

# Hibridación en la representación escénica uruguaya de los años ochenta

*Álvaro Lema Mosca*

Universidad Autónoma de Madrid

## **Resumen**

A comienzos de la década de 1980, una camada de jóvenes artistas comenzó a experimentar con los géneros artísticos, dando paso a una hibridación entre el teatro, la poesía, el videoarte, el carnaval, el cine y lo performático que, de alguna manera, incidieron en la concepción que se tenía sobre la representación escénica. Partiendo de dicho concepto, se rastrean en este trabajo algunos de los momentos de ese período que se extiende hasta entrados los años noventa, con el propósito de esclarecer de qué manera la contracultura juvenil y las artes dialogaron entre sí para dar cabida a esas nuevas formas de representación.

**Palabras clave:** teatro - videoarte - poesía - carnaval - performance.

## Hybridization on the Uruguayan stage in the 1980s

### **Abstract**

In the early 1980s, a generation of young artists began to experiment with artistic genres, creating a hybridization between theater, poetry, videoart, carnival, cinema and performance that influenced in the conception of scenic representation. Based on that concept, this work traces some of the most important moments of that period, extended into the nineties, with the purpose of clarifying how the youth counterculture and the arts dialogued with each other to create these new forms of representation.

**Keywords:** theater - videoart - poetry - carnival - performance.

La década de 1980 en Uruguay se inició con un “no” al régimen dictatorial, abriendo así un largo camino hacia la transición democrática que, de alguna manera, determinó un cambio en la escena cultural. Se trabajaron profusamente el lenguaje y las formas del decir, apoyándose en la experimentación, la parodia y el doble sentido. La música, la literatura, los festivales, el cine y lo escénico se volcaron hacia líneas alternativas, generando de ese modo una contracultura de gran peso en los años de transición. Lo contracultural supone, como observó en su momento Theodor Rozack (1970), un avenirse en contra del sistema imperante y operante, una manera de respuesta frente a lo impuesto, por parte de un grupo social marginal que permanece afuera de las reglas del mercado capitalista.

Si bien existían antecedentes en los años sesenta y setenta, el fenómeno contracultural de los ochenta marcó un hito en la historia, en tanto estuvo representado por una generación juvenil que despertaba al letargo de la opresión y se abría paso hacia un nuevo escenario posmoderno, discutiendo los valores y las tradiciones impuestas hasta entonces. Los jóvenes de los ochenta cuestionaron de modos diversos el accionar de sus antecesores durante el régimen dictatorial, polemizando la tecnocracia, el cientificismo, el consumo de drogas y los esquemas de relación familiar y sexual tradicionales.

Otro aspecto clave de esos años fue el trabajo conjunto de los movimientos, es decir, la realización artística entendida como el proceso creativo de un grupo y no de una individualidad, idea transversal a las producciones musicales, teatrales, cinematográficas, videísticas y performáticas. Ese cambio en las formas supuso, al mismo tiempo, un vínculo diferente con el público receptor con el que se estableció una relación de empatía y complicidad, al estar influenciado de alguna manera por el contexto represivo.

Lentamente, el arte de marcada raigambre realista comenzó a virar hacia nuevas formas de expresión, logrando que sus diversas manifestaciones dialogaran entre sí y dieran paso a una *hibridación* entre el teatro, la poesía, el videoarte, el carnaval, el cine y lo performático. Surgido en las ciencias biológicas del siglo XIX con claros propósitos racistas, el concepto de hibridación ha sido trasladado a los estudios de arte para referir al cruce con otras manifestaciones artísticas o incluso con otras disciplinas. En ese sentido, la hibridación en el arte expande las posibilidades de experimentación e innovación, situándose en los límites de lo genérico, aboliendo fronteras y límites y estableciendo nuevas lecturas de carácter múltiple. Es, en términos de Mieke Bal (2009), un *concepto viajero* que ha pasado de las ciencias duras a las humanidades, comportando un cambio en las formas y sus posibles entendimientos.

La movida contracultural de los ochenta implicó un complejo sistema de producciones culturales y comunicativas sustentadas en la hibridez y la transversalidad que conllevaron a significativos cambios en la propia concepción artística. Aquí se tendrán en cuenta algunos de los momentos de ese período (que se extendió hasta entrados los años noventa), con el propósito de esclarecer de qué manera las artes dialogaron entre sí para dar cabida a nuevas formas de representación escénica.

## La poesía y la puesta en voz

La poesía y su vínculo con lo performático en Uruguay tienen antecedentes que se remontan a mediados de siglo. No obstante, hacia finales de los años setenta, las relaciones establecidas por poetas, músicos y actores posibilitaron un importante movimiento de poesía performática que cristalizó en varios encuentros y festivales.

Aunque con sentidos diversos, el término *performance* refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción surgida en los años sesenta como medida alternativa frente a la institucionalidad de ciertas manifestaciones. Se caracteriza por ser un evento momentáneo, irrepetible en esencia, provocativo y político, de marcado carácter antielitista y anticonsumista. Ligado al *happening*, al movimiento Fluxus, al arte vanguardista y conceptual, su trayectoria es larga y prolífica, remontándose incluso a las primeras vanguardias del siglo XX (Taylor, 2011).

En Uruguay, el trabajo inicial de Clemente Padín, Eduardo Mateo, Jorge Lazaroff, Leo Antúnez y el Grupo de Tacuarembó, entre otros, fue la plataforma sobre la que se erigieron, ya entrados los años ochenta, nuevas instancias interdisciplinarias que fusionaban lo performático con lo poético, lo musical y lo audiovisual. El canto popular había lanzado años antes una cruzada contra el régimen

que derivó en la multiplicación de conciertos y espectáculos músico-teatrales en los cuales se alternaban la canción de protesta con poesía combativa y performances simbólicas. Esos conciertos fueron sumando artistas y público y desembocaron en los “festivales-monstruo, una suerte de ritual exorcizante del discurso del poder, una ceremonia de iniciación para una juventud que experimentaba por primera vez el *pathos* de la masa” (Trigo, 1990: 231).

Simultáneamente, surgieron espacios donde se entremezclaba lo poético, lo musical y lo teatral,<sup>1</sup> cuyo apogeo lo constituyen los festivales de poesía *Cabaret Voltaire*, *El Circo de Montevideo*, *Arte de Marte* o *Arte en la Lona* (realizados entre 1985 y 1988). Se trataba de encuentros de poesía en lugares alternativos (como teatros, bares o clubes de boxeo) que eran “tomados” por poetas, músicos y *performers* para sus presentaciones. En esas jornadas, la hibridación de diversas ramas artísticas propiciaba una nueva visión sobre la escenificación del arte mismo, alternando la prioridad del lenguaje poético con la musicalidad de las canciones y el protagonismo del cuerpo mediante la *mise-en-scène*. Ese salto de la poesía escrita a lo que Luis Bravo (2012) llama “puesta en voz” implicaba, por un lado, una apuesta estética neovanguardista que buscaba alejarse de la poesía escritural propia de la cultura letrada y de las generaciones anteriores, y por el otro, una manera de entablar una comunicación distinta con el lector/espectador. Así, se arrastraba la creación artística a terrenos inexplorados que no se detenían únicamente en la esencialidad del lenguaje sino en el poder comunicante de la palabra y en la trascendencia visual de la imagen.

Ese fenómeno representó, a su vez, no solo una nueva convergencia de factores intermediales en pro de manifestaciones artísticas originales sino también un movimiento irreverente conformado mayoritariamente por jóvenes. Luis Bravo habla de una “movida contracultural” para referirse al momento:

La etapa inaugura múltiples lenguajes: performativiza la palabra en escena y en libros-objeto, en pleno auge del video adopta la velocidad intermitente del clip, y así hibrida y transvanguardiza el género. Desde una praxis transgresora se afectan los códigos formales y los axiológicos en micro-políticas revulsivas que esgrimen el imaginario de la diferencia: lo sexual (hetero y homoerótico), lo neosicodélico, y la (auto)crítica ideológica, son sus tópicos. Así se fuerzan diversas aperturas en una sociedad que se siente asfixiante y anquilosada entre las secuelas represivas y el quietismo restauracionista (Bravo, 2009: 8).

Si los jóvenes artistas de los años ochenta se apoyaron en la *diferencia* de la que habla Bravo, es lógico suponer que sus producciones artísticas buscaran, del mismo modo, distanciarse de los parámetros impuestos hasta ese entonces. Así, la alternancia de los contenidos se solapó a la diversidad de las formas, promoviendo temáticas, estilos y géneros poco trabajados por las generaciones anteriores, disolviendo fronteras y entablando vínculos con campos culturales externos. La hibridación fue la forma: el diálogo con otras manifestaciones, la búsqueda incesante de nuevos medios, de caminos alternativos y de espacios inexplorados fue la característica dominante que atravesó la época.

1 Como la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías (existente desde 1961), los recitales poéticos de la Asociación Cristiana de Jóvenes (a partir de 1978), los espectáculos de los grupos *Canciones para no dormir la siesta* y *Los que iban cantando*, entre otros.



Poesía y performance: Maca (G. Wojciechowski) y Daniel Bello, de Ediciones de UNO, en el ring de *Arte en la Lona*, 1988.

Foto: Julio A. López (Yula).

## Nuevas tecnologías, registros y contracultura

Hacia finales de los años setenta, aparecieron en Uruguay nuevos soportes tecnológicos que permitían grabar y guardar archivos de larga duración con una calidad aceptable.<sup>2</sup> El video se convirtió, de ese modo, en una forma de expresión adoptada por realizadores para trabajar tanto la creación cinematográfica como el video-arte y el documental, registrando en gran medida lo que acontecía en la esfera artística de la movida contracultural y permitiendo, posteriormente, la adhesión de públicos masivos.

Una de sus principales particularidades fue el carácter colectivo<sup>3</sup> de las realizaciones con el que se buscaba desmitificar la figura del autor mediante un trabajo en conjunto que no privilegiaba unos nombres sobre otros y permitía el anonimato de sus integrantes. También fueron alternativos los circuitos de exhibición, muy alejados de los espacios comerciales del cine industrial y la televisión: las películas se exhibían en clubes sociales, institutos culturales (como el Italiano, la Alianza Francesa o la Alianza Uruguay-Estados Unidos), fábricas y centros educativos. Asimismo, las exhibiciones eran acompañadas de performances y discusiones que priorizaban la presencia del cuerpo en el espacio, jugando con la multiplicidad de dimensiones otorgada por la experimentación videística.

La producción de cine amateur estableció lazos directos con lo literario mediante diversos estilos. Uno de ellos fue la adaptación literaria, como ocurre con los cuentos de Horacio Quiroga en *Al mediodía* (Equipo 9, 1979) o en *Almohadón de plumas* (Ricardo Islas, 1988), los de Julio Cortázar en *Thriller* (Hugo Martínez y Hugo Videckis, 1979) o los de Herman Melville en *Bermúdez* (Lucas Ríos Giordano, 1978) (Zapiola, 1985). Otro estilo ampliamente utilizado fue el documental sobre figuras del campo artístico o literario, como puede verse en *Octavio Podestá* (Walter Tournier, 1988), *Onetti, retrato de un escritor* (Juan José Mugni, 1990), *Amalia Nieto* (Juan José Mugni, 1996) o *Idea* (Mario Jacob, 1997), todos realizados por la productora Imágenes. Un tercer tipo fue el documental sobre la escena artística local, como lo evidencia *Los músicos por la tonada* (Laura Canoura, 1990), sobre la música popular de los años ochenta, o *Gris* (Esteban Schroeder, 1990), sobre danza contemporánea en Uruguay. Asimismo, las nuevas tecnologías también sirvieron para entrelazar varios géneros como el teatro, la murga y el videoclip, como puede verse en el telefilm *La BCG no engorda* (José Ma. Ciganda, 1987), un híbrido entre ficción, documental y musical, donde se ficcionaliza un supuesto espectáculo de murga clásico con recursos propios del videoclip y la televisión, el teatro filmado, la animación y el cine de ficción.

2 Como el Súper 8, VHS, el Súper VHS, U-Matic y el Betacam.

3 Se crearon grupos de trabajo como el Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Grupo Hacedor, el Equipo 9, la Coordinadora de Cine y Video, la cooperativa Cineco, el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y la productora Imágenes.

Al mismo tiempo, muchos jóvenes se sirvieron de los avances tecnológicos (nuevos modos de impresión y grabación, innovadores soportes de difusión, las primeras computadoras) para llevar el acto artístico a un espacio de proyección mediática. Así, se concretaron diversas grabaciones orales de poesía, como el casete *Si el pampero la acaricia*, conjunto de poemas del grupo Ediciones de Uno (co-producido por el sello Ayuí-Tacuabé y el CEMA), donde los iconoclastas del grupo hacían su “puesta en voz” de la poesía,<sup>4</sup> alternando lo puramente auditivo con lo tecnológico y lo visual (Delbene, 2017). Por su parte, muchos escritores de la época comenzaron a trabajar en conjunto con artistas plásticos, grabadores y diseñadores gráficos para dar origen al *libro objeto*, es decir, un ejemplar único e irreplicable con el que se transgredía la producción en serie y se reforzaba la condición aurática del arte de la que hablaba Walter Benjamin.

Antepuesto a esa idea de unicidad, el videoarte privilegió la repetición y el registro en cadena de acontecimientos singulares, proyectando al infinito grabaciones de performances, danza contemporánea, intervenciones, *happenings* e instalaciones. Enrique Aguerre, uno de los pioneros en Uruguay, distingue cuatro períodos para el caso nacional.<sup>5</sup> En el primero de ellos, se priorizó el registro de performances y coreografías de danza contemporánea, aunando al mismo tiempo fenómenos artísticos de distinta procedencia y dando lugar a una vasta producción experimental que se encuentra entre las mayores del continente. El Grupo Teatro-Danza, por ejemplo, exploró esas formas híbridas del videoarte, filmando coreografías realizadas a partir de cuentos y poemas de autores uruguayos.<sup>6</sup> En ese mismo período, el artista Eduardo Acosta Bentos integró el teatro, la música y la literatura a sus creaciones, como ocurre en *Nueve metros cúbicos* (1984) y *Síndrome de estado* (1985) —ambos con la actuación de Julio Calcagno—, *Cronopios* (1984) —sobre texto de Julio Cortázar—, y *El mate* (1986) donde se mezcla el estilo de Andy Warhol con la música de Carlos Gardel. Por su parte, Clemente Padín realizó dos videos que registran performances poéticas del propio autor: *Por el arte y por la paz* (1984) y *Por la vida y por la paz* (1987), sobre la actuación en el festival *Arte en la lona*, en el Palermo Boxing Club.<sup>7</sup> Asimismo, el poeta Roberto Mascaró produjo varios registros de videopoesía sobre sus propias performances realizadas en Suecia, país donde vive desde los años setenta: *Altamira* (1987) —junto a Kjartan Slettemark—, *Espejo* (1987) y *Cruz del Sur* (1987).

Ciertamente, las nuevas tecnologías permitieron un desarrollo progresivo en el registro de manifestaciones artísticas y fueron un punto de encuentro entre lo performático (que priorizaba lo corporal), lo poético (que priorizaba la palabra), lo visual (que priorizaba la imagen) y lo musical (que priorizaba el sonido). De esa manera, los jóvenes lograron enfrentar la coyuntura de la entrada a un mundo globalizado, que empezaba a presentarse como posmoderno, y que podía conectar las tradiciones artísticas uruguayas a otras manifestaciones del mundo.

4 Asimismo, poetas de generaciones anteriores desarrollaron ampliamente el trabajo intermedial, como ocurre con Sarandy Cabrera, Amanda Berenguer, Mario Benedetti o Marosa di Giorgio, entre otros (Bravo, 2012).

5 Principalmente, “los inicios” toma en cuenta las primeras realizaciones a partir de 1982, meros registros de performances y coreografías de danza contemporánea, junto a experimentos audiovisuales; el segundo período se inicia en 1988 con la creación del Núcleo Uruguayo de Videoarte (NUVA), colectivo de artistas provenientes de campos diferentes y que funcionó como una plataforma de difusión y producción autogestionada; el tercer período, que se corresponde con la concepción del video como “herramienta”, comienza una vez desactivado el NUVA, hacia 1994, cuando el videoarte ya está legitimado en Uruguay y cuenta con cierto reconocimiento extranjero; por último, el cuarto período se inicia hacia comienzos de siglo con el mayor acceso a la tecnología digital, los cambios en la pre y posproducción de contenidos, la irrupción de Internet y la difusión de los materiales. El videoarte produjo en Uruguay más de 400 obras en el lapso comprendido entre 1982 y 2012 (Aguerre, 2012:15-17).

6 Como, por ejemplo, los iniciadores *El patio* (1975), *Pausa* (1977) y *Hoy estuve en el centro* (1979-80), sobre guion de Mario Levrero, o *Voy por el camino* (1982) sobre poemas escritos por niños de Colonia, *Poesía vertical* (1983), sobre poemas de Roberto Juarroz, *Performance para dos actores, video y juguete mecánico* (1984) sobre frases del *Manual de Educación Moral y Cívica* de Craviotto, *Un’Ora Sola ti Vorrei* (1985), coreografía basada en diferentes arias de ópera—, *Para hacer poesía* (1985), sobretexto de Leo Maslíah, y *Sin título* (1985) sobre una presentación teatral (Aguerre, 2012: 17-18).

7 Padín golpea un maniquí hasta deshacerlo, contando golpe a golpe hasta llegar al número de desaparecidos en Uruguay. A su vez, dibuja la silueta humana en papel, que luego corta en varios pedazos y reparte entre el público asistente (Aguerre, 2012: 19).

## La (re)presentación escénica

En los años de posdictadura, la escena teatral también se nutrió de elementos procedentes de diversos ámbitos. Se entrecruzaron allí rasgos propios del carnaval, el rock, el musical, lo circense y la poesía performática. La música, por ejemplo, fue un elemento presente en muchos espectáculos. Ciertas agrupaciones murguistas de marcado acento teatral como la *BCG*, *Falta y Resto* o *Los diablos verdes*, cobraron popularidad en los primeros años ochenta, convirtiéndose así en verdaderos bastiones de resistencia cultural. A ellas se sumaron, una vez retornada la democracia, bandas de rock como *Los Estómagos*, *Traidores*, *Los Tontos*, *El Cuarteto de Nos*, *La Chancha* o *La Tabaré Riverock Band*, que alternaban lo musical con espectáculos bufonescos de corte surrealista, convirtiendo el concierto en un *evento* multi-medial donde se interactuaba con el público mediante la utilización de variados recursos escénicos.<sup>8</sup>



*La Tabaré Riverock Banda.*

© Marcelo Isarrualde, Montevideo, 1987.

Un antecedente habían sido los conciertos *Beat* de 1966 y las *Musicaciones* de 1969, espectáculos juveniles donde confluían el humor ácido de tipo surrealista y la aparición en escena de nuevos géneros en continuo diálogo, como el rock inglés, la poética beat, el teatro, la bossa nova y el candombe (Bravo, 2012; Peluffo Linari, 2018). Asimismo, la creación de *Teatro Uno*, en 1961, por parte de Alberto Restuccia, Luis Cerminara, Graciela Figueroa y Jorge Freccero, hizo escuela en una camada de jóvenes actores y dramaturgos que empezaría a representar hacia finales del régimen dictatorial. En espectáculos que desafiaban el convencionalismo del teatro clásico, Teatro Uno se convirtió en una forma alternativa al realismo crítico o reflexivo en la que confluían la ironía sardónica, la revisión histórica, la reflexión sobre el presente y el tránsito entre géneros.

Obras de esa época como *Salsipuedes* (Alberto Restuccia, 1985), *Kaspar* (Peter Handke, 1986), *El castillo* (Comedia Nacional, 1988), *El regreso del Gran Tuleque* (Mauricio Rosencof, 1987), *All that tango* (Álvaro Ahunchain, 1988), *¿Quién le teme a Italia Fausta?* (Ricardo de Almeida y Miguel Magno, 1988) o *El silencio fue casi una virtud* (María Azambuya, 1990), son buenos ejemplos de la hibridación

8 No en vano, la primera actuación de *La Tabaré* fue en el Teatro Circular en 1987 y tuvo como vocalistas a los actores Tabaré Rivero y Andrea Davidovics. También los primeros conciertos de Los Tontos y de El Cuarteto de Nos apelaban a la representación teatral de raigambre bufonesca. Recuérdese, por ejemplo, la inclusión de las viejas como alteregos de los integrantes del Cuarteto.

que se dio en las artes escénicas. Todas ellas alternaban lo puramente teatral con elementos neovanguardistas (música, audiovisuales, mímica, coreografías, diálogos con el espectador), otorgando al espectáculo nuevos sentidos que rechazaban el naturalismo dominante y resignificaban la representación escénica, el espacio y el trabajo de los actores (Mirza, 1992; 1996).

En ese sentido, el teatro de los ochenta y noventa se nutrió de los movimientos artísticos en los que se hibridaba lo genérico, lo formal, lo estético y lo político, alterando las concepciones sobre el cuerpo del actor, el espacio escénico, el lenguaje escenográfico y el rol del espectador. Esas formas diversas convivieron con la tendencia dominante del teatro clásico y épico, lo que aportó a la escena local una multiplicación de sentidos en torno a la transversalidad de medios y manifestaciones. La inclusión en el acto teatral de muestras artísticas provenientes de otros campos contribuyó a cambiar los paradigmas en la representación escénica de Uruguay, no desde la singularidad sino desde el acompañamiento a tendencias alternativas.

## A modo de conclusión

De una forma u otra, estos procesos contraculturales plantearon interrogantes sobre los modos en que la sociedad uruguaya estaba encarando “la cultura de la restauración” (Achugar, 1994), otorgándole mayor relevancia a lo extranjero y muy selectivamente a lo producido en Uruguay. Los debates internacionales sobre la posmodernidad y la globalización no solo repercutieron en el ámbito académico sino también en el cultural y posicionaron a Uruguay en un mapa mundial, hiperconectado y neoliberal. De ese modo, durante los años noventa, el país fue integrado a un escenario global donde se difuminaban las fronteras y los límites de la identidad cultural. Los jóvenes del momento se encontraron, de repente, en la encrucijada de una sociedad que quería situarse en la vanguardia, pero arrastraba las mellas de una dictadura reciente. Para dar respuesta a ese conflicto, diseñaron una profusa estructura artística donde confluían las manifestaciones más comunes de la cultura local con las innovaciones llegadas del extranjero. Los cambios en las configuraciones artísticas dieron paso de manera simultánea a la movida contracultural y a la hibridación de las artes y fueron, al mismo tiempo, producto de ellas. El final del milenio encontró a Uruguay en un momento de transformaciones, de experimentaciones y cuestionamientos, aunque algo ya había cambiado para siempre.

## Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo (1994). *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Aguerre, Enrique (2012). *La condición video. 25 años de videoarte en el Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- Bal, Mieke (2009) *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Bravo, Luis (2009). “Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya de los 80)”. Congreso Internacional de Literatura de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Montevideo, 2009. Disponible en: [www.aplu.org](http://www.aplu.org)
- \_\_\_\_\_. (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario.
- Delbene, Lucía (2017) “Ediciones de Uno: poesía en la resistencia y reactivaciones de la vanguardia”, en *Cuadernos de Historia 13*, Montevideo: Biblioteca Nacional del Uruguay, pp. 77-97.
- Mirza, Roger (1992) “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?”, *Latin American Theatre Review* (Spring), pp. 181-190.
- Mirza, Roger (1995). “Intensa polifonía en el sistema teatral uruguayo contemporáneo”. En: Pelletieri, Osvaldo y Rovner, Eduardo (eds.) *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*, Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_. (1996) “Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo”. En: Mirza, R. (ed.) *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 31-44.
- Peluffo Linari, Gabriel (2018). *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta en Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Roszack, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairos.

- Taylor, Diana (2011). “Performance, teoría y práctica”. Introducción a *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Trigo, Abril (1990). “Contracultura del insilio en Uruguay (1973-1985)”, *Revista Hispánica Moderna*, año 43, N.º 2, pp. 228-238.
- Zapiola, Guillermo (1985). “Apuntes para una historia”, suplemento *Artes & Letras, El País*, Montevideo.