

Resistencias Artísticas en América Latina

Bettina Girotti¹ y Luciana Scaraffuni²

Al abordar las estrategias de resistencia de los dominados o subalternos, James Scott (1990) introduce el término «astucias», para referir a aquellas formas de actuar, sentir y pensar que se despliegan en los márgenes; formas que oscilan entre el disfraz y la vigilancia. Esta categoría ha sido justamente uno de los nudos conceptuales de *Las formas de resistencia durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): un estudio antropológico del teatro independiente* (Scaraffuni, 2018),³ un trabajo acerca del teatro independiente durante la dictadura uruguaya en el cual se planteaba que las relaciones de dominación y de imposición involucran a su vez relaciones de resistencia y disidencia política, es decir, que permiten que se configure una contra-hegemonía. Hay una relación dialéctica entre los dominadores que aparentan unidad y los subordinados o dominados, quienes aparentan consentimiento. Esta relación está entretejida en lo que James Scott (1990) llama «discursos ocultos» (*hidden transcripts*) de quienes hacen o configuran la resistencia. Los discursos ocultos tienen que ver con lo que no se puede decir abiertamente, son aquellos que ocurren fuera de escena, o inclusive en escena, pero disfrazados; no se trata solo de discursos, sino también de acciones. Estos se distinguen de los «discursos públicos» (*public transcripts*) que, en una relación dialéctica de poder, operan reforzando el discurso dominante y, cuanto más amenazante es el poder, más gruesa la máscara (Scott, 1990). Lo interesante aquí es la relación entre ambos, entre *lo público* y *lo oculto* y ver cómo *lo oculto* toma expresión pública.

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires.

² Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República..

³ Esta investigación es la tesis doctoral de Luciana Scaraffuni y ha sido publicada en diferentes revistas académicas y capítulos de libros.

El estudio de las resistencias ha estado estrechamente vinculado al campo de los estudios de la dominación, de la decolonialidad y de la subalternidad (Scott, 1990; Ortner, 1990; Das y Poole, 2004, entre otros), y su configuración se hizo posible en el contexto del denominado *giro epistemológico* o *giro cultural* dentro de las ciencias sociales, que comienza a dar cuenta de los nuevos marcos en los que se construye el mundo contemporáneo, en especial, a través de un reposicionamiento del sujeto y de la configuración de lo que autores como Sherry Ortner referirán como *la teoría de la práctica*. Desde los años ochenta en adelante, las ciencias sociales y humanas experimentaron esa transición del estudio de las estructuras al de las configuraciones culturales, las subjetividades, las reflexividades, la agencia y la creatividad. Es en esa relación dialéctica entre estructura y agencia, teniendo en cuenta los distintos procesos de dominación, totalizantes y totalizadores que se impusieron sobre minorías poblacionales históricamente en distintas partes del mundo, que este giro cultural permitió y se abrió al encuentro de perspectivas antropológicas, etnográficas, históricas, provenientes, entre otros, de los estudios culturales.

Durante el siglo XX en América Latina, específicamente en el Cono Sur, se han sucedido hechos sociales y políticos que generaron grandes fracturas en las sociedades. La instauración de los regímenes civil-militares en diversos países, los desafíos y complejidades de las transiciones democráticas, los impactos de la política internacional y la caída del muro de Berlín, las condiciones de profunda desigualdad que dejaron asentados los procesos modernizadores, catapultaron la emergencia de disidencias así como la visibilidad de experiencias y representaciones que buscaron ser acalladas. El campo cultural y artístico y sus productores respondieron a esas realidades de múltiples formas según las épocas y las latitudes. Las estrategias de resistencia ensayadas durante las últimas décadas en el continente van desde las prácticas de militancia artístico-política, ligadas al universo de lo partidario, en las que el cuerpo devenía una herramienta de lucha capaz de «hacer frente a», hasta expresiones micropolíticas, modos de crear y estar en el mundo que desde la cotidianeidad buscaron generar espacios que, con irreverencia y subversión del *statu quo*, interpelaban las subjetividades y vehiculaban nuevas formas de reunión y manifestación.⁴ En un ensayo de 2010, Néstor García Canclini denunciaba que la noción de *resistencia* —una de las más gastadas y menos analizadas en la retórica crítica— constituía su sentido al articularse con otros conceptos, muchos de ellos provenientes del campo cultural. Esta reflexión sobre la articulación entre resistencia y cultura nos llevó a preguntarnos por las formas de resistir y por las textualidades disidentes que se producen en este campo, por la articulación entre las experiencias artísticas y la política, por su dimensión histórica, y por aquellas manifestaciones gestadas en épocas donde se podía «decir poco» que hoy pueden ser vistas como *astucias*. Pero también nos llevó a preguntarnos por aquellas otras que nos atraviesan y nos interpelan en tiempo presente. Todos estos

4 Tal como afirma Marcela Fuentes (2020), América Latina se nos presenta como una región con una fuerte historia de movilización popular. Para la autora, el teatro y la performance han funcionado como herramientas de resistencia en contextos políticos, económicos y sociales convulsionados. De allí que afirme que «tiene mucho que enseñarnos sobre protestas performativas» (p. 21), y en este sentido —agregamos— se presenta como territorio clave.

interrogantes se transformaron en una invitación para que investigadores e investigadoras de distintos lugares de América Latina compartieran sus reflexiones en torno a cuáles han sido y cuáles son los modos artísticos de incidir en lo político y en la política en coyunturas críticas, y cómo los contextos conflictivos colaboran en la transformación de las prácticas artísticas y las vuelven disidentes, tanto en lo que respecta a los procedimientos estéticos como a los modos de producción y a las formas de asociación.

Este *dossier* busca así dar a conocer distintos enfoques y miradas en torno a las experiencias políticas que devienen del arte y de la cultura en América Latina, busca posicionar al arte como una herramienta de resistencia, entender los accionares y prácticas que la configuran y abrir las puertas a ese campo de estudio donde los modos de existencia se encuentran profundamente vinculados a las producciones artísticas y a los contextos históricos en las cuales se desarrollan. En este sentido agrupa estudios sobre teatro, performance, activismos, danza, accionares artísticos, entre otros, y permite una lectura conjunta y diversa de perspectivas y enfoques enriqueciendo el sentido sobre estas producciones. Este *dossier* también se funda en la necesidad de mostrar la construcción de conocimientos en torno al binomio arte-política en América Latina con una exigencia: la de que esos conocimientos no solo hablen de, sino que también lo hagan desde América Latina,⁶ rompiendo con la colonialidad del saber y de la construcción cultural.

El gran número de propuestas recibidas —de la cual los once trabajos aquí reunidos pueden dar testimonio—y la variedad de casos, enfoques y metodologías ofrecidas no resulta del todo sorprendente dada la vigencia de la temática y de muchos de los interrogantes que la atraviesan. Los sujetos y colectivos presentados en los diferentes trabajos pueden ser considerados como subalternos que no solo supieron desarrollar estrategias de resistencia o astucias, sino que han marcado las redefiniciones de los grupos dominantes en torno a su accionar. Nuestro interés siempre radicó en visibilizar, en la medida de lo posible, las investigaciones que configuran en parte el campo de estudios de las resistencias en el ámbito artístico-cultural, en pos de dar cuenta en un mismo espacio de una serie de prácticas y corporalidades y de los estudios que estas han despertado. Empero, y pese a esta heterogeneidad, las experiencias de resistencia artística en América Latina tienen aún un vasto camino por recorrer.

5 En este *dossier* hemos respetado la forma en la que cada autora y autor integró el lenguaje inclusivo a su manuscrito, teniendo en cuenta algunos criterios editoriales que involucran lo siguiente: a) se recomendó sustituir el uso de la barra y el *as/os* por el despliegue *las y los* o la alternancia *las y los discípulos* y *los y las discípulas*; b) se recomendó la vía evitativa por sobre el despliegue: *las personas* en lugar de *los hombres*; *el personal* en lugar de *los funcionarios*, *quienes* en lugar de *ellos* o *los*, etc; c) se les sugirió no utilizar ni la *x* ni arrobas como marca no binaria, ya que impide la lectura de personas de baja visión que requieran lectores de pantalla.

6 Este camino ha sido abierto por la Red de Conceptualismos del Sur, plataforma que nació en 2007 y que reúne a investigadores e investigadoras de diferentes disciplinas que abordan el arte y sus intersecciones en toda América Latina. Véase <https://redcsur.net/>.

Estructura del dossier

Los puntos, nudos y focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio; son frecuentemente móviles y transitorios (Foucault, 2008). Como hemos dicho hasta aquí, la definición de resistencias resulta tan compleja y amplia que supone la posibilidad de cubrir bajo su manto a una enorme cantidad y variedad de prácticas y experiencias. Este abanico abarca, a decir de Pablo Alabarces, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro (2008), «... desde las políticas, que posiblemente sean las más fáciles de reconocer y catalogar [...] hasta prácticas formales e informales destinadas a señalar una relación de dominación puntual vinculada a un eje particular» (p. 33). Recuperando el trabajo de Beverly Best (1998) los autores insisten en que una teoría de la resistencia tiene que desarrollarse «... en un contexto particular e histórico de dominación [...] la resistencia debe ser teorizada estratégicamente, como algo que puede ser eficaz en una instancia y no en otra» (p. 25).

Construir una teoría de la resistencia escapa a los objetivos de este dossier. Sin embargo, en estas palabras aparece una cuestión central, la de ubicar las resistencias en contextos históricos concretos. Los artículos aquí reunidos recuperan experiencias latinoamericanas que se organizan en torno a dos períodos históricos que marcan coyunturas específicas: el primero en torno a la emergencia de prácticas artísticas surgen en escenarios autoritarios, en especial aquellos marcados por contextos dictatoriales y la de sus transiciones democráticas, y un segundo período, que enmarca la irrupción de las experiencias artísticas y *artivismos*, fuertemente ligados a la consolidación de los embates neoliberales en América Latina y a la construcción de memorias.

Resistir en escenarios autoritarios

Entre los años sesenta y ochenta, los países del Cono Sur vivieron la instauración de regímenes civil-militares —Brasil, 1964; Bolivia, 1966; Chile, 1973; Uruguay, 1973, y Argentina, 1976 y 1983—. El politólogo Guillermo O'Donnell (1982) establece la categoría de «regímenes de nuevo tipo» para referirse a la naturaleza de esas dictaduras. Este concepto hace referencia a las características particulares de los procesos de modernización capitalista en áreas periféricas y a la manera en que las burocracias autoritarias se instauran y dinamizan dicha modernización, en especial en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay (O'Donnell, 1982). Estos regímenes se apoyaron fundamentalmente en la instauración de la Doctrina de Seguridad Nacional y pueden ser caracterizados por lo que Waldo Ansaldi (2016) denomina «Estados terroristas de seguridad nacional» y por sus consecuentes transiciones democráticas. Estas dictaduras institucionalizaron la violencia y sentaron las bases para que sus consolidaciones estuvieran avaladas por marcos jurídicos y legales. Además de prohibir y frenar la movilización social y las transformaciones populares, apelaron a la censura, a la persecución y a la cruda represión para imponer una versión de orden propia, conservadora y autoritaria que buscó generar distintos tipos de *consensos culturales* totalizadores, mediante una serie de políticas y acciones en la esfera cultural y en la vida cotidiana.

La primera serie de artículos, que recupera algunas de las experiencias que emergieron entre la violencia estatal y la censura, hace foco en tres epicentros: la antesala del golpe de estado en Brasil, las experiencias de artistas mujeres en el arco que va desde el inicio de la dictadura hasta los primeros años de la transición democrática en Montevideo y, por último, los efervescentes años ochenta porteños.

El golpe de Estado de Brasil en abril de 1964 constituye el primero de los tres epicentros. El trabajo de Michelle Silva hace foco en la creación del Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) a finales de 1961, poniendo especial atención a su producción teatral que pretendía un diálogo estrecho con la problemática social y cuyo trabajo se vio violentamente interrumpido por el golpe. Al igual que otros colectivos teatrales de la época, como el Teatro Arena de São Paulo, el Teatro Experimental do Negro (TEN) de Río de Janeiro, el Movimiento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), el CPC se comprometió con la construcción de una cultura nacional, popular y democrática, fuertemente fundada en lo brasileño, cuya dramaturgia, gestos y forma de relacionarse en el escenario también estuvieran permeados por la construcción de una identidad nacional, y guiado por el objetivo de acercar la producción artística a las masas, estudiantes y trabajadores, cuando ya comenzaba a respirarse el «aire autoritario» que pronto se consolidaría en el país.

Las experiencias encaradas por distintas artistas mujeres en Montevideo configuran el segundo de los epicentros. Elisa Pérez Buchelli recupera las experiencias de dos artistas uruguayas que trabajaron desde el propio cuerpo y abordaron la representación de las mujeres desde perspectivas disidentes, tanto respecto de los mandatos de domesticidad y feminidad dominantes, y como sujetas protagonistas en la construcción y activación de memorias: la serie de grabados de Leonilda González «Novias revolucionarias» realizados entre 1968 y 1973, así como la instalación y performance *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero entre 1983 y 1985, ambos itinerarios creativos que se distancian de una enunciación militante pese a la militancia partidaria de ambas artistas. Este recorrido, que se despliega desde finales de los sesenta, permite advertir el viraje que los años ochenta significan en estas trayectorias en las que la presencia y la representación del propio cuerpo se vuelve un elemento central.

El itinerario que anuda trayectorias femeninas y que comienza a trazar Pérez Buchelli se completa con la exposición *¡Viva la Pepa!*, creada por un grupo de diez mujeres poetas y diez artistas visuales (inaugurada primero en la Galería del Notariado en 1989 y que luego siguió otras derivas, incluida una publicación impresa) tal como es abordado por Ariana Mira. A través de la propuesta artística de *las pepas*, Mira se concentra en las prácticas irreverentes desplegadas por artistas mujeres que durante los ochenta desbordaron la imagen clásica de la militancia y la resistencia política orgánica, articulando la noción de resistencia con el trabajo creativo y con el deseo. Un trabajo conjunto de estas poetas y artistas visuales que quedó condensado en los *libros-objeto-arte* que se exhibieron para su exploración y lectura. Junto al deseo, prevalece aquí el trabajo colectivo y la construcción de una comunidad temporal que se construyó en torno a un nosotras fundado en la heterogeneidad de sus

procedencias, de sus trayectorias, de sus edades, pero también en la necesidad de hacer lugar a la escritura de mujeres, al arte de mujeres.

Del otro lado del Río de la Plata, a través de los estudios de Lucía Cañada y Malena La Rocca y de Daniela Lucena, la ciudad de Buenos Aires se erige como el tercer epicentro de estas resistencias. El primero de estos trabajos focaliza en la intervención callejera llevada adelante por el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) en las inmediaciones de la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma (JCF) organizada por Mirtha Dermisache y el taller de Acciones Creativas (tAC) a finales de 1981. A primera vista, las JCF y la intervención del TiT aparecen como dos praxis contrapuestas: mientras una tuvo como marco un espacio oficial ajustándose a un organigrama, la otra, en abierto un rechazo a las instituciones, se fundó en «la improvisación, la precariedad y el descontrol». Cañada y La Rocca ponen en diálogo estos dos episodios presuntamente antitéticos para revelar, a partir de la noción de experimentalismo, aquello que compartieron. De este modo, la idea de libertad de creación, fundada en una formación alternativa, y el trabajo en la experimentación sensible y la reflexión en torno a los procesos creativos, permiten hilvanar estas dos experiencias. La imagen del archipiélago, conjunto de islas próximas —y de algún modo subterráneo conectadas— funciona aquí como disparador para la reflexión, ya que detrás de ambas propuestas es posible vislumbrar una concepción afín del arte y de la educación como herramientas de transformación.

La experimentación como clave de lectura de estos años desborda experiencias ocasionales como estas para mezclarse con las prácticas cotidianas, tal como lo plantea Daniela Lucena a propósito del vestido, devenido terreno de experimentación y desobediencia, un instrumento de politización de la propia imagen y una herramienta de expresión artística e ideológica. Su trabajo implica un cambio de lenguaje respecto a las experiencias hasta ahora analizadas, permitiendo entrever en una serie de iniciativas, nacidas en los últimos años de la dictadura militar, de qué modo las ideas sobre el compromiso político estaban comenzando a cambiar. Lucena propone aquí la noción de poética vestimentaria para focalizar en las posibilidades de transformación que el lenguaje de la indumentaria ofrece, destacando la dimensión creativa del vestir: desde la movida punk, los modernos y andróginos, el trabajo de las Inalámbricas, hasta llegar a la Bienal de Arte Joven y Bolivia, Lucena enlaza algunos hitos de la década que se fundan en la composición del yo. Una dimensión que queda condensada en la frase de Daniel Melero «Modo Mata Moda», para referirse a un estilo que en su originalidad y singularidad logra perdurar más allá de la moda, constitutivamente efímera, cambiante y pasajera.

Resistir (y sentir) en tiempos presentes

Una segunda serie de trabajos reúne reflexiones sobre aquellas experiencias que irrumpieron en el siglo XXI, conjugando activismos artísticos y activismos, fuertemente ligados a la profundización de los embates neoliberales en América Latina, y a los ejercicios de construcción de memorias.

La crisis que estalla en diciembre de 2001 en Argentina, y que se expande con rapidez por toda la región, significó una potenciación de las prácticas colaborativas y la emergencia de una gran cantidad de grupos, así como también el surgimiento de prácticas disruptivas y de un nuevo repertorio de lenguajes que ofrecieron otras articulaciones entre el arte y la política. Atento a esta encrucijada, Nicolás Cuello se concentra en la función política de el *Lamparazo*, una acción organizada en 2003 por los artistas Cristina Piffer y Hugo Vidal junto a las obreras de la empresa textil Brukman. En ella, las trabajadoras frente a la fábrica, en el espacio público que les había sido vedado, señalaban su fachada mientras iban relatando sus historias personales y su vínculo con el trabajo, creando un potente y precario archivo, a la vez performático, polifónico e intermitente. Esta *resistencia sensible* se fundó en las relaciones tejidas entre las trabajadoras y un amplio grupo de artistas y colectivos de activismo artístico, así como militantes de izquierda, movimientos de trabajadores desocupados, asambleas barriales, distintas fracciones del movimiento de fábricas recuperadas y activistas vinculados al autonomismo antiglobalización.

En una suerte de genealogía no declarada, la intervención aquí analizada se resignifica en las intervenciones *artistas* actuales, especialmente aquellas propiciadas por el retorno de las políticas neoliberales.⁷ En estas experiencias aparecen «ecos» de la crisis de representación fruto del estallido de 2001 en los que siguen resonando las críticas al modelo de democracia vigente y a los parámetros por los que se rige la política. En línea con estos ecos, el artículo de Catalina Artesi analiza una acción específica del Grupo de Teatro Popular «Arte en Lucha», colectivo del sur de la Ciudad de Buenos Aires que ensambla activismo y nuevas formas de expresión, en el marco del centenario de la Semana Trágica (1919). La creación colectiva y la red de cooperación con organizaciones sociales y culturales de esta zona de la ciudad resultó central para esta experiencia que se propuso colaborar en la configuración de una identidad local sobre la base de la reconstrucción de un territorio simbólico comunal. Artesi ofrece aquí la noción de drama social que anuda el episodio de la Semana Trágica con otra serie de sucesos inarmónicos de violencia política contra la sociedad argentina que el colectivo incorpora en su propuesta, como el ataque contra la comunidad en el barrio de Balvanera o la huelga de inquilinos, o la presencia de las Madres de Plaza de Mayo, esta última estableciendo una conexión entre pasado y presente.

El nexo entre pasado-presente-violencia es también el núcleo de *Mujeres construyen memoria. Relato situado* de la Compañía de Funciones Patrióticas, recorrido performático anclado en el barrio de Almagro. Tomando este caso, Paula Tortosa reflexiona en torno a la construcción de memorias desde una perspectiva de género, articulando las narrativas sobre el pasado reciente en relación con las mujeres desaparecidas, las violencias sexogenéricas y

7 Para pensar los colectivos que intervienen a partir de este momento y sin dejar de lado la amplitud y los rasgos problemáticos que esto conlleva, Ana Longoni (2011) define estos activismos artísticos como «un conjunto de prácticas muy heterogéneas: producciones y acciones, generadas muchas veces en forma colectiva, que abrevan en recursos artísticos y los cruzan con saberes extraartísticos, animados por la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político, entendiéndolo como espacio del disenso». En esta misma línea, Diana Taylor (2012) define como *activismo* a aquellas prácticas artísticas que se consideran o pueden ser consideradas activismos políticos.

los debates actuales del movimiento feminista, conectando de este modo el Terrorismo de Estado y los femicidios, transfemicidios y travesticidios contemporáneos. La autora cierra con una serie de interrogantes que apuntan a pensar si estas performances situadas y colectivas generan nuevas memorias y procesos subjetivantes o si aquellas narrativas que habían sido desestimadas cobran mayor visibilidad u otras connotaciones.

Una pregunta similar atraviesa el trabajo de Francesca Casariego, quien insiste en que las políticas del silencio en Uruguay han marginado a algunos actores: allí, las narrativas de la memoria han sido predominantemente masculinas y adultas. Casariego reflexiona sobre la trasmisión intergeneracional de la memoria como una necesidad y sobre la acción política desde la práctica artística como camino. Para ello se centra en un trabajo propio, *Con un nudo en la garganta*, en el cual las vivencias personales se entremezclan con las experiencias colectivas. En tanto *hija*, revisa las denominaciones que diversos estudios han ofrecido para referir a su generación —segunda generación, la generación de la posmemoria, Generación 1.5— sin lograr dar con una capaz de abarcarla en todo su espesor. Observa así que las experiencias de quienes transitaron sus infancias y adolescencias no habían encontrado «oídos ávidos de escucha que puedan procesar y dar sentido a esos relatos» y que recién ahora se comienza a sentir una suerte de habilitación social para el ejercicio de sus memorias.

A partir de la noción de duelo, Flavia Figari Diab conecta la Marcha del Silencio y Mujeres de Negro como antecedentes de las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, las dos primeras en tanto acciones performáticas y, las otras, como performances que visualizan un duelo público y la denuncia contra la violencia a través de prácticas situadas en la calle. Estas, como táctica de lucha y alzar la voz por los derechos humanos, se despliegan en ámbitos públicos para compartir un duelo privado que se vuelve social.

Como cierre de este dossier, Lorena Verzero recupera el trabajo del Colectivo Cueca Sola de Chile, basado en una revisión de la *cueca sola*, variante del baile tradicional gestada en plena dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) por la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (AFDD), que fija en su nombre la tradición popular, la denuncia del terrorismo de Estado, y la presencia del cuerpo a través del baile y la palabra. La autora parte de la hipótesis de que también las emociones, que se inscriben en el cuerpo, producen sentidos capaces de transformar o de multiplicar los modos de ser o las formas de hacer y que en la esfera de los afectos pueden germinar formas de conocimiento y de transformación en nuestra propia visión del mundo.

El tándem arte-resistencia se intersecta en cada una de estas propuestas con nuevos elementos, abriendo el juego y volviendo aún más compleja la idea de resistencias artísticas y generando nuevos interrogantes. Las agendas teóricas contemporáneas, fuertemente marcadas por el giro afectivo y los debates de los feminismos, ofrecen itinerarios alternativos para recorrer las siguientes páginas, revitalizando el interés en estas experiencias. Así, más allá de la organización cronológica que aquí ofrecemos —y quizás en línea con aquellas hiperficciones explorativas que en nuestra adolescencia nos invitaban a elegir nuestra propia aventura— quienes lean estos trabajos puedan trazar sus propios itinerarios.

Referencias

- ALABARCES, P., SALERNO, D., SILBA, M., y SPATARO, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En P. ALABARCES y M. G. RODRÍGUEZ (Comps.), *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- ANSALDI, W. (2016). El autoritarismo. En M. E. CASAÚS ARZÚ y M. MACLEOD (Coords.), *América Latina: entre el autoritarismo y la democratización (1930-2012)*. Madrid: Marcial Pons.
- BEST, B. (1998). Over-the-counter-culture: Rethorizing Resistance in Popular Culture. En S. REDHEAD, D. WYNNE y J. O'CONNOR (Eds.), *The Subcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- DAS, V., y POOLE, D. (Eds.). (2004). *Anthropology in the Margins of the State*. Santa Fe: SAR Press.
- FOUCAULT, M. (2008). *Historia de la sexualidad. Vol. 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- FUENTES, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performances*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Revista Arquis*, 2(1), 16-37. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8618>.
- LONGONI, A. (2011). ¿Qué queda hoy del activismo artístico? *Revista Ñ*, 16 de diciembre. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/374632873/LONGONI-Que-Queda-Hoy-Del-Activismo-Artistico>.
- O'DONNELL, G. (1982). *1966-1973: el Estado burocrático-autoritario: triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Belgrano.
- ORTNER, S. (2006). *Anthropology and Social Theory. Culture, Power and the acting subject*. Durham: Duke University Press.
- SCARAFFUNI, L. (2016). El teatro militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). *Artelogie*, 8. <https://doi.org/10.4000/artelogie.422>
- SCARAFFUNI, L. (2018). *Las formas de resistencia durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): un estudio antropológico del teatro independiente* (Tesis de Doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Los Andes.
- SCARAFFUNI, L. (2021). El quehacer teatral independiente uruguayo contra el consenso cultural de la dictadura: radicalidad, liminalidad y subversión. *Revista Sures*, 1(16). Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/2722>
- SCOTT, J. (1990). *Dominations and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. Londres: Yale University Press.
- TAYLOR, D. (2012) *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.