

**Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Escenografía**

Título:

Relatos de invisibilidad

Tema:

**Investigación sobre obras teatrales en el ámbito independiente de la ciudad de
La Plata durante la dictadura de 1976 a 1983.**

2021

Nombre y apellido: Balaguer María Victoria

DNI 34270458

Legajo 57874/2

Teléfono celular: 2213031021

Correo electrónico: mvictoriabalaguer@gmail.com

Profesora titular de la cátedra: María Laura Musso

Resumen

El presente trabajo llevó a cabo una investigación acerca de las prácticas escénicas que tuvieron lugar en la época de la dictadura cívico militar de 1976 a 1983 en la ciudad de La Plata, en el ámbito independiente.

Mediante fuentes testimoniales de actores y dramaturgos de este período esta investigación se propone problematizar si los relatos contruidos en las prácticas teatrales fueron invisibilizados y camuflados, y si generaron algún tipo de resistencia teatral.

Palabras clave

Invisibilidad; relatos; clandestinidad; dictadura; teatro.

PARTE I: INTRODUCCIÓN

Fundamentación inicial

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 instaló en el poder una dictadura cívico-eclesiástico-militar que se autodenominó Proceso de Reorganización Nacional. Este “Proceso” se caracterizó por implementar un plan sistemático de terrorismo de Estado, que permaneció en el poder hasta el 10 de diciembre de 1983 cuando tuvo lugar un gobierno constitucional.

La dictadura tuvo repercusiones en todos los ámbitos culturales y sociales en la Argentina. Ya desde la dictadura iniciada por Onganía entre 1966 y 1972 se venía organizando un plan de censura hacia obras y artistas, que se recrudeció en marzo de 1976, momento en el que no solo se censuró al campo artístico sino que se lo persiguió y desapareció.

En esta represión cultural, las artes escénicas se vieron fuertemente afectadas en distintas localidades bonaerenses. Durante este período hubo prácticas escénicas que no encontraron lugar durante los preceptos de la dictadura y que no respondieron a los cánones estéticos del momento. Estas prácticas colectivas de intervención estético-políticas permanecieron invisibilizadas (Verzero, 2017).

Podemos decir que en este contexto, las artes en general, y las escénicas en particular, fueron una herramienta política fundamental para la transformación social, ubicándose en un lugar relevante para repensar la memoria como construcción. Más allá de las características estéticas de las obras hay una narración de alguien que está contando, en muchos casos estas narraciones se pudieron llevar a cabo de manera completa, y otras veces los proyectos quedaron truncos.

Desde principios de la dictadura hasta 1980 el ámbito escénico platense se vio impactado por la escasa y casi nula actividad teatral.

El título del presente trabajo, *Relatos de invisibilidad*, pretende dar cuenta de las repercusiones que tuvo la dictadura en las artes escénicas, las cuales no quedaron a un lado de la represión cultural y social de la época, sino que se vieron fuertemente afectadas, posiblemente dando lugar a la clandestinidad, a la invisibilidad y al camuflaje, pudiendo generar distintas formas de resistencia teatral.

La metodología para llevar adelante este trabajo fue la recopilación de fuentes teóricas y orales para poner en evidencia que el autodenominado Proceso de

Reorganización Nacional tuvo repercusiones en el ámbito artístico teatral no solamente en dicha ciudad, sino también en todo el país, acarreado como consecuencia de la represión cultural el exilio y/o desaparición forzada de una gran cantidad de artistas argentinos.

Se convocó a diferentes artistas escénicos de la época para que a través de sus testimonios se pueda construir el relato de lo sucedido en estos espacios, haciendo además una comparación con otros hechos que ocurrieron en epicentros del país que tuvieron protagonismo, como la quema del Teatro del Picadero (Anexo, p. 26) y el movimiento Teatro Abierto (Anexo, p.25) en la Ciudad de Buenos Aires.

En estos años muchas prácticas escénicas fueron invisibilizadas, de allí la importancia de las fuentes testimoniales para la construcción y producción del sentido en lo que respecta al relato del escrito. En los guiones y relatos se esconde algo que está ausente en la escritura pero que está en lo corporal y en la expresión. Esta investigación pretende realizar un aporte desde lo artístico indagando las memorias construidas respecto de las prácticas artísticas de la escena durante la última dictadura, analizar los recursos estéticos-políticos de las obras y cuestionar el rol del artista-obra-público en dicho contexto.

Debido a que es casi nula la producción escrita desarrollada sobre esta temática, me propongo recopilar diferentes relatos testimoniales de artistas y dramaturgos que fueron parte de esta esa época para den cuenta de los hechos ocurridos y reflexionen sobre algunas obras teatrales para hacer la construcción de relatos, tanto históricos como artísticos, de estas voces que fueron invisibilizadas, para dejar un breve registro de lo que será una futura investigación más minuciosa de lo sucedido en el teatro independiente platense en la época de la última dictadura cívico militar.

El rol del Estado argentino en la cultura nacional durante la dictadura

Durante el período del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, el país se caracterizó por diferentes y grandes crisis sociales, económicas y culturales. A partir de entonces se empezaba a transitar uno de los períodos más oscuros y sangrientos de su historia, enmarcado por un ascenso de violencia y caos político que comenzó con el “Cordobazo”, y que no pudo concretar una solución posible, esto es, la vuelta del General Juan Domingo Perón. A su vez, la mala administración

de la Presidencia de su mujer, María E. Martínez, influenciada por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega, quien creó una organización delictiva paramilitar, la “Alianza Anticomunista Argentina” (Triple A), cuyos fines eran la persecución, el amedrentamiento y el asesinato de opositores a sus lineamientos ideológicos, incluyendo a las fuerzas policiales y militares que avanzaban furiosamente sobre Montoneros, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y otras organizaciones revolucionarias.

Liderada por el Ministro José Martínez de Hoz y sus sucesores, el ámbito económico del Proceso incluyó la implantación de un perverso modelo de acumulación que abrió el mercado, destruyendo la industria nacional y el patrimonio estatal (Barrientos, 2011). La otra faceta del Proceso tiene que ver con la dimensión cultural, tema que abordaré en este trabajo.

Jorge Dubatti (2006) afirma que durante la época se hallaba un:

Temor permanente y peligro de muerte, dolor e incertidumbre, censura y autocensura, secuestros, desapariciones, quema de libros, tortura y reducción en campos de concentración, violación absoluta de los derechos humanos, atentados, desmantelamiento de formaciones y grupos, listas negras y listas grises (s.p.).

En referencia a las relaciones que se dieron en el desarrollo de la producción teatral y las herramientas con las que contó el Estado Argentino, cómo operó, y cómo las artes respondieron, fueron diferentes en cada región del país. Por ejemplo, la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano bonaerense presentan características distintivas por la magnitud que alcanza la prensa y por la difusión de las obras y la cercanía con la sede del aparato represor federal. Dichos factores llevaron a la consolidación de un sistema represivo diferente al practicado en el resto del país. A partir de 1978 estas regiones se vieron privadas de las obras de sus grandes dramaturgos. A finales de los '70 diferentes escuelas de arte dramático retiraron de sus carreras materias relacionadas al teatro argentino y a la historia argentina. La orden provino del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación y fue acatada rápidamente. Ese año, se clausuraron e incendiaron teatros y se prohibieron obras teatrales que funcionaban de manera independiente por atacar los valores morales de la sociedad.

Se manifestaba que la dramaturgia nacional estaba en franca decadencia. Entonces, como respuesta de esto nació el más político de los movimientos

teatrales argentinos: Teatro Abierto. Surgió como una respuesta a las opiniones volcadas desde los ámbitos del teatro oficial. Un grupo de 21 autores y 21 directores decidió presentarse en un festival con obras de textos propios inéditos. Volvieron a exhibirse obras . El proyecto de Teatro Abierto fue un éxito. Frente al progresivo debilitamiento del gobierno militar, comenzaron a recobrar valor otras voces.

El territorio provincial fue escenario de una intensa actividad cultural, con epicentros en Tandil, Mar del Plata, el noroeste y La Plata. En la capital, el Teatro del Colegio Nacional “Rafael Hernández”, dirigido por Eithel Negri, fue obligado a cerrar sus puertas hasta 1981, cuando reinició sus actividades. A partir de allí, La Plata y su teatro vivieron la oscuridad común a todo el país, como por ejemplo el incendio y destrucción total del Teatro Argentino a fines del '77, y el grave deterioro del Teatro Coliseo Podestá (Barrientos, 2011).

En distintas localidades de la provincia hubo desaparición forzada de actores y actrices e interrupciones de actividades teatrales.

PARTE II: EL CIRCUITO TEATRAL PLATENSE

Teatro independiente, comercial y oficial

Durante el último período dictatorial el circuito teatral platense se dividió en estos tres sistemas, y cada uno de ellos funcionaba de distinta manera:

Teatro independiente

La Plata fue y sigue siendo en la actualidad, junto con Rosario, Córdoba, Mendoza y Capital Federal, uno de los centros de producción teatral más importantes de la Argentina. Esta ciudad no escapa a los hechos históricos del teatro en la última dictadura cívico-militar argentina, en tanto se replantea los estilos de representación, los géneros y las nuevas teatralidades en los circuitos del teatro independiente, del oficial y del comercial en dicho período. Estos ámbitos proponen corrientes estéticas, modos de producción y gestión dispares, lo que implica múltiples apropiaciones y maneras de ir hacia un mismo objetivo: la defensa de lo escénico y la búsqueda de su crecimiento (Mannarino, 2010).

Desde los años '50, la ciudad de La Plata ha ocupado un lugar de importancia en la escena artística, privilegio cultural que fue quebrado por la dictadura cívico militar argentina.

Uno de los semilleros teatrales más importantes de la ciudad, en aquella época y hasta el día de hoy, fue la Escuela de Teatro, fundada por Carlos Perelli y Milagros de la Vega, lugar que vio nacer importantes actores y escenógrafos. Otro teatro que también continuó con su función fue La Lechuza (Anexo, p.23), fundado en el año 1956 y dirigido por Lisandro Selva, y cuyas obras de su repertorio eran clásicas, contemporáneas, nacionales y extranjeras. Durante la represión muchos espacios fueron castigados y dejaron de funcionar, como el teatro de la Universidad que tuvo que cerrar sus puertas en la década del '70 en pleno gobierno militar.

Hubo grandes directores que comenzaron a surgir en el ámbito privado e independiente en la ciudad, estos son, Carlos Lago y José Luis de las Heras (Tahan, 2000). El primero, fallecido hace poco tiempo, fundó el teatro del Bosque ubicado en la esquina de calle 1 y 60 (Anexo pp. 24-25), donde funcionó el grupo TID (Teatro de Investigaciones Dramáticas), mientras que José Luis de las Heras fue el creador del

teatro Rambla (Anexo pp. 18-19), uno de los espacios independientes más importantes de la época dictatorial.

Se puede decir que los grupos teatrales eran itinerantes y no contaban con ningún tipo de subsidio, por lo cual las obras eran costeadas por cuenta de los actores y directores, es decir, los grupos se desarrollaron en su mayoría por autogestión (Radice & Di Sarli, 2008b). Recién en 1981 se puede encontrar que los grupos teatrales empezaron a reunirse otra vez para encarar nuevamente una actividad teatral un poco más continúa.

Uno de los grupos teatrales que tuvo protagonismo en el ámbito independiente se llamó TID (Taller de Investigaciones Dramáticas), dirigida por Carlos Lago, y que tuvo como actores a Carlos Aprea y a Graciela Sandoval, unas de las voces testimoniales que colaboraron en esta investigación.

Por otro lado, en el año 1983 tiene lugar en La Plata el 1° Encuentro de Espectáculos Platense, donde se volvieron a reunir grupos de teatro, danza, música y otras expresiones artísticas.

Luego del período de la última dictadura el teatro independiente platense se vio fuertemente influenciado por una crisis financiera, desaparición de salas, falta de promoción de espectáculos y merma de espectadores, y ausencia de política cultural. El circuito teatral se empieza a reducir a un grupo pequeño (Dubatti R., 2020).

Teatro oficial

En cuanto a los espacio oficial, se destacó por su continuidad el Teatro Argentino, teatro de prosa, dotado de gran envergadura a nivel internacional, y cuya historia se remonta hacia fines del siglo XIX.

El 18 de octubre de 1977, ya en plena dictadura, este teatro sufrió un catastrófico incendio (Anexo, pp. 20-21) en el escenario mientras el ballet se encontraba ensayando. A pesar de que la sociedad pedía la reconstrucción del edificio, el gobierno militar decidió demolerlo y llamar a concurso público para su reconstrucción. Las obras de construcción comenzaron en 1980 pero entre retrasos y paralizaciones se volvió a inaugurar en 1999. Durante esos años el personal del Teatro tuvo que repartirse por distintos lugares de la ciudad para seguir funcionando. Uno de estos lugares fue la ex sala del cine Rocha y en el Anfiteatro del Lago. Al ser

el Teatro Argentino un organismo provincial, los artistas seguían percibiendo un salario.

Finalmente el 12 de octubre de ese año se inauguró la sala principal, que posteriormente se llamó Alberto Ginastera, donde en su programa incluyó el ballet “Tango en Gris” con coreografía de Oscar Araiz y música de Atilio Stampone, y un concierto lírico en el que se interpretó fragmentos de óperas de los compositores Giuseppe Verdi, Charles Gounod, Umberto Giordano y Gaetano Donizetti (Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino, 2016).

Durante los '70 y '80 el la Escuela y el Teatro Teatro del Colegio Nacional Rafael Hernández también continuaron trabajando. Con respecto al primero, podemos decir que seguía con sus muestras y sus obras completas de dramaturgos clásicos (Anexo, p. 9).

Por otro lado, El teatro Coliseo Podestá si bien fue oficial y tuvo prestigio desde su fundación hasta la actualidad, se vino en decadencia años previos a la última dictadura, y estuvo clausurado hasta 1986 (Radice & Di Sarli, 2008b).

Teatro comercial

Encontramos en estos años que la única sala que funcionaba en el ámbito comercial fue la del teatro Ópera, de la mano del director Pipe Hercovich, quien también se formó en el teatro independiente y luego se abocó al teatro comercial, por donde pasaron las más importantes figuras del teatro argentino y se convirtió en el ámbito escénico por excelencia durante los '70 (Tahan, 2000).

Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2008b) dicen al respecto que:

Durante los años de la dictadura, el auge de la comedia comercial y los espectáculos de revista (provenientes en su mayoría de Buenos Aires) constituyeron el circuito de mayor éxito en las carteleras platenses. Las troupes porteñas de Dringue Farías, Darío Vittori y Pedro Quartucci convivían con repertorios dramáticos cultos procedentes de la Capital y a la vez, con las manifestaciones locales de grupos independientes y de las instituciones oficiales. Durante la década del 80 se mantuvo el éxito del teatro de revista y de la comedia. Estos géneros teatrales estaban dirigidos a un público masivo, ya que la influencia de la televisión motivó a la conformación de elencos de actores “populares” cuyas puestas oscilaban entre lo picaresco y la comedia de costumbre, tal es el caso de Nora Cárpena y Guillermo Bredeston, Mabel Manzotti, China Zorrilla, Emilio Disi, Doris del Valle, etc, y las presentaciones de los llamados “galancitos” (Ricardo Darín, Carlos Calvo, Arnaldo André, Boris Rubaja, Germán Graus, etc) (p. 2).

PARTE III: AIRES DE DEMOCRACIA

A modo de introducción

Podemos decir que, según testimonios de dramaturgos de la época, en los primeros años de la dictadura no hubo continuidad en la realización de obras teatrales independientes, más bien el teatro que predominó entre estos años fue el comercial y el oficial.

El contexto político y social era complejo, porque si bien las elecciones estaban cerca (se realizaron el 30 de octubre de 1983) y ya se producía una transición a la democracia, la presencia de las fuerzas militares de facto aún constituía una potencial amenaza que motivaba cautela. Incluso, luego del 10 de diciembre de 1983 (cuando asumió la presidencia Raúl Alfonsín e, institucionalmente, comenzaba una nueva etapa), se inició en la Argentina un período (correspondiente a 1983-1989) calificado de democracia condicionada, enmarcado en una unidad mayor de postdictadura, en el que la perduración de estructuras de subjetividad dictatorial todavía era muy fuerte y desestabilizaba permanentemente las dinámicas del flamante orden constitucional recuperado (Dubatti R., 2020).

Retomando a Carlos Aprea (2021), entrevistado para este trabajo de investigación, argumentamos que las regiones de La Plata, Berisso y Ensenada fueron muy castigadas durante la dictadura, en primer lugar por la cantidad de desaparecidos, por la represión en las fábricas y colegios. Sin dejar de mencionar un hecho fundamental a nivel nacional en este período, como es *La noche de los lápices*, en la ciudad de La Plata, la actividad teatral también fue muy castigada: hubo gente que se tuvo que exiliar de la ciudad y de esta manera se cortó tremendamente la actividad teatral. Al comienzo de la dictadura hubo un gran movimiento represivo, donde actores y actrices fueron desaparecidos y hubo muchos exilios de gente que se fue del país o que hizo exilios internos (Anexo, p. 3).

La Plata tenía una actividad de teatro independiente muy grande, contaba con varias salas y con elencos propios. En palabras de Carlos:

En los '70 todavía persistían varios de esos grupos. Si bien la cercanía de La Plata con Capital Federal, cuyo foco de trabajo era tan grande, hizo que mucha gente migrara a Capital, luego de un período de estar en La Plata, como es el caso de Lito

Cruz, Federico Luppi, Cacho Bidonde; casos de actores que se formaron y comenzaron su carrera en La Plata y se fueron después a Capital Federal. Llegamos a la época de la dictadura con una actividad que persistía, sobre todo en la Escuela de Teatro, la Comedia de la Provincia funcionaba también con actores que tenían un sueldo además, y todo eso en la dictadura desapareció. Inclusive yo comencé a acercarme al teatro en la Escuela de Arte de Berisso en el año '75 y con la dictadura cerraron la carrera de teatro, como así también la Facultad de Psicología, porque estaba considerado peligroso, subversivo per se, hicieras lo que hicieras, por las dudas cerraban. De esta manera hay gente que se tuvo que ir, y por supuesto actores conocidos de aquí participaron de las listas negras, otros fueron detenidos desaparecidos, algunos regresaron, otros no (Anexo, p. 3).

En cuanto a los lugares donde se llevaban a cabo las obras, eran espacios cerrados, no hubo en esa época continuidad de espectáculos callejeros en espacios abiertos (Anexo, p. 7). Carlos Aprea (2021) menciona que «la violencia social, los parapoliciales y la triple A, el accionar para mí equivocado de la guerrilla, generó una situación donde vos tenías que tener mucho cuidado en la calle. O sea, a nadie se le ocurría hacer una obra de teatro, primero porque la policía no te iba a dejar, estaba prohibido hacer espectáculo callejero. Esto de cruzarte con chicos que juntan monedas, limpian los vidrios o hacen malabares era impensado, los malabares aparecieron en los '90 o en el 2000. Por ahí gente pidiendo sí, pero tampoco en esa época, por esta sensación...» (Anexo, pp. 14 y 15).

Uno de los espacios donde se llevaban a cabo las obras fue *La Protectora*, ya cerrado desde hace algún tiempo, donde se presentaron algunas obras del TID. Este lugar era una mutual que contaba con saunas y baños turcos, proponía varias actividades y tenía un auditorio donde oficiaba de sala de teatro de distintas producciones (Anexo, p. 7).

El teatro *La Lechuza* fue también otro lugar que para muchos nichos sociales de la ciudad era muy significativo e importante, y a pesar de la poca afluencia de público durante la dictadura, persistió con un circuito teatral ligado más a obras infantiles (Anexo p. 6).

Otro espacio donde se ofrecían muestras quedaba ubicado en diagonal 79 entre 5 y 6 del centro platense, allí funcionó durante un tiempo el grupo teatral TID, y el lugar consistía en un salón grande de una casa con habitaciones (Anexo, p. 9).

Durante este contexto social de represiones donde artistas platenses fueron torturados y algunos además desaparecidos, ocurrieron dos hechos importantes mientras el TID llevaba a cabo algunas de sus funciones: por un lado dos personas

policías ingresaron “camufladas” a la sala, y por otro, en la entrada de un espectáculo pedían la lista de participantes. Este es uno de los motivos por los cuales hay poco registro fotográfico de la época, además de que era difícil acceder a ello por cuestiones económicas, las personas no querían dejar registro. (Anexo, p. 8). Se puede decir que no habían con certeza prácticas clandestinas en el sentido más estricto del término. Carlos recuerda que lo más cercano a eso, según lo su testimonio, es que en uno de los clubes donde presentaban una obra, en el año '82 (ya con varios años de dictadura y la guerra de Malvinas), las autoridades de ese lugar intentaron pedirles el texto de las obras porque supuestamente eso no respondía a la ideología de ese club, y los actores se negaron. Luego de este episodio pudieron hacer la obra libremente.

En relación a esto podemos decir que todas las obras tienen contenido ideológico, ya sea más o menos reconocible, porque lo teatral también es político. En palabras de Carlos, «podés estar hablando del tipo que corta todas las margaritas y en realidad estás hablando de un asesino. Nosotros lo que sabíamos era que no podíamos salir a la calle y hacer una obra y decir ‘Videla está matando’» (Anexo, pp. 13 y 14).

En relación al público, era un público muy ocasional que no superaba las 40 personas, porque el teatro independiente no tenía continuidad en sus temporadas de obras teatrales, sino que se vio paralizado hasta fines de la dictadura, además los actores y directores tenían que negociar con los directivos de los espacios para que permitan realizar las obras (Anexo, p. 16).

Al haber un escaso número de grupos teatrales y además al no recibir apoyo económico ni subsidios de ningún tipo, no había una óptima difusión de las obras y mucho menos ganancia para el grupo teatral (Anexo, p. 17). De esta manera dice Carlos Aprea (2021) que para hacer producciones «La gran solución era hacer teatro pobre, entonces resolvías con dos mangos. Pero la gente también quería ver innovación, por eso a Kiko se le ocurre innovar en el espacio escénico con la obra de los fardos, porque era un espacio grandísimo el de la asociación sarmiento, se usaba todo el espacio, inclusive la subida que hay hasta el espacio a la italiana la habíamos matado con bolsas de arpillera llena de aserrín que obviamente las armamos nosotros. Teníamos que llenar todas las bolsas y generar un espacio donde se pueda subir, porque en un momento Woyzeck se subía, había una red de circo que habíamos conseguido y se trepaba por ahí y la mataba a María. Todo era

así. No ganábamos nada pero teníamos mucha pasión» (Anexo, p. 18). Lo mismo ocurría con el vestuario, usaban ropa de todos los días, no había una producción en sí misma.

Grupos teatrales independientes consolidados

Teatro Rambla

Este teatro se fundó a principios de la década de los '70 y desde ese momento hasta la actualidad se dedica a la producción de teatro independiente. El grupo de Teatro Rambla se mudó a la sala de calle 2 en el año 1979 y fue el primer grupo independiente platense en contar con su propia sala.

El 5 de octubre de 1983, mientras todavía se llevaba a cabo el “Proceso de Reorganización Nacional”, se estrenó la obra *Laureles* en la sala de ensayo del Teatro Rambla, en calle 2 entre 48 y 49. Esta obra tuvo gran repercusión y fue una de las más importantes del grupo Rambla, más adelante se desarrollará sobre este tema y su influencia en la época de Malvinas.

Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2008a) argumentan que:

La multiplicidad de micropoéticas que se desarrollaron durante este período estuvieron ligadas a la apertura y desarrollo del campo intelectual y cultural del momento. La década del 70 marcó una homogeneidad en las micropoéticas del Teatro Independiente, ya que los referentes y estéticas se desarrollaron conjuntamente en pos de “decir lo que no se dice” sobre la situación imperante. El uso de la metáfora marcaba el ritmo de las puestas y los repertorios, cuidadosamente elegidos, oficiaban de mensaje implícito, partiendo desde el teatro del absurdo en un aparente despolitización, que sin embargo contenía una fuerte carga ideológica en el uso del lenguaje teatral (p. 2).

Taller de Investigaciones Dramáticas (TID)

Durante el período de dictadura, la generación de actores de Carlos Aprea rondaba los 20 años de edad, y en cuanto a formación actoral no tenían muchas alternativas para elegir. El TID, fue uno de los espacios independientes alternativos durante la dictadura, fue abierto a fines del año '76 y estuvo dirigido por Carlos Lago, quien era del interior del país y fue formado en la Escuela Teatro de La Plata. Lago venía haciendo teatro de vanguardia, algunas obras de dramaturgos europeos y

argentinos. Este espacio primero tuvo lugar en el Círculo Andalúz, institución de inmigrantes andaluces en dicha ciudad, y después contó con un lugar propio donde se formó un taller que duró hasta entrados los años '80. Por este lugar pasó muchísima gente. En este año hubo una importante producción que se llevó a cabo en la Caja de Ingenieros de la ciudad. En palabras de Carlos Aprea, «que un batacazo, porque realmente fue un trabajo impresionante de producción y con una repercusión de público insólita» (Anexo, p. 6).

En sus inicios el TID comenzó haciendo trabajos de taller que eran muestras muy pequeñas, y luego hizo las primeras obras de los primeros egresados, una fue *¿A qué jugamos?* (de Carlos Gorostiza), que se hizo en la pequeña sala de La Protectora en el año '79 (Anexo, p.6).

Una de las obras más importantes de este grupo teatral es *Las naranjas sobre el alma*, con asistencia de dirección de Carlos Aprea, llevada a cabo en el año '78. Esta obra consistía en un unipersonal que también se estrenó en Capital Federal y fue un hito porque hablaba de algunos de los desaparecidos. El guión consistía en uno de los fragmentos de la obra era un texto producto de un reportaje que había hecho Haroldo Conti (desaparecido desde el '76) a dos personajes de la isla Paulino. Carlos Lago, director del TID, toma materiales de esa revista para construir el personaje, un loco, que en palabras de Carlos Aprea (2021):

Es el único que en ese momento podía decir algunas cosas en pleno año '78. También toma fragmentos de Jacobo Fijman, del poeta de Isidore Ducasse, toma de las Cartas para Theo de Van Gogh, y con todo eso construye un discurso muy extraño para ese momento. Pero no lo digo por lo extraño de algo que pueda serlo ahora, sino porque en ese momento parecía algo hecho para quien pudiese y tuviese ganas de leerlo, y que podía salvar de algún modo la censura (Anexo, p.7).

Esta obra se realizó en La Protectora pese a las muy duras condiciones de trabajo y la falta de público.

Otra obra teatral estrenada por el TID en el año '81 se llamó *Woyzeck, historia de un soldado*, y fue una adaptación de la obra original de Büchner. Bajo la dirección de Kiko García, gran referente teatral de la época y egresado de la carrera de cine, y que tuvo como protagonista a Carlos Aprea, *Woyzeck* tuvo grandes repercusiones porque proponía un espacio teatral nuevo. Tuvo lugar en la Asociación Sarmiento de la ciudad platense, espacio que contaba con un viejo teatro a la italiana y, en

palabras de Carlos Aprea (2021) con «un escenario altísimo y pelado, porque lo único que había en ese momento era la expresión corporal. Cuando nosotros fuimos estaba deshabitado y construimos un espacio primero con entre 300 y 400 fardos de pasto, se pusieron gradas y se armaron 6 espacios, inclusive el escenario, cada uno con su iluminación y las escenas se sucedían en distintos espacios y vos como espectador tenías que estar atento qué es lo que estaba pasando en los distintos lugares» (Anexo, pp. 7-8). Esta ruptura del escenario era a propósito, menciona Carlos que «la idea fue modificar el espacio escénico y provocar al espectador en algún tipo de participación, distinto al habitual teatro a la italiana (Anexo, p. 8). En cuanto al público, era relativamente escaso, de 100 personas como máximo, y el total de funciones de esta obra fue de 120 funciones (Anexo, p. 16).

Esta obra tuvo una duración de 2 años, se en la primavera del '81 y al año siguiente ocurrió la guerra de Malvinas, que, si bien no fue un condicionante, dice Carlos que «de algún modo, sin pensarlo, dábamos una respuesta y liberó un poco la cuestión, porque nosotros estábamos de la alienación de un pobre tipo por la milicia y por todas las fuerzas que lo alienaban (Woyzeck), y se vino la guerra» (Anexo, p. 8).

En cuanto a los términos de liberar y reprimir, esto no se vio explícito en el contenido de los guiones ni en la puesta en escena.

Luego de la experiencia de *Woyzeck*, en el año '83 y ya en democrac

ia, Kiko García convoca a los artistas para armar una sala en la esquina de la calle 1 y 60, un espacio que hasta ese momento estaba deshabitado (Anexo, p. 13).

Ya en democracia, en 1983 y 1984, el TID estrena la obra *Vincent y los cuervos*, llegando a un total de 120 funciones (Anexo, p. 16).

I medici

Otro grupo que nació en La Plata antes de la dictadura fue *I medici*. Primero eran *I Medici Concert* y luego fue un trío de humor que tenía como protagonista a Raúl Castiglione y a Marcelo Allegro, quien continuó con mayor actividad teatral en La Plata. Este grupo producía otro tipo de teatralidad a la convencional y, si bien nació en la ciudad de La Plata, no tuvieron allí mucha presencialidad.

Realizaron numerosas giras en Capital Federal y en países como Perú (Anexo, p. 6).

Grupo Devenir y grupo INYAJ: teatro antropológico

Con dirección de Gustavo “Tati” Vallejos el 17 de octubre de 1981 nació el grupo Devenir en la ciudad de La Plata, y, autogestionado, más adelante tendría una importante experiencia callejera (Anexo, p. 4).

Hicieron el estreno de la obra titulada Hablemos a calzón quitado en el Centro Universitario de Bahía Blanca, en calle 8 entre 41 y 42 de la ciudad platense, con un público de 40 personas, lo cual era un éxito en estas circunstancias sociales. Los intérpretes de la obra fueron Armando Di Coco, Edgardo Molina y Eduardo Lezcano (El Día, 2021).

En el año ‘83 en la ciudad platense se da inicio a lo que se llamó teatro antropológico, de la mano de Devenir y del grupo INYAJ, los cuales llevaron a cabo espectáculos que manifestaban una preocupación por el hombre y la cultura.

En palabras de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2008a) «desarrollan la vinculación del hombre con su entorno cultural y como este construye, no sólo la realidad externa sino que también conforma los procesos internos de simbolización inherentes a lo humano» (p. 7).

La idea de estos grupos era romper con la idea de teatro realista-mimético que se venía desarrollando en La Plata en durante la década del ‘70 y experimentar con la ruptura del espacio haciendo partícipe al público, a su vez eligiendo textos de autores nacionales.

Actualmente el grupo Devenir sigue brindando obras teatrales.

Teatro Abierto del ‘81 y el Primer Encuentro de Espectáculo Platense del ‘82

Podemos definir a Teatro Abierto como un fenómeno teatral surgido en la ciudad Autónoma de Buenos Aires en el año 1981, y que por su importancia y convocatoria funcionó como una herramienta de resistencia cultural y política frente al gobierno de facto autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”.

Un hecho puntual que caracteriza esta represión y violencia social en el ámbito teatral fue el incendio del Teatro El Picadero el 6 de agosto del ‘81, cuyo espacio fue primera sede de Teatro Abierto, y la quema fue realizada a pocos días de la inauguración de dicho movimiento teatral (Rossello, 2015)

El actor y dramaturgo Osvaldo Dragun fue fundador de Teatro Abierto y logró reunir a un gran número de actores, directores y técnicos «con el fin de empezar un ciclo teatral de obras nacionales que reafirmara y defendiera la existencia del teatro argentino» (Rossello, p. 8). El ciclo teatral comenzó el 28 de julio de 1981 en el Teatro Picadero de la capital porteña, con una programación que consistía de 21 obras nacionales, presentando 3 obras diarias a partir de las seis de la tarde. El ciclo terminaba antes del horario de las obras comerciales porque muchos de sus integrantes trabajaban en ellas.

Un hecho puntual que caracteriza esta represión y violencia social en el ámbito teatral fue el incendio del Teatro El Picadero el 6 de agosto del '81, cuyo espacio fue primera sede de Teatro Abierto, y la quema fue realizada a pocos días de la inauguración de dicho movimiento teatral.

A pesar de este incidente Teatro Abierto fue un éxito, y más aún luego del incendio (Rossello, 2015).

A partir de lo que sucedió en Teatro Abierto, en la ciudad de La Plata artistas vinculados no solamente al teatro sino también otras disciplinas del arte, se empezaron a plantear la posibilidad de generar un evento cultural, por un lado como eco de lo que fue el movimiento de Teatro Abierto, y por otro lado a modo de decir “estamos vivos, resistimos a esto”. Fue así que se empezó a convocar a gente ligada a la expresión corporal, la dramaturgia, los títeres, el teatro en todos sus aspectos, la danza, la música y la literatura, y se generó una comisión de trabajo. A lo largo del '82 se propusieron hacer una serie de actividades para llegar al aniversario de la ciudad en noviembre con un espectáculo similar a las características de Teatro Abierto. Se llamó *El Primer Encuentro de Espectáculo Platense* (Anexo, p. 5).

Radice y Di Sarli (2008a) mencionan un artículo de la prensa local del día 10 de junio de 1984 que dice:

Hoy, actores, directores, escenógrafos, iluminadores y todos aquellos que ponen en marcha una puesta en escena, nos muestran una rama del arte que tiende a crecer en cantidad y calidad cada día más. El panorama desolador de años anteriores se vio superado en el último tiempo cuando distintos grupos llevaron a escena numerosas obras, y a la vez, por dos Encuentros del espectáculo platense, realizados en los años 82 y 83, que marcaron un hito en el panorama teatral de la ciudad (p. 4).

El Primer Encuentro de Espectáculo Platense generó la posibilidad de traer charlas de docentes muy reconocidos y obras de Capital Federal y también presentar un grupo de obras en teatros y en espacios acondicionados para esa ocasión como espacios teatrales (Anexo, p. 5).

En palabras de Carlos Aprea (2021)

Fue muy fuerte porque fue una manera de reencontrarse, más o menos como está sucediendo pos pandemia, es decir, muchos años de estar encerrados cada uno en lo suyo, esto permitió crear lazos y también tener una organización con cierto cuidado, porque teníamos mucho temor de que haya provocaciones, así como se quemó el teatro Picadero con Teatro Abierto, teníamos mucho temor de que acá ocurriera algo por el estilo. Por suerte no. Y lo que ocurrió es que en el medio sucedió la guerra de Malvinas, así que de algún modo todo esto, todo lo nuestro, pudo circular porque la preocupación por parte de los militares estaba puesta en otro lado, entonces lo nuestro pasó. Pero para todo el ambiente teatral, títeres, baile y demás, fue un factor de mucha unidad y de llegar a democracia con un training de haber estado juntos y de haber hecho un esfuerzo fue bueno (Anexo, p. 5).

En cuanto a la sensación del momento, Carlos destaca:

Hacíamos los encuentros del *Primer Encuentro de Espectáculo Platense*, en el '82, y había temor, de hecho habíamos establecido en los tres o cuatro lugares donde se hacía obras una guardia, hasta que no se iba el último no nos quedábamos tranquilos. Y lo recuerdo muy bien porque a mí me tocó el Ópera, yo como conocía alguna gente decía 'yo estoy acá', entonces yo iba a lo último y cerrábamos, y todo tranquilo 'chau, hasta mañana'.

Mi sensación es todo el desamparo. Todos estos espacios como el TID, seguramente el Rambla también, y otros espacios que no conocemos, sirvieron para contener la falta de vínculo, la soledad y el desamparo de una generación que de pronto se encontró con que te cortabas el pelo al ras y te ponían un balazo. Entonces fue un espacio de contención en muchos planos. Más allá de que en La Plata siempre ha habido una continuidad de actividad teatral... Pero esa característica de la dictadura muta a fines de esta época y principios de la democracia, y empezamos a salir, a reconocernos. Empieza a haber un encuentro muy lindo con el público y hay varias obras durante los años '80 que nosotros las disfrutamos como actores y también como espectadores (Anexo, pp. 12-13).

El teatro independiente platense y su vínculo con Malvinas

Como obra referente de los años post guerra de Malvinas y previo al comienzo de la democracia, encontramos la obra *Laureles*, que, como se mencionó anteriormente,

se estrenó el 5 de octubre de 1983 en el Teatro Rambla. Esta representación fue una de las primeras en representar de manera explícita el conflicto bélico a través de una poética compleja.

El texto de esta obra estaba dirigido por Mónica Greco y José Luis de las Heras y hasta el día de hoy se mantiene inédito, en versión original mecanografiada y con algunas intervenciones en manuscrito. El texto definitivo fue luego publicado en coedición con el Instituto Nacional del Teatro y el Centro Cultural de la Cooperación. En una entrevista que el escritor Ricardo Dubatti (2020) le realiza a la autora, en cuanto al proceso creativo de la obra ella afirma:

Laureles fue creada por los dos [junto a José Luis de las Heras]. Si bien los textos fueron míos, es José quien me trae la idea del tema. Yo protesté, porque siempre protesto... Y además, porque pensaba que llevar a escena una situación bélica, sobre todo en una producción independiente, se iba a ver pobre y falsa. A menos que... Y en ese «a menos que» estuvo la búsqueda de la cosa no realista un tanto onírica. Yo escribía las escenas, las mandaba de a poco y con ese material se ensayaba. Cuando hice el final, se armó como un rompecabezas y se reescribió para transformarlo en un libreto, con el que pudieran trabajar tanto los actores como el iluminador y el sonidista, ya que la pieza tenía muchísimas grabaciones de la época, discursos, comunicados, etc. que servían de nexos entre escenas. Ese armado también lo realizó José [de las Heras] y en la puesta hubo más cambios (s.p.).

Con respecto a su composición, el texto dramático de *Laureles*, su estructura no se divide internamente en actos o cuadros, pero tampoco es continuado, sus escenas se dividen en 16 folios o unidades. Estas escenas evidencian instancias de su *poética genética*: se trata de un texto post escénico que surge del progresivo proceso de trabajo escénico en los ensayos sobre primeros borradores preescénicos (aportados por Mónica Greco), así como de los ajustes y las revisiones anteriores y posteriores al estreno. En ese cruce de tiempos, el texto presenta algunos pasajes no totalmente unificados, situación que pone en primer plano el carácter heteroestructurado del texto, atravesado por matrices de literaturidad y teatralidad.

El texto de *Laureles* además de ser complejo tenía una fuerte visión política y crítica. Si bien se acercaba la democracia, el contexto estaba todavía marcado por la presencia de los militares. Tanto es así, que el autor y la autora del texto tuvieron que reemplazar sus nombres por seudónimos, de modo que pasaron a firmar sus textos dramáticos como León Forner (Greco) y José Burón (de las Heras), inclusive

en la postdictadura. Cabe destacar que debido a la casi nula presencia que se le daba a la mujer en el arte en general, fue beneficioso para Mónica Greco firmar con seudónimo masculino, permitiéndole difundir otras obras suyas.

El objetivo de esta obra era representar el horror del momento de la época y también resistir a la política de desmalvinización, es decir, a diferentes omisiones que invisibilizaban las problemáticas posguerra. Laureles es una de las primeras obras que representa la Guerra de Malvinas de manera explícita en nuestro país. Para la ciudad de La Plata este hecho histórico fue muy significativo, especialmente porque muchos ex combatientes son oriundos de la ciudad. El Teatro Rambla estuvo fuertemente vinculado al Centro de Ex Combatientes de Malvinas (CECIM) en La Plata.

Mónica Greco, coautora del texto, se basó en testimonios de excombatientes para la escritura del mismo. En palabras de ella:

Recuerdo que hablamos con ex combatientes, sobre todo con uno de ellos, ex alumno del Colegio Nacional, egresado de la misma camada que el actor que interpretaba al soldado, Diego Ferrando. Inclusive muchas de esas charlas fueron grabadas. También fue de mucha ayuda un librito con todos los comunicados oficiales del ejército británico y el argentino, y un grupo de cartas originales de soldados a sus padres, cartas que nos acercaron algunas familias. Recuerdo haber trabajado con un mapa grande de las islas donde la gente del CECIM me había marcado los lugares de combate del Regimiento 7 de La Plata. Esas tres cosas estaban permanentemente al lado de la vieja Olivetti, y los cigarrillos, claro (Dubatti R., 2020, s.p.).

El grupo Laureles comprendía a las artes escénicas no sólo desde lo estético sino también como herramienta para influir en el ámbito social, recuperando la memoria del pasado reciente.

En palabras del director y coautor José Luis de las Heras:

Podemos pecar de pretenciosos, pero si a partir de la obra se empieza a tomar conciencia de que los chicos [de la Guerra de Malvinas] están mal y que ya están acá, con ideas claras de lo que quieren y sin olvidar el horror de todo aquello, quizás podamos revertir esa falta de gratitud de la sociedad, que pese a los vivos del retorno ya se olvidó de ellos. [...]. Hacer un arte que no se agote en sí mismo o en un mero gusto estético, sino el arte transformador que busca el bien (Dubatti J., 2020, s.p.).

El programa de mano de Laureles incluía paratextos en cada uno de sus lados: dos imágenes documentales vinculadas a la guerra, acompañadas por un epígrafe que describía su contenido. De un lado se presentaba una foto de dos combatientes argentinos comiendo en Puerto Argentino/Stanley, con la inscripción: «Puerto Islas

Malvinas 14 de abril: dos soldados Argentinos almuerzan ayer en la zona portuaria de esta ciudad». Del otro lado, se exponía a soldados británicos frente a las tumbas del cementerio de Puerto Darwin. El epígrafe, en inglés, decía: «Darwin, Isla Soledad: Esta foto oficial, publicada el 20 de febrero, muestra tropas británicas del Primer Batallón del Regimiento Real de Hampshire el 19/2 marchando despacio hacia el nuevo cementerio militar cerca de Darwin, Isla Soledad, donde 221 soldados, marineros y correos argentinos muertos en el conflicto de Malvinas del año pasado han sido vueltos a enterrar con honores militares. Luego de las oraciones una salva fue disparada por encima de las tumbas y se interpretó el toque de retirada» (Dubatti R., 2020).

Apenas pasada la época del Proceso de Reorganización Nacional, en el teatro independiente platense se proponía, por un lado, un teatro de denuncia de manera más explícita, y por el otro, un teatro de experimentación formal y que no descuidaba lo ideológico, pero que tampoco olvidaba los años ocurridos durante el período dictatorial (Dubatti R., 2020). Si bien estas posturas son diferentes, «ambas vertientes apropian la incipiente libertad de expresión para potenciar los lenguajes teatrales desde la construcción de micropoéticas particulares» (Radice & Di Sarli, 2008a, p. 3).

Los últimos años del período de dictadura y principios de la democracia

En su texto, Gustavo Radice Natalia Di Sarli (2008a) acentúan que “comenzados los ochenta, la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes corporales se instalaron en los grupos de Teatro Independiente, generando la formación de una serie de micropoéticas teatrales donde los perfiles de cada grupo se definieron en torno a lineamientos estéticos e ideológicos que se distanciaron de la macropoética de los 70. Esta última puede leerse como un intento de comunicar desde lo corporal aquello que en los tiempos de censura no se puede verbalizar. En estos inicios se inscribieron las primeras búsquedas del teatro centrado en la acción corporal antes que en el texto, tendencia que a lo largo de la década del 80 será prioritaria en la construcción de la especificidad micropoética” (pp. 2 y 3).

El inicio de los '80 favoreció la expresión y experimentación en el teatro independiente platense en lo que respecta al desarrollo del discurso ideológico y

estético de los grupos . Algunos de ellos fueron desapareciendo por distintos motivos como falta de presupuesto, de espacio propio o por falta de política cultural. Radice y Di Sarli (2008a) mencionan que en el período que va del '82 al '85 hay mayor efervescencia en lo que respecta a conformación de grupos teatrales, donde también hay surgimiento de repertorios y poéticas teatrales.

“Los primeros años de la democracia permitieron una apertura expresiva, el advenimiento de nuevas formas estéticas e ideológicas, la experimentación escénica y por consecuencia la reproducción de nuevos grupos. Dentro de esta coyuntura cabe señalar que la Escuela de Teatro aportó el mayor número de actores con una formación dentro de las artes escénicas. Esto posibilitó la conformación de elencos y grupos teatrales con la necesidad de establecerse como tales dentro del circuito teatral platense” (p. 3).

Teatro x la Identidad

Teatro por la Identidad es una Asociación Civil sin fines de lucro que nació en el año 2000 de la mano de Abuelas de Plaza de Mayo con el objetivo de contribuir a la búsqueda y recuperación de hijos desaparecidos, nacidos y secuestrados ilegal y sistemáticamente en la última dictadura cívico-eclesiástico-militar, cuyas identidades fueron sustituidas.

Este movimiento está integrado por dramaturgos, actores, coreógrafos, directores, productores y técnicos que se encuadran dentro del marco del teatro político. Mediante el teatro apelan a la toma de conciencia y la acción transformadora por parte de la sociedad, utilizando el mismo como una herramienta para que cumpla con la función de ‘actuar para no olvidar, y actuar para encontrar la verdad’, recurriendo a la reflexión y a la memoria (Teatro por la identidad, 2021).

La comisión de Teatro x la Identidad de la ciudad de La Plata tiene la misma misión expresada arriba, y apoya la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo. En sus programas teatrales incluyen relatos sobre textos de detenidos, desaparecidos, de familiares y anónimos. Hicieron reiterados ciclos de teatro tanto en espacios abiertos: sobre el andén de la Estación Provincial; como en espacios cerrados: teatro Coliseo Podestá, teatro La Lechuza, Centro de Artes de UNLP y Taller de Teatro de la UNLP, entre otros.

Conclusión

A partir de las situaciones expuestas y de las entrevistas realizadas, puedo concluir que hasta el momento no encontré una respuesta afirmativa a mi hipótesis acerca de que las prácticas teatrales hayan sido censuradas o clandestinas. Si bien se desarrollaron experiencias aisladas y muchas veces de una única presentación, las obras teatrales se llevaban a cabo en espacios cerrados pero abiertos al público, a pesar del miedo de los artistas.

Si bien se puede decir que durante la última dictadura cívico-ecclesiástico-militar los guiones teatrales tenían implícitamente un mensaje con algún grado de disidencia o resistencia ante el poder dictatorial, porque todo relato teatral contiene un mensaje político, no que no se puede afirmar, de acuerdo a lo investigado, que los grupos teatrales independientes hayan actuado como grupos activistas, o que hayan realizado prácticas de agitación o concientización social en contra del autodenominado “Proceso”. Estos grupos, que además de ser pocos no tuvieron producción del ‘76 hasta principios de los ‘80, funcionaban como ámbitos de supervivencia, teniendo como objetivo forjar espacios de libertad donde los y las artistas pudieran mantener el vínculo y sentirse contenidos, no eran espacios de resistencia (Verzero, 2017).

En este proceso de búsqueda llegué a concluir, además, que si bien las prácticas teatrales independientes no eran clandestinas, sí fueron invisibilizadas por muchos años durante la dictadura, en tanto las oficiales y comerciales sí tenían lugar en la cultura popular y en la agenda cultural inclusive, se difundían y contaban con presupuesto estatal. La falta de material visual se debe no solamente a lo costoso que era acceder a la tecnología en aquel entonces, sino también a que los artistas y las personas en general, no querían que queden evidencias o registros de sus nombres o rostros. Esto nos hace tomar dimensión del terror que se vivía en la época, donde las artes escénicas no quedaron exentas.

Relatos de invisibilidad sacó a la luz que quedan muchas voces por ser escuchadas y muchos relatos que dejar por escrito para construir la memoria.

“Pier Paolo Pasolini escribió «Arrojar el cuerpo a la lucha». Estas palabras me han llevado a la escena. Mis otras fuentes de inspiración han sido la realidad que me rodea, el tiempo en el cual vivo, mi memoria de la historia, la gente, las imágenes, las sensaciones y la fuerza y

la belleza de la música, así como la confrontación con el propio cuerpo, que en mi caso, no responde a los ideales convencionales de belleza". Raimund Hoghe, coreógrafo alemán

(Estévez M. & Montequín D., 2013, p. 1).

Referencias

Barrientos, M. y Mangialavori, M. (2011). *Políticas y cultura en la Última Argentina Autoritaria: Estado y Teatro entre 1976 y 1983*. Recuperado de https://digitalrepository.unm.edu/laii_research/?utm_source=digitalrepository.unm.edu/laii_research/51&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino (2016). *La Tragedia*. Recuperado de <https://dacapoteatroargentino.wordpress.com/2016/10/27/la-tragedia/>

Devesa, P. (s.f). *Teatro por la identidad: más de una década de prácticas artísticas y prácticas políticas*. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_26/devesa_mesa_26.pdf

Dubatti, J. (2006). *El teatro en la Dictadura: a 30 años del golpe militar*. Revista del Instituto Nacional del Teatro n°16. Recuperado de https://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf

Dubatti, R. (2010). *Boletín de Arte*. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, España: Gedisa.

El día (2021). *Devenir: cuarenta años de aventuras en movimiento*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2021-11-19-5-30-52-devenir-cuarenta-anos-de-aventuras-en-movimiento-espectaculos>

Estévez M. & Montequín D. (2013). *Colectivo Siempre. Danza y activismo*. Recuperado de <https://blogs.ead.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/files/2014/05/2013-colectivo-Siempre1.pdf>

Mannarino, J. (2010). *De los salones hacia la calle (Breve historia del teatro platense)*. Recuperado de www.telondelfondo.org

Papel Cosido. (2019). Referencias bibliográficas y normas de estilo de Papel Cosido. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/87058>

Radice, G. y Di Sarli, N. (2008a). Micropoéticas teatrales en los comienzos de la democracia: el teatro independiente. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38937/Documento_completo.pdf?sequence=1

Radice, G. y Di Sarli, N. (2008b). Teatro platense en la postdictadura. La emergencia de lo político en la primera etapa de la democracia. Afuera. Estudios de crítica cultural.

Radice, G. y Di Sarli, N. (2009). La tendencia del Teatro Político: El Taller de Teatro Rambla [Entrada de blog]. Recuperado de <http://blogteatrolaplata.blogspot.com/2009/05/la-tendencia-del-teatro-politico-el.html>

Rodríguez, L., Zapata, M. (2009). *Los proyectos culturales de la dictadura. Funcionarios y políticas en la provincia de Buenos Aires*. <https://cdsa.aacademica.org/000-008/1158>

Rossello G. (2015). Teatro Abierto 1981: el teatro como respuesta al miedo (Tesis de grado). Recuperado de <https://repositorio.utdt.edu/handle/utdt/2197>

Tahan, H. (2000). *Teatro argentino. Escenas interiores*. Artes del Sur

Teatro por la Identidad (2021). Recuperado de <https://teatroxlaidentidad.net>

Verzero, L. (Diciembre de 2017). *Anagnórisis*[V7] . Recuperado de www.anagnorisis.es