

Títeres, represión y exilio durante la dictadura argentina: Horacio Peralta y la “confabulación poética” hacia el Bululú Teatro

Jorge Dubatti

Director del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Argentina)



Figura 1 -- Horacio Peralta/ Bululú Teatro. Foto disponible em:
<https://i.vimeocdn.com/video/487505075.jpg?mw=1920&mh=1080&q=70>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702222020137>

Resumen: Se reconstruye la trayectoria del titiritero Horacio Peralta (Buenos Aires, 1952), perseguido por la dictadura argentina de 1976-1983 para forzarlo a acabar con sus prácticas (y las de su grupo) de un arte político y militante con técnicas e imaginarios populares. Peralta es secuestrado por un grupo paramilitar en 1976 y debe exiliarse primero en Centroamérica y luego en Europa, donde radica actualmente y funda en 1979 la compañía Bululú Teatro, reconocida internacionalmente. El exilio le brinda a Peralta un enraizamiento en otras tradiciones populares y el contacto con nuevas técnicas y concepciones escénicas. Desde una nueva territorialidad del exilio Peralta recompone su relación con el campo teatral-titiritesco de la Argentina y Latinoamérica, al que sigue haciendo una contribución invaluable.

Palabras clave: Dictadura. Persecución. Títeres militantes. Exilio. Centroamérica.

Abstract: We compose the trajectory of the puppeteer Horacio Peralta (Buenos Aires, 1952), who was persecuted by the Argentine dictatorship from 1976-1983 to force him to finish his practices (and those of his group) of a political and militant art with popular techniques and imagineries. Peralta was kidnapped by a paramilitary group in 1976 and he must go into exile, first in Central America and then in Europe, where he currently lives and where he founded in 1979 the internationally recognized Bululú Teatro company. The exile gives Peralta a rooting in other popular traditions and the contact with new techniques and scenic conceptions. From a new territoriality of exile, Peralta rebuild his relationship with the puppet theatre scene in Argentina and Latin America, to which he continues to make an invaluable contribution.

Keywords: Dictatorship. Persecution. Militant puppets. Exile. Central America.

Horacio Peralta (Buenos Aires, 1952) es uno de los titiriteros argentinos de mayor reconocimiento internacional. Con su compañía Bululú Teatro (fundada en 1979 en París)¹ ha ofrecido funciones en salas y festivales de cinco continentes. Artista excepcional, Peralta ha creado numerosos espectáculos en los que despliega técnicas mixtas. Algunos de ellos figuran –a nuestro criterio– entre lo mejor que hemos visto de la titiritesca latinoamericana: *Teatro de todas partes*, *Cara a cara*, *Los Viejos*, *Los viejos, la guerra y la poesía*, *Violette a disparue*, *Amortango*, *Non dit*, *Boris el Mago*, *Verde*, *Rosa y la Mano Negra*, *El titiritero* y *El tiempo pasa*, entre los principales. Peralta es también el creador de los cortometrajes *La vieja*, *Le stage*, *Le stage 2*, *La casa* y *Cuento extraterrestre*. Ha recibido numerosas distinciones: Primer Premio Festival de Caen (Pomme d’Or), Primer Premio Festival International de Zagreb PIF, Premio del Público por *Les Vieux* y *Face à Face* en el Festival Internacional de Teatro de Torino, Primer Premio Festival de Albaida, Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires, Premio Sirena de Oro Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure Arrivano dal Mare, Mejor espectáculo Festival de Gent (Bélgica) y Premio Nacional Javier Villafañe (Argentina). Realiza actividades de titiritesca aplicada (Fukelman, 2019). Formó parte de la ONG francesa Clowns Sans Frontières y participó de misiones humanitarias hacia niños en estado de riesgo en Haití, Argelia, Israel, Palestina. Fue responsable de misión en Perú y la Argentina junto al Hogar Pelota de Trapo. Estas misiones consistían en formar titiriteros *in situ* que aprenden a comunicar con las técnicas del teatro de sombra.

Con su notable trayectoria creadora, la historia de Horacio Peralta es un ejemplo de respuesta resiliente a la violencia de la dictadura cívico-militar en la Argentina entre 1976-1983. En estos años el gobierno *de facto* ejerció sistemáticamente la más horrible represión ilegal de la historia nacional: secuestros, asesinatos, desapariciones, campos de concentración, tortura, persecuciones

1 <https://www.facebook.com/bululuteatro/>. Otro contacto: bululu@free.fr

ideológicas, exilio e insilio, censura, prohibiciones, quema de libros. Autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”, la dictadura afectó profundamente el campo de las artes escénicas (véanse DUBATTI, 2012, cap. V, y GALLINA, 2018) y persiguió a teatristas y titiriteros, como demuestra el caso de Peralta.

Radicado en Europa (primero en Francia y actualmente en Valencia, España) desde hace más de cuarenta años, Peralta regresa permanentemente a la Argentina democrática. Desde las teorías del Teatro Comparado (que trabaja mapas complejos de interterritorialidad, supraterritorialidad, intraterritorialidad, en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización), los nuevos diseños de una cartografía titiritesca de la Argentina van más allá de las fronteras geopolíticas del país: incluyen la vasta irradiación de titiriteros “nacionales” por todo el mundo (DUBATTI, 2020), sean itinerantes, se hayan alejado voluntariamente de su patria o para salvar sus vidas. Esa cartografía ya es riquísima antes de 1973, como lo demuestran las investigaciones de Beatriz Seibel (2015). Ciertamente, la cantidad de artistas exiliados aumenta después de 1973 por la consecutiva acción nefasta de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y de los grupos de tareas de la dictadura iniciada el 24 de marzo de 1976.

Nuestra intención en este artículo para *Móin Móin* es reconstruir la experiencia de violencia y reparación, continuidad y transformación titiritesca que atravesó Peralta en el exilio en Centroamérica y Europa durante los años de la dictadura argentina, fundándonos en los testimonios recogidos en una entrevista que le realizamos en 2020. Contribuimos así con materiales para un capítulo central de la historia contemporánea del teatro de títeres en la Argentina y Latinoamérica, todavía no escrita como sin duda merece.

Muy joven, en Buenos Aires, Peralta se forma como teatrista con prestigiosos docentes argentinos: Alejandra Boero, Martín Adjemian, Norman Briski, Víctor Bruno. A comienzos de los setenta

Martín Adjemián forma un grupo numeroso para una creación colectiva sobre La Masacre de Trelew, pero la obra nunca pudo estrenarse. Recuerda Peralta:

Es en ese momento que Norman Briski, ya disuelto su grupo Octubre, nos propone crear otro grupo al que llamamos PRESENTE y con el cual creamos un espectáculo junto a los obreros de la fábrica de galletitas Bagley. Ese espectáculo, cuyo actor principal era Juan Leyrado, se produjo en la Facultad de Derecho. La Facultad estaba tomada y rodeada de militares.²



Figura 2 - Los viejos. ©bululu théâtre, 2006.

Cuando Briski, perseguido por la Triple A debe exiliarse, el grupo PRESENTE continúa y es allí que Peralta realiza sus primeros títeres. En 1976, antes del golpe cívico-militar, estaban preparando una pieza de teatro de intervención política militante,

que incluía el personaje de un titiritero. “Yo ya había hecho unos primeros contactos con los títeres, me había gustado, y con el grupo decidimos agregarle títeres a este nuevo espectáculo”, nos cuenta Peralta. “Ahí fabriqué mis primeros títeres de Argentina, pero esa función nunca tuvo lugar porque nos secuestraron”.

Junto a otros integrantes de su grupo teatral, en 1976, tras el golpe cívico-militar, Peralta es “chupado” con su compañera Hebe Lorenzo, también integrante del grupo, por un equipo paramilitar y llevado a la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada). Aún no había cumplido los 24 años. Sus títeres logran ser rescatados y protegidos por amigos del Sindicato de Actores.

Liberado, recuperados sus títeres, Peralta se oculta en un pequeño pueblo de la costa atlántica, San Clemente del Tuyú. En el café-teatro de un actor amigo, es instado por él a continuar haciendo títeres. En la sala del café-teatro había un retablo titiritesco y, en conjunto con este amigo, Peralta realiza las que considera sus “primeras actuaciones profesionales” como titiritero, en clandestinidad. “Eran títeres de guante, de papel *maché*, los únicos que sabía hacer entonces, como todo el mundo, títeres muy rudimentarios, muy primarios en cuanto a técnicas, pero enraizados en la tradición del títere de guante muy fuerte en la Argentina”.

Con esos mismos títeres en su valija, en abril de 1977 Peralta se va de una Argentina cada vez más oscura y se exilia en Panamá, en calidad de refugiado. Allí continúa con su tarea titiritesca, que comienza a enriquecerse con los aportes populares centroamericanos y a trazar nuevos caminos existenciales, vías de superación del trauma del secuestro y la detención, que culminarán en la compañía Bululú Teatro.

Yo ya tenía cierta ‘picardía’ –creo que es la palabra que corresponde– en la manipulación de los muñecos, porque veía que mis amigos y sus hijos se divertían. En Panamá hice títeres para los hijos de Luis Bruschtein, también argentino exiliado. Mis amigos, poetas, filósofos, me empezaron a insistir en que yo tenía que hacer títeres, seguir por ese camino. Me daba mucho temor, me preguntaba: ¿cómo se hace para vivir de los títeres y del teatro? Son profesiones de mucha vocación y de mucho sacrificio.

En Panamá conoce al filósofo, matemático y poeta José de Jesús “Chuchú” Martínez, que influirá profundamente en su formación. Allí también se encuentra de visita Sergio Ramírez Mercado, quien llegará a ser vicepresidente de Nicaragua entre 1985-1990: le propone a Peralta un trabajo en Costa Rica. El titiritero se instala, entonces, en San José de Costa Rica, donde trabaja como diagramador de libros y revistas para la Editorial Universitaria. Al mismo tiempo se conecta con teatristas vinculados a la Argentina (Héctor Tealdi, Oscar Fessler, entre otros) y Chile (Teatro del Ángel, Bélgica Castro, y especialmente los actores exiliados Sara Astica y Marcelo Gaete, que lo reciben en su casa y le producen una temporada en su teatro de San José). También hace allí publicidad y, por las noches, presenta “títeres eróticos” en los bares universitarios con mucho éxito. “Pero mi trabajo como diagramador no duró mucho porque todos querían que me concentrase en los títeres. Me terminan echando de la editorial pero para contratarme como titiritero, para hacer títeres por Centroamérica”, asegura. ¿Cómo eran aquellos títeres eróticos en San José?

Títeres para adultos, muy festejados por los estudiantes universitarios, y yo me divertía mucho. Los bares solici-taban tanto las funciones de títeres que construyeron sus propios retablos de madera y se peleaban para que fuera. Yo iba de un bar a otro y ya tenían los retablos prepara-dos. Empezaba a las 10.00 de la noche y terminaba a la 1.00 de la mañana. Mesitas, mucha cerveza, mucho ron, mucha música y canto, especialmente boleros. Cuando llegaban los títeres todo el mundo se callaba. Causaba mucha impresión ver dos títeres que se acercaban, se daban un besito, otro besito, y terminaban acostados adelante del escenario. Les producía gracia y algo más, no sé qué... Todas las noches venían con papelitos para que mis títeres dijeran tal o cual cosa sobre alguien presente. El títere lo nombraba y todo el mundo se reía. A partir de ahí empecé a inventar otras cosas, eróticas, y terminé teniendo un espectáculo de 15, 20 minutos, no más. Las notitas en los papelitos que me hacían llegar se volvieron una sección permanente. Los bares me pagaban bien.

De alguna manera aquellas participaciones estarán presentes en

su posterior *Historia de amor*, ya que —como dice Peralta— se trata de “la misma historia pero en versión mejorada, evolucionada”.

Cancelan su contrato como diagramador y el Consejo Superior Universitario de Centroamérica, dirigido por Sergio Ramírez Mercado, le encarga varios espectáculos titiritescos para promocionar sus libros y realiza dos giras en la Nicaragua de Somoza. En estos viajes verdaderamente “empieza mi vida profesional”, afirma Peralta. “En ese momento un titiritero valía como diez diagramadores”. Del testimonio de Peralta surge que casi lo fueron empujando a ser titiritero, que los otros, por delegación y reconociendo en él su talento, le fueron marcando un camino:

No me cabe ninguna duda de que había una confabulación poética. El jefe mayor de esa confabulación fue Chuchú Martínez, cuyo pensamiento ha dejado una huella profunda en mí, por ejemplo, su teoría del infinito. En una reunión en un bar me explicó esa teoría con ejemplos sobre el amor y la muerte, dibujando sobre la superficie de la botella húmeda de una cerveza. Para Chuchú un beso podía ser un acontecimiento infinito, y lo demostraba. Había que estar en esas reuniones políticas, intelectuales, literarias, eran realmente realismo mágico, por el clima que se vivía en ese momento. En los departamentos que nos había asignado Torrijos vivían exiliados de toda América Latina. Ron, comida china, canciones y las lamentaciones del exilio, una mezcla compleja.

A esta altura de la entrevista, Peralta me pide hacer un alto:

Me permito una reflexión hasta acá. Yo ya había estudiado teatro en Buenos Aires casi siete años, había trabajado con Norman Briski en lugares atípicos como la Facultad de Derecho rodeada por los militares, la fábrica Bagley tomada por los obreros, etc. Éramos un grupo que habíamos estudiado muy seriamente el teatro, pero teníamos otra idea de a dónde debíamos llevarlo. Por eso se me ocurrió trabajar en los bares universitarios de San José, o más tarde, en Nicaragua en el atrio de una iglesia, con los mismos micrófonos que usaban los curas para la Liberación en sus misas.

En estas dos primeras giras nicaragüenses, organizadas por la

Universidad de Costa Rica con una serie de librereros (“antenas”) de diferentes ciudades y pueblos, Peralta presenta una obra basada en un cuento popular centroamericano: “El Tío Conejo y el Tío Coyote”. Él mismo se ocupa de la adaptación para el retablo:

“Son dos adversarios eternos que se hacen miserias, más populares que Caperucita Roja. La Editorial Universitaria había publicado los libros de Tío Conejo y Tío Coyote, entonces a propósito me echan de la editorial y me encargan que represente los cuentos y lleve los títeres a Nicaragua para vender los libros”.

Las funciones eran muy concurridas y populares, e incluían reacciones de los espectadores que recuerdan el episodio del “retablo de Maese Pedro” de Cervantes (*Don Quijote*, Segunda Parte, caps. XXV-XXVII):

En un pueblito, como hacía mucho calor, habían repartido sandía entre el público, y cuando apareció el Tío Coyote, le empezaron a tirar las cáscaras de sandía. Tuve que salir a decirles que era yo, que estaba haciendo títeres. En otra oportunidad, empezaron a tirarme piedras. Era el clima político que se vivía en esa Nicaragua. En la segunda gira que hice, mi vuelta a Costa Rica fue exactamente el día que tomaron el primer pueblo, de San Carlos, en frontera con Costa Rica. Iba con el autobús de Managua hacia San José, y escuchábamos por la radio que el puesto fronterizo a donde debíamos llegar en un rato, estaba tomado por los sandinistas. Es curioso cómo el rol de titiritero se iba mezclando a la política, la realidad se iba entrelazando a los títeres de una manera extraña. Este período del teatro latinoamericano fue muy rico en ese sentido, con gente entrañable, muy vital.



Figura 3 - *Los viejos, la guerra y la poesía*. ©bululu théâtre, 2015.

En 1978 el General Torrijos, presidente de Panamá, le encarga a Peralta una serie de espectáculos en las escuelas, donde debía presentarse gratuitamente en su representación. “Yo tenía una carta firmada por él, que he perdido, donde me presentaba ante las escuelas diciendo que el gobierno me pagaba un sueldo para realizar funciones para los chicos”. El escolta de Torrijos, “Chuchú” Martínez, convence a Peralta (y a una novia alemana con la que vivían en Centroamérica) de subirse a un barco bananero que zarpa hacia Yugoslavia e irse a Francia. Tras unos quince días de travesía, en la que no hace títeres, llega a la antigua Yugoslavia. Tras un viaje por tierra, en agosto de 1978 ya está en París, donde un año después fundará el Bululú Teatro.

Peralta no habla francés pero sí lo hace su novia alemana. En París se instalan en la casa de un amigo de ella. Enseguida se conectan con los exiliados argentinos. “En la comunidad de exiliados no había un discurso único, era complejo”. Tomando como base la historia titiritesca de amor que hacía en Latinoamérica, advierte

que puede representarla sin palabras, solo diciendo los nombres de los títeres, que pasan de llamarse Juancito y María a Pierre y Mariá (con acento agudo, a la francesa).

Así hice mi primer número, en Francia, sin una sola palabra en francés, y a la gente le gustaba y me daba dinero. Fue así de sencillo. Luego, poco a poco, empecé a complejizar las cosas. Un francés me enseñó a escribir un texto fonéticamente, que pegaba delante de mis ojos en el teatrillo, e hice mis primeras funciones hablando un francés que no comprendía muy bien. Trabajaba en un lugar maravilloso, en ese momento, luego fue en decadencia, en la explanada frente al Museo de Arte Moderno, el Pompidou, que acababa de abrir. Cuestionado en ese entonces por su estilo, que no coincidía con la arquitectura del barrio, se transformó en una plaza de actores y de espectáculos al aire libre muy preciada.

Peralta conoce allí a un titiritero francés, Gérard Guyon, y poco tiempo después toma contacto con Philippe Genty:

Con Guyon (l'illustre famille burattini) nos hicimos muy amigos, hicimos algunos espectáculos juntos y fabricó mis títeres de *Los Viejos* y *La Muerte*. Empiezo a informarme y practicar con otras técnicas. Philippe Genty estaba buscando un titiritero, me presento en su taller, ya habían tomado a alguien pero me permiten quedarme. Puedo asistir a sus ensayos y es una puerta enorme que se abrió ante mí. Con Genty aprendí a que el títere estuviera "habitado", a que el títere tenga una dimensión interna. Se me abrió la cabeza, antes seguramente yo hacía las cosas bien, pero no era muy consciente de lo que hacía.

En el invierno, cuando ya no puede trabajar en la explanada del Pompidou, intenta en un par de oportunidades hacer sus obras en los pasillos del subterráneo de París, pero la policía se lo prohíbe.

Entonces se le ocurre al hambre, porque era para mí un momento muy difícil, poner una tela adentro de los vagones del metro, tendida entre las dos barras o parantes de metal de los pasamanos que la gente usa para sostenerse, como un retablo improvisado. Fue fantástico, porque funcionó inmediatamente. Yo todavía no hablaba francés, hacía *Pierre y Mariá*. Rompió el espacio del vagón, puso un toque de color, la gente aplaudía y yo recibía dinero, mucho dinero.

Aquí es donde se junta el tema del exilio en Europa con los títeres:

Yo conocía ya a unos cuantos exiliados, estaban todos con el mismo problema, no tenían trabajo y tenían que ver cómo subsistían. Se empezaron a acercar para que les enseñe a hacer títeres en el metro. Armamos un grupito. Yo estaba leyendo en ese momento *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, ahí me entero de la existencia del “bululú”, el actor unipersonal del Siglo de Oro español, veo que se parecía bastante a lo que yo venía haciendo. Me pareció que era el nombre perfecto para el grupo y le cosimos a la tela la palabrita “Bululú”. Así nació Bululú Teatro, haciendo títeres en los vagones del metro, en 1979. En el grupo éramos unos diez, en su mayoría latinoamericanos. Pero después empezó mucha gente a hacerlo. Se internacionalizó gracias a algunas notas en los diarios. Y después los franceses mismos empezaron a hacerlo.

¿Por qué Bululú “Teatro” y no Bululú “Títeres”? “Ya venía con la visión de Philippe Genty y el hilo rojo para mí era el teatro. Aunque, en verdad, siempre quise hacer teatro porque no podía hacer cine. Se me ocurrió que, de alguna manera, a través del teatro podía llegar a hacer cine”, reflexiona Peralta.

Con el calor, en primavera y verano, Bululú Teatro hace funciones al aire libre en Saint-Germain-des-Prés, con un repertorio de historias sin texto, las mismas que habían creado para el subte. Y se produce un acontecimiento relevante en la historia del grupo, que facilitará su internacionalización:

Un día se me acerca un señor que me dice que me quiere invitar a la Bienal de Venecia, para hacer lo que yo hacía en la calle. Se llamaba José Guinot, dirigía un instituto francoitaliano de investigación teatral. No se hace lo de Venecia, pero sí otro festival, en Santarcangelo di Romagna. En 1981. Llevé los 20 minutos de títeres que hacía en el metro y en la calle. La primera noche me tocó actuar en el bar del Festival, al aire libre. Santarcangelo di Romagna es una ciudad medieval, amurallada. El bar estaba a unos metros de donde tenía que actuar, con uno de estos muros preciosos de fondo. Muy bien iluminado y sonorizado. Había unas 1500 personas. La gente comiendo era la más importante del teatro de Italia y todas las compañías extranjeras. Hice mi función y fue un éxito,

yo no lo podía creer. Ya trabajaba con el personaje de La Muerte, cuyo muñeco me había regalado mi amigo Gouillon. Para atraer la atención de los comensales, La Muerte pegó un grito tipo Janis Joplin. A la mañana siguiente me reprogramaron, me empezaron a contratar de toda Italia, y para ir a otros festivales internacionales. Ese fue el punto de giro que marcó un antes y un después en la historia de Bululú Teatro.

Cuando se termina la dictadura argentina a fines de 1983, Peralta piensa en regresar a su país, pero a esa altura, tras cuatro años en Francia, su vida ya era muy diferente. Reflexiona:

En Argentina, aunque la dictadura se había ido, la situación todavía era confusa. En Francia yo tenía un piso afectivo y laboral importante. Tengo tres hijos franceses y viví la mayor parte de mi vida en Francia. Por mi situación de estar viajando todo el tiempo, no tengo un sustento territorial. Mi territorio son los festivales internacionales, que lamentablemente se han deteriorado muchísimo. Fueron perdiendo apoyo de los ministerios, algunos desaparecieron y otros se convirtieron en ferias, que no te contratan sino a las que tenés que pagar con la especulación de que te traerán espectadores.

Mientras tanto, hoy, en Valencia, Peralta trabaja en nuevos cortos cinematográficos con títeres, como *Violeta se fue*, cuyo flamante primer capítulo, “Nacimientos” (al que se puede acceder en <https://miradaysentido.blogspot.com/>), ya ha sido aplaudido por la crítica³.

En conclusión, recapitulemos. La dictadura cívico-militar de la Argentina persigue en 1976 al teatrista y titiritero Horacio Peralta, con la intención de acabar con sus prácticas, y las de su grupo, de un arte político y militante con técnicas e imaginarios populares. Su vida corre peligro y esto lo obliga a exiliarse. A través, primero, de Panamá, y luego de Costa Rica y Nicaragua, Peralta se vincula con el movimiento teatral-titiritesco, cultural y político centroamericano, que al mismo tiempo que le permite recomponerse paulatinamente de la trágica experiencia argentina, le brinda un enraizamiento en

³ Véase el comentario de Nora Lía Sormani, en <https://www.accion.coop/violeta-se-fue>

otras tradiciones populares. En Francia comienza trabajando precariamente en los espacios públicos (al aire libre o en los vagones del metro), va descubriendo nuevas técnicas y concepciones escénicas (especialmente el arte de Philippe Genty y su reelaboración del legado de las vanguardias históricas), conecta exilio y arte con la creación del grupo Bululú Teatro (activo, con cambios, hasta hoy) e internacionaliza su labor a través de crecientes presentaciones en todo el mundo. Desde una nueva territorialidad recompone su relación con el campo teatral-titiritesco de la Argentina y Latinoamérica, al que sigue haciendo una contribución invalorable.

Bibliografía citada

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara/ Real Academia Española, 2004.

DUBATTI, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.

_____. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, 2020. E-book.

FUKELMAN, María, comp. *Teatro aplicado. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, Col. Ciencias del Arte, 2019.

GALLINA, Andrés. *Dramaturgia argentina en el exilio. Historia, poética y cartografía (1974- 1983)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires, 2018. Actualmente en preense en la Editorial del Instituto Nacional de Teatro, bajo el título: *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*.

SEIBEL, Beatriz. *Teatro: argentinos en el exterior. Emigrados y nómades (1822-1973)*.
Buenos Aires: Eudeba y Proteatro, 2015.

VERZERO, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*.
Buenos Aires: Biblos, 2013.