

## La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de “El Galpón”

Luciana Scaraffuni\*

RESUMEN: La esfera cultural independiente (teatro, cine, canto popular, carnaval) ha sido a lo largo de los años de violencia política y represión en el Río de la Plata, una esfera asediada y disputada por los golpes de estado y sus respectivas instancias previas. Este artículo sitúa la mirada en los efectos de la persecución política y de la censura hacia el teatro independiente uruguayo, a través del análisis del significado que tuvieron dos obras emblemáticas de fines de los años sesentas y principios de los setentas, como *Libertad*, *Libertad* y *La Reja*. Ambas obras estigmatizadas y utilizadas por el régimen dictatorial como justificación en el decreto de clausura y previa proscripción de la institución teatral “El Galpón” durante la dictadura uruguaya. El principal objetivo de este trabajo es delinear cómo se irá configurando el escenario teatral, que lejos del “apagón cultural” adjudicado a la época, buscó re-significarse frente a la vigilancia y la censura del régimen.

*Palabras claves:* Censura, Persecución, Teatro Independiente, Uruguay, El Galpón,

ABSTRACT: The independent cultural sphere (theater, film, popular song, Carnival) has been throughout the years of political violence and repression in the “Río de la Plata”, a disputed area by coup d’etat and their previous instances of state repression. This article focuses on the effects of political persecution and censorship of the Uruguayan independent theater through two emblematic plays of the late sixties and early seventies, such as *Libertad*, *Libertad* and *La Reja*. Both plays were stigmatized and used by the dictatorial regime in order to justify prohibition and closing of the theater “El Galpón” during the Uruguayan dictatorship. The main objective of this manuscript is to delineate the theatrical stage, which far from the “cultural blackout” awarded to those years, looked out to re-signified the scene in order to face the regime’s surveillance and censorship.

*Keywords:* Censorship, Persecution, Independent Theatre, Uruguay, El Galpón

## Introducción

Este artículo parte de la investigación realizada en el marco de una disertación doctoral en antropología social para la Universidad de los Andes, en Colombia, titulada “Las formas de resistencia durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): un estudio antropológico del teatro independiente”, que desarrollamos desde el año 2012. La misma se circunscribe en el área de los estudios del pasado reciente acerca de las dictaduras que se desarrollaron entre los años sesentas y setentas en el Cono Sur. Asimismo, se posiciona dentro de la antropología histórica y política, y se enfoca en el estudio de los impactos y efectos del régimen dictatorial en el campo de la cultura uruguaya, en este caso del teatro independiente, a través del estudio de las experiencias de grupos como “El Galpón”, “El Circular” y “Teatro Uno”. Resaltando al campo cultural como uno de los más importantes para el régimen dictatorial, ya que a través de éste se buscaba generar adhesiones y consensos de apoyo en la población.

El presente artículo se aleja del concepto de “apagón cultural” con el que se define al campo cultural independiente montevideano, como resultado de la vigilancia y censura por parte del régimen (Mirza, 2007). El objetivo principal radica en analizar los efectos de la persecución política y la censura hacia el teatro independiente uruguayo, en este caso hacia el grupo teatral “El Galpón”, a través del significado y la importancia que tuvieron dos obras emblemáticas de fines de los años sesentas y principios de los setentas, *Libertad*, *Libertad* y *La Reja*. Busca por medio del análisis del accionar teatral de estas dos obras emblemáticas, establecer las formas de resistencia de un teatro militante y político, a comienzos de la represión, formas que van a cambiar en las épocas más crudas del régimen dictatorial.

Para lo cual, se debe tener en cuenta que el golpe de Estado instaurado en el año 1973 implicó una continuidad respecto de ciertas “medidas de excepción” que se venían sucediendo desde los sesentas. Se registran en efecto políticas de cierto corte autoritario, plasmadas en la Doctrina de Seguridad Nacional (incrementando la represión, la censura, detenciones masivas, restricciones al derecho a reunión, entre otros), durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco (1967- 1972) (Rico, 2009). La Doctrina de Seguridad Nacional impuso un “estado de sitio” interno y permitió gobernar “bajo decreto” (Rico, 2009) oficiando como la puerta de entrada al protagonismo que las FF.AA empezarán a adquirir. El Estado, a través de este mecanismo de control, en pos de mantener un orden interno, reprimió las distintas movilizaciones estudiantiles que, en aquella época, se organizaban en torno a manifestarse en contra de la suba del boleto de transporte por ejemplo. Se buscaba de esta manera reprimir y eliminar al supuesto enemigo del orden interno, encarnado por los gremios estudiantiles y los sindicatos, entre otros actores. Para esta época las Medidas Prontas de Seguridad, estaban enfocadas, a su vez, al enfrentamiento con la guerrilla urbana, el MLN Tupamaros (Movimiento de Liberación Nacional), cuya existencia está ligada a la aparición de los movimientos guerrilleros en América Latina.

Para este tiempo la imagen del Uruguay que se había consolidado desde principios de siglo XX, bajo el mandato de José Batlle y Ordoñez (líder del partido colorado, quien gobernara a comienzos del siglo XX), como una sociedad con una legislación

laboral de avanzada, derechos políticos extensivos a las mujeres y un Estado de bienestar sólido, se desintegraba. Uruguay se fue convirtiendo en el país considerado como la cámara de tortura más grande de América Latina, donde alrededor de 60.000 personas fueron presos políticos, posicionándolo como el país con la tasa más alta de detenidos *per cápita* en el mundo (Lessa, 2011).

Es importante destacar el proceso de deterioro institucional irreversible al cual había llegado Uruguay en los años previos al golpe de Estado (1973-1985), esto permite que se asienten relaciones autoritarias de poder desde los años sesenta. Este proceso está marcado por el ascenso de militares que dejan por fuera de los espacios de poder a aquellos que manifestaban una postura más democrática (Demasi, Rico, *et al*, 2009).

Una característica de este deterioro institucional, señalada por el historiador Álvaro Rico, es la constante adopción por parte de los gobiernos electos de “medidas de excepción para restablecer el orden estatal” (2009: 183). Es por este motivo y reafirmando la línea de análisis del autor, que se puede considerar el golpe de Estado como un “régimen internamente impuesto”, debido a la aplicación de medidas y prácticas de excepción y por ende a la re-estructuración institucional impulsora del golpe de Estado que se inicia el 27 de junio de 1973 (Rico, 2009). Las Medidas Prontas de Seguridad fueron específicamente normas legales amparadas en la constitución, que se utilizaron con fines para los cuales no estaban pensadas (Rico, 2009), fueron utilizadas para combatir la “subversión” que representaba la guerrilla, así como aquellos que respondían al “marxismo internacional”. Estas medidas sirvieron para restringir las libertades de la población, arrestar bajo sospecha, violar la correspondencia personal y aplicar las peores torturas.

Es en este contexto que se debe destacar la importancia del proyecto cultural, desde el periodo de las Medidas Prontas de Seguridad hasta la imposición de la dictadura en Uruguay, que busca generar adhesiones mediante una serie de políticas y acciones en la esfera cultural y en la vida cotidiana de la población, que propugnaron por lograr lo que el historiador Aldo Marchesi denomina un “consenso cultural” (Marchesi, 2009). Este consenso quiso establecer ciertas definiciones en torno a fechas y celebraciones de actos patrios, que buscaban cristalizar un “inventario de imágenes” tendientes a generar adhesión basada en la representación de lo nacional, como sucedió en el año 1975 la celebración del “Año de la orientalidad” bajo el mando transformador de las FF.AA. La dinamización de este “consenso cultural” promovido por el régimen apeló a un proyecto fundacional de la patria, basado en la exaltación de símbolos patrios, conmemoraciones históricas y en la re-significación de tradiciones folklóricas relacionadas con las comidas tradicionales (el mate, el asado, la torta frita, la buseca, entre otras), la música y la exaltación de los valores asociados a lo “oriental”<sup>1</sup>, es decir, a un estereotipo de lo criollo que se consideraba la base de “lo nacional” y de un pensamiento liberal y modernizador (Cosse y Markarian, 1996; Caetano y Rilla, 2005; Marchesi, 2001). Además, la dictadura buscó generar este “consenso cultural” a partir de otros ámbitos como la educación, las manifestaciones artísticas, las demostraciones populares, la despolitización de cualquier acto cultural, los medios de comunicación, etc. (Marchesi, 2009).

Teniendo en cuenta que los procesos y escenarios culturales constituyeron un objetivo central de la búsqueda de ese consenso cultural por parte del régimen, es

que pretendo aportar al análisis de la importancia y del papel del teatro independiente, buscando entender sus formas de acción y resistencia cultural a las políticas y a los lineamientos impulsados por el Estado represivo.

Para esto, cuestiono la idea instaurada en algunos análisis del periodo acerca de la existencia de un “apagón cultural”, que ha sido relacionada en el ámbito teatral con una “caída de la actividad escénica uruguaya”, cuyo año emblemático fue 1976, luego del exilio a México y la previa prohibición del teatro “El Galpón” (Mirza, 2007). Dicha interpretación ha sido parte de un clima de época propiciado por la vigilancia y la persecución que sufrió la esfera de la cultura independiente en su conjunto (el canto popular, el rock, el teatro, la prensa, entre otros) durante el régimen dictatorial.

Para entender la esfera cultural de aquella época e identificar los márgenes de agencia que tenía el teatro independiente para la realización de su quehacer teatral, es necesario tener en cuenta la triangulación existencial que, de acuerdo con el director teatral Rubén Yáñez, definía la vida cultural de los artistas en el escenario previo y durante el régimen dictatorial: la cárcel, el exilio y el ámbito público (Yáñez, 1987). Estos tres ámbitos y sus interlocuciones configuraban el quehacer teatral y las cotidianidades de los teatreros y teatreras independientes.

A medida que se afirmaba el régimen dictatorial y a medida que la censura y la represión empeoraban, se clausuran diferentes semanarios (*Marcha* y *Ahora*, entre otros medios de comunicación) y relevantes periodistas y hombres de la cultura, como por ejemplo Carlos Quijano, Hugo Alfaro y Juan Carlos Onetti, fueron detenidos y sometidos a la justicia militar (Caetano y Rilla, 2005). En este contexto, los grupos de teatro independiente serán un blanco constante de vigilancia y persecución. Analizaremos sus efectos en las secciones siguientes.

El análisis del quehacer teatral que se propone en este artículo está basado en la investigación doctoral mencionada, aplicando la metodología cualitativa de corte etnográfico. Es decir, que se estableció una relación profunda y empática con los teatreros y teatreras con quienes se trabajó. Esta metodología involucra los relatos de vida de los teatreros y teatreras de aquella época. Se priorizan aquí los relatos de vida en tanto método biográfico, donde a través de una dimensión diacrónica de los procesos abordados, se busca comprender los hechos, las historias personales de los sujetos de estudio y sus formas de acción en este contexto dictatorial. Entendiendo que estos relatos abordan experiencias pasadas que se re-construyen y re-significan desde el presente y poseen una dimensión dialéctica, en la cual el narrador se distancia de su relato, que deviene su objeto de conocimiento, mientras que nosotros como investigadores nos acercamos a esas vivencias, al mismo tiempo que nos abrimos e internalizamos ese lenguaje cotidiano utilizado por ellos.

Se buscó que los relatos de vida de los teatreros interactúen en el análisis con las fuentes primarias consultadas, que incluyen: documentación de archivos de prensa, decretos, fotografías de obras, algunos libretos, programas de las obras realizadas en el período de interés, archivos de las agrupaciones teatrales, archivos elaborados por la policía de inteligencia de la época, entre otros. Entre las instituciones que han sido consultadas para acceder a estos archivos se destacan: el archivo de programas de obras teatrales sistematizado por el Dr. Roger Mirza (se encuentra en el Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literarias, Facultad de

Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República); el propio archivo de la institución teatral El Galpón; el archivo del teatro “Circular” de Montevideo; el archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (organismo de la policía que realizaba la persecución, censura, interrogatorios y hasta torturas durante el periodo dictatorial) y el archivo de prensa del CEIU (Centro de Estudios Inter-disciplinarios Uruguayos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación). A su vez, se examinaron el archivo del Centro de Documentación del Teatro San Martín en Buenos Aires, el archivo del Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano Y Argentino, ubicado en la Universidad de Buenos Aires, entre otros. Éstos últimos fueron consultados debido a la cercanía y el intercambio entre la escena teatral montevideana y la porteña.

## **El quehacer teatral independiente uruguayo: el caso de El Galpón**

Los diferentes grupos de teatro independiente en Montevideo configuraron una visión de un hacer teatral enmarcado en una acción histórico-política. En este enfoque, el quehacer teatral era concebido como una herramienta para la organización y la emancipación popular, por lo que debía responder a las necesidades del pueblo. El grupo teatral “El Galpón”, por ejemplo, acuñó los preceptos del dramaturgo y ensayista francés Romain Rolland<sup>2</sup> acerca de un teatro para el pueblo (Pignataro, 1997). Estos preceptos fueron fundadores en 1931 de la experiencia del Teatro del Pueblo en Montevideo, semejante al Teatro del Pueblo de Buenos Aires fundado por Leonidas Barletta en 1930 (Pignataro, 1968).

La institución teatral “El Galpón” surge en 1949 de la escisión de los grupos de teatro “La Isla” y “La Isla de los niños” con “Teatro del Pueblo”, siendo este grupo el que “empezó a elaborar y aplicar una política teatral y cultural de vastas proyecciones sobre las apetencias y necesidades del público uruguayo” (Institución teatral “El Galpón” en México, 1983). Esta agrupación teatral se convierte en las primeras en América Latina en realizar puestas en escena de la obra de Bertolt Brecht, obras como *La ópera de dos Centavos* o *El Círculo de Tiza Caucasiense*, entre otras. Su presencia en el campo del teatro independiente uruguayo marcó una forma de hacer teatro político y popular, no se cerró a los autores nacionales, sino que adoptó en su accionar teatral, representaciones comprometidas sin importar de dónde vinieran, aunque siempre teniendo en cuenta las necesidades del público uruguayo (Fernández, 1986).

Se torna necesario plantear las premisas sobre las cuales se asentaba el concepto de “independiente” que aglomeraba a diversas agrupaciones teatrales. Según los postulados generales realizados por la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I), se entiende por “independiente”: 1) Independencia de toda sujeción comercial, de toda injerencia estatal limitativa; 2) Teatro de arte: lo cual refiere a una búsqueda por medio de la continua experimentación; 3) Teatro Nacional (que sea representativo y esclarecedor para la sociedad); 4) Teatro popular: ya que se busca obtener la popularización del teatro; 5) Organización democrática: en el sentido de un trabajo colectivo; 6) Intercambio cultural; 7) Militancia: en el

sentido de una activa participación con respecto a la situación del hombre en la comunidad (Pignataro, 1968: 23 y 24).

A su vez, el concepto de “independiente”, iba en contra de la conformación de la agrupación teatral como una compañía que dependiera de subsidios y *sponsors* o incluso del Estado. Significaba en el caso del teatro “El Galpón”, que la cultura debía responder a los intereses de la clase trabajadora. Es por esta razón que la agrupación siempre apeló a la colaboración popular directa, tanto para la construcción de las salas como para el mantenimiento del teatro en general, a través de la colaboración de sus afiliados, de los vecinos del barrio y de los obreros integrantes de diferentes sindicatos, como por ejemplo el de la construcción (Institución teatral “El Galpón” en México, 1983; Fernández, 1986). La agrupación, a través de esta impronta, se proponía buscar la unidad de las clases sociales, mediante una democratización del quehacer teatral, intentando acercar a la clase media hacia los intereses de la clase obrera.

El director teatral Rubén Yáñez afirma, con respecto al nacimiento del movimiento teatral independiente en ambos márgenes del Río de la Plata, que éste surge con una impronta “antifascista, antidictatorial y solidario con la lucha del pueblo español”, ya que se nutre de afluencia migratoria española debido a la imposición del Franquismo; y a su vez postula que la independencia del movimiento era respecto de dos factores que desnaturalizaban al movimiento teatral, estos son “el empresario y los instrumentos de poder ideológico que marginan al teatro de su real inserción en los intereses populares” (Yáñez, 1977: 5).

Rubén Yáñez es uno de los fundadores, pensadores y directores teatrales de la institución “El Galpón”; fue también, durante la mayor parte de su vida, profesor de filosofía y ciencias de la educación en el Instituto de Profesores Artigas, hasta que fuera suspendido de sus funciones docentes durante la dictadura militar. El teatro fue nombrado así debido a que, en sus comienzos, funcionó en una suerte de depósito, que luego fue convertido en sala teatral, con una capacidad para 169 espectadores (Yáñez, 1977; Institución teatral “El Galpón” en México, 1983). Hacia 1969, “El Galpón” ya tenía su segunda sala, ubicada sobre la Avenida 18 de julio, que también había sido construida por los miembros del colectivo con la colaboración popular (Yáñez, 1977).

Desde su surgimiento, “El Galpón” realizó obras colectivamente y aplicó una política teatral que buscaba responder a las demandas del público uruguayo, conformando un repertorio que tenía en cuenta a las grandes figuras de la dramaturgia universal, latinoamericana y nacional. Estas actividades se acompañaron por la fundación de su escuela de Arte Dramático (Institución teatral “El Galpón” en México, 1983). Este grupo de teatro, junto con grupos como el “Teatro Circular” y “Teatro Uno”, fundó una escuela que se encargaba de formar no sólo actores, sino también las condiciones humanas que un teatrista debía tener, para que ese quehacer teatral trascendiera, como indica Yáñez:

“no hay teatro si no hay hombres capaces de integrar a su desarrollo artístico, la capacidad física y organizativa para construir la infraestructura de esa actividad; no hay teatro realmente popular, si no hay salas, en manos de sus propios productores, donde consolidar un desarrollo artístico por la continuidad de un equipo humano; no hay teatro popu-

lar, si en la calle no hay hombres del pueblo y organizaciones populares en condiciones de reconocerle a ese teatro una autoridad artística, social e ideológica, (fraguada en la permanente dialéctica con ese pueblo), que lo haga digno de merecer su apoyo” (Yáñez, 1977: 5).

## La escena teatral entre la censura y la persecución

Los grupos de teatro independiente montevideanos como el “Teatro Circular”, “Teatro Uno”, “Club de Teatro”, entre otros, luego de la proscripción y el cierre del teatro “El Galpón” y su exilio político a México (año 1976), recibían la visita periódica de un policía designado específicamente para la vigilancia de la esfera cultural, bajo el nombre o seudónimo de “Alen Castro”, quien se encargaba de ver todas las obras de teatro que se realizaban en aquella época, así como de leer los libretos y de realizar informes y sugerencias acerca de los contenidos de las mismas. Era quien estaba a cargo de controlar y vigilar el ámbito teatral independiente, se encargaba de censurar o de advertir a determinados teatreros acerca de sus papeles en distintas obras. Algunos de los que sufrieron el control directo fueron Myriam Gleijer, Graciela Escuder, Albeto Restuccia, Luis Cerminara y Walter Reyno, entre muchos más; aunque es menester señalar que no existen constancias ni pruebas escritas sobre actos de censura, advertencias, ni sobre las prohibiciones que se hayan realizado (Gabay, 1988).

Durante el régimen dictatorial, se tomaron medidas severas contra el grupo de teatro “El Galpón”, dado que por resolución del Poder Ejecutivo, mediante Decreto 254/976 con fecha del 6 de mayo de 1976, se declara ilegal esa institución. Estas medidas incluyen el allanamiento del local, la incautación de sus bienes y la persecución y detención de la mayoría de sus integrantes, algunos de los cuales permanecieron detenidos y fueron torturados durante meses en el Departamento 6 de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (D.N.I.I) de la policía, ubicada en la calle Maldonado esquina Paraguay (Gabay, 1988; Marchesi, 2009). Myriam Gleijer y Luis Fourcade, dos teatreros de la agrupación, permanecieron presos 2 y 5 años respectivamente, no pudiéndose exiliar con el resto del colectivo. Cabe destacar que ambos accedieron luego a una libertad vigilada y debían informar todos sus movimientos y sus actividades laborales a la policía, siendo esto un ejemplo, de las condicionantes que mencionaba Yáñez, acerca de la vida de los teatreros y de los riesgos que éstos corrían.

Mediante el decreto mencionado, el Ministerio del Interior, el Ministerio de Defensa Nacional y el Ministerio de Educación y Cultura disuelven la institución teatral “El Galpón” cancelando su personería jurídica. La clausura se justifica, según el decreto, debido a que dicha institución presenta “un evidenciado propósito de penetrar ideológicamente entre los estudiantes y la juventud trabajadora mediante el desarrollo de un teatro comprometido con el marxismo-leninismo” (Inciso D, Decreto 254/976).<sup>3</sup>

Luego de su allanamiento y clausura, la sala sobre la Avenida 18 de julio fue cedida para uso de los fines culturales de la Universidad de la República, que para ese entonces se encontraba intervenida por el régimen, mientras que el local que poseían sobre la calle Mercedes fue devuelto a su propietario.<sup>4</sup>

Esta serie de medidas adoptadas por el régimen dictatorial, llevó a la persecución de los integrantes de la institución teatral, allanando las casas de César Campodónico, Raquel Seoane, Humboldt Ribeiro, Mario Galup, Dardo Delgado, Blas Braidot y Sara Laroca, entre otros. Estos teatreros y teatreras pertenecían a la comisión directiva de “El Galpón” y eran miembros del Partido Comunista. Asimismo, fueron citados a declarar al Departamento 6 de la D.N.I.I, junto con Rubén Yáñez, Myriam Gleijer y Luis Fourcade, entre otros. A raíz de estas medidas, el grupo decidió asilarse en la embajada mexicana, donde el embajador Vicente Muñiz Arroyo les diera asilo político, no solo a los “galponeros”, sino a militantes de otros sectores de la izquierda, como por ejemplo aquellos que participaban del PVP (Partido por la Victoria del Pueblo) (Dutrenit, 2011). Los integrantes del grupo buscaron la forma de llegar a la embajada de México sin ser vistos, mientras que otros compañeros no tuvieron la misma suerte como Myriam Gleijer y Luis Fourcade quienes cayeron presos. A su vez, otros teatreros pasaron a pertenecer a diferentes instituciones teatrales como por ejemplo al “Teatro Circular”. En esa época también se fundó el “Teatro La Gaviota”, de la mano de Júver Salcedo y Lilián Olhagaray, quienes habían pertenecido a “El Galpón” y debieron quedarse en Montevideo, lo que generó que otras agrupaciones se solidarizaran con quienes no podían ejercer su profesión.

Dentro de las justificaciones utilizadas en contra del grupo teatral “El Galpón”, se encontraba el argumento, empleado por la policía, que afirmaba que éste formaba parte de la “Seccional Centro- Regional I del Partido Comunista”, encargada de la propaganda del partido.<sup>5</sup> Esta información aparece de manera recurrente en los partes de novedades y diferentes archivos que hacen referencia a la agrupación teatral en la Dirección Nacional de Información e Inteligencia de Montevideo.

Con respecto a los puntos enumerados en el decreto de clausura, hay dos obras realizadas por la institución, que los servicios de inteligencia consideraron como “evidencia” de que el grupo de teatro adhería a la actividad política de izquierda. Estas obras son *Libertad, libertad* y *La Reja*, cuyas puestas en escena son definidas en el decreto como “un canto de alabanza a la violencia guerrillera” (Inciso C, Decreto 254/976).

### **“Libertad, Libertad” y “La Reja”: dos obras “subversivas” consideradas por el régimen**

A continuación me referiré a las obras mencionadas en el Decreto de cierre del teatro “El Galpón”, para analizar algunos significados y representaciones, así como el accionar político de los teatreros en aquella época.

La obra *Libertad, Libertad* se estrenó en la temporada de junio de 1968, bajo la puesta en escena de César Campodónico. El director se encargó de versionar el libreto de los brasileños Flavio Rangel y Millor Fernandes, que aborda el tópico de la libertad en general. Según una de las críticas teatrales de la época, la obra trata “de un montaje sobre textos que aluden al tema de la libertad, en muchos casos los fragmentos pertenecen a obras ya clásicas del repertorio contemporáneo, en la línea del teatro testimonial y político, en otros, los autores se han limitado a recoger citas y documentos acerca de algunos hechos que expresan debidamente, en sus respectivos ciclos históricos (...)”<sup>6</sup>.



Esta obra es una muestra de los compromisos políticos que asume la agrupación de “El Galpón” y de cómo construye su quehacer teatral, buscando responder a las exigencias de la sociedad de la época, con la pretensión de generar una responsabilidad histórica por parte de la sociedad, la construcción de una conciencia social y política a través de lo teatral.<sup>7</sup> Esto se manifiesta en varios testimonios recogidos a través de los relatos de vida realizados en el marco de la investigación mencionada al comienzo del artículo, entre ellos en la entrevista realizada a Myriam Gleijer, reconocida integrante de la institución, quien luego sería detenida y torturada por dos años, para ser liberada con el estatus de “libertad vigilada”. Myriam afirma que el elenco de “El Galpón” asumía el hecho teatral como un compromiso: “nosotros éramos responsables de ser reflejo de lo que estaba pasando en ese país.”<sup>8</sup> *Libertad, Libertad* era una obra que se integraba en el contexto nacional: más allá de la experiencia artística en sí, significaba un acto político realizarla. Como recuerda la teatrera, es debido a su participación en esta obra que la detuvieron:

“(…) a raíz de la cual me metieron presa, después me dejaron por otras cosas pero el primer interrogatorio era por esa obra. Era una obra que trataba de todos los temas de la libertad en Latinoamérica y en el mundo, este... y nosotros nos comprometíamos con todas esas cosas. La llevamos por todo el interior del país (...) fue una obra muy emblemática con poemas, canciones, escenas que tuvieran que ver con la libertad, se hicieron, (...), varias versiones, tres versiones, del año 68, la estrenamos en junio del 68 y la estábamos haciendo, estrenando y se sentía en la calle Mercedes, la caballada porque se habían instaurado las Medidas Prontas de Seguridad, así que fijate en qué momento, ¿no? Este... bueno, hicimos esa obra y la llevamos a los sindicatos, a las universidades, a todos lados la llevábamos. Me acuerdo que venían a veces de manifestaciones chicos corriendo porque los seguía la caballada y se metían adentro del teatro, una de nuestras compañeras cuenta que ella tendría 15 años y que venía corriendo y se metió en el teatro (...) hicimos otra versión en el 68 cambiando textos y otra versión en el 71, todas las dirigió César Campodónico, la última la hicimos en el año 73, la íbamos a estrenar acá pero (...) ya se había avisado que se iba a ilegalizar el Partido Comunista, o sea las cosas se estaban endureciendo cada vez más, entonces nos dijeron que no lo estrenáramos, lo terminamos estrenando en el año 74 en Venezuela, que fuimos a una gira, y en Colombia.”<sup>9</sup>

Esta obra además de ser estrenada en tres años distintos signados por un estado de sitio para el país, primero en 1968, luego en 1971 y por último en una gira en 1974, como señalara Gleijer, fue presentada en ciudades y pueblos del interior del Uruguay en actos del primero de mayo, en comités de base de la fuerza política de izquierda Frente Amplio, entre otros.

Es una obra que fue estrenada el 21 de abril de 1965 en Río de Janeiro por el “Grupo Opinión” y el “Teatro Arena de San Pablo” de Brasil, cuyo director era Augusto Boal, y tuvo una significación fundamental ya que buscaba la adhesión del

público al contenido político de la obra, a la protesta que la obra era en sí misma. Lo mismo sucede con la versión realizada por “El Galpón”, dado que el espectáculo buscaba ser el reflejo de lo que pasaba en el país, en el contexto de Medidas Prontas de Seguridad. Era una creación escénica que se acercaba a los problemas del pueblo uruguayo de aquella época, como ya lo supo hacer el propio Augusto Boal bajo la dirección artística del “Arena”, donde surge este teatro político.

Cabe destacar que el “Teatro de Arena” de San Pablo realiza una representación en la institución “El Galpón” en el año 1971: se trata de la obra “Arena Conta Zumbí” dirigida por el propio Boal. Las afinidades entre el teatro de Augusto Boal y el de “El Galpón” se manifiestan en la concepción de que todo el teatro es político, porque políticas son las diferentes actividades del ser humano (Boal, 2012). Ambos grupos se encuentran enmarcados en una época de violencia política, donde buscan responder con obras que aborden temáticas nacionales, dándole mayor cabida en el caso del “Arena” a dramaturgos e intérpretes brasileños (Boal, 2012). Esto produce una necesidad en el teatro tanto brasilero como el “Arena” o el teatro independiente uruguayo de la época y es la de realizar obras nacionales, generándose así una urgencia por autores, para lo cual se originan los seminarios de autores en “El Galpón” y en otros teatros de Montevideo como el “Circular”.

Cabe destacar que esta puesta en escena aparece en los informes de la D.N.I.I. como un espectáculo realizado en contra de las Medidas Prontas de Seguridad instauradas durante su estreno. El 18 de agosto de 1968, agentes de investigación de la policía redactan un informe sobre la función de *Libertad, Libertad* a la que asistieron. Éste informe destaca una proclama que se lee minutos antes de comenzar la función, avalada por la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I.). Los inspectores consideraron que debían informar al organismo de inteligencia sobre algunos puntos de esa proclama: “Interceder ante la asamblea general para el pronto levantamiento de las Medidas Prontas de Seguridad; repudiar la intervención gubernamental en las distintas facultades y los daños que las mismas causaron; solidarizarse con la FEUU<sup>10</sup> en la posición de lucha que está tomando (...)”.<sup>11</sup> Aquí es donde el accionar político se mezcla con el accionar teatral, lo “privado”, lo que no se podía decir, que estaría compuesto por el discurso político, se lleva a lo “público”, a escena. Se entabla entonces un diálogo entre lo que Scott llamaría *public transcripts* y *hidden transcripts*, los primeros son los discursos públicos, que en esa relación dialéctica de poder, operan reforzando el discurso dominante y por otro lado están los discursos ocultos, que son aquellos que ocurren fuera de escena o detrás de escena, siendo éstos no sólo discursos, sino también acciones (Scott, 1990). Es en esta relación entre lo “público” y lo oculto, en lo que “El Galpón” trabajó y la base sobre la cual construyó sus estrategias teatrales. Estas estrategias buscaban transmitir lo que no se puede decir en la cara del poder e involucran también sus prácticas políticas por fuera del teatro, la militancia política en el Partido Comunista.

La obra teatral *La Reja*, escrita por Andrés Castillo, fue estrenada el 11 de agosto de 1972, en la sala Mercedes de “El Galpón”, bajo la dirección de Rosita Baffico. Al allanar el teatro en el año ‘76, se incautó el libreto de la obra, que trata acerca de mujeres presas en el centro de reclusión ubicado en la ex Escuela de Nurses “Dr. Carlos Nery”<sup>12</sup>, en el barrio Ciudad Vieja en Montevideo. Los hechos relatados en

esta obra ocurrieron en Uruguay en el contexto de las Medidas Prontas de Seguridad en el año 1968, bajo el gobierno de Jorge Pacheco Areco, y fueron relevados en documentos oficiales del parlamento uruguayo.<sup>13</sup>

La obra de Andrés Castillo aborda el tema del poder y sus excesos, los enfrentamientos ideológicos, la toma de conciencia popular<sup>14</sup>, entre otros. Stella Texeira, teatrera emblemática que forma parte del elenco estable de “El Galpón”, y quien fuera una de las que partió al exilio en México junto con otros miembros del grupo luego de que la dictadura cerrara el teatro, a través de su testimonio recuerda acerca de la obra:

“Hay otra obra de esa época que también cayó con el estigma de la dictadura que es *La Reja*. *La Reja* es una obra de Andrés Castillo, que yo trabajaba, hacía de una milica mala, este (...) que es del 72 y esta obra fue también estigmatizada, como una obra para ese lado. Era de una persona notable de acá, Andrés Castillo una figura de la *intelligentsia* montevideana muy importante, un dirigente, un tipo escritor, abogado, yo que sé, siempre tuvo a su cargo distintas instituciones relacionadas con el arte, para nosotros además fue un coleccionista de nuestros papeles”.<sup>15</sup>

Como indica Stella Texeira, Andrés Castillo era abogado, pero estuvo involucrado en el origen del teatro independiente uruguayo desde sus comienzos, ya que fue uno de los fundadores de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes y estuvo en la comisión directiva de la Sociedad Uruguaya de Actores. A su vez tuvo un marcado rol como dramaturgo, desde los años ‘50, con creaciones que se enmarcaban en un ámbito urbano y que presentaban una fuerte crítica social.<sup>16</sup>

Esta es otra obra que buscaba generar la toma de conciencia en el público, en un contexto donde el país vivía la instauración de la “cultura del terror” y del miedo (Pirelli y Rial, 1986), con una puesta en escena que también fue catalogada por el régimen como subversiva, dado que transcurre en torno a un grupo de detenidas políticas en este centro de reclusión. Como otros miembros del teatro, Andrés Castillo, su autor, fue llamado a declarar a la Dirección Nacional de Información e Inteligencia, debido a su colaboración con “El Galpón” para este trabajo colectivo.

En la obra se relatan los hechos de reclusión y tortura que tuvieron lugar en 1968. En el momento de su estreno en 1972, luego de cuatro años, eran considerados como parte de un tiempo de represión y violencia estatal que ya había pasado, es decir, vistos como hechos históricos. Pero luego de la presidencia de Jorge Pacheco Areco y el establecimiento de las Medidas Prontas de Seguridad, ya se había asentado el terreno para el gobierno de Juan María Bordaberry y la instauración del régimen dictatorial, es decir, esos hechos se vuelven a repetir.

En palabras del director teatral Rubén Yáñez, se puede destacar que la historia del grupo “El Galpón”, es una historia de artesanos, de militantes, de hombres y mujeres de teatro cuya pretensión era la de ser partícipes de la historia de su pueblo (Yáñez, 1977).

Fueron parte de una ola latinoamericana de teatro independiente, que tenía la tendencia de ser popular, militante y comprometido con el devenir histórico de los

pueblos latinoamericanos. Su visión y concepción del teatro buscaba un accionar teatral que sirviera para acercar el teatro al pueblo o el pueblo al teatro, pero siempre concibiendo al teatro como una herramienta de organización popular, como una experiencia, un ritual donde se busca que el público no solo se entretenga, sino que las emociones y sentidos surjan de la concientización y el análisis político y social que éste busca generar.

Al adentrarse el Uruguay en la etapa de violencia política, antes y después de su clausura y previa prohibición por el régimen, “El Galpón”, no sólo teorizaba y pensaba el teatro popular y el compromiso político y social que éste debía tener, sino que se ganó el compromiso del pueblo uruguayo y latinoamericano a su vez, debido a la confluencia y el diálogo que logró entre la política, la militancia y el “quehacer teatral”. Como sostiene Stella Texeira: “el teatro te compromete mucho, por todos los ángulos, por el artístico, el institucional, por el político también (...)”.<sup>17</sup>

## **Resistencia(s), astucia(s) y estrategias de supervivencia dentro de la esfera del teatro independiente**

El campo cultural, lejos de reducirse a un sistema cerrado de signos y relaciones, es fluido y contestatario, abarca un entramado de narrativas, representaciones, imágenes y prácticas significativas, generándose así, bajo un régimen autoritario como es el aquí abordado, luchas por definir lo simbólico y los significados (Comarof y Comarof, 1991; Laclau y Mouffe, 2001). Las relaciones de dominación y de imposición involucran a su vez relaciones de resistencia, ésta es una relación dialéctica entre los que detentan el poder, que aparentan unidad, y los dominados o subalternos, quienes aparentan consentimiento (Scott, 1990). El teatro independiente montevideano forma parte de esas relaciones, su accionar político es su quehacer teatral, que se enfrenta a la censura, la persecución e incluso al exilio como en este caso lo hace “El Galpón”.

Los teatreros y teatreras de otros grupos de teatro independiente como “El Circular”, “Teatro Uno”, “La Gaviota”, “Teatro la Candela”, entre otros, permanecieron en la escena pública montevideana, siguieron realizando obras cuando podían y vivieron una situación particular que los autores Carina Perelli y Juan Rial denominan como el *insilio*: “... el tiempo del *insilio* es la conjugación del aislamiento, la desconfianza, la abdicación, la disociación, la vergüenza. Tiempo al que se le amputa el futuro, tiempo de presente entre paréntesis de ominosa obediencia, tiempo de la intemporalidad” (1986: 91). Este concepto fue apropiado por los teatreros y teatreras y vivido en carne propia, ya que caracteriza la vida en el Montevideo de aquella época. Si bien no estaban presos, se sentían en un estado de cárcel interno y vigilancia permanente dentro de su propio país, dentro de su propia ciudad, que terminaba siendo una cárcel para ellos y ellas.

En este contexto, la tríada que enmarca las cotidianidades de los teatreros, identificada por Yáñez como “cárcel, exilio y ámbito público”, es fundamental para entender los espacios y las prácticas que se desarrollaban, así como los intersticios y los márgenes de acción (Scott, 1990) que tenían los teatreros y teatreras antes y durante el régimen.

Con respecto a las obras que se realizaban en la esfera teatral independiente montevideana podemos distinguir, a nivel general, dos grandes períodos: uno desde 1968 a 1973; otro desde 1974 a 1985. Lo que diferencia estos períodos son las características de las obras. *Libertad, Libertad y La Reja*, en el caso de “El Galpón”, *Los Fusiles de la patria vieja*<sup>18</sup> y *Operación Masacre*<sup>19</sup>, del “Teatro Circular” de Montevideo, son algunas de las obras del primer período. Estas obras de una u otra forma comparten la pretensión de responder a la realidad uruguaya y de la región, con claras críticas políticas que para el momento de las Medidas Prontas de Seguridad y la antesala al golpe de Estado, tenían una significación importante, el lenguaje utilizado es claro y explícito y buscaba arengar políticamente.

Luego, y ya para el segundo período mencionado, se utilizarán alegorías, metáforas y recursos discursivos, es decir, se decidía realizar obras cuyos textos fueran admisibles para la censura (Payrá, 1994). Aquí se pueden situar algunas obras como *Esperando la Carroza* del dramaturgo uruguayo Jacobo Langsner, *El Mono y su Sombra*<sup>20</sup> de la autora nacional Yahro Sosa, *Doña Ramona*<sup>21</sup> de Víctor Manuel Leites, entre otras.

Estas obras, en tanto acciones políticas, se pueden caracterizar como “astucias” (en la definición de Scott) que llevaban a cabo los teatreros, dados los discursos ocultos que yacen en sus escenificaciones y repertorios. Manifiestan los bloqueos y restricciones que enfrentaba ese régimen dictatorial que pretendía cubrir todos los aspectos de la cotidianeidad y ejercer un control total sobre la sociedad (Kershaw, 2013).

## Reflexiones Finales

El quehacer teatral independiente montevideano tuvo, a lo largo de los períodos de violencia política (tanto durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco, como durante el régimen dictatorial) un papel fundamental. Se destacó como espacio y forma de nucleamiento y de socialización para la población uruguaya que se pretendió cohesionar a través de políticas culturales estatales que potenciaban el “ser nacional”.

En palabras del director teatral Atahualpa del Cioppo: “Lo tremendo sería que el hombre de teatro no se orientara con la historia”<sup>22</sup> y esta fue la apuesta principal del teatro independiente, no sólo entretener a la sociedad uruguaya, sino brindarle herramientas críticas de análisis de la realidad, para poder generar un cambio en torno a lo que se estaba viviendo.

El exilio de “El Galpón” en el año 1976, produce un quiebre en la esfera teatral independiente que genera que el resto de las agrupaciones e instituciones teatrales deban tomar mayores precauciones con respecto a su funcionamiento, repertorios y elencos, que en su mayoría se encontraban vinculados o relacionados con la izquierda uruguaya. En este proceso, la propia esfera teatral se re-significa, no solamente debido a la censura de la época, sino también como resultado de la situación de *insilio* en la que vivían quienes participaban en ella. En esa situación también jugó un papel importante la autocensura con respecto a lo que se podía decir y lo que no.

El teatro montevideano buscó hacer frente a esas políticas cohesionadoras del régimen dictatorial, a través de la realización de obras que indagaban en la cuestión

de la identidad nacional y que planteaban y defendían las libertades políticas que habían existido en el Uruguay democrático anterior.

Cabe destacar, que el exilio de “El Galpón”, no sólo significó un re-acomodo de la esfera teatral independiente montevideana, sino que también significó un re-acomodo de la propia institución teatral en México. Como indica Yáñez, la agrupación debió elaborar una estrategia de creación que les permitiera no solamente seguir sirviendo a los fines del pueblo uruguayo en el exilio, sino también articular esa lucha junto con las luchas de otros países latinoamericanos, siempre manteniendo vigentes los principios fundacionales del teatro independiente (Yáñez, 1986). Para los distintos grupos teatrales independientes, la pregunta de “para qué hacer teatro” fue fundamental y diseñaron sus “astucias” en base a esa pregunta, con el fin de transmitir lo que estaba ocurriendo, “haciendo un teatro como herramienta para el pueblo” (Yáñez, 1977).

Queda entonces la tarea de seguir profundizando en la reconstrucción de estas experiencias para continuar trazando un mapa de las prácticas culturales contra-hegemónicas que se realizaron tanto antes, como durante la dictadura en el ámbito de la esfera de la cultura independiente uruguaya.

*Recibido el 1º de julio de 2014. Aprobado el 2 de marzo de 2015.*

\* Luciana Scaraffuni es licenciada en Sociología por la Universidad de la República (Uruguay) y candidata a doctora en Antropología por la Universidad de los Andes (Bogotá). Sus intereses de investigación giran en torno al análisis del rol del teatro en los procesos de resistencia civil y artística durante la dictadura uruguaya (1973-1985). Email: lucianascaraffuni974@gmail.com

---

## Notas

<sup>1</sup> La adopción identitaria de “oriental” tiene que ver con una referencia geográfica, por la ubicación territorial, al oriente del cono sur (Demasi, 1999). Dicha definición involucró un posicionamiento de las Fuerzas Armadas como las garantes del orden y la democracia, personificando las tradiciones sobre las cuales el Uruguay fuera fundado, considerando la *orientalidad* como alusiva al nombre República Oriental del Uruguay (Lesa, 2011).

<sup>2</sup> “El teatro del pueblo no es un artículo de moda ni un juego de aficionados. Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento; y es también por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad cauduca y envejecida” (Romaind Rollan, 1953).

<sup>3</sup> Registro Nacional de Leyes, Decretos,

Etc., Mayo de 1976

<sup>4</sup> Archivo Institución teatral El Galpón: “El gobierno disolvió la institución teatral El Galpón”, *La Mañana*, Montevideo, 7 de mayo de 1976.

<sup>5</sup> D.N.I.I. Carpeta: “Bulto G2”, Oficio No. 88/976. vc- Jan., Montevideo, 23 de enero de 1976. Objeto: Teatro “El Galpón”; acciones realizadas por este Departamento.

<sup>6</sup> Archivo Institución teatral “El Galpón”, “Estreno en “El Galpón” y “Teatro del Centro”. “Libertad, Libertad” y también “La Heredera”. Sin fecha, ni firma, ni medio de prensa.

<sup>7</sup> Archivo Institución Teatral “El Galpón”: Rodríguez, Orlando, “La muerte de El Galpón”, En: Revista Textos, No 2, Noviembre, No 001358, 1976:11

<sup>8</sup> Entrevista realizada a Myriam Gleijer,

25 de marzo de 2013, Montevideo, Uruguay.

<sup>9</sup> *Ibídem*, editada

<sup>10</sup> Federación de estudiantes universitarios del Uruguay

<sup>11</sup> D.N.I.I. Asunto: “Espectáculo en Teatro El Galpón, contra adopción de medidas prontas de seguridad de 13-6-68”, No 5396, Departamento No 3

<sup>12</sup> Este lugar “funcionó como centro de detención desde 1969 hasta 1977 (...) bajo Medidas Prontas de Seguridad (...) Fue una de las prisiones en que hubo varias madres embarazadas y niños en cautiverio. Cuando fue desalojado definitivamente en 1977 convivían aproximadamente cuarenta presas de distintas tendencias políticas” (Huellas de la Represión, 2009).

<sup>13</sup> Archivo Institución teatral “El Galpón”, “Entre Rejas”, Montevideo, Miércoles 16 de agosto de 1972, no figura medio de prensa

<sup>14</sup> *Ibídem*

<sup>15</sup> Entrevista realizada a Stella Texeira, 12 de febrero de 2013, Montevideo

<sup>16</sup> Jorge Abbondanza, “Seis Décadas al pie del cañón”, nota publicada en el diario El País Digital, Jueves 18 de noviembre de 2004, Internet Año 9- N 3024, Montevideo, Uruguay.

<sup>17</sup> *Ibídem*

<sup>18</sup> Relacionada con los tiempos de Artigas y las milicias revolucionarias que luchaban por la liberación popular, enfrentando al régimen impuesto por la oligarquía terrateniente.

<sup>19</sup> Basada en las crónicas de Rodolfo Walsh

<sup>20</sup> Esta obra nace del seminario de dramaturgia del “Teatro Circular” en el año 1978, el texto de la obra mantiene una línea de sugerencia, dando así paso a la imaginación del público. Se puede decir que es una obra que trata sobre la privación de la libertad, a través de la situación de un preso político, esa “sombra” como señala el programa de mano de la época, que adquiere una dimensión absurda y dolorosa.

<sup>21</sup> Hacía referencia a través de la dinámica de una típica familia burguesa montevideana, a un período del Uruguay, más exactamente el primer gobierno de José Batlle y Ordoñez, con alusión a la vida política del Uruguay democrático, anterior a la dictadura (Payrá, 1994).

<sup>22</sup> Archivo Centro de Documentación del Teatro San Martín: “Nadie puede hacerme perder mi vocación de uruguayo”, Jueves 19 de julio de 1984, Página 4, Platea.

---

## Bibliografía

Benedetti, Mario (1966), “Meditaciones sobre el Teatro Uruguayo”, En: *Revista TEATRO XX*, Año 11, No 19, 3 de marzo de 1966, Buenos Aires, Argentina

Boal, Augusto (2013), *Teatro del Oprimido. Teoría y práctica*. Edición revisada por el autor. Ediciones Alba, España. Kindle edition

Boal, Augusto (2012), *La Estética del oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Ediciones Alba, España. Kindle edition

Ceetano, Gerardo y Rilla, José (2005), *Breve Historia de la Dictadura*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

Comaroff, Jean y Comaroff, John (1991), *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*. Volume One. The University of Chicago

Press.

Cosse, Isabela y Markarian, Vania (1996), 1975: *AÑO DE LA ORIENTALIDAD. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Ediciones Trilce, Montevideo.

Demasi, Carlos (1999), “De Orientales a Uruguayos (Repaso a las transiciones de la identidad)”. En: *Revista Encuentros Uruguayos*, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, Uruguay.

Demasi, Carlos, Marchesi, Aldo, et al. (2009), *La dictadura Cívico-Militar: Uruguay 1973-1985*. EBO. Montevideo, Uruguay.

El Galpón (1983), “*El Galpón*”: *Un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio*. Edición de las 2000 funciones en el exilio. Octubre de 1983, México.

Fernández, Gerardo (1986), “El Galpón

(1949-1976)", *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, Teatro Latinoamericano, No 79.

Gabay, Marcos. (1988), *Política, Información y Sociedad. Represión en el Uruguay, contra la libertad de información, de expresión y crítica*. Centro Uruguay Independiente, Montevideo.

Centro Municipal de Fotografía (2009), *Huellas de la represión: Identificación de centros de detención del autoritarismo y la dictadura, 1968-1985*. Montevideo

Kershaw, Ian (2013), *La dictadura Nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Siglo Veintiuno editores, Argentina.

Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (2001), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Second edition. Verso. London.

Lessa, Francesca y Druliolle, Vincent. (editors) (2011), *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*. Pallgrave Mac Millan, UK. Versión para Kindle

Marchesi, Aldo, Markarian, Vania, et al. (2004), *El presente de la Dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Ediciones Trilce, Montevideo. Uruguay.

Marchesi, Aldo. (2001), *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Ediciones Trilce. Montevideo, Uruguay.

Mirza, Roger (2007), *La Escena bajo vigilancia: teatro, dictadura y resistencia: un micro-sistema teatral emergente bajo la dictadura*. Ediciones Banda Oriental, Montevideo, Uruguay.

Payrá, Elena (1994), "El Teatro como al-

ternativa de expresión política durante la dictadura militar", *Cuadernos del CLAEH*, No 69, 2a serie, año 19, 1994/1, Pp. 127-137, Montevideo.

Perelli, Carina y Rial, Juan (1986), *De Mitos y Memorias Políticas. La represión, el miedo y después...* Ediciones Banda Oriental. Montevideo, Uruguay.

Pignataro Calero, Jorge (1968), *El Teatro Independiente Uruguayo*. Premio FUTU 1967. Bolsilibros Arca. Montevideo.

Pignataro Calero, Jorge (1997), *La aventura del teatro independiente uruguayo*. Ed. Cal y Canto, Montevideo.

Puga, Ana Elena. (2008), *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater. Upstaging Dictatorship*. Routledge. New York. Versión para Kindle.

Rolland, Romain (1953), *El teatro del pueblo: ensayo de estética de un teatro nuevo*. Editorial Quetzal, Buenos Aires.

Scott, James (1990), *Domination and the art of resistance. Hidden Transcripts*, Yale University Press, USA.

Sosnowski, Raúl (comp.) (1987), *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*. Universidad de Maryland. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, Uruguay.

Yáñez, Rubén (1977), "El Galpón" a la ho-guera. Fragmentos de un ensayo de próxima aparición. Ensayo inédito, Institución teatral "El Galpón", Uruguay- México.

Yáñez, Rubén (1986), "Los ocho años de exilio de El Galpón", En: *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, Teatro Latinoamericano, No 79, Cuba.