114-116.

Bauman, Zygmunt (2013). Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias. Barcelona: Paidós.

Butler, Judith y Athanasiou, Athena ,2017. Desposesión: lo performativo en lo político. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Butler, Judith ,2017. Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea. Buenos Aires: Paidós.

Camnitzer, Luis ,2008. Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Montevideo: Editorial HUM/ Centro Cultural de España.

Cano Díaz, Brianna ,2018 , “Aproximaciones al cuerpo performativo: hacia una corpopolítica de la presencia” en Revista de Estudios de Género, La Ventana, Núm. 47, enero-junio; pp.7-38. Disponible en www.revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/6509 (Consultado el 28/11/2018)

Carreira, André ,2017. Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia/André Carreira: editado por Gabriela Halac. 1ª ed. Córdoba: Documenta/ Escénicas Ediciones.

Diéguez, Ileana (2018). Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Reimpresión. Córdoba: Documenta /Escénicas Ediciones.

—, 2014. Escenarios Liminales. Teatralidades-Performatividades-Políticas. 1ª ed. México D.F.: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Dubatti, Jorge ,2017, “ Teatro- matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”. En Poéticas de

liminalidad en el teatro/ Jorge Dubatti, Paula Ansaldo, María Fukelman... [et al]-1ª ed.-Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático; pp. 13-36.

_____. 2010. Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Editorial Atuel.

_____. 2014. Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos. Buenos Aires: Atuel.

González, Malala ,2015. La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo. Buenos Aires: Interzona.

Merlin, Nora ,2017. Colonización de la subjetividad. Los medios masivos en la época del biomercado. Buenos Aires: Letra Viva.

Ortega Centella, Visitación, .2015 , “El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico- políticas. En Revista de Investigación en el Campo del Arte, Calle 14, vol. 10, Núm.15, enero-abril. Universidad Distrital Francisco José Caldas, Bogotá, Colombia; pp.100-111. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279038948008> (Consultado el 28/11/2018).

Pérez Cubas, Gabriela ,2017, “Resubjetivación y corpopolítica. Prácticas de la resistencia en la teatralidad”. En Poéticas de liminalidad en el teatro/ Jorge Dubatti, Paula Ansaldo, María Fukelman... [et al]-1ª ed.-Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático; pp. 281-291.

Veronelli, Agustina ,2015, “Entrevista al Colectivo Fin de Un Mundo”. En AA/VV. Ni una menos. Vivas nos queremos. Buenos Aires: Programa Poscolonialidad, pensamiento fronterizo y transfronterizo en los estudios feministas / IDAES/ UNSAM/ Milena Caserola; pp.155-159.

Verzero, Lorena ,2013. Teatro militante. Radicalización artística y política en los años '70. Buenos Aires: Biblos.