

Artivismo y resistencia: lo político en una experiencia teatral en la Ciudad de Buenos Aires

Artivism and Resistance:
The political in the theater experience in the city
of Buenos Aires

Catalina Julia Artesi¹

Resumen

En este trabajo se observa las relaciones entre arte y política en acciones teatrales que se realizan en el espacio público urbano. Diversos grupos artísticos de la Argentina desarrollan sus estrategias de resistencia frente a conflictos sociales y políticos surgidos en la posdictadura. Estudiamos lo político en una experiencia teatral en la Ciudad de Buenos Aires, donde recrearon un acontecimiento histórico que ocurrió a comienzos del siglo XX.

Palabras clave: teatro argentino, escenarios liminales, artivismo

Abstract

In this work, the relationships between art and politics are observed in theatrical actions that take place in urban public spaces. Various artistic groups in Argentina develop their strategies of resistance in the face of social and political conflicts that arose in the post-dictatorship. We studied politics in a theatrical experience in the City of Buenos Aires, where they recreated a historical event that occurred at the beginning of the 20th Century.

Keywords: argentinian theater, liminal scenarios, artivism.

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

¹ Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires. catalinajulia.artesiz@gmail.com

Introducción

Iniciamos este trabajo en calidad de artista-investigadora y como investigadora-artista-participante, observadora de la situación, con simultánea actividad académica en la universidad y práctica artística en diversos grupos de teatro popular. Nos basamos en el concepto de *investigación-acción participativa* que los educadores argentinos María Teresa Sirvent y Luis Rigal, utilizaron como herramienta metodológica; este instrumento proviene del campo de la investigación social y educativa. Buscaban lograr la reflexión en los maestros respecto de su propia práctica (Sirvent y Rigal, 2012, p. 14).

En el campo teatral también existe una forma de producir conocimiento desde el acontecimiento teatral (Dubatti, 2020), se establece así una filosofía de la praxis escénica. Nos proponemos generar reflexiones sobre nuestro quehacer, por lo tanto nos hemos asumido como sujeto de investigación artística, llevamos adelante una autoobservación en la experiencia que nuestro grupo, Arte en Lucha Teatro Popular (en adelante, A en L), realizó en 2019 en la Comuna 3 de la Ciudad de Buenos Aires. Somos un colectivo teatral militante, no partidario, que en la segunda década del siglo XXI recurrimos al activismo y a nuevas formas de expresión para construir nuestros actos de resistencia artística y cultural, articulamos lo político con el arte teatral. Esto no es nuevo en nuestro país pues, desde la etapa final de la dictadura civil y militar (1976-1983), diferentes grupos artísticos han planteado sus protestas callejeras, muchos de ellos pertenecían a organizaciones de los derechos humanos.

En enero de 2019, se conmemoró el centenario de La Semana Trágica (1919) en la plaza Martín Fierro, espacio histórico donde se produjeron los hechos. En dicho contexto, A en L fue invitado a participar con un espectáculo relativo a dichos acontecimientos.

En nuestra autoobservación partimos de las siguientes hipótesis: Por un lado, en los intérpretes durante dicha acción activista, se produciría internamente una liberación de las opresiones que ha sufrido en el pasado reciente, en su trayecto como militante social. Por otro lado, el auditorio al participar activamente como espectador crítico, no pasivo (Ranciére, 2008; Dubatti, 2017), al identificarse con la realidad representada, podría coadyuvar a formar una identidad política sin la cual es imposible lograr un proyecto político común transformador.

Organizamos nuestro trabajo de esta manera. En primer lugar, especificaremos algunos conceptos que las y los estudiosos han formulado, herramientas metodológicas que nos servirán en nuestro estudio. En segundo lugar, una introducción al contexto histórico de la época de La Semana Trágica. En tercer lugar, el autoanálisis en esta experiencia teatral, en el barrio de San Cristóbal, como participante activa de nuestra investigación-acción. En último término, nuestras reflexiones finales.

Aclaraciones previas

El arte en general se configura como una forma de vida autónoma y como un proceso de autorrealización que se relaciona con sus posibilidades de compromiso político. Jacques

Ranciére, en *El espectador emancipado* (2008) considera el ámbito estético común a las artes y a lo político, expresa un desacuerdo, propone transformaciones, y es allí donde se producen cambios importantes en la representación artística (sean figurativas o no): «Si la experiencia estética se roza con la política es porque ella también se define como experiencia del disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales» (Ranciére, 2008, p. 62).

El artivismo es un neologismo que combina arte y activismo. El arte en general y las expresiones teatrales artivistas son reivindicativas, desarrollan un acto de resistencia. Los colectivos teatrales realizan sus intervenciones callejeras que conlleva un claro mensaje sociopolítico, enfocado al cambio y a la transformación social. La investigadora ecuatoriana Lola Proaño Gómez (2017) considera al

... artista involucrado muchas veces en el arte callejero o en el arte urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo [...]. Ella se basa en el planteo de Manuel Delgado quien concibe al artista como activista, es decir como generador de acontecimientos.

Estos grupos activan en los espacios públicos, suelen ser fenómenos escénicos de naturaleza híbrida, constituyen escenarios liminales. La estudiosa mexicana Ileana Diéguez, en su libro *Escenarios liminales*, define así:

Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica, situación ambigua, fronteriza donde se condensan fragmentos de mundos, percedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias (Diéguez, 2014, p. 64).

Esta concepción de lo liminal ella lo aplica a espectáculos de activistas de Latinoamérica, se apropia del término que originalmente fuera acuñado por el antropólogo Víctor Turner (1920-1983) que había estudiado ritualidades africanas. Así lo expresa en otro pasaje:

Esta figura del «ente liminal» [...] me interesa como expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública [...] señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas [...] son portadores de estados contaminantes, lo cual podría asociarse a cierto estado de dionisismo ciudadano (Diéguez, 2014, p. 42)

En esta ritualidad escénica, surge la «... *communitas* representa la modalidad de interacción social [...] donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente». Es una «... especie de humilde hermandad general, que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales» (Diéguez, 2014, p. 43).

En dichas situaciones suelen representarse «dramas sociales» o sucesos inarmónicos, crisis sociales. Consideramos que *La Semana Trágica* lo es y que la experiencia performativa que desarrolló A en L, mostró un episodio nefasto que sacudió a todo el barrio de San Cristóbal. La violencia ejercida sobre los obreros y la población generó represiones en otras zonas de la ciudad. Incluso provocó una gran crisis en el gobierno de entonces. Esta liminalidad en prácticas escénicas artivistas, implica una amplia participación, genera *communitas*,

que forma parte del convivio: «Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). Sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro» (Dubatti, 2015, p. 45).

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, p. 45). Para comprender profundamente esta *naturaleza convivial*, nos remitimos al libro *Filosofía del Teatro III* (2014) de este investigador argentino, donde señala que la propiedad triádica del acontecimiento teatral es un acontecimiento poético, *poiesis teatral* es creación *poiética* de entes —cuerpo poético— que señala un salto respecto de la realidad cotidiana, y se genera una desterritorialización. 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 solo 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, p. 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.

La Semana Trágica

Consideramos que no es este el espacio para extendernos en un tema tan estudiado por gran cantidad de investigadores quienes lo abordaron desde distintas perspectivas. Por ser inabarcable, seleccionamos algunos materiales en este trabajo que estimamos pueden resumir esta trama tan compleja. Explica por qué un grupo de teatro popular como Arte en Lucha toma este acontecimiento en su práctica artística, lo reconoce como parte de su identidad local, en su recreación teatral ejerce un acto político que implica un carácter transformador para el barrio. Resulta fundamental activar la memoria histórica para comprender el presente nuestro y no repetir los errores del pasado, analizar sus implicancias en lo político y lo cultural en pleno siglo XXI. Coincidimos con el presidente de la Junta de Estudios Históricos «Jorge Larroca», el Dr. Carlos Macagno, que expresaba:

Conmemorar significa hacer memoria. Hacer memoria de los hechos que acontecen en la sociedad, que la conmueven, la convulsionan, exponen y enseñan la verdadera trama, la falsedad de sus estructuras, los roles históricos inalterables de los distintos protagonistas de la tragedia humana. Explotados y explotadores, apetito inmoral por el dinero y el hambre, oportunidades sin límite y condenas inapelables sin esperanza. El todo y la nada. Y en el medio. El Estado. Todo eso

quedó expuesto a la luz de los acontecimientos de la Semana trágica, cuando los obreros de Vasena que desde el 8 de diciembre venían gestionando sin resultados sus reivindicaciones modestas se enfrentaron con los rompehuelgas alquilados por los representantes de la burguesía industrial y los grandes bancos. ¿Qué querían los obreros, las obreras y los obreritos? (porque también había niños que trabajaban por moneditas) (Macagno, 2019).

Consideramos el prólogo de Ana María Ramb al libro *De crónicas y escrituras en la Semana Trágica*. María Cecilia di Mario (2008) compiló en esta publicación diferentes materiales referidos a La Semana Trágica. Utilizó el testimonio oral de un sobreviviente de esta gesta, reconoce la influencia de la Revolución Rusa (1917) en la población local de entonces:

[Sebastián] Marotta se remontó a la jornada del 7 de noviembre de 1918 —de la que también había participado—, cuando al cumplirse el primer aniversario de la Revolución Bolchevique, más de diez mil trabajadores, en encendida muestra de adhesión, desfilaron por las calles de Buenos Aires (Di Mario, 2008, p. 7).

Es que concurrieron miles de hombres y mujeres, muchos de ellos y de ellas provenían de Europa (hubo dos oleadas inmigratorias, una a fines del siglo XIX y otra a comienzos del XX), huían de las guerras y de las persecuciones políticas y religiosas, introdujeron las ideas revolucionarias del anarquismo, del socialismo y del comunismo.

Luego de la denominada Conquista del Desierto, que llevó adelante una operación militar genocida en contra de los pueblos originarios (1878 y 1884) en Argentina —que extendió las fronteras y se apoderó de las tierras más fértiles del país— esa misma clase dirigente de la década del veinte se sorprendió ante las nuevas formas de luchas obreras de los líderes anarcosindicalistas, por eso armó un nuevo enemigo interno: los inmigrantes.

En 1916, se produjo un cambio político muy importante en el país: se logró el primer gobierno democrático elegido por el pueblo, gracias a la Ley Sáenz Peña (1912) (Faigón, 2016) que establecía el sufragio secreto y obligatorio (Conicet, 2016). Asumió su primera presidencia Hipólito Yrigoyen, fundador del partido Unión Cívica Radical con el apoyo de las clases populares y de la burguesía. Fue presidente dos veces (1916-1922/1928-6 de setiembre de 1930, primer golpe de Estado). Sin embargo «... el poder continuaba en manos de los sectores oligárquicos que no dudarían en coartar e incluso reprimir cualquier accionar que cuestionara o limitara sus intereses» (Di Mario, 2008, p. 15). Además, los jóvenes de la derecha antisemita crearon una formación paramilitar, la Guardia Blanca, que atacó a la comunidad judía en el Pogrom de Once. Esto formaba parte de una estrategia de estos grupos hegemónicos que consistía en domesticar por el terror. Hubo una excusa para imponer la violencia política: decían que iban a instalar un soviét en Buenos Aires. Principalmente, utilizaron sus medios gráficos para hacer su campaña. Ana María Ramb cita como ejemplo una nota del diario de Bartolomé Mitre (*La Nación*, 1918), donde anticipaba de alguna manera la represión: «... La hora que suena es, sin duda, de reforma y renovación para el mundo, y ni a los ciegos les es ya permitido dudar de que el viejo edificio social se desmorona, y que hace falta rehacerlo o, por lo menos, apuntalarlo, si no se quiere verlo desmoronarse y aplastar a cuantos abriga» (Ramb, 2008, p. 9).

El Dr. Carlos Macagno (2019), señalaba en otra parte de su disertación la importancia histórica que tuvo este suceso tan desgraciado:

Me refiero a los acontecimientos de la llamada Semana Trágica transcurrida entre el 7 y el 14 de enero de 1919 en diversos lugares de la capital y del interior, con su epicentro en este lugar donde estamos reunidos, que albergaba por esos años a una importantísima empresa metalúrgica, entre las primeras de Sud América por la calidad de sus productos, su variedad y el volumen de su producción, propiedad de Pedro Vasena e Hijos, que ocupaba a más de 2500 obreros.

Desde otra mirada, los arquitectos Daniel Schávelzon y Ana Igareta, analizaban la cuestión del patrimonio histórico arquitectónico y su pérdida cuando derribaron las instalaciones de la fábrica. Al comienzo de su trabajo, describieron la situación económica en esa época y la importancia que tuvieron los Talleres Pedro Vasena:

A principios del siglo XX, las industrias nacionales registraron un crecimiento sin precedentes que hizo pensar a muchos que la Argentina se convertiría en una de las potencias económicas del mundo [...] *Talleres Pedro Vasena e Hijos* fue una de las empresas que participaron del auge industrial argentino y a comienzos de la década de 1910, intentó exitosamente ampliar su producción y convertirse también en acería. Los enormes costos implicados en dicho proceso llevaron a la familia Vasena a asociarse con inversores ingleses, quienes unos pocos años después consiguieron en control total de los Talleres; nació entonces la *Argentine Iron and Steel Manufactory, formel y Pedro Vasena e hijos*. El meteórico crecimiento de la empresa —para 1919 empleaba ya a más de 2000 operarios [sic]— dio lugar a la construcción de un impactante conjunto edilicio. Talleres, caballerizas, depósitos y oficinas administrativas fueron instaladas en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, en la intersección de las actuales calles Cochabamba y La Rioja, en el barrio de San Cristóbal (Schávelzon e Igareta, 2012).

No obstante, el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1916) afectó la productividad de esta empresa. Las ventas bajaron, muchos trabajadores fueron despedidos y les redujeron los sueldos. Por tales motivos, los obreros iniciaron la medida de lucha en el mes de diciembre de 1918. El Dr. Carlos Macagno sintetizó cuáles eran sus reivindicaciones:

1) 30 % de aumento para poder llevar a su pieza de conventillo un mendrugo más de pan para su familia, 2) No trabajar los domingos y que si los obligaran les pagaran 3) Trabajar 8 horas y no 11, 12 y 14 como era habitual y si los obligaban a hacer horas extras se las pagaran. Y 4) que liberaran a sus dirigentes presos (Macagno, 2019).

Otras organizaciones obreras locales y del interior se solidarizaron: declararon la huelga general. El 7 de enero los trabajadores iniciaron una marcha desde el Barrio de Parque Patricios hacia la empresa, en las calles Cochabamba y La Rioja. Se produjo una refriega con los romphuelgas que la empresa había contratado, la policía actuó y aplastó brutalmente a los huelguistas, a las mujeres y a los niños del barrio que se habían solidarizado con los trabajadores. Duró una semana la represión, terminó con cientos de muertes. Fue de tal magnitud la situación que se paralizó de la ciudad.

María di Mario citó en su estudio un fragmento de la obra *La Semana Trágica de enero de 1919* de Julio Godio:

... los sucesos del 7 solo fueron el factor que «fusionó» la explosiva contradicción entre el capital y el trabajo: la lucha entre obreros y policías, con el saldo de varios obreros muertos, «sobredeterminó» [sic] el conflicto social, desencadenando una huelga general de carácter político (citado en Di Mario, 2008, p. 18).

Finalmente, la comisión obrera negoció con el gobierno y se lograron las reivindicaciones exigidas, pero hubo represalias.

Casi simultáneamente, se produjo el Pogrom en la zona de Once donde atacaron las bandas juveniles paramilitares. Una de sus víctimas fue Pinie Wald, inmigrante polaco que trabajaba como periodista en diarios de la comunidad judía fue detenido y torturado, acusado de ser el presidente del «Soviet argentino». Sobrevivió y diez años después publicó *Koshmar (Pesadilla)*, una novela-crónica de los sucesos escrita inicialmente en idish, luego fue traducida al español, este libro ha sido reeditado por Astier Libros en el año 2019.

En el sitio de internet *El Historiador*, Felipe Pigna (s. f.) adapta de su libro *Los mitos de la argentina III* (2006) algunos pasajes referidos a esta masacre y los traslada a su página:

Aquel jueves 9 de enero de 1919 Buenos Aires era una ciudad paralizada. Los negocios habían cerrado, no había espectáculos, ni transporte público, la basura se acumulaba en las esquinas por la huelga de los recolectores, los canillitas habían resuelto vender solamente *La Vanguardia* y *La Protesta*, que aquel día titulaba: «*El crimen de las fuerzas policiales, embriagadas por el gobierno y Vasena, clama una explosión revolucionaria*». Más allá de las divisiones metodológicas de las centrales obreras, la clase trabajadora de Buenos Aires fue concretando una enorme huelga general de hecho. Los únicos movimientos lo constituían las compactas columnas de trabajadores que se preparaban para enterrar a sus muertos.

En aquella época, hubo NN en los entierros del cementerio de Chacarita (9/1/2019), donde la policía atacó nuevamente a los concurrentes. En este mismo sitio *El Historiador* describe cómo fue la emboscada:

Mientras hablaba el dirigente Luis Bernard, surgieron abruptamente detrás de los muros del cementerio miembros de la policía y del ejército que comenzaron a disparar sobre la multitud. Era una emboscada. La gente buscó refugio donde pudo, pero fueron muchos los muertos y los heridos. Los sobrevivientes fueron empujados a sablazos y culatazos hacia la salida del cementerio. Según los diarios, hubo 12 [sic] muertos y casi doscientos heridos. La prensa obrera habló de 100 muertos [sic] y más de cuatrocientos heridos. Ambas versiones coinciden en que entre las fuerzas militares y policiales no hubo bajas. La impunidad iba en aumento. No había antecedentes de semejante matanza de obreros (Pigna, s. f.).

Vemos que las cifras oficiales no coinciden con la verdadera cantidad de víctimas que hubo en ese momento —tres mil heridos y cerca de mil trescientos muertos— .nos permite establecer posibles analogías con las desapariciones ocurridas en nuestra historia reciente.

Conmemorando La Semana Trágica

Brevemente retomamos la historia de la plaza Martín Fierro. Los arquitectos Shavelson e Igarreta, que citamos antes, narraron el triste destino que tuvieron las instalaciones de la empresa metalúrgica:

... los Talleres fueron adquiridos por otra empresa y el edificio de Cochabamba y La Rioja al poco tiempo fue vaciado y desmantelado. En el año 1926 el predio fue adquirido por la Municipalidad porteña, procediéndose luego a la demolición y la creación en el lugar de la Plaza Martín Fierro, inaugurada en 1940. Hasta donde hemos podido indagar, no hubo por entonces ninguna manifestación de desacuerdo con la decisión de destruir la construcción ni ninguna voz que señalara la importancia de su conservación como sitio histórico.

En la actualidad, solo dos fragmentos de paredes rotas, semiderrumbadas y rodeadas de basura dan cuenta de que allí existió alguna vez un edificio de dimensiones colosales y en cuyas inmediaciones se desató uno de los primeros y más violentos reclamos obreros de la historia del país (Schavelzon e Igarreta, 2012).

Coincidimos con los autores que la destrucción del patrimonio histórico tangible en la Ciudad de Buenos Aires forma parte de un mecanismo inserto en nuestra sociedad que incide en la construcción del olvido. Contra de la desmemoria, la Comisión por el Centenario de la Semana Trágica convocó a un acto donde se conmemoró el 7 de enero de 2019 en esa plaza, un siglo de La Semana Trágica. Dicho organismo lo integró la «Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal» y otras organizaciones locales. En ese espacio, se encuentran los restos edilicios de los depósitos y se ha instalado una placa que recuerda a las víctimas de aquella gesta obrera (Imagen 1):

Imagen 1.

Placa recordatoria en plaza Martín Fierro



Fuente: A en L

Participaron, junto con las autoridades de la Junta, especialistas reconocidos que militan en organizaciones de derechos humanos: el Dr. Eduardo Jozami (exdirector del Centro Cultural de la Memoria «Haroldo Conti»), Nora Cortiñas (de Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora) y otras personalidades destacadas (Imagen 2).

Imagen 2.

Eduardo Jozami, Flora Wald y Macagno en el evento



Fuente: Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal

Estructura del evento

Si bien hemos participado de los ensayos de A en L, no pudimos actuar en esa oportunidad. Por tal motivo solicitamos al licenciado Adrián Dubinsky —historiador e integrante de la Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal «Jorge Larroca»— una síntesis del acontecimiento. Destacamos algunos pasajes de su testimonio porque en su mensaje hallamos ciertos paralelismos con nuestra historia reciente. Estas acciones artísticas de resistencia testimonian un ayer y ponen en relieve los recientes discursos estigmatizantes hacia los trabajadores inmigrantes de hoy, que en la gestión del expresidente Mauricio Macri (2015-2019) lanzaron. En la actualidad hay otra gestión. Sin embargo, en la oposición, los macristas siguen discriminándolos: «En tiempos en los que los extranjeros vuelven a ser el chivo expiatorio del mal gobierno, aquella epopeya luctuosa que terminó con más de 1300 muertos [sic]» (Dubinsky, 26/5/2021). También nos permite valorar la magnitud de la convocatoria: «Cerca de 400 [sic] personas se reunieron a partir de una convocatoria profundamente política, pero soberanamente transversal» (Imagen 3).

Imagen 3.

Una gran concurrencia rodeaba a los artistas



Fuente: A en L

En otro pasaje Dubinsky, nos transmite el merecido homenaje al prestigioso estudioso de las luchas obreras anarquistas, Osvaldo Bayer (1927-1918), que investigó otro suceso similar ocurrido en aquella gestión radical, que ordenó al ejército argentino reprimir a los trabajadores rurales anarcosindicalistas, rebelados contra la explotación de sus patrones en la provincia de Santa Cruz (1920-21). Su trabajo lo volcó en su libro *Los vengadores de la Patagonia Trágica* o *La Patagonia rebelde* (1972-1974).

Consideramos que el espíritu de Osvaldo Bayer presidió esta rememoración, acompañó a un público muy receptivo:

El acto tuvo varios picos de emoción. El primero de ellos fue la intersección del espíritu de Bayer [...] el minuto de aplausos en homenaje a Osvaldo Bayer, sugerido por un participante, que retumbó en eco desde las paredes en pie de los Talleres Vasena (Dubinsky, 26/5/2021).

Luego detalló la cronología del acto: «El primero en hacer uso de la palabra fue el Dr. Carlos Macagno, presidente de la Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal «Jorge Larroca», quien hizo un resumen histórico de los acontecimientos». En segundo lugar, «el grupo de teatro comunitario Arte en Lucha escenificó un extracto de su obra *La Semana Trágica*, que se hallaba en construcción. En tercer lugar, «se escuchó un emotivo discurso de Flora Wald, hija de Pinie Wald —autor de *Pesadilla*— secuestrado y torturado por la policía en el primer y más grande Pogrom de América Latina». Finalmente, «... hizo uso de la palabra el Dr. Eduardo Jozami, quien trazó paralelos entre aquellas luchas obreras y su continuidad a través de varias tradiciones políticas valiosas, y llamó a pensar a *La Semana Trágica* y sus protagonistas con una mirada sobre el presente». Por último, reconoce la ri-

tualización del evento social, casi religioso «... parecía la conclusión de una misa pagana-barrial-comunal. Se saludaban unas a otros, se conocían y se presentaban otras a otros, se tejían redes en sintonía con el acto». Con una mirada poética cierra su resumen «... para coronarlo, una miríada de alguaciles llenó la plaza, revoloteando, como si una poesía placera hubiese convocado a aquellos mártires y los trajese cual valquirias de los desposeídos a cimentar esas redes con su aprobación» (Dubinsky, 2021).

La experiencia teatral de A en L

Nuestro colectivo es un grupo de teatro popular-político-no partidario, que se creó en el año 2017, gracias a una convocatoria que hizo en el barrio de San Cristóbal la actriz-directora Herminia Dalla Massara que primero había estado dictando un taller de Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Muchos de los talleristas militaban en organizaciones sociales de la Comuna 3 y de otras zonas. El objetivo era utilizar las herramientas teatrales para expresar el descontento ante hechos sociales y políticos surgidos durante un nuevo gobierno elegido democráticamente, pero con rasgos autoritarios y represivos, desarrollando así una nueva resistencia artístico-cultural. Destacamos, en otro artículo nuestro, una de nuestras acciones performativas en el espacio público urbano —junto con otras agrupaciones— donde realizamos una protesta artístico-callejera en contra de la visita de la comitiva del Fondo Monetario Internacional (FMI) (Artesi, 2018).

A en L nació, geográficamente hablando, en lo que hoy se denomina Comuna 3 (Balvanera y San Cristóbal, zona suroeste de la Ciudad de Buenos Aires). Sabíamos que en 2019 se iba a cumplir el centenario de La Semana Trágica. Evidentemente, aparecía un interés por reconstruir nuestro territorio simbólico comunal. Con el fin de investigar dicho suceso histórico, abrimos diversos canales de comunicación, tuvimos diversos intercambios con organizaciones sociales y culturales comunales: La Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal, la Asociación Civil Caminos Abiertos, con los representantes comunales de la zona, y otras entidades locales. Precisamente, La Junta se enteró de este trabajo y lo habló con la Comisión de Festejos del Centenario para incluirlo en el evento. De hecho, algunos integrantes del grupo teatral y otros artistas tuvieron una reunión previa con dicha organización.

En este espectáculo, el grupo adoptó el método de producción teatral, la creación colectiva, que no es nuevo en nuestro país y en América Latina, pues Enrique Buenaventura y Santiago García, ambos de Colombia, fueron los teóricos de este movimiento que surgió en la década del setenta. El investigador chileno Juan Villegas, transcribe en su libro parte del estudio de Beatriz Risk (1991) sobre esta metodología «... que implica una concepción y función del teatro, un modo de creación del texto, un proceso de producción del espectáculo» (citada por Villegas, 2005, p. 200). Inspirándonos en esta técnica, comenzamos investigando sobre la época, las características de la zona a comienzos del siglo XX. Ya a finales del siglo XIX se había producido la primera corriente inmigratoria, habían llegado hombres y mujeres provenientes de Europa impulsados por persecuciones y por guerras ocurridas en el viejo

continente. Luego de la epidemia de Fiebre Amarilla (1871) que ocurrió en la Argentina, las construcciones señoriales de San Telmo y otras de la zona sur quedaron vacías, pues la aristocracia porteña huyó de la ciudad hacia la zona norte para evitar los contagios. Fue entonces cuando arrendaron dichas edificaciones —que estaban preparadas para que una familia viviera en ellas. Alojaron a los inmigrantes que, con su familia, vivían hacinados en cada pieza. Precisamente en los barrios populares de La Boca, Barracas y en San Cristóbal, hubo muchos inquilinatos. Alrededor de los Talleres Vasena, la empresa también construyó casas de baja calidad donde vivían los obreros con sus familias.

La conformación del barrio es diferente en pleno siglo XXI. Como el edificio de la fábrica fue destruido, solo queda una pared con la placa recordatoria en la plaza Martín Fierro, constituye un ámbito cotidiano para la población local que transita por la zona, pues sobre la calle Oruro, la línea 41 de colectivo une el barrio de San Cristóbal con localidades de la zona norte de la provincia de Buenos Aires. De modo que esta plaza no solo integra un espacio de ocio, también concentra actividad comercial, junto con el tránsito de esta línea de colectivos y de otras que conectan con la zona sur de la Capital Federal.

Estos datos referidos a los rasgos del barrio a comienzos del siglo XX, nos permitieron realizar, una suerte de sainete dramático, pues habíamos leído piezas del género chico criollo de tonalidad dramática, autores como Nemesio Trejo (1862-1916) que escribió, entre otros sainetes, *Los inquilinos* (1907), donde reflejaba la huelga de los habitantes de los conventillos ocurrida ese año (Ernesto Schoo, 2007). También accedimos a piezas de otras figuras representativas: Carlos M. Pacheco, Alberto Novión, Enrique Santos Discépolo. Dichos elementos recabados, nos ayudaron en nuestra producción teatral, por eso situamos la acción dramática en un conventillo ubicado cerca de la fábrica, recreando mediante escenas costumbristas la vida cotidiana de entonces, con personajes criollos mezclados con italianos, españoles y judíos. El proceso de creación colectiva se dio primero con un bosquejo inicial de la trama; sobre este material, mediante improvisaciones, fue creciendo la obra. Lo que lográbamos en cada ensayo, el compañero —que oficiaba de dramaturgista— iba volcando a un texto escrito las escenas. La primera parte quedó armada así. Como necesitábamos manejarnos con una economía de recursos, todo acontecía primero en una de las piezas del conventillo. Luego, introdujimos el conflicto de la huelga de los obreros del taller de Vasena, mediante personajes informantes que aportaban datos. Una de las imágenes femeninas más importante que cumplió este rol fue Libertad, como su nombre alegórico lo indica, alude a una mujer de ideas anarquistas. Al principio solamente se ocupa de leer y comenta con otra habitante del conventillo un volante con las reivindicaciones laborales que exigían los obreros a la patronal. Más adelante la acción se traslada al patio. Evolucionan el conflicto cuando Libertad introduce datos del afuera, que revelan la alta conflictividad en lo laboral. Esta secuencia dramática constituye el clímax de la pieza. Ingresan al patio varios artistas que interpretaban a vecinos de la zona que llevaban la olla en mano, y —a modo de arenga coral— cantan el estribillo de una canción popular anarquista de aquella época, tema musical que luego recopiló el folclorista chileno Rolando Alarcón Soto (1929-1973): «A la huelga

diez, a la huelga cien/ A la huelga, madre, yo voy también/ A la huelga cien, a la huelga mil/ Yo voy por ellos, madre, y ellos por mí».

Enseguida preparan la comida los demás personajes del conventillo, empiezan a cocinar los alimentos para los obreros, gracias a las donaciones que las mujeres del barrio habían traído. El desenlace trágico de la obra aparece mediante signos no verbales: la audición de sonidos que representan los disparos que llegan desde la extraescena. Los hechos se precipitan. Libertad, desesperada, relata y describe los sucesos violentos ocurridos en las calles del barrio, el tendal de muertos y otras atrocidades. Todos huyen.

Por razones de tiempo y por la organización del evento, no se pudo hacer toda la obra para la conmemoración en la plaza Martín Fierro. Al respecto, vía correo electrónico, la directora Herminia Dalla Massara (comunicación personal, 26 de mayo de 2021), nos contó que nuevamente hubo que modificarla respecto de la versión original:

Fue un gran momento. Se cumplía el centenario y había sido nuestro objetivo presentarnos en esa fecha desde hacía un año. Por eso habíamos investigado y probado montones de micro escenas durante la etapa de creación. Escenas que a veces presentamos individualmente que mostraban hipótesis de la vida cotidiana de los trabajadores de 1919.

Ese verano muchos tuvimos que viajar, por lo tanto, la directora tuvo que ensayar con quienes se quedaron junto con otras compañeras que hasta el momento habían participado solamente en las acciones callejeras. En otro pasaje de su escrito nos señala que: «En tres largos ensayos sacamos adelante la nueva versión. Salieron las canciones, las coreografías, y los textos. Habíamos incorporado una escena final que relacionaba a las madres que perdieron sus hijos en Semana Trágica con Las Madres» (Dalla Massara, 26 de mayo de 2021).

Nuestra directora decidió empezar la acción performática introduciendo una Narradora que ubicaba los sucesos a los espectadores que rodeaban en forma circular al grupo. Luego, entraban personajes que apoyaban a los obreros, ingresando desde el público al centro del espacio escénico, mientras entregaban volantes que invitaban a la población a una asamblea popular. En dicho espacio central se hallaba representado el patio del conventillo, donde se hicieron diversas escenas de la olla popular, la represión y, al final, el cierre con la escena de «Las Madres».

Como se ve, en esta producción teatral colectiva aparece recreada una situación social que ya estaba instalada hace rato en la comunidad local. Nos referimos al conflicto entre los obreros del anarcosindicalismo y la patronal, por un lado, y la violencia política desatada por las clases dirigentes de entonces en el pogrom, la persecución a la comunidad judía a cargo de la Liga Patriótica, por el otro lado. Pero también aparecía una resignificación de aquel territorio simbólico imaginado, al establecer una conexión entre el pasado y el presente, introducía en el desenlace otro episodio de violencia política que sufrió toda la población argentina en la dictadura civil-militar (1976-1983). Nos referimos a la secuencia última donde aparece la escena de «Las Madres». Se conformó una zona fronteriza espaciotemporal (aquellas madres y las de hoy), donde se representaba un ritual social de duelo (Diéguez,

2014) que homologaba aquel pasado con el presente, representaba la ronda de los jueves de las Madres en la Plaza de Mayo (Imagen 4).

Imagen 4.

Escena de la Ronda de Las Madres



Fuente: A en L

Notamos, entonces, que esta escena final constituye un duelo social. Se convierte en la situación expectatorial, durante el convivio (Dubatti, 2017) en una reparación social, donde el público comparte y protagoniza un ritual comunitario la *communitas* (Diéguez, 2014). Estimamos que se produjo efectivamente una situación reparadora para el público, pero también para los artistas del grupo teatral, pues muchos de sus integrantes habían sido víctimas del terrorismo de estado tanto durante la dictadura militar del general Juan Carlos Onganía (1966-1973) como en el siguiente período dictatorial —civil y militar— que encabezó el exgeneral genocida Jorge Rafael Videla (1976-1983). Esto lo sabemos porque varios compañeros y compañeras le comentaron a la directora que la realización de esta práctica escénica les ha permitido liberarse de esa opresión, de los castigos corporales, las torturas, que su memoria corporal ha registrado. En su libro *La estética del oprimido* Augusto Boal expresaba que «... cuando algo grave y emocionante sucede en algún estadio de nuestras vidas,

cuando se producen situaciones de peligro [...] esas estructuras emocionales perduran en nuestra memoria oculta: (Boal, 2016, p. 67). El director brasileño, en otro pasaje decía que:

El arte creado por el conjunto de ciudadanos artistas es plural desde el inicio de su creación: el grupo de oprimidos, con una visión semejante crea la obra. El propio acto de prepararla en acción propedéutica que conduce a la acción social. Una obra abierta que exige continuidad en lo real (Boal, 2016, p. 135).

Volviendo a los testimonios referidos a nuestra experiencia teatral, la compañera que hizo de narradora (Imagen 5) al comienzo de la presentación, Cristina Corz, nos expresó en su escrito enviado por correo electrónico:

Comenzamos a ingresar al escenario desde el público, como si hubiéramos venido desde el mismo año en que se produjeron los hechos, y los actores repartían los volantes al público presente, llamando e instando a la huelga, fue una manera de integrarlos a la escena.

Todo fue muy emotivo y el canto final de lucha le agregó dramatismo a la conmemoración y al recuerdo de aquellos trabajadores que dejaron su vida para que otros disfrutemos de derechos (Corz, comunicación personal, 26 de mayo de 2021).

Imagen 5.

La narradora resume los acontecimientos



Fuente: A en L

Como lo señalamos antes, en esta acción performática se incluyen otros dramas sociales; uno ocurrido en el mismo período histórico: el ataque perpetrado por las «Guardias Blancas», fuerza parapolicial antisemita que accionó violentamente contra la comunidad judía en el pogrom de Once (Balvanera). Si bien no escenificaron los ataques, se insertó en un *racconto* introducido por Libertad, que ingresaba desde el afuera del conventillo, la

extraescena de la olla popular, avisaba con desesperación: «¡Se llevaron a los Kohen!», hacía referencia a dicha persecución antisemita.

Un segundo episodio aparece recreado durante el enfrentamiento entre las mujeres que preparan la olla popular: «La Vecina de la escoba: Mire jovencita, no va a venir a decirnos [...] que dejemos la escoba. Mire que mientras usted tomaba la teta, estas escobas estaban luchando». Inmediatamente se produce un *flashback*, una escena retrospectiva del pasado, La Marcha de las Escobas (agosto-octubre, 1907), que también se la menciona en uno de los versos de la canción que interpretan: «No pasarán, no pasarán/ Contra nosotras nunca podrán/ A la familia hay que defender/ Con las escobas no van a poder» (Imagen 6).

Imagen 6.

Escena de la Marcha de las Escobas



Fuente: A en L

Se trataba de una situación social que tuvo gran repercusión en los comienzos del siglo XX. Se había producido en esa época una huelga de inquilinos de conventillos y de hoteles familiares de Buenos Aires, donde las mujeres tuvieron gran protagonismo con su Marcha de las Escobas en el barrio de La Boca. En esta escena, las escobas, igual que en el pasado, vuelven a ser un emblema para *barrer las injusticias*. Inmediatamente, las protagonistas vuelven al presente de la acción, se llega al clímax con los sonidos de los disparos que se escuchan y las noticias sobre las muertes de los huelguistas. Finalmente, arman la ronda de Las Madres, y, cuando la terminan, enuncian invocaciones hacia el público con el «¡Nunca Más!» (Imagen 7).

Imagen 7.

Invocación en el cierre de la escena



Fuente: A en L

Durante esta experiencia teatral observamos que esta recreación dramática se fue transformando para nosotros en un territorio identitario comunal, pues activamos la memoria colectiva del barrio durante el proceso de la creación colectiva. Este rasgo lo conectamos con las primeras agrupaciones teatrales que tuvo en nuestro país el teatro popular de la década del sesenta y de la década del setenta

... por la producción de un punto de vista que defiende la identidad nacional y la cultural junto con un examen crítico de lo que estas significan [...] sus producciones corresponden a una memoria y una historia localizadas [...] un discurso que presenta resistencia a la globalización, en tanto afirma su procedencia [...] valida las tradiciones y la cultura nacionales (Proaño Gómez, 2013, p. 32).

Reflexiones finales

En el inicio de nuestro trabajo, especificamos que realizamos una investigación-acción-participativa, una autoobservación en la experiencia que nuestro grupo Arte en Lucha Teatro Popular realizó en 2019 en la Comuna 3 de la Ciudad de Buenos Aires. Somos un colectivo teatral que milita políticamente, no partidario, practicamos el artivismo, llevamos adelante un acto de resistencia artística y cultural en esta etapa de la recuperación de la democracia, luego de la última dictadura civil-militar (1976-1983).

Partimos de la idea que el ámbito estético, que es común en las artes como lo político, en cuanto expresa un disenso, propone un cambio social. Los grupos artivistas unen arte con activismo. En el caso de los colectivos como el nuestro generan acontecimientos teatrales en

los espacios públicos e influyen en la sociedad. Observamos que estas acciones callejeras son fenómenos escénicos híbridos, liminales, fronterizos, metafóricos que propician situaciones intersticiales. Constituyen una ritualidad escénica, conforman una *communitas* o sea generan relaciones entre iguales en forma espontánea. Se representan dramas sociales, episodios no armónicos.

También observamos que en estas acciones hay una estrecha relación entre los y las artistas y el público durante el convivio, produciéndose en dicho contacto *poiesis teatral* en ambos participantes. Por ejemplo, en la representación teatral, durante la conmemoración de La Semana Trágica, hubo una estrecha relación con el vecindario, pues se recreó un drama social donde, a pesar de que era un gobierno democrático el de entonces (1919), ejerció un poder autoritario y represivo sobre los habitantes de San Cristóbal e incluso repercutió en toda la ciudad. En la actualidad, perduran aún los efectos de la violencia política ejercida por la última dictadura genocida pues no han sido reparados los daños. Las Madres de Plaza de Mayo todavía claman por Memoria, Verdad y Justicia y Las Abuelas buscan a los nietos que fueron apropiados durante el terrorismo de Estado.

Hemos revisado brevemente las causas y las consecuencias de La Semana Trágica. Consideramos que A en L ha incorporado esta trama compleja a su praxis artística, la ha reconocido como parte de su identidad comunal. Por lo tanto, en la recreación teatral se ha convertido en un acto político para el barrio, implica un carácter transformador para sus habitantes.

Hemos reseñado brevemente nuestra metodología de trabajo. Antes de la experiencia performativa, durante 2018, realizamos una investigación histórica y literaria relativa al contexto, pues sabíamos que en el año siguiente se iba a realizar la conmemoración a cargo de una comisión organizadora barrial. Estos datos fueron volcados durante el proceso de la creación colectiva a un bosquejo argumental, con las improvisaciones escénicas fue creciendo la obra, que luego se pasó a una versión escrita provisoria. En estos ensayos participamos activamente, pero cuando se hizo el evento en el verano, muchos no estuvimos.

Hemos tenido que recurrir a testimonios escritos de la directora del grupo, de compañeras que estuvieron, y de un integrante de la Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal. Como iban a participar diversas organizaciones, hubo que resumir la representación escénica. Además, la directora tuvo que hacer reemplazos en el elenco. En esta experiencia performativa se hizo una síntesis de los hechos históricos en esta nueva dramaturgia actoral, pero también se insertó una escena, un ritual de nuestra sociedad muy importante: la ronda de Las Madres que todos los jueves realizan en la Plaza de Mayo. Con esta imagen escénica, se establecía la homologación entre el pasado y el presente, el público pudo reconocer aquellas madres y vincularlas con las actuales Madres.

En una parte de nuestra hipótesis inicial, planteamos que los y las artistas durante la representación, mientras se producía el estrecho contacto con el público, también sintieron internamente una especie de catarsis. Cuando buscamos el testimonio de la directora del grupo, nos manifestó que muchos fueron víctimas de las dictaduras militares (1966-

1972/1976-1983), sufrieron el encierro y la tortura. Le confesaron que gracias a esta activación de la memoria histórica pudieron liberarse de la opresión, a la vez los motivó para continuar con su militancia teatral.

En cuanto a la otra parte de nuestra hipótesis inicial referida al público, distinguimos un rasgo del teatro popular: el espectador no se halla distanciado de la escena —como ocurre en el teatro de sala—, pues rodea en forma circular a los que interpretan las escenas en la plaza o bien en algún otro espacio similar. En nuestro caso, el público se encontraba interpelado por las miradas, los cantos populares y los cuerpos de los y las artistas. Incluso, en el inicio de la *performance*, los y las intérpretes ingresaban a escena caracterizados, les entregaban en mano unos volantes, donde los invitaban a una asamblea promovida por los obreros de los talleres Vasena.

En suma, estimamos que estas experiencias estéticas poseen una gran potencialidad, pues estimulan a la población a la acción política comunal, en su intervención activan como ciudadanos y ciudadanas, con la idea de lograr una democracia participativa auténtica, pluralista y solidaria.

Referencias

- ARTE EN LUCHA TEATRO POPULAR (2019). *La Semana Trágica*. Obra teatral [mimeo].
- ARTESI, C. J. (2018). Cuerpos performáticos en juego. *Anuario de investigación, Repositorio Institucional del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires*. Recuperado de <https://repositorioccc.omeka.net/items/show/210>.
- ARTESI, C. J. (2020). Performances, intervenciones artístico-políticas, liminalidad en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires, en el contexto del 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. En: A. CANCELLIER y M. A. BARCHESI (Eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques, en las postdictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* (pp. 253-274). Padua: Universidad de Padua.
- FAIGÓN, M. (2016). La Ley Sáenz Peña y la frágil transición hacia la Argentina democrática. Recuperado de <https://www.conicet.gov.ar/la-ley-saenz-pena-y-la-fragil-transicion-hacia-la-argentina-democratica/>.
- BOAL, A. (2016). *La estética del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- DI MARIO, M. CE. (2008). *De crónicas y escrituras de la Semana Trágica*. Cuaderno de Trabajo, 83. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación «Floreale Gorini».
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios Liminales. Teatralidades- Performatividades-Políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de Artes Escénicas* 9, 44-54. Recuperado de http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf.
- DUBATTI, J. (2017). Teatro- matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En: J. DUBATTI (Coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp. 13-36). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- DUBATTI, J. (2020). Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: teatro, pensamiento teatral, Ciencias del Teatro. *Escena, Revista de las Artes*, 80(1). Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/42470>.
- DUBINSKY, A. (2021). Se conmemoraron los cien años de «La Semana Trágica». Buenos Aires [mimeo].

- MACAGNO, C. (2019). Discurso de la Junta de Estudios Históricos Jorge Larroca por los 101 años de la Semana Trágica. *Revista del Abasto*. Noticias de las Comunas 3 y 5. Recuperado de <https://www.revistae-labasto.com.ar/discurso-de-la-junta-de-estudios-historicos-de-san-cristobal-por-los-101-anos-de-la-semana-tragica/>.
- PIGNA, F. (s. f.). La Semana Trágica. *El Historiador* [en línea]. Recuperado de <https://www.elhistoriador.com.ar/la-semana-tragica/>.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telón de Fondo*, (26), 48-62. <https://doi.org/10.34096/tdf.n26.3978>
- RANCIÉRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RAMB, A. M. (2008). Prólogo. *De crónicas y escrituras de la Semana Trágica* (pp. 7-15). Cuaderno de Trabajo, 83. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación «Floreál Gorini».
- SCHÁVELZON, D., e Igareta, A. (2011). La destrucción de la modernidad: los Talleres Vasena y la Semana Trágica en Buenos Aires. *Centro de Arqueología Urbana*. Recuperado de <https://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=3791>.
- SCHOO, E. (2007, diciembre 29). Con Nemesio Trejo un siglo atrás. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/con-nemesio-trejo-un-siglo-atras-nid974699/>.
- SIRVENT, M. T., y RIGAL, L. (2012). *Investigación-acción participativa. Un desafío de nuestros tiempos para la construcción de una sociedad democrática*. Recuperado de <http://repository.humboldt.org.co/handle/20.500.11761/32967>
- SIRVENT, M. T., y RIGAL, L. (2014). La investigación acción participativa como un modo de hacer ciencia de lo social. *Decisio*, mayo-agosto. Recuperado de https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio_38/decisio38_saber2.pdf.
- VILLEGAS, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.