

“Un glorioso fracaso”. Intervenciones urbanas, prácticas contraculturales y acción política en tiempos de apertura democrática¹

LA ROCCA, Malena-Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA-) malenalarocca@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: arte y política- performance- dictadura cívico-militar

› Resumen

En esta ponencia se estudian una serie de performances callejeras realizadas durante la última dictadura cívico-militar argentina. Estas intervenciones mayoritariamente anónimas, fueron realizadas por el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) de Buenos Aires y el Grupo de Arte Experimental Cucaño de Rosario, formados en 1977 y 1979 respectivamente. Estos colectivos estaban relacionados entre sí y mantuvieron vínculos no orgánicos con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) agrupación trotskista, clandestina desde 1975 hasta 1982. Se formaron de manera autodidacta en talleres artísticos autogestivos y realizaron montajes teatrales, organizaron fiestas, festivales y publicaron fanzines que optaron por recursos formales o retóricos no siempre orientados a la confrontación directa con el régimen. Plazas, peatonales, bares, galerías, obras de teatro o recitales podían ser escenarios efímeros para alterar la normalidad cotidiana de sus ciudades. Según los recuerdos de sus protagonistas, las reacciones entre sus espectadores ocasionales oscilaban desde una participación ingenua –que ignoraba el dispositivo artístico–, o con tímidas sonrisas cómplices, o con rechazos violentos e inesperados, hasta la deliberada negativa a ser parte de la provocación. “Un glorioso fracaso” fue el *oximoron* que utilizó Cucaño para evaluar su estrategia de intervención callejera. A partir de esta experiencia reflexiono en torno a distintas perspectivas teóricas para abordar, desde un enfoque espectadorial, los sentidos estéticos, sociales e históricos del “glorioso fracaso”.

¹ Esta ponencia es un avance de mi investigación doctoral dirigida por Ana Longoni y radicada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani y realizada a partir de becas de financiamiento UBACyT. Cabe destacar que la documentación de los grupos utilizada en este trabajo fue reunida junto a varios investigadores, de la Red Conceptualismos del Sur, en el marco del proyecto “Perder la forma humana” y del PICT (2012-2015) “Poner el cuerpo. Nuevas relaciones entre arte, cuerpo y política entre 1976-1990”.

› Aperturas

1981 fue un año sumamente complejo: fue el primer cambio de presidente tras cinco años de Junta Militar en medio de la profundización de la crisis económica y la cada vez mayor visibilidad política de las denuncias por violación a los derechos humanos. Entre marzo y diciembre de ese año gobernó Viola, representante del ala “aperturistas” más proclive al diálogo con los civiles. La historiografía política coincide en que la gestión de Viola posibilitó cierto “renacer” cultural y político que se manifestó en cierta oposición sindical, de la opinión pública, cuyo hito fue Teatro Abierto (Franco, 2018: 290-291). También discute si esta “apertura” del espacio público anticipó el inicio de la transición democrática o sólo se trató de un momento de liberalización del régimen militar. A los fines de esta ponencia, cabe destacar que si bien el dispositivo represivo militar centrado en la figura de la desaparición forzada había disminuido significativamente con relación a los años previos, se había incrementado la presencia policial en las calles, la vigilancia y las detenciones en los espacios de sociabilidad juveniles ligados al rock, a las fiestas contraculturales y a la disidencia sexual (Lucena, 2012; Modarelli & Rapisardi, 2001; Sánchez Trolliet, 2016).

El 25 de marzo de 1981, un día después del quinto aniversario del golpe de Estado de 1976, el TiT iba a presentar el montaje *Lágrimas fúnebres* en el Teatro Picadero. Fue prohibido minutos antes de la función. Los espectadores que aguardaban para ingresar a la sala quedaron en la puerta entre coronas de flores mustias y velas, parte de la escenografía de la obra censurada. Un joven vestido con un gamulán se subió al techo de un auto y declamó: “señores y señoras, los jóvenes de nuestra generación aquí podrán tocar la sangre de sus muertos” e invitó a los presentes a caminar juntos hacia el Obelisco, cinco cuadras por la Avenida Corrientes. Unos días después aún podían verse los stickers con la leyenda manuscrita “Aquí cayó un joven...”, pegados en postes de luz, colectivos, subtes y paredes de las calles cercanas a la sala.²

De aquella obra que nunca llegó a presentarse, inspirada en la novela *Pompas fúnebres* de Jean Genet, quedaron muchos documentos, guiones, programas de mano y recuerdos de los 60 actores que habían estado ensayando durante más de seis meses. También de los cientos de espectadores que habían comprado su entrada con anticipación, entre los que se encontraban integrantes de Cucaño, amigos y militantes del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) una agrupación política de izquierda trotskista clandestina entre 1975 y 1982 con la que los grupos mantenían lazos (más o menos inestables).

Paradójicamente lo que sucedió alrededor de la prohibición de *Lágrimas fúnebres* devino en aquello que la puesta en escena pretendía generar en sus espectadores cuando salieran del teatro: una movilización callejera. Sobre este punto se centró la crítica del Partido que consideró el acontecimiento como una

² Para una descripción y análisis *in extenso* sobre esta acción del TiT, veáse (Longoni, 2012a: 44-46).

“inútil” exposición ante las fuerzas represivas.³ Por lo cual, luego de *Lágrimas fúnebres*, los militantes tuvieron vedado participar en sus actividades.

La impugnación partidaria a *Lágrimas fúnebres* coincide con el inicio de la radicalización de la experimentación artística callejera entendida por los colectivos artísticos como práctica política en una coyuntura de tibia apertura democrática. En este trabajo, introduzco los itinerarios estético-políticos de los grupos, luego analizo las intervenciones que dieron lugar al oximoron “un glorioso fracaso” y, por último, reflexiono en torno de los alcances y los límites de la noción de eficacia estética propuesta por Jacques Rancière, para indagar enfoques alternativos que permitan comprender mediaciones alternativas entre arte y política.

› ***Tradicición y nuevos legados: el troskosurrealismo***

El vínculo de los colectivos artísticos con el PST no había sido abierto, ni entre los militantes que, por razones de seguridad, estaban tabicados. Sin embargo, los grupos adoptaron sus formas organizativas (estructura piramidal con grupos de afinidad y toma de decisiones por centralismo democrático), las medidas de seguridad (uso de pseudónimos, cambio de lugares de reunión, ensayo y presentación), la autogestión (a partir de la venta de revistas, bonos, entradas, rifas). El imaginario trotskista-surrealista estaba presente en las lecturas de los grupos: estudiaron *Literatura y revolución* de Trotsky y *El manifiesto por un arte revolucionario independiente* elaborado junto a Andre Breton en 1938, a partir del cual emergió la Federación Internacional de Artistas Revolucionarios Independientes (FIARI) que se oponía al capitalismo como al estalinismo. De estos escritos tomaron la consigna “libertad total al arte” que, en su coyuntura de censura y represión, recobraba su vigencia. Desde estas coordenadas teóricas también configuraron su antagonismo estético: el realismo socialista que los colectivos artísticos asociaban directamente al Partido Comunista y a su larga tradición de política cultural.

El maestro del TiT fue Juan Carlos Uviedo, un artista escénico con un amplio recorrido contracultural internacional, que en su breve paso por el grupo, les transmitió un modo de hacer basado en sus experiencias cuyo principal lema era que el éxito de un hecho teatral no radicaba en aparecer en las páginas culturales de los diarios sino en las culturales. En 1978, un año después de fundado el TiT, Uviedo fue detenido por tenencia de marihuana y, luego de un año en la cárcel, se radicó en San Pablo

³ Luego del golpe de Estado de 1976, gran parte de los cuadros dirigentes del PST se exiliaron en Colombia, hasta 1982 fueron desaparecidos 80 de sus miembros y 30 militantes fueron presos “a disposición del Poder Ejecutivo Nacional” (Osuna, 2015: 161-182). Los colectivos artísticos no aparecen mencionados en la historiografía del PST, la caracterización de los vínculos han sido reconstruidos a partir del análisis de testimonios. En particular, los integrantes del TiT se consideraban los “parias” del Partido a quienes les dejaban hacer sus actividades mientras reunieran jóvenes, vendieran periódicos y bonos contribución para las campañas financieras y no pusieran en riesgo la seguridad de los militantes (Longoni, 2012b: 5).

(Debroise, Longoni, & La Rocca, 2015: 46). El TiT continuó, pero los talleres se subdividieron en diferentes grupos de investigación: sobre el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, sobre la biomecánica corporal de Vsévolod Meyerhold y sobre el absurdo de Eugéne Ionesco, entre otros referentes teatrales que privilegiaban las poéticas de los cuerpos y la acción sobre la dramaturgia textual.

De la órbita del TiT, en 1978 surgió el TiM (Taller de Investigaciones Musicales), y en 1980 el TiC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) y el Grupo de la Mujer. En los primeros meses de 1980, algunos miembros del TiT viajaron a San Pablo, donde se había exiliado Uviedo. Allí fundaron otro taller realizaron varias presentaciones y se contactaron con colectivos artísticos, feministas y activistas homosexuales. Ese mismo año Mauricio Kurkbard, un miembro del TiT, organizó en Rosario unos talleres con los integrantes de Cucaño –que se había conformado en 1979 sin tener vínculos con el PST– para transmitirles algunas lecturas y experiencias de los montajes del grupo porteño.⁴ Si bien el intercambio duró sólo un par de meses, marcó el inicio de una estrecha relación artística, política y afectiva entre ambos colectivos. Estos grupos reunieron, en Buenos Aires, a cientos de jóvenes alrededor de sus talleres artísticos; mientras que el núcleo rosarino era más reducido y oscilaba entre diez y quince integrantes. Además de los montajes teatrales, realizaron recitales, peñas cinematográficas, organizaron fiestas, festivales y publicaron fanzines que optaron por recursos formales o retóricos no siempre orientados a la confrontación directa con el régimen.

Los procesos creativos de ambos grupos estaban basados en la investigación teórica sobre una temática en particular (lo siniestro, el absurdo, la caza de brujas, la movilización política) que debatían y traducían en prácticas de escritura automática, de trabajo corporal y de observación de comportamientos en el espacio público. Los montajes teatrales y las intervenciones urbanas eran de creación colectiva y estaban diseñadas a partir de bloques o guiones que sólo tenían indicaciones mínimas. El director o “provocador” iba señalando el ritmo y la secuencia de las acciones que tenían un desenlace inesperado para todos los presentes (Longoni, 2012a: 48).

Sus montajes circularon de boca en boca, a través de pegatinas de afiches, y se accedía por invitación personal de algún conocido de los grupos. En particular los del TiT fueron reconocidos por la energía desbordada que transmitían. Por ejemplo en *Propuesta*, una revista cultural subterránea vinculada al PST, recomendaban *Para cenar: Artaud*, donde vivirá “momentos apasionantes. (...) estímulos jamás vibrados” (*Propuesta*, 17/6/1979: 25). Roberto Barandalla alias “Picun”, integrante del TiC, recordó que

⁴ Cucaño se presentó por primera vez como grupo musical en Multiarte, una muestra de jóvenes creadores organizada por el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario. En realidad, se trataba del grupo de *free jazz* Expresión 4, integrado por Carlos Lucchese, Zapo Aguilera y Alejandro Berretta. El grupo había incorporado a un joven poeta estudiante de secundario, Guillermo Giampietro, y cambiaba de nombre para poder participar en el evento, ya que Lucchese tenía prohibido el ingreso al centro cultural por un conflicto con sus autoridades (La Rocca, 2018: 254)

Aída Bortnik había quedado fascinada con *Septiembre 1980*. La guionista, que había regresado recientemente de su exilio en España y por ese entonces era profesora de Picun en la Escuela Panamericana de Artes, reivindicaba la “polenta” de la directora del montaje, de que hubiera tantas mujeres en escena y lo arriesgado de utilizar los carteles de las movilizaciones políticas y de finalizar la puesta con la salida de actores y público a la calle (Entrevista realizada por Ana Longoni, Buenos Aires, 12/6/2011). Por su parte, Adrián Abonizio, rockero y testigo de las acciones de Cucaño, reflexionó: “(eran) artistas desesperados por desordenar el desorden. Era un arte de coyuntura, desprolijo, desparejo, pero más vivo que el arte muerto de la época” (Arias, Correa, Rodríguez, & Tomé, 2003).

Los grupos también generaron antipatías, principalmente entre quienes consideraban que sus acciones no eran de vanguardia ni eran artísticas. De hecho, el grupo rosarino se jactaba de que, luego de la primera presentación –que consistía en un televisor que emitía la novela de la tarde– Fito Paéz les había gritado “detractores del arte”. Otros, los veían como locos, desaforados, y a sus acciones, demasiado peligrosas (Entrevista a Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa realizada por la autora, Rosario, 12/8/2011).

En rigor, el hecho de realizar intervenciones en el espacio público estaba vinculado con un acuerdo programático del TiT (Buenos Aires y San Pablo), TiC, TiM y Cucaño con el Movimiento Surrealista Internacional (MSI) que fundaron junto al colectivo paulista Viajou sem passaporte el 18 de agosto de 1981 en San Pablo. Estos grupos habían participado del Festival Alterarte II y como cierre del evento organizaron una intervención colectiva que denominaron *La Peste*. En esta oportunidad, los argentinos simulaban una intoxicación un domingo en una de las plazas más concurridas de la ciudad. La acción generó tal conmoción que intervinieron ambulancias, la prensa y la policía militar quienes, al comprobar de que se trataba de una farsa, ordenaron la expulsión del contingente argentino de Brasil (Mesquita, A., Vindel, J., Longoni, A., et. al, 2012:171).

› ***Sobre glorias y fracasos***

Luego de la experiencia paulista, Cucaño realizó *Las Brujas. Dos meses de surrealismo y transgresión en Rosario*. Extraños objetos aparecían en las plazas, un grupo de jóvenes hacían movimientos biomecánicos en la peatonal o en galerías comerciales, declamaban su manifiesto del arte bobo en distintos bares, un hombre-sandwich aparecía a la salida de un recital, entre muchas otras intervenciones que atentaban a diario (y durante dos meses) contra la normalidad de la ciudad.

Una de ellas fue en el estadio Newell’s Old Boys durante el recital de Mauricio “Moris” Birabent. El cantante, que había sido uno de los pioneros del rock argentino rebelde, a partir de su residencia en

España se había transformado en uno de los referentes latinoamericanos de la música pop en castellano.⁵ La Ceremonia del Hombre Pato –así denominaron la intervención–, tenía planificada una acción propagandística y agitativa a través del volanteo de consignas (una práctica prohibida en esos años), la entrega de distintivos y culminaba con la llegada al escenario en andas de un hombre con cabeza de pato. Pero esto último no sucedió, el público no le dio cabida a los volantes, ni a la consigna, (y al parecer los distintivos de hombre pato ni siquiera fueron entregados).

La referencia al pato tal vez era una alusión a la famosa canción del rockero “Pato trabaja en una carnicería” (1970) en la que se reprochaba la doble moral pequeñoburguesa. Desde esta lectura, la “toma” del escenario podría encarnar una crítica al viraje al pop. También al tono de las letras de su disco *Mundo Moderno* (1980) como “Don dinero” o “Te espero en la discoteca” que manifestaban actitudes evasivas y conformistas ante la sociedad de consumo. Llamativamente, el público que había permanecido indiferente a la provocación de Cucaño, “destrozó sillas al finalizar el recital, la euforia colectiva parecía incontenible” (Arias, Correa, Rodríguez, & Tomé, 2003). En una evaluación del grupo sobre esta acción concluyeron, “el hombre pato un glorioso fracaso. Un monumento a nuestra miopía” (Cuaderno de ensayo 2, diciembre 1981).

Lejos de amedrentarse por la intervención fallida, los grupos radicalizaron su apuesta. Pocas semanas después de *Las Brujas*, fueron invitados al Festival de Teatro Rosarino independiente. Allí presentaron *La insurrección de las liendres*, en la cual parodiaron los grandes acontecimientos de la Revolución rusa como la Toma del Palacio de Invierno y sus expresiones artísticas como el realismo socialista y el arte comprometido que, según ellos, personificaban los otros grupos que participaban del evento. La libertad creativa que condensaba la consigna del grupo “libertad total a la imaginación” fue puesta al servicio de que el arte se confundiera con la vida para revolucionarla desde dentro movilizandando las conciencias y los cuerpos. Sin embargo, los otros elencos se ofendieron con la burla y el público no respondió de la manera esperada: algunos no comprendieron la parodia y, al finalizar la acción, aplaudieron sentados; otros, ante la incitación a salir y entrar de la sala varias veces, rompieron puertas y butacas del teatro.

Paralelamente el TiT también llevó a cabo sus intervenciones urbanas: transformaron una improvisada murga en un silencioso funeral de un muñeco en una plaza, parodiaron unas masivas jornadas de experimentación plástica y un festival de teatro de cuya organización participaba el PST. En todos los casos las acciones estaban dirigidas a reírse de las prácticas artísticas permitidas en la incipiente apertura democrática. Tanto en Buenos Aires como en Rosario, los grupos no lograron con sus intervenciones el efecto deseado en los receptores: que el develamiento de los mecanismos de la ideología dominante generase una movilización política. Según sus evaluaciones, provocaban risas, complicidades y rechazos,

⁵ Moris se exilió en Madrid en 1975, como muchos otros artistas y músicos, luego de una serie de amenazas de muerte firmadas por la triple A y el incendio de una sala en la que iba a tocar. Cabe destacar que, en las entrevistas que mantenía con la prensa local durante sus viajes al país, no se refería a su situación como la de un exiliado.

la incomprensión o el riesgo en convertirse en un divertimento más en sus ciudades primaban sobre la empatía.

Según Rancière, la “eficacia estética” es la distancia entre la intención del artista, los recursos que utiliza, la mirada del espectador y el estado de una comunidad, en cuya coyuntura, cuando existe continuidad entre percepción y significado, es posible generar consenso (2010: 67). A partir del itinerario de estas prácticas, considero problemático pensar estos factores en singular ya que implicaría tener como horizonte una comunión artística perfecta. En cambio, se observan motivaciones más que intenciones del artista y de los grupos, las dificultades y los miedos para comunicarlas en contextos de represión y censura, la existencia de lecturas “desviadas”, de varios públicos y múltiples estados emocionales en una comunidad, entre otras.

Más allá de la “ineficacia estética”, la irónica evaluación “glorioso fracaso”, fue una invitación a indagar la experiencia de estos grupos desde los cruces entre el arte y la política. Y también a pensarlos desde otras perspectivas teóricas que permitan vectorializar y matizar posicionamientos, miradas, coyunturas y territorios. Una de estas perspectivas alternativas, es la que abren los estudios de la performance, en particular el enfoque de Josette Feral (2001: 10) quien enfatiza en la performance como función. Esta autora aborda desde la acción performática, el cuestionamiento del orden artístico y estético, los procesos creativos involucrados y los contactos que establece con el espectador. En este sentido, más que una eficacia estética supone una experiencia estética dislocada que implica un trabajo creativo y espectacular temporalmente diferido del acontecimiento estético.

› ***A modo de cierre***

¿Qué nos aporta la experiencia callejera del TiT y Cucaño para pensar el clima de efervescencia social de 1981? ¿Realmente auguraba el fin del régimen militar o sólo se trataba de una tímida apertura? En cierta manera, los efectos de la represión y el desgarramiento social generados por la dictadura, se resistían a ser guionados, al menos en la dirección que los colectivos artísticos imaginaban. ¿Cabía alguna posibilidad real de convención exitosa? ¿O el oxímoron del “glorioso fracaso” respondía a una caracterización política que le planteaba al grupo la necesidad de un cambio de estrategia?

En 1982, con la legalización de los partidos políticos, los colectivos artísticos se disolvieron y la mayoría de sus integrantes se abocaron a la militancia partidaria en PST que había cambiado su nombre por el de Movimiento al Socialismo (MAS). El glorioso fracaso había dejado su lugar a la construcción del partido revolucionario democrático de masas.

Ya en tiempos de la posdictadura, las acciones del TiT y Cucaño deambularon como leyenda entre los militantes del MAS y, más tarde, de otras agrupaciones trotskistas de la corriente morenista donde

militaron varios integrantes de los grupos. De hecho, hasta hace pocos años, las investigaciones sobre estos colectivos artísticos habían sido abordadas mayoritariamente por sus protagonistas y allegados, con una búsqueda de reivindicación y rescate de sus participaciones durante la dictadura.⁶ Dentro de éstos, Mónica Bernabé, escritora e investigadora rosarina y testigo de las acciones de Cucaño, asevera que el grupo permaneció “en la memoria de la ciudad como un ente fantasmagórico, como un rumor, tal es así que muchos años después de que [...] se disolviera, cualquier acción extraña que sucedía en Rosario les era atribuida” (2009: 18). A partir de este recuerdo, considero que el efecto de las acciones de Cucaño no fue inmediato, que con sus performances generaron una sospechosa omnipresencia en la ciudad y, así, duplicaron e interdictaron el eficaz dispositivo represivo elaborado por el régimen y sus colaboradores. Quizás el halo fantasmagórico de Cucaño haya sido alimentado por algunos de los espectadores de sus acciones –o de la estela de rumores que éstas dejaron– quienes pasaron del lugar de observadores al de actores. Si esta hipótesis se comprobase ¿se consumaría su glorioso fracaso?

⁶ De los trabajos de los integrantes de los grupos, además de la tesis de Marta Cocco del TiT (2017), se realizó *El provocador primeiro filme en portuñol* (2011), un documental sobre Juan Carlos Uviedo, dirigido por Pablo Espejo, otro integrante del TiT. Por su parte, Cucaño ha sido abordado en las crónicas de la revista de teatro *Señales en la Hoguera* y por Osvaldo Aguirre, integrante de Cucaño y redactor del diario *La capital*, de Rosario. Además, en la película del cineasta cercano al grupo, Carlos Piazza, *Acha, acha cucaracha* (2017), se reproducen algunas entrevistas y material de archivo. De los trabajos académicos, sobre Cucaño se destacan como antecedentes: un artículo pionero de Cecily Marcus (2006/2007), el de Mónica Bernabé (2009), la tesis de Caren Hulten (2010); para ambos grupos la investigación realizada junto a Ana Longoni, Jaime Vindel y André Mesquita para la investigación curatorial que dio lugar a la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012) curada por la Red Conceptualismos del Sur y organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

Bibliografía

- Arias, A. M., Correa, R., Rodríguez, A., & Tomé, F. (2003). "Cucaño: Surrealismo y transgresión en Rosario". *Señales en la hoguera. Revista de retrospectiva teatral*, núm. 5 y 6. Rosario.
- Bernabé, M. (2009). "El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño". *Katatay*, año V, núm.7, pp 18-23. La Plata.
- Cocco, M. (2017). *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina*. Buenos Aires, La isla en la luna.
- Debroise, O., Longoni, A., & La Rocca, M. (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo: experimentos teatrales de un paria*. México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Feral, J. (2001). ¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género. *Cuadernos de Teatro*, núm.14, pp. 9-19 Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo.
- Franco, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hulten, C. (2010). Prácticas artísticas de resistencia a través de la acción dramática durante el Proceso militar en Rosario: el caso de Cucaño (1979-1983) tesis de licenciatura en Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- La Rocca, M. (2012). El Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas. *Separata*, núm. 17, pp. 21-33, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano.
- (2018a) "Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina". En: Diéguez, Ileana (comp.) *Cartografías críticas II. Prácticas artísticas. Reflexiones en torno al cuerpo y la memoria*. Los Ángeles, Karpa.
- (2018b) "Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 12, pp. 253-271. Valencia, Universidad de Valencia.
- Longoni, A. (2012a). "Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura", *Boca de Sapo* núm. 12, pp. 46-51. Buenos Aires.
- (2012b) "El delirio permanente", en *Separata*, núm. 17, pp. 3-10, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano.
- Lucena, D. (2012). Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80. *Estudios Avanzados*, núm 18, pp. 35-46. Santiago de Chile.
- Marcus, C. (2006-2007). En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso. *Políticas de la memoria*, núm 6/7, pp. 86-94. Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
- Mesquita, A., Vindel, J., Longoni, A., Nogueira, F. y La Rocca, M. (2012). Intervención/interversión/interposición. En Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, pp. 165-175. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Modarelli, A., & Rapisardi, F. (2001). *Baños, fiestas y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Osuna, M. F. (2015). *De la "Revolución socialista" a la "Revolución democrática": Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/ Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Rancière, J. (2010 [2008]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Sánchez Trolliet, A. (2016). *Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004*. Buenos Aires: tesis de doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires.