

5

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL GALPÓN: INDEPENDENCIA Y EXILIO.**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**P R E S E N T A:**

**CARLA DEL SOCORRO CONSTANTINO ALAYÓN.**

**ASESOR: MAESTRO ÓSCAR ARMANDO GARCÍA  
GUTIÉRREZ**

**COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS**

**COORDINACIÓN DE LITERATURA**

**MÉXICO, D.F. DRAMÁTICA Y TEATRO**



280857



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página.
Introducción.....	i
<b>Capítulo I. Antecedentes.</b>	
1. Uruguay, ubicación geográfica.....	1
2. Reseña histórica. Siglo.....	3
3. El ámbito cultural uruguayo.....	7
<b>Capítulo II. El Galpón y su historia (1949 – 1976).</b>	
1. Precursores.....	12
1.1. Romain Rolland y el Teatro del Pueblo.....	16
1.2. Margarita Xirgú y la Comedia Nacional.....	20
1.3. Arhualpa del Cioppo y la Isla de los Niños.....	21
2. El Galpón: fundación y primeros años (1949 – 1968).....	25
2.1. La Escuela de Arte Dramático.....	28
2.2. La Compañía de Títeres.....	29
2.3. El Seminario permanente de Autores Dramáticos.....	30
2.4. Brecht en Uruguay.....	31
3. La Sala 18 de julio (1969 – 1976).....	35
3.1. El Galpón se encuentra con Latinoamérica.....	40
<b>Capítulo III. El Galpón y sus principios ideológicos.</b>	
1. La federación uruguaya de teatros independientes (FUTI).....	47
2. Organización y funcionamiento de la Institución Teatral Independiente El Galpón.....	53
<b>Capítulo IV. El Galpón en el exilio (1976 – 1984).</b>	
1. El exilio, ¿desintegración del grupo teatral?.....	59
2. En México: ITI “El Galpón”, A.C.....	65
<b>Conclusiones.....</b>	<b>77</b>
<b>Apéndice 1. Los estatutos de la Institución Teatral Independiente “El Galpón”.</b>	
<b>Apéndice 2. Repertorio.</b>	
<b>Apéndice 3. Documentos.</b>	
<b>Bibliografía.</b>	

**A mis padres:**

Espero que este trabajo sea un aliciente para ustedes. Por mi parte, les agradezco su amor y reconozco que la paternidad responsable es una labor titánica. Gracias por continuar cerca de mí.

**A mi hijo Alfonso:**

Aprendamos juntos a valorar la vida y a disfrutarla. Este trabajo sirve para construir nuestro presente.

**A los mosqueteros (LLDT generación 86-90),**

Carlos, Israel, Luis y Carla: Por nuestra amistad y para que siempre apliquemos aquello de: uno para todos y todos para uno.

**A todos los galponeros, los de ayer y los de hoy,**

para celebrar su cincuenta aniversario, con admiración: Sirva como un pequeño homenaje personal a ese sueño que el Uruguay de 1950 hizo realidad: La Institución Teatral Independiente "El Galpón".

## INTRODUCCIÓN

Ingresé a la carrera durante el semestre 86-1, cuando el nuevo plan de estudios comenzó a ponerse en práctica. Una de las materias que más interés me produjo fue Teatro Iberoamericano pero, durante el curso, no llegamos a estudiar las décadas que más me inquietaban: años 30, 40, 50, 60, 70. Y con el paso del tiempo la inquietud se fue profundizando; por ello, el tema de titulación viene a anclarse en Latinoamérica, perfilando así mi área de especialización.

Algunas lecturas previas a esta selección ayudaron a dirigirme hacia los movimientos sociales y artísticos en Latinoamérica, comprendidos entre la tercera y séptima década de este siglo. Entonces apunté directamente rumbo a los grupos teatrales sobresalientes durante las dictaduras militares implantadas en Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, etc., pero algunos de los textos que leí en ese momento me centraron en un conjunto uruguayo perseguido por los militares, durante 1976 – período en que se agudizó la represión en ese país -, debido a que hacía mención de los veintisiete años de labor teatral ininterrumpida que el grupo cumpliría, en esa época. Esto me pareció una hazaña digna de ser reconocida ¿cuántos grupos teatrales han logrado algo similar?

Leer el párrafo que a continuación transcribo, ayudó a definir el tema: “sin duda el grupo más conocido y admirado de la América Latina es El Galpón [...] el grupo independiente más antiguo que queda en pie y uno de los de más calidad en el continente.”(Perales, 1989: 275) Dicho argumento dio paso a la pregunta: ¿qué ha sido y qué es El Galpón? Para responderla me propuse realizar una monografía histórica sobre La Institución Teatral Independiente “El Galpón” (ITIEG), grupo uruguayo fundado en 1949, porque pretendo reconstruir la historia de esta institución de manera objetiva, con base en evidencias documentales confiables.

Los objetivos a alcanzar son tres:

a) Conocer la historia de la ITIEG y con ello entender por qué forma parte de los grupos de teatro independiente,

b) Identificar las principales diferencias organizativas, ideológicas, artísticas y de funcionamiento de la ITIEG antes y durante el exilio, para entender si la Institución continuó la labor que inició en Uruguay o si se vio obligada a emprender un nuevo rumbo. Es importante conocerla en su justa dimensión.

c) Reconocer los elementos que favorecieron, para que la labor teatral del grupo, permitiera crear el mito de la ITIEG. Por qué y para qué se mitificó a ésta Institución Teatral durante el exilio.

La estrategia que seguí para la elaboración de este trabajo comprendió los siguientes puntos: el primer paso fue la enunciación del problema. Posteriormente llevé a cabo la recolección de datos. Para ello, ubiqué y establecí relación, directa o indirecta, con algunos miembros del Galpón residentes en México o en Uruguay, con la finalidad de obtener fuentes primarias: testimonios y documentos aportados por ellos mismos (los documentos provienen en su mayoría del archivo de Blas Braidot<sup>1</sup>). Continué después con la búsqueda de fuentes secundarias: documentos, libros y revistas (donde encontré mayor información fue en revistas especializadas) que consulté y reproduje en los siguientes sistemas de información de la Ciudad de México: Biblioteca Central (UNAM), Biblioteca y Hemeroteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), Biblioteca y Hemeroteca Nacional (UNAM), Biblioteca del Colegio de México, Biblioteca y Hemeroteca México (CONACULTA), Biblioteca y Hemeroteca de Escenología, A.C., Biblioteca y Hemeroteca de las Artes, Biblioteca de la Escuela de Arte Teatral, Biblioteca y Hemeroteca del Instituto José María Luis

---

<sup>1</sup> El hecho de que estos materiales se encontraran en México y Braidot estuviera dispuesto a facilitármelos fue decisivo para continuar con este proyecto pues yo carezco de los recursos económicos que me permitirían viajar a Uruguay y realizar allí el proceso de investigación documental. Establecí contacto telefónico con César Campodónico y esto también fue de suma importancia para el buen desarrollo de mi investigación, ya que amablemente me envió por correo material importante.

Mora, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli y Embajada del Uruguay en México. Recurrí también por correspondencia al Centro de Documentación Teatral ubicado en Madrid, España. La lectura y el análisis de datos condujeron a la crítica y a la confrontación de ambas fuentes y este procedimiento dio pie a la formulación de una hipótesis<sup>2</sup> que propició la interpretación de los datos y concluyó con la elaboración y presentación del informe de investigación.

Es importante mencionar las dificultades con las que nos podemos encontrar al iniciar una investigación como esta: si las fuentes primarias se localizan en otro país, el tiempo en el que se lleve a cabo la investigación documental puede ser muy largo. Si encontramos contactos en dicho país para recibir, por ese conducto, la información necesaria y los comentarios pertinentes tendremos un punto a nuestro favor pero si no se tiene al alcance medios que faciliten el contacto entre las personas que están separadas por grandes distancias (fax, correo electrónico) el tiempo para efectuarla se prolongará.

La información que obtuve parece contradictoria. Al comparar las fuentes primarias y secundarias encontré lagunas que no sabía de donde provenían, omisiones que no entiendo. Todo esto nos obligó a armar un rompecabezas del cual aún no nos encontramos completamente satisfechos. Sin embargo, consideramos que el material expuesto en éste trabajo puede ser motivo para futuras investigaciones sobre el tema. La mayor dificultad la encontramos en la posibilidad de reconstruir la labor escénica del conjunto teatral que motivó ésta investigación, ya que sus puestas en escena son anteriores a nuestra época. Por ello, es importante realizar investigaciones similares ya que servirían para precisar el trabajo teatral, de cada uno de los conjuntos latinoamericanos más relevantes,

---

<sup>2</sup> El Galpón fue durante veintisiete años una institución teatral independiente uruguaya encaminada a conformar una política cultural que produjera espectáculos de calidad para que el pueblo uruguayo, orientara su educación artística, vinculándola con las necesidades de cambio social, dicho de otra manera, el grupo era parte de todo un proyecto de vida estratégicamente fundamentado y tendiente a un cambio en el sistema social imperante en el Uruguay. Después, durante el exilio y debido a las circunstancias coyunturales en las que se vieron envueltos, su actividad teatral sirvió para enfatizar específicamente el derrocamiento del régimen militar en el Uruguay, para lograr estos fines fue necesario crear el mito de la ITIEG.

valiéndonos de los artículos periodísticos de la época a la que pertenezcan y, que aún podamos rescatar.

El contenido de cada uno de los capítulos que integran esta tesis, la manera en que cada uno de ellos está conformado, manifiesta mi interés por explorar detalladamente el funcionamiento de la ITIEG en sus diferentes niveles: institucional, ideológico y artístico, poniendo un énfasis particular en El Galpón (EG) como institución teatral y no solamente en el aspecto escénico del grupo. Los capítulos se interrelacionan y complementan, ya que su totalidad da una visión panorámica de dicha institución. Establecidos los referentes indispensables (Capítulo I) que definan y diferencien al Uruguay de otros países latinoamericanos para contextualizar la actividad teatral de EG, el estudio se dividirá en dos períodos a analizar; el primero comprende veintisiete años (1949 – 1976) es decir, el auge del movimiento independiente hasta la clausura de las dos salas de EG (Capítulo II y III); el segundo, nueve años (1976 – 1985) a partir del momento en el que una gran parte de sus miembros van al exilio hasta la finalización del mismo, cuando algunos de ellos regresan a Uruguay y recuperan la sala 18 de julio (Capítulo IV). Las conclusiones estarán en el último apartado y mediante una síntesis enunciaremos los momentos de mayor importancia, institucional y artística, en la historia de EG.

Una vez aclarado el contenido de este trabajo quiero dar las gracias a todas las personas que me auxiliaron directa o indirectamente. Especialmente mi gratitud y mi amor a Alfonso Hernández Arciniega, quien me impulsó a escribir y cuyo apoyo financiero hizo posible esta investigación. A mis padres y hermanos por que su ayuda ha sido vital para llevar a buen término esta investigación. A Blas Braidot, Raquel Seoane, Júver Salcedo, Lilian Olhagaray y César Campodónico, apasionados galponeros, ya que sin su presencia en México esta tesis no podría haber sido escrita. A Eugenia Allier, pues ella me puso en contacto con Uruguay. A mi asesor: Óscar Armando García. A mis orientadores: Alejandro Ortiz, Israel Franco, Carlos Constantino, Leonardo Herrera y Carlos Moreno



Sánchez. A mis lectores: Miguel Álvarez y Ricardo García. A mis compañeros del Grupo "Contigo... América": Pablo Jaime, Mercedes Montaña, Francisco Briseño, Roberto Bernal, Javier López, Alberto Shueke, Esaú Fernández, Graciela Estrada, Irma Velásquez. A mis camaradas, Claudia Enríquez, Fabiola Flores, Josué Reynoso, Karla Okon, Karla Montanaro, Leonor Ríos, Xóchitl Sánchez y Felipe de Jesús Morales. Un reconocimiento especial a la Dirección General de Colegio de Bachilleres por apoyarme con la impresión de veinticinco ejemplares de este trabajo de investigación.



# CAPÍTULO I.

## ANTECEDENTES HISTÓRICOS.

Tras las restricciones de la Segunda Guerra Mundial sobrevino en el país una época de florecimiento prolongada hasta el comienzo de la década del 50, que se tradujo en mayores ingresos "per capita" permitiendo el desarrollo de actividades que, de otro modo y en otras condiciones, hubieran sido consideradas superfluas, como el surgimiento de grupos de gente dispuesta a gastar tiempo, dinero y energías haciendo teatro. (Pignataro, 1997: 42)

### 1. Uruguay (García, 1990: 127)<sup>1</sup> ubicación geográfica.

Este es el momento indicado para situarnos en el territorio uruguayo e iniciar un recorrido breve y concreto por un país suramericano que como nombre oficial lleva el de República Oriental del Uruguay (Albareda, 1986: 10)<sup>2</sup>

Uruguay, país integrante del Cono Sur latinoamericano, se encuentra rodeado al norte y noroeste por uno de los colosos de América: Brasil y al oeste por otro gigante: Argentina, flanqueado por los ríos Uruguay - que en lengua guaraní significa: "río de los pintados pájaros"- y de la Plata; el Océano Atlántico lo baña por el sudeste. En ubicación ventajosa, su litoral conecta con el Océano Atlántico Sur y la entrada del Río de la Plata, a través del Río Paraná, comunica con el interior del continente sudamericano.

El país cuenta con una extensión de 176, 215 km<sup>2</sup>. con presencia de cuchillas (pequeñas ondulaciones de entre 200 y 500 metros de altura); el territorio uruguayo es una pradera, de aproximadamente 18, 000, 000 hectáreas, con un número insignificante de bosques y un clima templado, de humedad constante y verano caluroso. Estas características son propicias para la reproducción de una rica fauna compuesta por herbívoros, mamíferos carnívoros y aves, pero son

---

<sup>1</sup> Uruguay tuvo una nacionalidad caótica e inestable: ocupación inglesa, separación de Argentina, subyugada a Portugal (1817 - 1825) y luego a Brasil. Pero el 18 de julio de 1830 logró realmente su independencia al jurar su Constitución para pasar a ser la República Oriental del Uruguay.

<sup>2</sup> Bruno Mauricio de Zavala, gobernador de Buenos Aires, fundó en 1726 la ciudad que llevaba el nombre de San Felipe y Santiago de Montevideo. Tuvo gran importancia estratégica para España, ya que era un puerto, además, ayudó a mantener vivo el idioma español en esa orilla del Río de la Plata evitando con ello la dominación idiomática de Portugal.

los grandes herbívoros, primordialmente el ganado vacuno - traído por los españoles al continente - quienes dominan estas praderas, ya que constituyen una de las bases principales de la economía nacional: exportación de carnes y cuero.

El Uruguay ha recibido la tradición mediterránea, por herencia de España, mezclados ya en ésta mundos diversos: cristiano, árabe, judío, griego, cartaginés, romano, gótico, gitano; enriquecida, a su vez, por otros mundos: el negro - que fueron llevados por Inglaterra en calidad de esclavos, intercambiándolos por carne y cueros - y los de otros pueblos europeos. La fusión de todos ellos dio como resultado esta nación que forma parte de la geografía latinoamericana, pero a la vez, muestra la ausencia de población indígena (García, 1990: 127)<sup>3</sup> y las grandes olas migratorias que impulsan el florecimiento de una cultura europeizada (el auge que, posteriormente, alcanzará el teatro es una evidencia). Estos aspectos de la sociedad uruguaya la diferencian de otros países americanos donde sí existen grupos étnicos. Uruguay presenta un desequilibrio entre su población rural y su población urbana y este se debe a que en el campo se ocupa muy poca mano de obra - paradójico en un país que basa prácticamente toda su economía en la ganadería - por lo que mucha gente se ve obligada a emigrar. La mayoría se dirige a las ciudades y especialmente a la capital del país, donde se encuentra la mitad de la población uruguaya.

Otros rasgos que asemejan a esta nación con las naciones europeas son: las tasas de natalidad (escasean los niños), crecimiento y mortandad similares a las europeas, el elevado nivel de vida del cual han gozado los orientales desde el siglo XIX: escaso analfabetismo, enseñanza elemental

---

<sup>3</sup> La conquista de Uruguay por parte de los españoles acarrió el definitivo exterminio de todas las etnias indígenas. Cuando los españoles llegaron a este territorio existían, dispersos en las proximidades de los cursos fluviales, varios miles de aborígenes nómadas de diferentes grupos étnicos, emparentados con los charrúas, guaraníes, quenoes... Los charrúas fueron el grupo étnico que prestó más resistencia a la colonización: hostigaron a los nuevos pobladores; rivalizaron con ellos una vez que cambiaron sus hábitos de vida. Cuando comenzaron a integrar a ella los nuevos elementos traídos por los españoles a estas tierras, se convirtieron en excelentes jinetes, expertos cazadores y guerreros a caballo. Europeos y criollos, en respuesta a esta nueva actitud, emprendieron una guerra de muerte contra ellos que finalizó durante el siglo XVII. Este acontecimiento marcó de manera definitiva la primacía de la cultura europea en este territorio.

gratuita, un número considerable de ciudadano con acceso a los estudios superiores, un régimen democrático y manifestaciones culturales <sup>4</sup> desarrolladas.

## 2. Reseña histórica: siglo XX.

Esta nación vivió un proceso democratizador bajo la presidencia de José Batlle y Ordóñez (1903-1915) (Historia de las Américas, 1990: 799)<sup>5</sup>. Estos fueron tiempos de progreso que hicieron de Uruguay un país sobresaliente dentro del contexto latinoamericano. Insertos en una democracia liberal, los uruguayos dirimían los conflictos sociales durante los procesos electorales, donde participaban todos los ciudadanos. Por lo tanto, su vida política lo hizo acreedor al título de: "La Suiza de América", tradición democrática de la cual el estado uruguayo se mostraba tan orgulloso.

Pudo escapar a los efectos de la crisis mundial de 1929 pues a diferencia de otros países, se encontraba en óptimas condiciones para aprovechar las ventajas desencadenadas por la misma crisis. Después, en el período comprendido entre 1947 y 1954, Uruguay vive una indudable prosperidad económica, en la cual los sectores industriales locales representan el núcleo motor del conjunto del sistema económico (Historia de las Américas, 1990: 810), especialmente por parte de su burguesía industrial: exportaban para abastecer la demanda de materias primas y productos manufacturados de los países en conflicto (Allier, 1995:20).

De 1954 a 1958 Luis Batlle Berres, sobrino del expresidente José Batlle y Ordóñez, funge como

---

<sup>4</sup>. Cultura es un término difícil de explicar puesto que tiene implicaciones políticas: desde la perspectiva de la clase dominante y desde la de cada una de las clases dominadas pero, para los fines de este trabajo utilizaremos los términos: ámbito cultural y cultura desde el contexto uruguayo – como lo manejan los miembros de El Galpón- son todas aquellas manifestaciones o productos artísticos e intelectuales que se generan en Uruguay bajo una perspectiva humanista y que buscan enaltecer el espíritu de los seres humanos..

<sup>5</sup>. José Batlle y Ordóñez, hijo de un presidente de la república – Lorenzo Batlle- había nacido en el seno de una familia colorada perteneciente a la oligarquía de Montevideo, lo cual le permitió disfrutar de una buena educación y realizar frecuentes viajes por Europa. En 1907 viajó a Suiza para estudiar las instituciones y el funcionamiento de este país que tanto admiraba. A su regreso venía convencido de la necesidad de acabar con el poder ejecutivo unipersonal – que podía degenerar en dictadura -, y sustituido bajo la inspiración suiza por un órgano colegiado o Consejo Nacional en el que se diera cabida a todos los sectores políticos del país. Pero con este proyecto lo que Batlle pretendía realmente era legitimar la escisión de Uruguay – entre la zona rural y ganadera y el ámbito urbano -, dándole cabida y representación en su estructura política.

Presidente de la República. Mediante una política definida por algunos como "populismo democrático" culminó con el proyecto batllista del primer tercio del siglo,

**Beneficiándose de la prosperidad de la posguerra que hizo posible un costoso proceso de industrialización y permitió al Estado, al mismo tiempo, acentuar el papel de benefactor y regulador del conjunto del sistema económico y social. (Historia de las Américas, 1990: 810).**

El alto precio de la lana propició esta etapa ascendente, pero hacia 1955 la exportación uruguaya de lana entró en crisis pues empezó a ser sustituida por fibras sintéticas, además de que la guerra de Corea impulsó la entrada de capital extranjero. Con ello, Uruguay comenzó a tocar fondo. Desde ese momento el sector industrial, el sector agropecuario y el sector de servicios estancaron su actividad. La República se adentró en una etapa recesiva ininterrumpida:

**Para el Partido Blanco – en el poder desde 1958 hasta 1967 – fue inútil el gran esfuerzo que realizó al intentar sanear la economía y detener la inflación mediante procedimientos liberales sin poder evitar el derrumbe de la misma, además de la presión social ejercida por un movimiento sindical bien organizado. El gobierno recurre al Fondo Monetario Internacional para frenar la acelerada devaluación del peso (Historia de las Américas, 1990: 811).<sup>6</sup>**

En 1956, la mirada de los uruguayos - al igual que la mirada del mundo - estaba puesta en Cuba debido a que Fidel Castro iniciaba la guerra de guerrillas contra el régimen de Fulgencio Batista. En 1959 Batista abandona el país y Fidel Castro toma el poder. Cuba estrecha relaciones con países socialistas y se proclama socialista dándole carácter marxista-leninista a la Revolución, rompiendo relaciones políticas con Estados Unidos.

Y así, una pequeña isla del Caribe se convierte en el estandarte de la victoria: revolución en América para todos los países latinoamericanos. Liberación, será la palabra más pronunciada en el continente durante el último cuarto de siglo. Para muchos, la liberación sólo podía alcanzarse mediante las armas y la guerrilla, que en ese momento se le daba más presencia en áreas urbanas.

---

<sup>6</sup> Los colorados que habían ejercido un control ininterrumpido durante noventa y tres años fueron ahora derrotados por el partido opositor en un clima de violentas críticas.

El fracaso de la invasión de Bahía de Cochinos en Cuba, lleva nuevamente a E.U. a la aplicación de la política del "garrote" (Pla, 1971: 155) bloquea económicamente a la isla, ayuda en la instauración de gobiernos militares en Latinoamérica y como resultado de ello el surgimiento de la Doctrina de Seguridad Nacional (Díaz, 1988: 119-120)<sup>7</sup>.

El pueblo uruguayo y particularmente los grupos de izquierda, ya se habían mostrado solidarios con otros pueblos al repudiar el fascismo en Europa y, en su momento, el imperialismo de E.U. Así que también apoyaron, en la medida de sus posibilidades, a la Revolución Cubana (Díaz, 1988: 118)<sup>8</sup> y al esparcimiento del germen revolucionario en su país.

El gobierno uruguayo – el Partido Blanco - no pudo sortear la crisis y mucho menos el creciente malestar social acallado, con fuertes medidas represivas, poco antes de su derrota electoral en 1966. La aparición, en 1962, del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) mostró que la crisis política se había agudizado – fungieron como detonador de la ruptura con el sistema político imperante - y adquirió una importancia creciente, sobre todo a partir de 1968. Surgieron también otros grupos guerrilleros, de menor resonancia: Movimiento Revolucionario Oriental (MRO), Organización Popular Revolucionaria (OPR33), Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) (Zubillaga, 1981: 12).

---

<sup>7</sup> La Doctrina de la Seguridad Nacional proporcionó, el marco teórico justificativo de la penetración del militarismo en la vida social. Se trata de una filosofía política que hunde sus raíces en el pangermanismo del siglo XX, siendo el sueco Rudolfkyellen el primero que la formulara sistemáticamente en el año de 1916. A partir de la Segunda Guerra Mundial comienza a ser difundida en el continente americano, para finalmente desarrollarse en forma autónoma y alcanzar su máxima expresión en las dictaduras del cono sur. Mientras en Brasil y Argentina los primeros planteamientos de la DSN se ubican tempranamente a comienzos de los años 50, en la mayoría de los países del hemisferio su aplicación se presenta en la década de los 60, mientras en otros comienza a acudirse a esta doctrina ya entrados los 70. La originalidad de la DSN reside en la presentación del anticomunismo recalcitrante y la batalla frontal contra la subversión como las razones que ameritan una reestructuración del poder político, transformándose los problemas de lucha política en una situación de verdadera guerra interna que – como tal – únicamente puede ser controlada por medio de una actuación militar más directa en el ejercicio del poder. Es una doctrina que atañe no sólo a la toma del poder, sino que determina el proceso de modificación de los ejércitos que antecede a los fenómenos propiamente golpistas, estableciendo el contenido de la manifestación de la militación del continente.

<sup>8</sup> La Revolución Cubana causó un impacto psicológico en las burguesías, que por primera vez se vieron derrotadas a manos de unos bien coordinados movimientos guerrilleros y de masas; el efecto que causó sobre la izquierda fue el de aumentar su fe en la eficacia de las tácticas violentas, estimulando la proliferación de movimientos guerrilleros; en cuanto a los militares, creó un profundo temor por la movilización de personas (tanto en el ámbito rural como urbano) que la insurgencia podía llegar a activar. Desde entonces, las fuerzas armadas comienzan a tomar un giro pronunciadamente derechista que pretende inocular a la sociedad con la "plaga comunista"; aunque los elementos de este giro no lleguen a ser radicales, muchos cerebros lavados diariamente por los órganos de la democracia formal atribuyen al comunismo el origen de todos los males.

El estado benefactor moría definitivamente en 1968, cuando se dictaba un decreto por el que se congelaban precios y salarios como medida fundamental para detener la inflación. 1968 tuvo el salario real más bajo de toda la década. Por supuesto, esta crisis nacional se vio influenciada por la internacional. Para muchos autores ha sido la crisis económica la que llevó a una crisis política, y de ahí a un[...] proceso de militarización y [...] endurecimiento del gobierno (Allier, 1995: 22,24).

En 1967, un colorado, el General Óscar Gestido, sube al poder y con él la esperanza de muchos uruguayos para que se diera un cambio en política Estatal pero este cambio nunca llegó. A la muerte de Gestido toma la presidencia otro colorado, el entonces vicepresidente Jorge Pacheco Areco (5 de diciembre de 1967) iniciándose así el período conocido como "dictadura constitucional". Casi al finalizar la década de los sesenta, el poder ejecutivo implanta medidas represivas que lo dan a conocer como un gobierno autoritario con una política antisocial.

El 14 de agosto de 1968, la violencia policial se hizo presente en Uruguay contra un grupo de estudiantes y obreros durante una manifestación estudiantil. Allí fue muerto un estudiante: Liber Walter Arce su nombre real, cargado de simbolismo. Este es un año medular en la reorganización de las fuerzas políticas opositoras al gobierno, que algunos años antes ya habían comenzado a organizarse. Como resultado de estos esfuerzos, el 5 de febrero de 1971, se constituyó formalmente El Frente Amplio(FA) (Allier, 1995: 27)<sup>9</sup>, una nueva fuerza política donde se encuentran reunidos todos aquellos sectores de la población que buscan la reivindicación de las libertades democráticas en oposición al autoritarismo del gobierno colorado.

En 1971, la situación social del Uruguay se agrava. Accede a la presidencia, otro miembro del partido colorado, Juan María Bordaberry. Las libertades públicas son recortadas y así el gobierno, de manera gradual, lleva al país de la democracia hacia la dictadura:

---

<sup>9</sup> El FA se considera a sí mismo como un frente político constituido por fuerzas políticas y ciudadanos independientes. El frente no es una fusión sino una coalición o conjunto de fuerzas. Los partidos o movimientos que lo integran se hallan vinculados por una alianza basada en el reconocimiento expreso a cada uno de ellos del mantenimiento de su identidad.

El 27 de junio de 1973 el presidente Bordaberry, apoyado por las fuerzas armadas, disuelve el parlamento – los tanques rodean Palacio Legislativo - y crea un Consejo de Estado designado directamente. También disuelve las juntas Departamentales en todo el país. Se inicia de inmediato una huelga general que durará diecisiete días. Varios legisladores deben asilarse en Buenos Aires o en consulados extranjeros. El gobierno declara ilícita la Central Nacional de Trabajadores (CNT) y ordena la captura de sus dirigentes, establece la censura de prensa con prohibición expresa de hablar de golpe de estado[...] Se declaran ilegales los partidos políticos de izquierda-marxistas y no marxistas, se confiscan todos sus bienes y se persigue y encarcela a sus dirigentes [...] se clausuran instituciones culturales, editoriales, librerías, galerías de arte [...] Se prohíbe todo tipo de actividad política o gremial y queda anulado el derecho a huelga, de agremiación y de reunión. Los procedimientos militares que ya existían, se multiplican con allanamientos domiciliarios, requisas y quemas de libros y discos, cierre de periódicos y revistas, en uno de los períodos más negros de toda la historia del país, que se prolonga durante varios años [1973 - 1984], instaurando el terror y produciendo un éxodo migratorio sin precedentes: alrededor de 400.000 uruguayos (sobre una población de tres millones) abandonan en pocos años su tierra natal (Mirza, 1989, vol. 4: 81).

A partir de 1974 la represión fue incrementándose gradualmente y hacia 1977 continuaba en ascenso. La Nueva política de “derechos humanos” del Presidente norteamericano James Carter, aunada a la presión ejercida por los exiliados uruguayos, lograron que se suspendiera formalmente la ayuda militar que se brindaba al régimen dictatorial (septiembre de 1976) pero, aún así algunas instituciones privadas continuaron prestándoles ayuda.

### 3. El ámbito cultural uruguayo.

“Creo que la cultura jamás ha podido cambiar nada políticamente. La posibilidad que tiene es la de influir sobre el ciudadano, sobre el individuo. Ahí sí [...] permite comprender ciertos fenómenos sociales y políticos.” (Güemes, 1997: 27)

La geografía del Uruguay: su orografía, hidrografía, flora, fauna, clima, riquezas naturales en conjunción con los conocimientos y la tecnología, las tradiciones y costumbres, las creencias, las leyes y el arte que importaron sus colonizadores, delimitaron el surgimiento de maneras específicas de supervivencia, encaminadas a lograr el bienestar material de sus pobladores. Estas características, a su vez, orientaron la creación de bienes culturales que diferenciaron a dicha comunidad de otras comunidades.



Para integrarse como nación, para conformar su cultura, Uruguay debió transitar por un proceso específico, que adquirió un rumbo de particular relevancia. Durante el último cuarto del siglo XIX, debió efectuar cambios económicos, político-administrativos y culturales. Para lograrlo fue indispensable introducir modelos de consumo correspondientes a sociedades más avanzadas, transformándose en una sociedad dependiente del país hegemónico.

A pesar de ser uno de los países más pequeños de América Latina, culturalmente ha tenido uno de los desarrollos más relevantes del Continente. En este Uruguay, poseedor de ciudades modernas y costumbres europeas, pero feudal en las zonas rurales, donde se lleva a cabo fundamentalmente la explotación ganadera, se fue configurando una infraestructura política e institucional, en la cual el Estado se presentaba como el mediador de la relación entre el capital y el trabajo, la agudización de los conflictos sociales y las diferencias ideológicas dan pie a la aparición de los reclamos proletarios. La lucha por el poder pone de manifiesto la existencia de una cultura hegemónica y otras culturas marginales.

Como consecuencia del sistema democrático, la cultura uruguaya - actividades artísticas e intelectuales - seguirá desarrollando su propio sentido crítico, a pesar de las contradicciones de la realidad nacional. Durante las primeras tres décadas del siglo XX se propició el desarrollo de una educación popular (primaria y secundaria) a lo largo del territorio nacional, el perfeccionamiento de la enseñanza técnica y la adecuación de procedimientos didácticos y estructurales en la Universidad. De esta manera se encauzaba al país hacia la obtención del índice más bajo de analfabetismo de toda América Latina. La política estatal y urbana de esta época, al nacionalizar los servicios que se encontraban en manos inglesas dio pie al surgimiento de la clase media de mayores proporciones en el continente americano. Dicha clase fomentó la realización de actividades artísticas e intelectuales

que se convirtieron en expresiones teatrales, literarias, musicales, dancísticas, etc., trascendentes. En este momento la política educativa esta auspiciada por el ambiente liberal existente en el país.

Solidarizándose con los movimientos populares y de cambio social, Uruguay recibió un considerable número de refugiados sobresalientes, debido al ascenso del fascismo en Europa (1933) y a la Guerra Civil Española (1936 – 1939) los cuales lograron imprimir un renovador impulso para la cultura uruguaya. Al compartir sus experiencias motivaron un rumbo diferente en la concientización política de los intelectuales<sup>10</sup> y de los artistas que posteriormente cayeron en cuentas de la precariedad del modelo político e institucional en el que vivían, pues su economía se encontraba en manos norteamericanas. Fue así como surgió la Generación del 45, cuya participación marca a la cultura uruguaya con el sello de la conciencia crítica. Los ejemplos más palpable de esta postura la encontramos en el periódico *Marcha* dirigido por Carlos Quijano, o la revista *Número*, constituido por Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Angel Rama, Antonio Larreta, Manuel A. Claps; y la revista *Art*, donde colaboraban Mario Arregui, Liber Falco, Domingo Bordoli, Guido Castillo y Francisco Espínola. Con sus correspondientes figuras en el ámbito teatral, literario, plástico, dancístico.

En Uruguay “los hombres de la cultura” van a formar parte de la oposición. Sin embargo no han creado aún nexos populares que incidan plenamente en la elaboración de propuestas y estrategias que propicien la formación de las bases que busquen el cambio: la unificación de la “izquierda”(Castañeda, 1993: 25,26)<sup>11</sup> uruguaya.

---

<sup>10</sup> Se le designa así a toda aquella persona que se dedica a realizar trabajos donde se requiere de modo especial hacer uso de su inteligencia: periodistas, filósofos, literatos, economistas, etc. Este también es un término político, acuñado por los representantes de la cultura occidental de la cual son herederos los uruguayos.

<sup>11</sup> Dentro del “Nuevo Orden Mundial” después de la guerra fría y la extinción del mundo socialista pertenecen a la izquierda partidos, grupos, movimientos o dirigentes políticos que desde la Revolución Cubana han colocado el acento en el cambio por encima de la continuidad; en la democracia y los derechos humanos sobre la seguridad nacional; en la identidad nacional y la soberanía sobre la integración económica y en materia económica y social, la izquierda suele insistir en la justicia social, en la distribución del ingreso, en reducir las desigualdades.

A la política de los sectores dominantes frente a la crisis, las clases populares respondieron con un proceso de unidad política que facilitó el camino: la unidad sindical (Confederación Nacional de Trabajadores), el debilitamiento de la estructura política tradicional y la incidencia de la Revolución Cubana en las manifestaciones de solidaridad del pueblo uruguayo. En 1962 el cambio – movimiento coyuntural - se hace más notorio ya que algunos miembros de los partidos tradicionales se unen a los partidos de izquierda.

La educación y la cultura reciben un impulso importante pues se retoma el modelo educativo propuesto por Varela(El Galpón, 1978: 15)<sup>12</sup>, para continuar la lucha por la defensa de las conquistas culturales, técnicas y administrativas, las cuales convirtieron a Uruguay en uno de los países más calificados en el continente.

Por lo que respecta a los artistas e intelectuales, ellos se introducen en la situación nacional para desde allí crear obras que incidan en la realidad del país. Estas personalidades tuvieron una influencia enorme durante los años 60: Juan Carlos Onetti, Eduardo Galeano, Mauricio Rosencof, Hiber Conteris, Saúl Ibargoyen, Amanda Berenguer, Juan Carlos Legido, Milton Shinca entre otros. También la actividad teatral tendrá un gran crecimiento y se inspirará en los grandes temas nacionales. Se representarán varias veces las obras de Brecht<sup>13</sup>, que ponen en la escena uruguaya un nuevo modelo de estética teatral además de obras de reciente creación de autores nacionales.

“Los impulsores de la cultura uruguaya”, frente a la crisis del país, se comprometieron en la

---

<sup>12</sup> En la segunda mitad del siglo pasado, José Pedro Varela, crea el sistema de educación elemental popular - gratuita, obligatoria, laica y universal – sistema educativo científico, crítico, inmerso en la realidad nacional, dándole así al pueblo, una herramienta fundamental para el ejercicio de la democracia: “ Para crear la República se debe primero formar los republicanos... todas las grandes necesidades de la democracia, todas las exigencias de la República disponen de un sólo medio para su realización: educar, siempre educar.”

<sup>13</sup> Quizá una de las grandes aportaciones de Bertolt Brecht, poeta y dramaturgo alemán (1898 – 1956), fue su visión del teatro como transformador del mundo. De ahí partió, y ese principio explica su quehacer: el teatro como un medio para provocar la toma de conciencia de clase, con herramientas como el famoso efecto de distanciamiento, ese corte en la acción dramática para evitar cualquier asomo de catarsis aristotélica en el público, que es tal vez lo más conocido de la teoría brechtiana (Mijares, Los universitarios: 2).

búsqueda de nuevos modos de producción cultural. Emergen teatros, editoriales, laboratorios de arte, complejos musicales financiados por los ciudadanos organizados: sindicatos, organizaciones políticas, partidos políticos (opositores del régimen imperante) como elementos constitutivos de una política cultural contrapuesta a la política cultural dominante.

Los artistas uruguayos reconocen la necesidad de elaborar un proyecto social que integre las expresiones culturales como parte de la transformación de la sociedad y para ello, era indispensable la creación de espacios alternativos que albergaran este tipo de expresiones opuestas al régimen, donde éste no tuviera injerencia alguna. El primer capítulo nos permite marcar ya, un camino para lo que será la labor de la Institución Teatral Independiente El Galpón: hacer del teatro una expresión cultural opuesta al sistema para servir como engrane de las condiciones socio-políticas del Uruguay con la intención de facilitar el cambio social.



## CAPÍTULO II.

### EL GALPÓN Y SU HISTORIA.

El teatro gauchesco nace uruguayo-argentino (rioplatense), término representativo, de aquello que pertenece por mitades al Uruguay y a la Argentina, conubio intelectual Gutiérrez - Podestá - Juan Moreira. Y lo que empezó siendo común, tomó postura y posición estético-social dentro de las fronteras de cada estado para titularse así: Teatro Uruguayo o Teatro Argentino (Silva, 1970. Prólogo).

#### 1. Precursores.

La historia del teatro independiente uruguayo se fue gestando en la capital del país. Montevideo albergaba a las familias más acaudaladas del Uruguay, quienes se dieron a la tarea de embellecerla y urbanizarla de tal forma que se propagó su fama como ciudad culta y de influencia europea. En este ambiente los sectores más instruidos de la sociedad montevideana, y posteriormente los militantes, empleaban, ese tiempo tan preciado que el sistema capitalista llama: su "tiempo libre" realizando veladas literarias para expresar sus inquietudes artísticas o políticas, alentadas por los trabajos que allí presentaban compañías teatrales extranjeras atraídas por este próspero puerto.

Desde 1860 estas veladas fueron convirtiéndose en una necesidad, a tal grado que se formaron grupos teatrales no profesionales, también llamados vocacionales o específicamente "cuadros filodramáticos"<sup>1</sup>, y que vienen a ser uno de los antecedentes más remotos de los grupos independientes. Los actores que surgieron de estos grupos se fueron incorporando al teatro comercial y esto impidió que se integrara un movimiento formado por actores no profesionales. Del éxito de esta veladas surgen dos grupos: el Centro Artístico Uruguayo (1904 - 1910) y la Juventud

---

<sup>1</sup> Término empleado para diferenciar a estos conjuntos de las compañías profesionales y que tiempo después se utiliza peyorativamente para hacer referencia a los grupos independientes con una calidad artística discutible.

Unida (1905), los cuales presentan sus trabajos en teatros de barrio, clubes sociales y el teatro Stella D'Italia. El público respondió favorablemente y esta aceptación propició la organización de una cooperativa de actores, la cual dio paso a la formación de un elenco profesional, codirigido por Carlos Brussa (Escénica, julio 1984: 51)<sup>2</sup> e Isabelino Lasalle, quienes emprendieron luego giras por el interior del país.

En 1900 se asentó un antecedente importante para el movimiento teatral independiente de factura anarquista: el grupo de jóvenes entusiastas que integró el conjunto "filodramático" del Centro Internacional de Estudios Sociales - conocido también como Círculo Internacional - (Siglo XIX, 1998: 23)<sup>3</sup>. A través del cual implementaron una nueva modalidad de acción cultural: el teatro social (Siglo XIX, 1998: 29)<sup>4</sup>. Los anarquistas le dan un lugar preeminente a la labor educativa dentro del movimiento sindical: los jóvenes, por medio de la educación podían adquirir "conciencia de sus derechos" y para ello, se establece la impartición de "clases especiales" que despierten las capacidades intelectuales de los trabajadores bloqueadas por las exhaustivas horas de trabajo. Esto muestra una fuerte confianza racionalista en la eficacia de la educación, la cual presidió y caracterizó una parte importante de la historia de este movimiento. Ejemplo de esta preocupación es la reflexión de los editores de Tribuna Libertaria:

La instrucción de las clases trabajadoras debe forzosamente preceder a su emancipación, porque nunca una clase ignorante o más atrasada que las otras se ha elevado ni ha salido de su abyección. El primer deber de las clases obreras, su más imperiosa y urgente necesidad es la de instruirse. Todo habéis de sacrificarlo a este sagrado deber. (Siglo XIX, 1998: 21).

---

<sup>2</sup> La Compañía de Carlos Brussa se presentaba los fines de semana en las ciudades cercanas a Montevideo. Uno de esos días llegó a Canelones, ciudad de donde es originario Atahualpa del Gioppo, y este joven se convirtió en su espectador habitual. Posteriormente se acercó a los miembros de la Compañía y ganó su amistad durante las charlas que realizaban en torno a la mesa de café después de las funciones. Hablaban de teatro, de política, de poesía, polemizaban y discutían. Todos escuchaban con atención los comentarios, del joven Atahualpa, apasionados y febriles (además, casi siempre acertados) sobre el espectáculo que había presenciado.

<sup>3</sup> En 1897 dieron inicio las actividades del Centro Internacional de Estudios Sociales en Montevideo, impulsado por un núcleo de inmigrantes italianos (en su mayoría sastres), inscritos en la corriente del anarquismo, para crear un espacio de discusión y capacitación para todos aquellos que coincidieran con la necesidad de un cambio social profundo.

<sup>4</sup> El Teatro Social fue un inteligente recurso frente al desafío de encausar popularmente la denuncia de situaciones injustas y la promesa de un futuro redimido. La burla la compasión, la protesta, el sarcasmo, se convirtieron en los breves actos de estas piezas, en nuevas armas de lucha, cuya incidencia en los sectores populares reveló nuevas posibilidades de propaganda y ancho campo para la receptividad del discurso revolucionario.

Y otros ejemplos fueron las conferencias y las veladas artísticas, estas últimas por iniciativa de Florencio Sánchez. Los filodramáticos representaron, en un principio, obras breves en español o en italiano, más parecidas a la propaganda política o a la disertación sociológica que a una representación teatral, con un público atento más por disciplina que por entusiasmo pero ninguna de esas obras aludía a la realidad del Montevideo de ese entonces. Fue así como los integrantes más comprometidos con el proyecto se dieron a la tarea de escribir las obras que tanta falta les hacían. Y en julio de 1901, en El Centro Internacional se estrenaron: *¡Ladrones!* de Florencio Sánchez, *Desquite* de José Eulogio Peyrot y *Nobleza de un esclavo* de Edmundo Bianchi. Así que el Centro Internacional de Estudios Sociales se caracterizó por ser un espacio adecuado para el surgimiento de una cultura alternativa.

Florencio Sánchez decidió dedicarse a escribir teatro y empezó por identificar la ausencia de dramaturgos preocupados por la problemática del Uruguay. Él se dio a la tarea de explorar a su gente, sus conflictos y después llevarlos a la escena con tal maestría que llegó a convertirse en el máximo representante del teatro rioplatense - escribió su obra a fines del siglo XIX y principios del XX. Sánchez sustituyó al sainete y al teatro costumbrista, característico de ésta época, para promover un teatro naturalista, el cual daría paso a la cimentación del teatro nacional uruguayo al poner énfasis en la vida de su país, haciendo a un lado los modelos europeos en cuanto a temática se refiere. Sánchez murió en 1910.

Bajo la influencia de Sánchez empezó a perfilarse cierto sector teatral en Uruguay que se inscribiría en el proceso cultural, tomando abiertamente como objetivo primordial la búsqueda de foros que posibilitaran compartir con otros nuevas ideas políticas y que beneficiaran a las clases populares.

El impacto de los adelantos tecnológicos aunado a las políticas culturales en el ámbito mundial propició la desaparición gradual de las salas teatrales – que fueron demolidas o remodeladas -: para dar paso a la construcción de salas para la exhibición de películas se convertiría paulatinamente en un gran negocio que dio comienzo hacia finales de 1910, que adquirió empuje en los años 20 y hacia 1930 estaba consolidado con la presencia del cine sonoro.

El teatro entró en crisis profunda. En 1946 solamente funcionaba, en Montevideo, el Teatro Artigas y el 18 de Julio con espectáculos comerciales, temporadas cortas o sin ellas, llevadas a cabo por compañías italianas, francesas, españolas y argentinas. Escaseaban las compañías nacionales, formadas por actores y actrices de radio teatro –otro género muy difundido en Latinoamérica por más de una década- para llevar a escena algunos de sus éxitos radiofónicos bastante alejados ya del teatro artístico.

Desventaja insalvable para el teatro uruguayo de entonces fue encontrarse tan cerca de una de las ciudades más grandes del mundo: Buenos Aires (una de las plazas más importante para el negocio teatral) ya que enviaba a sus compañías desempleadas al Uruguay y a cambio se llevaba consigo a los mejores artistas montevidianos, el caso más evidente fue el de Florencio Sánchez. Era común que los dramaturgos estrenaran sus obras fuera del país y que aquellos actores y actrices que deseaban vivir de su profesión emigraran.

En 1930 Argentina y en 1933 Uruguay, sufren sendos golpes de estado, como respuesta de los grupos dominantes ante la crisis mundial de 1929. Esto propició que en al ámbito teatral Montevideo dejara de interesar a los empresarios argentinos, otra de las razones por las cuales las salas teatrales cesaron su actividad. Todos estos factores materiales e ideológicos aunados a la escasez de



espectáculos teatrales y la disminución de su calidad dieron la pauta para el surgimiento del germen impulsor del movimiento teatral de mayor importancia en Uruguay: El Teatro Independiente<sup>5</sup>. Nace Teatro del Pueblo en 1937, como antecedente motivador para la integración de los demás colectivos independientes uruguayos, que años más adelante, conformarían la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTTI).

Manuel Domínguez Santamaría y Rubén Yáñez, integrantes del Teatro del Pueblo, reconocieron, entre 1956 y 1957, que el movimiento independiente uruguayo se había gestado bajo la influencia del francés Romain Rolland (Diógenes, 1986: 196).

Continuaremos con la explicación sucinta de los lineamientos, según Rolland, para crear el teatro popular, antecedente del Teatro Independiente Uruguayo (Mortero, 1968: 11)<sup>6</sup>. Y De manera breve mencionaremos los aportes realizados por personajes que los teatristas independientes consideran también como precursores de este movimiento.

### 1.1. Romain Rolland y El Teatro del Pueblo.

El acento sobre el teatro popular (Mortero, 1968: 11)<sup>7</sup> lo pusieron los iluministas y si este no desapareció, se lo debemos a algunos revolucionarios franceses, y en cierta medida a Jean Vilar y

---

<sup>5</sup> Independiente, vocacional o aficionado quieren decir la misma cosa: hombre o mujer que han sido picados por el microbio teatral, que le roban tiempo al sueño y al trabajo para formar y llevar adelante un grupo, que se fijan una constante exigencia de repertorio, que no suben al escenario con un propósito comercial sino artístico. La diferencia con los profesionales no está sólo en el oficio o en la finalidad que persiguen sino en que no reciben una remuneración por su labor y en que no están sujetos a ningún organismo oficial o privado. Sin embargo, esa distinción no es tajante y en los últimos años se ha puesto de manifiesto – como resultado de la importancia que ha alcanzado el movimiento independiente –, una tendencia a la profesionalización, no como dependencia sino como medio de vida, como fórmula para dedicarse enteramente al arte dramático (Pignataro, 1997: 27).

<sup>6</sup> El teatro de “todo” el pueblo, de todas las clases, de los ciudadanos de todas las tendencias; más aún, es un fenómeno que solo puede concebirse en la medida en que, por la sugestión emotiva e intelectual del espectáculo, logra anular toda diferencia, fundir las individualidades singulares en una misma pasión creando, por un momento al menos, la “ciudad” ideal, armoniosa y ardientemente fraternal.

<sup>7</sup> Jules Michelet, fue un gran historiador de la Revolución Francesa, estas palabras que pronunció en un curso que impartió durante el período 1847 – 1848, resumen de la siguiente manera, el idealismo de los hombres de su época, para la edificación del Teatro Popular. “El teatro es el más poderoso instrumento de educación y de acercamiento entre los hombres: tal vez sea la mejor esperanza de renovación nacional. Impartid [al pueblo] la enseñanza suprema, que fue la única educación de las gloriosas ciudades antiguas: un teatro que sea verdaderamente del pueblo.

sobre todo a Romain Rolland (Bomp, 1988:Tomo IV, 2378)<sup>8</sup>, uno sus paladines.

Aunque Francia fue el primer país que habló de teatro popular, en el plano de las realizaciones se le adelantaron, a finales del siglo pasado, Alemania, Austria, Bélgica y Suiza. En 1899, La Revue d'Art Dramatique promovió el debate sobre el teatro popular, animado por hombres destacados de la cultura francesa. El más notorio por su entusiasmo y gran impulsor de este movimiento, Romain Rolland, fue quien en ese entonces escribió extenso un considerable número de textos dramáticos para teatro popular. Dieron a conocer la idea de llevar a cabo un Congreso Internacional sobre el Teatro del Pueblo. Se realizaría en París en 1900 durante la Exposición Universal, nunca se efectuó pero sin embargo, pudieron implementar un concurso para el mejor proyecto de teatro popular y el Ministro de Instrucción Pública a instancias de ellos, envió un observador para estudiar la organización del teatro popular en Alemania.

No elaboraron únicamente planes de organización sino que en mayor medida habían redactado programas doctrinales e ideológicos que no pudieron concretarse en la constitución del Théâtre National Populaire (TNP): debido a dificultades de orden práctico y de organización. La poca disposición del público hacia esas formas de asociación obstaculizó la solución de carácter cooperativo. El estado manifestó su hostilidad y no confesó la poca importancia que le conferían a la propuesta, salvo como alternativa ante la amenaza de una solución "socialista" del problema, por lo cual, tampoco hubo un acuerdo gubernamental.

---

<sup>8</sup> Romain Rolland. Literato francés (1866-1944) Estudió en la Escuela Normal Superior de París, de donde años después fue profesor de historia del arte y posteriormente impartió esta materia en la Sorbona. Mediante una beca estudió en la Escuela Francesa de Roma (1889-1891) En 1913 obtuvo el gran premio de literatura de la Academia Francesa y en 1916 el premio Nobel de Literatura. Pocos escritores modernos han conquistado la rápida celebridad que Rolland dentro y fuera de su patria, a la que le han hecho acreedor su talento, cultura, idealismo, originalidad y sinceridad. Su ideología: la pública adhesión del autor a la revolución bolchevique, su resuelta posición contraria al fascismo y al nazismo, su solidaridad hacia la república española, en la guerra civil de 1931, el pacifismo y la tendencia democrática no fueron actitudes ajenas a su labor creadora y críticas determinaron su producción como historiador y crítico musical, novelista, autor y crítico dramático y ensayista. Rolland fue siempre un hombre libre, un pensador, un intelectual y un humanista que rechazó en todo momento cualquier vínculo ideológico a fin de tomar partido con plena convicción, para algunos de sus contemporáneos fue un héroe del ideal y de la conciencia.

Las ideas de Rolland sobre el Teatro del Pueblo quedaron plasmadas por él en un libro del mismo nombre y que por subtítulo lleva Ensayo de estética de un Teatro Nuevo:

La salud del arte exige que se le abran las puertas de la vida. Es preciso que todos los hombres sean admitidos en él. Hay que dar, por fin, una voz a los pueblos y fundar un teatro de todos, donde los esfuerzos de todos contribuyan a la alegría de todos. No se trata de levantar un pedestal para una clase, sea proletariado o una élite intelectual; no queremos ser instrumento de ninguna casta religiosa, política, moral o social; no queremos abolir nada del pasado ni del porvenir. Todo lo que existe tiene derecho a expresarse; nosotros acogemos cualquier pensamiento, siempre que sea pensamiento de vida y no de muerte, siempre que acreciente la potencia de acción de la humanidad. Lejos de desechar ninguno de ellos, trataremos de reunirlos y fundidos (Mortero, 1968: 29)

Estas ideas, a través del texto de Rolland, llegan a Argentina y conmueven a Leónidas Barletta, hombre de teatro, quien pronto se convierte en el impulsor del "Teatro Nuevo" en Buenos Aires y el 30 de noviembre de 1930 funda lo que hacia 1937 se conocerá con el nombre de Teatro del Pueblo, antecedente de gran importancia para el teatro independiente uruguayo.

A diferencia, entonces, del teatro independiente argentino –donde el combate frontal era contra el mal teatro comercial oponiéndosele un teatro de arte aunque alcanzara perfiles de profesionalismo, en el Uruguay el teatro independiente fue prácticamente un fruto montevideano primero (después se extendería al interior) en la lucha por tener su propio teatro frente al casi vacío que se abría ante el golpe del cine y de la mala influencia porteña – argentina - (Pignataro, 1997: 48). Y así, bajo esta influencia, El Automóvil Club del Uruguay fue testigo, el 22 de febrero de 1937, de la fundación del Teatro del Pueblo integrado por un grupo entusiasta de obreros, empleados y estudiantes. Como figura destacada, Manuel Domínguez Santa María (Pignataro, 1994: 201-205)<sup>9</sup> - su director hasta 1956 - quien logró que el grupo se mantuviera fiel a sus principios, asentados en sus estatutos y que en más de una ocasión tuvo que defender públicamente:

---

<sup>9</sup> Nació el 17 de octubre de 1908 en Arnoya, Galicia, España pero a los siete años se fue a radicar a Montevideo. Vivió en Uruguay hasta su muerte el 16 de junio de 1969.

Que Teatro del Pueblo es “colateral al comunismo” [...] Es una afirmación gratuita [...] manifiesta un desconocimiento de la vida pública de dicha institución que repetidas veces hizo trascender por prensa y radio su no politicismo (Pignataro, 1997: 56-57).

Durante la década siguiente a 1937 se creó, propiamente dicho, una corriente incipiente del teatro independiente uruguayo. De manera incesante se integraron nuevos grupos teatrales que conformaron elencos y equipos técnicos; rescataron teatros abandonados; fundaron salas; formaron a su público, hasta llegaron a aprovechar positivamente rivalidades y escisiones, que se dieron al interior de los mismos grupos, para darle un fuerte impulso a la empresa que habían decidido llevar justo adelante.

Juan Carlos Legido comenta: A partir de 1945, “en la Argentina – país que siempre ha tenido que ver en el proceso de nuestra historia y aún de nuestra cultura – el régimen de Juan Domingo Perón, impuso una política de “cortina de hierro” entre ambos países. Paradójicamente, esta política no nos perjudicó. Al menos en lo que se refiere al teatro. [...] El aliciente de probar fortuna en Buenos Aires fue deteriorándose. Era preferible quedarse. El teatro había que hacerlo por nuestra propia cuenta. La barrera que el régimen de Perón impuso entre ambos países (y no entro a juzgar los aspectos buenos, malos o regulares que este régimen significó para su país) se tradujo en una toma de conciencia sobre nuestras posibilidades(Enciclopedia Uruguay, 1969:25-26).

Este cambio político en Argentina aunado a otras circunstancias tales como: la rivalidad de la esposa del presidente argentino, Eva Duarte, con algunos de sus excompañeros uruguayos, los cuales se vieron obligados a regresar a su tierra natal; a la persecución de distinguidos actores y directores teatrales argentinos que se refugiaron en Montevideo; a la ausencia del teatro europeo debido a la Segunda Guerra Mundial; al retorno a la democracia luego de las moderadas dictaduras de Gabriel Terra (1933) y Alfredo Baldomir (1942), fomentó el desarrollo del teatro uruguayo independiente.

## 1.2. Margarita Xirgú y la Comedia Nacional.

Algunos importantes artistas españoles vivían ya en Montevideo alrededor del año 1934 desplazados hacia estas tierras por el franquismo. La figura más notable, de mayor influencia para el teatro uruguayo fue la actriz catalana Margarita Xirgú (Pignataro, 1994: 223-229)<sup>10</sup>.

Ella fue responsable, en cierta medida, del renacimiento de la escena uruguaya porque formó varias generaciones de actores al impartir sus enseñanzas en el auditorio del Servicio Oficial de Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) durante las temporadas 1942-1943, después en la Escuela Nacional de Arte Dramático - creada por el Municipio de Montevideo en 1949 - y en la Comedia Nacional al desempeñar alternativamente el papel de directora y actriz mismas que fueron definitivas e invaluable para la aparición de nuevos talentos de la escena uruguaya. Ella también contribuyó de manera individual a esta renovación ya que ella manejaba un repertorio universal, ecléctico y agresivo, alejado completamente de lo que era una gran parte del teatro español de principios de siglo. A partir de 1927 se dio a la tarea de difundir la obra de su entrañable amigo, Federico García Lorca. Cuando decidió radicar en Uruguay, decidió también colaborar en esta nueva etapa por la que atravesaba su teatro, participó en la conformación de un primer elenco oficial que al integrarse la Comedia Nacional del Uruguay hizo realidad una ambición largamente acariciada: un elenco estable. Sus primeros diez estrenos fueron textos de autores nacionales.

Jorge Pignataro plantea la existencia de dos líneas de acción paralelas dentro de la búsqueda que los artistas uruguayos hacían para obtener una vida teatral propia: una, la independiente y otra, la oficial (Pignataro, 1997: 44). De la segunda nace el 2 de octubre de 1947 la Comedia Nacional, la cual pone en serias dificultades a los independientes pues, debido al apoyo económico municipal, un actor podía ya vivir de su profesión y esto ocasionó que algunos miembros de los grupos independientes

---

<sup>10</sup> Su verdadero nombre fue Margarita Teresa María Xirgú Subirá. Nació el 22 de julio de 1888 en San Miguel de Molins de Rey, provincia y obispado de Barcelona, España. Falleció en Uruguay el 25 de abril de 1969.

lucharan para ingresar al elenco oficial. Esta rivalidad fue superada tiempo después cuando ambas entidades intercambiaron tanto actores como directores.

La Comedia Nacional fue, en ese entonces, un avance de gran importancia en el camino hacia lo que Antonio Larreta señaló, en 1958, como la tarea fundamental de los teatristas uruguayos:

Durante estos años, la orientación de este teatro ha sido sobre todo la de reaccionar contra los vicios diversos o unánimes del teatro de habla española; contra la grandilocuencia vacía del teatro español, enfermo de la retórica del drama romántico y de la comedia benaventina; contra la ordinareiz y la sensiblería y el mal gusto del teatro rioplatense; contra las faltas de respeto a la obra y al público que significaban obras mal preparadas, mal representadas, que eran el hábito de las compañías españolas y rioplatenses, salvo honrosas excepciones. Esa reacción es la nota común de todo el movimiento teatral uruguayo [...] desde la Comedia Nacional hasta el más modesto de los teatros independientes. (Pignataro, 1997:44).

### **1.3. Atahualpa del Cioppo y La Isla de los niños.**

En 1936 Azulima (Ofelia Naveira) - entonces esposa de Atahualpa del Cioppo - y el actor Ramón Otero fundan la Isla de los niños, una sección poética que aparecía semanalmente en un periódico de Montevideo. Periódicamente organizaban, en Montevideo y en Canelones (ver Apéndice 2), espectáculos con los pequeños miembros del club de La isla de los niños. Fue el grupo infantil, pionero en este tipo de actividades.

Posteriormente Atahualpa del Cioppo (Pignataro, 1997: 55)<sup>11</sup> lo dirige, mientras Azulima se hace cargo de la organización y administración del mismo. Impulsado por ideas anarquistas, en las que la cultura juega un papel de suma importancia para el mejoramiento de la sociedad, promueve un teatro infantil que dignifique el desarrollo mental de los niños, al proporcionarles espectáculos teatrales que los diviertan y cultiven a un mismo tiempo, que los preparen para la etapa adulta como público de un

---

<sup>11</sup> Américo Celestino del Cioppo Foggliacco, nació el 23 de febrero de 1904 en la ciudad de Canelones. Falleció en La Habana, Cuba el 2 de octubre de 1993.

teatro de arte. Por lo tanto, este grupo tuvo gran importancia para la vida cultural de Montevideo hasta 1953, fecha en que el grupo se desintegró.

En 1955, Atahualpa dijo: [...] en defensa de ese derecho del niño a ver, a participar y a vivir los sueños y a comprender mejor la vida, es que hay que crear una vasta red de teatros infantiles. El niño es el gran abandonado en muchos aspectos, pero esto de la expresión escénica se traduce en una dramática y sobrecogedora indigencia. A resolverle esa situación a nuestros niños tenemos que concurrir todos aquellos que trabajamos en y por el teatro. (Escénica, 1994: 53)

La isla de los niños trabajó durante 17 años haciendo teatro para niños, hecho por niños, en el teatro del SODRE. Hacían temporadas de tres meses, con sesenta niños:

[Hacíamos] a Brecht sin saberlo. Hacíamos teatro épico sin saberlo, teatro narrativo. [...] Todo esto duró hasta que me echaron del SODRE, porque una vez terminada la guerra mundial, empezó la guerra fría y se decidió que no se podía confiar en un marxista (Monleón, 1975: 192)

Con su labor La Isla de los niños y Del Cioppo incursionaron en diversos medios: en la radio, con un ciclo de radio teatro donde él adaptaba textos de grandes autores y también sobre la infancia de músicos famosos; en T.V. presentaron episodios donde se tocaban diferentes temas de interés infantil, con una duración de una hora de lunes a viernes; funciones de teatro en el interior del país, en asilos y escuelas de esa manera prestaban apoyo al Consejo de Enseñanza Primaria y Normal.

Estos niños, cuando crecieron, querían seguir haciendo teatro. Entonces surgió, como un grupo juvenil, La Isla, dirigida también por Atahualpa del Cioppo.

Durante 1949 La Isla de los niños y La Isla se asocian con Teatro del Pueblo, rentan un viejo galpón (Sopena, 1956: Tomo II, 243)<sup>12</sup> - fue construida en 1898 - que había sido caballeriza y que en

---

<sup>12</sup> Este es un término que ha ido cambiando de significado según la época en la que se a empleado. En un principio galpón fue un departamento destinado a los esclavos en las haciendas de América, después este espacio se destino para los obreros, y más tarde se le denominaba así a un cobertizo grande al que podía dársele diferentes usos: caballeriza, bodega.

ese tiempo era sede de una empresa de demoliciones, situado en las calles de Mercedes y Carlos Roxlo. Gracias a la participación entusiasta de sus integrantes, que empleaban el tiempo que les quedaba después de cubrir su horario de trabajo, emprendieron la labor de construcción de una sala teatral, con capacidad para 170 espectadores, que albergaría a los colectivos ya mencionados. Y como sucede con frecuencia en los grupos humanos, surgieron las diferencias irreconciliables entre ellos y al interior de cada uno de estos grupos.

Primero hubo un conflicto ente los miembros de La Isla y Azulima, por diferencias organizativas y de funcionamiento a raíz del cual, La Isla de los niños se desligó del trabajo conjunto al que ya se había comprometido (Atahualpa apoyó esta decisión) y para hacerlo público realizaron la siguiente declaración que apareció en el periódico el País de Montevideo el 29 de diciembre de 1949:

**Declaración de La Isla de los niños.**

La isla de los Niños hace saber al público que se ha desvinculado del conjunto juvenil La Isla y no mantiene relación alguna con dicho grupo ni con sus integrantes. No participará por lo tanto en la obra que para habilitar una sala de espectáculos en la calle Mercedes 1568 se había acordado juntamente con Teatro del Pueblo. Esta declaración no afecta para nada el buen concepto que nos merece esta última institución y su digno director, el señor Domínguez Santamaría. Se hace constar asimismo, que el señor Atahualpa del Gioppo permanecerá en la dirección de La Isla de los niños.

Después de la partida de La Isla de los niños y de sus dirigentes estos eran los miembros de Teatro del Pueblo y de La Isla que trabajaban conjuntamente en la construcción de la sala teatral:

Teatro del Pueblo. Director: Manuel Domínguez Santamaría	(1950) La Isla Director: Antonio Larreta.
L. Álvarez	Olga Cerviño
M.B. Bellomusto	B. Trillo
Rosa Claret*	E. Massini
Emilia Claret*	Rodolfo López
J.C. Carrasco	D. Niremborg
César Campodónico*	L. Merzi
E. Cabrera*	J. A. Moreira
F. Damia	Andrés Odizzio
E. Di Lorenzo	Bias Braidot
A. Migone*	P. Fontana
N. Montero	T. Giorchán
Bruno Musitelli*	L. Merchán
Nomá Picón*	Walter Santullo
María del Carmen Pastorino*	Lidia Dall'orso
L. Rodríguez	
Ugo Ulive*	
D. Ahal	
Rafael Salzano*	
G. Peydro*	
Juan Manuel Tenuta*	

\* Integrantes de Teatro del Pueblo que se unen a La Isla para conformar posteriormente la ITIEG.



Después se suscitó otro conflicto ahora propiciado por Manuel Domínguez Santamaría<sup>13</sup>, debido al cual este director junto con algunos miembros de Teatro del Pueblo dio por terminada su alianza con La Isla. Aceptaban dejar el local mediante un acuerdo: los que se quedaban debían entregarles una suma de dinero más la devolución del vestuario, escenografías y libretos que pertenecían a Teatro del Pueblo.

Fue así como la fusión de La Isla con algunos miembros de Teatro del Pueblo (los que se quedaron) dio a luz a la Institución Teatral Independiente El Galpón (ITIEG), a partir de 1950. A pesar de todo lo que implicó esta ruptura el grupo decidió tomar como fecha de fundación el 2 de septiembre de 1949. El día en que de manera conjunta La isla de los niños, La Isla y Teatro del Pueblo habían entrado por primera vez a este edificio que poco después de la separación será la Sala Mercedes de El Galpón (EG).

Durante los primeros años de vida del grupo transitan en el cargo de directores de escena, diversas personalidades del teatro uruguayo. Atahualpa del Cioppo siguió dirigiendo La Isla de los niños hasta 1953, año en el que algunas personas amigas buscaron el acercamiento entre él y los miembros de El Galpón, quienes respetaban y admiraban el trabajo teatral de Atahualpa. Después de un acuerdo de funcionamiento – discutido en todas y cada una de las instancias necesarias – Del Cioppo se incorporó a trabajar con El Galpón. Él estará ligado sentimentalmente a la ITIEG, desde entonces hasta algunos años antes de su muerte cuando renunció públicamente a esta institución teatral. (Entrevista con Raquel Seoane, 26 septiembre 1997)<sup>14</sup> Atahualpa del Cioppo comenta:

El Galpón me permite salir del país para subsistir, yo suelo trabajar seis meses un curso, o un año fuera y luego vuelvo a pasar una temporada en el Uruguay. Porque en el Uruguay yo pago por dirigir, pero mi familia tiene que comer todos los días y yo tengo que pagar mis deudas. (Monleón, 1975: 201)

---

<sup>13</sup> Conflicto que nada tenía que ver con asuntos teatrales por ello, es innecesario darlo a conocer. Sin embargo, dicho conflicto propicio la escisión de Teatro del Pueblo. Algunos de sus miembros se unieron a la Isla y así fue como se integró el elenco de lo que después se conocía como Institución Teatral Independiente El Galpón (ITIEG).

<sup>14</sup> Raquel Seoane dijo que aún cuando desconocía los motivos de dicha ruptura con el grupo sabía que en 1991 Atahualpa renunció públicamente a El Galpón.

Hacia 1953 Del Cioppo es convocado para asumir la dirección de *Así en la tierra como en el cielo* de Fritz Hochwälder. Inició así, una serie de montajes de gran calidad humana y artística que algunos años más tarde darán reconocimiento latinoamericano e internacional tanto a El Galpón como a Del Cioppo.

## **2. El Galpón: fundación y primeros años (1949 -- 1968).**

Retomando las ideas de Romain Rolland sobre el teatro popular, cada uno de los grupos que constituirán el Teatro Independiente Uruguayo, plasma en sus estatutos los lineamientos a seguir. EG marca como objetivo de la institución la realización de espectáculos teatrales de elevado nivel artístico, la intensificación del estudio y la práctica del teatro y artes afines y, a través de ello, el desarrollo de una vasta y permanente obra de educación y cultura.

Constituirán principios básicos de toda su labor, por los que trabajará afanosamente:

Una cultura auténticamente popular y nacional;

Por la obtención y defensa de todas las condiciones y garantías necesarias en lo material, jurídico, social y moral, que permitan al intelectual y al artista realizar eficazmente su labor de estudio y creación; que faciliten y estimulen el acceso de todos los sectores sociales a las fuentes de la cultura;

Por una labor conjunta de los intelectuales, artistas y el pueblo, en torno a la solución integral de todos los problemas que afecten a la cultura;

Por un amplio y activo intercambio cultural en lo nacional e internacional, base fundamental para la comprensión y amistad de los hombres y pueblos;

Se mantendrá ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica pero luchará por la libertad, la justicia y la cultura (Estatutos, 1955: 1)

Siguiendo estos principios y para alcanzar su meta inicial, la transformación de la caballeriza en un teatro, fue necesario solicitar ayuda de estudiantes, profesores, empleados y de todos aquellos que compartieran este anhelo, ya sea mediante su cooperación física, la donación de objetos que mediante su venta proporcionarían recursos económicos o directamente de algún donativo

monetario. La fundación del grupo (1949) coincide con el clima de efervescencia cultural y bienestar económico que vive este país. Es por ello que, este movimiento puede llevarse a cabo con tanto entusiasmo además de recibir la solidaridad de muchísimo montevidéanos.

Ugo Ulive, miembro de EG recuerda: "Unos cuantos locos" se dieron a la tarea de transformar la barraca Zunino; ese viejo depósito de materiales de construcción con techo y paredes de zinc, vigas de madera carcomida y dos plantas unidas por una escalera central. Entre 1949 y 1951 la barraca dejó de ser lo que era: se cambiaron las escaleras de lugar, se puso piso nuevo, se construyó una viga de concreto y las butacas se fabricaron todas a mano; además se efectuaban los ensayos de la obra con la que inaugurarían su teatro. Así pues, concluyeron dos años de grandes esfuerzos y los integrantes de este nuevo grupo teatral empeñaron algunos artículos personales para reunir el dinero faltante para inaugurar su teatro. (Conjunto, 1976: 85)

Terminada la etapa inicial; la más difícil durante estos primeros años: las escisiones, la separación de sus respectivos directores, el grupo se planteó un objetivo a alcanzar: necesitaban hacerse de la infraestructura necesaria para dar vida a uno de los grupos teatrales, que años más tarde se manifestaría como una de las Instituciones de Teatro Independiente más consolidada organizativa y artísticamente, en Latinoamérica.

En diciembre de 1950 hicieron una gira por los diferentes barrios<sup>15</sup> de Montevideo: *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère dirigida por Andrés Odizzio y algunos espectáculos de títeres. Ambas actividades les ayudaron a recabar fondos.

El teatro fue inaugurado el 4 de diciembre de 1951. Se le conocía como El Galpón Sala Mercedes (calle Mercedes N° 1598). La sala estaba equipada con los elementos técnicos necesarios que

---

<sup>15</sup> Teatro de Barrio fue un movimiento de iniciativa popular. Alcanzó un hondo arraigo en numerosas zonas de Montevideo contando con la entusiasta iniciativa del vecindario - de composición heterogénea- desde el ambiente obrero hasta la clase media. En el verano de 1944-45 varios vecinos de Malvín, asesorados y dirigidos por el veterano actor Alfredo Moreno, pusieron la piedra fundamental del movimiento creando el teatro de verano de la zona. Este movimiento tenía como meta y como condición imprescindible, el hacer que los vecinos participaran en ese teatro, no como meros espectadores - más o menos indiferentes de lo que allí se ofrecía, sino como colaboradores; que el Teatro de Barrio fuera una expresión directa e inequívoca del barrio mismo, que todos tuvieran participación en él y que se convirtiera, así en el símbolo y a la vez en el medio de expresión de todas y cada una de las inquietudes superiores de los vecinos, además de los espectáculos que pudieran presentar otros elencos, como lo hicieron *La Isla* dirigido por Atahualpa del Gioppo y el *Conjunto Teatral Florencia Sandoz*. Este movimiento pretende divulgar una forma de arte poco conocida entre ciertos sectores de Montevideo. Pues en este período del siglo XX había personas que conocían el cine pero, ni siquiera sospechaban de la existencia del teatro. Y por ello, la labor de Teatro de Barrio consistiría en popularizar el teatro en todas las barriadas y con la intervención directa de los vecinos. Nota: Este documento no contiene el nombre del autor ni la fuente pero, lo citó porque es información relevante para la investigación. Podemos encontrar mayor información sobre este tema en Jorge Pignataro Calero, *La aventura del Teatro Independiente Uruguayo*, Ed. Cal y Canto, Montevideo 1997. 92-93.

proporcionarían un buen desempeño escénico. Dieron su primer función con la obra *Héroes* de George Bernard Shaw dirigida por Andrés Odizzio. Seleccionaron esta obra por su intención de crítica social. El elenco carecía de formación profesional, pero la compensaba con toda la vitalidad y el entusiasmo que imprimía en su labor.

Sus primeros montajes fueron, en general, comedias: *Las de Barranco*, *Héroes*, *La farsa del médico simple* de Lópe de Rueda (dirección de: Blas Braidot), *El hospital de los podridos* de Cervantes (Rafael Salzano), *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca (Andrés Odizzio), *Knock o el triunfo de la medicina* de Jules Romains (Andrés Odizzio), *el sombrero de paja de Italia* de Labiche y Michel (Juan José Brenta) (ver apéndice 3 para hacer una ubicación cronológica de las obras).

EG quiso, desde el primer momento, dejar claro el camino que iban a recorrer: teatro popular, teatro universal, rigor estético y de manera particular, teatro político (Pineda, 1995: 101)<sup>16</sup> de temática latinoamericana que desembocó en la búsqueda constante de dramaturgos nacionales. El interés que ellos demostraron por propiciar el surgimiento de nuevos autores nacionales se ve reflejado, más adelante, en el establecimiento de un seminario permanente de dramaturgia:

Los primeros años transcurrieron en la incertidumbre artística y el desconcierto general de los propios integrantes. ¿Qué teatro hacer en ese Uruguay todavía feliz y con moneda fuerte – gracias a la guerra de Corea – y sobre todo en ese Montevideo de tonos grises y miles de funcionarios públicos? El problema era casi de supervivencia, ya que por ese entonces la prensa “sería” por un lado y las demás publicaciones por el otro – empezando por el semanario *Marcha* - se negaban empecinadamente a enterarse de la existencia de EG. Sin embargo, ya en el 53 un espectáculo llamaba la atención de gran cantidad de público. Era una obra llamada *Montserrat* [...] Fue el primer paso en el reconocimiento local. Los montevideanos empezaron a creer que aquellos muchachos locos del barrio del “Cordón” - donde se encontraba ubicada la Sala Mercedes - también podían hacer buen teatro. Incluso los periódicos empezaron a ocuparse de ellos. 1954 fue decisivo: con la incorporación de *Atahualpa del Cioppo* y el montaje de *Así en la tierra como en el cielo* de Hochwälder comenzaba el camino hacia la madurez (Conjunto, 1976: 86)

---

<sup>16</sup> Muchas veces se nos ha preguntado si nosotros hacemos teatro político y nosotros hemos contestado que El Galpón hace una política teatral. Y entendemos por esto una política de repertorio de acción cultural que atienda a la realidad del proceso uruguayo. Entrevista con Rubén Yáñez.

## 2.1. La Escuela de Arte Dramático.

En busca de su crecimiento como institución (El Galpón, 1976: 12) <sup>17</sup> EG impartió un curso elemental de arte dramático (1952) que dio inició, de forma incipiente, a su Escuela de Arte Dramático (consolidada hacia 1961). Los profesores eran miembros destacados del grupo o personalidades del teatro uruguayo y europeo.

De la escuela egresaron varias docenas de alumnos y la gran mayoría formaron parte del elenco estable, algunos más se integraron a otros grupos teatrales. Y así es como el colectivo se nutre de nuevos integrantes, quienes siguen insuflándole vitalidad y entusiasmo, a la par de un mejor desempeño actoral.

La Escuela abría su convocatoria para alumnos de nuevo ingreso todos los años durante los meses de febrero y marzo. De ciento cincuenta aspirantes se seleccionaban veinte, ya que no era posible atender a más alumnos pues la enseñanza era gratuita y no se contaba con ningún apoyo oficial, pero esto no impedía que se les otorgara becas a algunos estudiantes del interior del país o hasta de algunos otros países latinoamericanos.

Hasta 1966 la preparación actoral en esta institución tenía una duración de tres años. Durante 1967 se realizó una reforma parcial y se amplió su duración a cuatro años. Se impartían materias teóricas y prácticas: interpretación y movimiento escénico, gimnasia, impostación de la voz, maquillaje, literatura dramática, historia del arte, historia del teatro y otras más.

El primer año se iniciaba con el aprendizaje elemental de los fundamentos del teatro, se dedicaba a montar escenas de obras o piezas cortas donde jugaban un rol primordial los ejercicios de

---

<sup>17</sup> Decimos instituciones y no elencos, porque la función no era meramente la de hacer teatro sino la de crear un movimiento teatral, con base material, su capacidad artística y su profunda inserción en las grandes masas y sus organizaciones. (El Galpón, 1983: 6)

improvisación. El segundo año se dedicaba al estudio del teatro clásico y de la Comedia del Arte. En el tercer año se estudiaban textos dramáticos modernos y contemporáneos para ser puestos en escena en centros educativos y sindicatos, de esta manera se brindaba a los estudiantes la experiencia necesaria para enfrentarse satisfactoriamente a públicos de diferentes características. El cuarto año se ponía un énfasis especial en el estudio de textos dramáticos de autores uruguayos para que los actores entendieran la problemática nacional y reflexionaran sobre la realidad uruguaya.

Los mejores alumnos ingresaban al elenco, pero esto no quería decir que obtuvieran un empleo remunerado, sino un compromiso personal y colectivo: llegar a ser artistas.

## **2.2. La Compañía de Títeres.**

La institución teatral crea una compañía de títeres bajo la dirección de Juan Manuel Tenuta y de Bruno Musitelli (1952). Una de sus aspiraciones era hacer espectáculos para niños, para ser presentados tanto en su sala como en escuelas, hospitales, centros de barrio, sindicatos, rancherías, tablados y cualquier lugar donde se pudiera mostrar su trabajo al público infantil, en Montevideo y en el interior del país. Los espectáculos que presentaron fueron adaptaciones de algunas obras de importantes autores clásicos y contemporáneos, además se formó un núcleo de autores dedicados a escribir obras expresamente para este género, para llenar el vacío de la producción de obras de títeres (ver apéndice 2).

Años después abrieron una escuela para titiriteros, al cargo de la dirección estuvo Rosita Baffico (1955) y a la que se incorporaron más tarde el argentino Eduardo Di Mauro y los uruguayos Nicolás Laureiro, Jorge Curi, Júver Salcedo, Miguel Cherro y Aída Rodríguez. El curso elemental de títeres tenía una duración de un año y se impartían las siguientes materias: movimiento del títere, interpretación, impostación, modelado, vestuario y escenografía e historia del títere.

Este empeño, la creación de un organismo teatral, va obteniendo frutos ya que algunos éxitos en sus representaciones indican que la institución se está acercando a mayores niveles de calidad, a su madurez y en colaboración con otros grupos independientes, a la conformación de un público definido.

### **2. 3. El Seminario de autores.**

Para los "teatristas" uruguayos fue evidente que no habría un movimiento teatral de perfiles nacionales, mientras no hubiera una dramaturgia nacional.

La preocupación se hizo patente durante las diferentes mesas de trabajo que se efectuaron en la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI): cómo abordar e implementar estrategias que auspiciaran el trabajo autoral. Durante la Segunda Reunión de Consejos Directivos de Teatros Independientes del Uruguay (1963) llegó a acuerdos donde los participantes recomendaban:

La integración efectiva del autor a los grupos, a sus escuelas, la creación de seminarios, los concursos de obras, la colaboración de FUTI mediante subvenciones y propaganda, el encuentro de nuestros escritores teatrales (Pignataro, 1997: 100)

Desde 1952, EG efectuaba anualmente concursos de autores nacionales, con el deseo de encontrar nuevos valores; convocaba a un premio latinoamericano de dramaturgia cada tres años que consistía en la difusión de la pieza y en el posible montaje de la obra ganadora con el elenco del grupo. Así era como pretendían estimular la dramaturgia uruguaya.

En 1962, atentos a la necesidad: de generar textos nacionales encaminados a favorecer el desarrollo de una nueva dramaturgia nacional, realizan un Seminario Permanente de Autores.

Estos eran los lineamientos de trabajo de dicho seminario:

1) Integración del dramaturgo a equipos de trabajo. Superación del aislamiento individual, que, frente a dificultades no habituales, suele llevar al desaliento y la inacción. Integración del dramaturgo en una labor colectiva de creación, donde se elaboren temas, situaciones, estructuras dramáticas y se desarrollen con un elenco y su presencia constante en las representaciones. Compromiso del dramaturgo con los equipos humanos y materiales que hacen factible que su contribución tome proyección pública. Toma de conciencia del dramaturgo de lo que un grupo debe y puede hacer.

2) Integración del dramaturgo a los equipos de investigación. Esta se desarrollaría en dos planos:

a) La investigación científica en torno a un tema y/o una región nacional. Al país no hay que imaginado o recordado; hay que conocido. La contribución del sociólogo, el economista, el historiador, el psicólogo, el antropólogo, el lingüista, valor y significado de un teatro elaborado sobre una concepción científica de la historia nacional. El teatro: la infancia y la juventud.

b) La investigación estética como posibilidad de sistematizar la transmisión de experiencia en materia de estructura dramática, estilos, situaciones, composición dramática. Formas de la dramaturgia nacional, formas de exposición dramática. El teatro y la música (ITIEG, 1974: 20-21).

El seminario reúne a Rolando Speranza, Húgo Bolón, Derby Vilas y Alberto Paredes, quienes con la colaboración de los alumnos de la escuela de arte teatral, observan tipos y ambientes montevidianos, improvisan escenas. En 1965 el seminario aporta tres obras breves, en un programa que se llama *Uno, dos, tres, Montevideo* de Rolando Speranza, Armando Paredes y Hugo Bolón posteriormente, *Ramon's Bar* y *Water 2000* de este último autor, *El último expediente* de Rolando Speranza.

## 2.4. Brecht en Uruguay.

El Arte es por lo tanto, en cuanto actividad creadora del hombre, una manifestación social. Simplemente porque el artista, aún a pesar de su individualidad, es un ente social, porque su creación, a través de la cual se expresa, se convierte en el hilo conector con la sociedad y porque, en definitiva, esa creación que nace y se alimenta no sólo de la realidad individual sino también de la realidad social, pesa de alguna manera en la sociedad por medio de sus valores estéticos e ideológicos (Kaiser-Lenoir, 1978: 1)

Atahualpa del Cioppo tuvo que dejar el Auditorio del SODRE puesto que al término de la Segunda Guerra Mundial empezó la guerra fría y entonces el Estado no debía confiarse en un marxista - influenciado por ideas anarquistas además, militante pues se afilió al PC en 1945— por ello, no pudo



continuar más con la labor a la que le había dedicado ya diecisiete años: los espectáculos infantiles que dirigió con la Isla de los niños, mismos que le granjearon un prestigio como director teatral. En 1946 lo despidieron también del Banco Caja Obrera donde trabajaba, el motivo fue el mismo, su postura ideológica.

En el segundo capítulo hicimos mención al conflicto que se suscitó entre los dirigentes de La Isla de los niños y los miembros de La Isla, hecho que alejó a Atahualpa Del Cioppo de EG hasta 1953.

Durante estos años de distanciamiento Atahualpa dirige teatro en el Instituto Cultural Uruguayo-Soviético. En 1950 monta, *Esperando al zurdo* de Cifort Odets, que se representa en la calle cerca de una estación de tranvías, *Espectros* de Ibsen y en 1951 *La isla desierta* de Roberto Arlt y *La farsa medieval del pastel y la tarta* de autor anónimo. Posteriormente viajó a la Unión Soviética.

En 1953, el talento de este director uruguayo y la marginación en la que se le mantiene por sus ideas políticas, lo hacen un excelente candidato para formar parte de la ITIEG ya que el grupo se ha manifestado ajeno a cualquier tendencia política, religiosa o filosófica, su organización es democrática y no cuestiona la posición política de sus miembros. En 1954, un año después de integrarse a la ITIEG, Atahualpa hace patente su capacidad creativa al dirigir: *Así en la tierra como en el cielo* de Fritz Hochwälder.

Del Cioppo también se incorpora a la Comisión Artística y de Lectura de EG que, por cierto estuvo integrada en su mayoría por intelectuales jóvenes, capaces, inquietos, ávidos lectores, políglotas: Ugo Olive, Mercedes Rein, Federico Wolff, Jorge Curi, Enrique Okrett entre otros. Ellos sugieren constantemente nuevas obras, pues su condición de inmigrantes o descendientes de ellos les permite mantener una estrecha relación con el viejo mundo al igual que con Norteamérica, sumergiéndose así en el fascinante microcosmos ideado por los dramaturgos de esas latitudes. Fue

Ugo Ulive, buscador insaciable, el que propuso leer a Brecht y alguien más comentó que el director adecuado para una puesta en escena de esta naturaleza era Atahualpa del Cioppo.

Bajo las circunstancias históricas en las que se encontraban viviendo, Del Cioppo uniría su actividad estética con su postura ideológica para obtener un producto artístico encomiable. Él habla del trabajo teatral de Brecht con apasionamiento, convencido de la función social que podía desempeñar la difusión de las obras de este dramaturgo-director alemán pero haciendo hincapié en que Brecht no debe ser tomado como un dogma sino como guía para la acción, entenderlo como exigencia, como una invitación constante a la renovación teatral.

El teatro no va a hacer la revolución. La revolución la hacen los pueblos, que el teatro ocupa un lugar y nuestra misión es que el teatro lo ocupe profundamente revelando las contradicciones y la alienación del pueblo para que este aprenda y dé el paso que tiene que dar (Conjunto, 1974: 88-89).

La Asamblea General decide que el primer trabajo brechtiano que hará la ITIEG será *La Opera de tres centavos*. Se estrena en 1957 y es uno de los primeros montajes – no el primero - de una obra de este autor en Sudamérica ya que, en 1953 se había llevado a cabo en el Nuevo Teatro de Buenos Aires, bajo la dirección de Pedro Asquini y Alejandra Boero, una de las primeras puestas en escena en Latinoamérica de *Madre Coraje y sus hijos* - el título varía según la traducción - de Bertolt Brecht. Tiempo después se estreno, también en Buenos Aires, en el Teatro Juan Cristóbal *La Condena de Lucullus* del mismo autor, utilizando para ella una versión italiana ya que no existían aún traducciones al español (Conjunto, 1974: 109-111)<sup>18</sup>.

El Galpón se convirtió en el principal difusor en el Uruguay – y en toda la América Latina – de la obra capital de Bertolt Brecht, ese corpus que, al decir del gran director italiano Giorgio Strehler,

---

<sup>18</sup> Una deficiente traducción representó un problema, para los actores argentinos, porque dificultó su interpretación en detrimento de la calidad de la puesta en escena agregando a ello la imposibilidad para brindar soluciones concretas a los problemas escénicos que dichas obras planteaban ya que se desconocía el significado real de la teoría estética de Brecht. Esto trajo como resultado un acartonamiento en las actuaciones que a un mismo tiempo desagradó al público además de horrorizar a los actores y directores que se iniciaban en el sistema Stanislavsky.

constituye “ la única auténtica revolución teatral de nuestra época”. En 1957 la institución puso en escena el estreno mundial en castellano de *La Ópera de tres centavos*, una nueva versión de la cual montaría en 1970, siempre con dirección de Atahualpa del Cioppo. Fue una revelación y un acontecimiento de proporciones, solo superado dos años más tarde por una memorable versión, también conducida por Del Cioppo, de *El Círculo de Tiza Caucásiano*, que permanece hasta hoy en el recuerdo como uno de los logros mayores (si no el mayor) del teatro uruguayo en toda su historia, y que también causó sensación en Buenos Aires (Conjunto, 1989: 6).

A estos estrenos le seguirán *Terror y miseria del tercer Reich* (1960), *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1965 y 1972), *El Sr. Puntilla y su criado Matti* (1968) y *La madre*, adaptación que hace Brecht del texto de Máximo Gorki(1971).

EG le brinda a su público un “nuevo teatro” que tiene por función desenmascarar los conflictos existentes entre las diferentes clases que componen la sociedad uruguaya, descubrir lo que hay de caduco en ella. Esta “nueva estética” elaborada por Brecht confiere un nuevo sentido al teatro: que el proletariado descubra la dinámica social impuesta por el capitalismo; Atahualpa del Cioppo adapta la teoría brechtiana a sus necesidades concretas ya que él descubre que, de esta manera, el espectáculo será apreciado y entendido por el público al que se dirige.

Entre los muchos problemas que el teatro de Brecht plantea para hacerlo en nuestro medio, es que no poseemos una experiencia de su técnica, a pesar de contar con su formulación teórica. Pero eso no basta: hay que darle vigencia sobre el escenario, poseer el nuevo arte del actor. Además, esa experiencia debe realizarse también sobre y con el público. De modo que para no desconcertarlo ni desconcertarnos nosotros mismos, nos serviremos en parte de la modalidad tradicional de la puesta introduciendo en ella algunos elementos de la nueva técnica exigida por Brecht. Con todo, el público y la crítica deberán colaborar en esta introducción de Brecht a nuestro medio, tratando de considerar, comprender y aceptar lo que sería el común denominador de la estética brechtiana; que así como delante de una obra el espectador del teatro burgués – de casi todo el teatro hasta ahora- sentía más que juzgaba, ahora debe juzgar más que sentir o, en todo caso, la parte otorgada al sentimiento no debe hacerse en desmedro de la razón (Escénica, 1984:55).

EG también se dio a la tarea de traducir las obras del alemán al castellano ya que, en buena medida, esta empresa daría a la puesta en escena parte de la calidad esperada.

Una representación escénica es un evento irrepetible, puede ser memorable y entonces las crónicas periodísticas nos ayudan a conservar detalles importantes de la misma, pero aún así un investigador teatral se ve incapacitado para apreciar justamente o reconstruir de manera fiel dicho trabajo si no lo presencié. No sucede lo mismo con los textos dramáticos, estos permanecen almacenados, en archivos o bibliotecas, a la disposición de un lector interesado, de un crítico, de un director escénico pero si en un montaje que se llevó a cabo hace cuarenta años o hace un año o ayer mismo no estuvimos presentes o no pudimos videograbarlo, nunca más tendremos la posibilidad de ser uno de sus espectadores. El teatro es efímero, muere y renace con otra alma, en otro cuerpo, en distinta época, siempre diferente a sí mismo. De allí la imposibilidad de vivir la experiencia de estos montajes; para hablar de los éxitos de EG podemos valernos de las notas periodísticas que algunos críticos teatrales de esa época, o algún miembro de EG, plasmaron en los diarios.

A través de ellas atisbamos los aciertos que condujeron concretamente *El Círculo de Tiza Caucásico* hacia el reconocimiento de la calidad artística lograda por el colectivo, a diez años de su constitución<sup>19</sup>.

### **3. La Sala 18 de Julio (1969 – 1976).**

Hacia 1956 EG cuenta con una sede alquilada en la calle Tristán Narvaja 1622 y con su Sala Mercedes, también arrendada. Ellos querían espacios a los que pudieran llamar propios, y por ello

---

<sup>19</sup> Opté por transcribir las notas de prensa, que aparecen en el Apéndice 3, sobre *El Círculo de Tiza Caucásico* con la intención de ejemplificar el montaje de un texto brechtiano, realizado por la ITIEG para identificar las características de dicha escenificación.

decidieron: “jugarse el todo por el todo”, conseguir la cantidad necesaria para adquirir una casa, que se encontraba ubicada a media cuadra de Mercedes y Carlos Roxlo:

El sueño de la casa propia no es sólo individual. También lo tienen las familias, las sociedades, los clubes deportivos y los elencos independientes. Y lo que diferencia a éstos de los anteriores, es que a aquellos les basta con un hogar cómodo y confortable, pero los conjuntos independientes buscan hasta dar con el sitio donde puedan tirar abajo una pared y hacer un teatro. La Institución Teatral EL GALPÓN, grupo de larga y valiosa actividad en la escena local, ha hecho realidad el famoso sueño regalándose a sí misma una casa propia para fin de año. Comienza 1956 instalándose en una sede: Mercedes 1633, donde funcionará la sede de la institución, con su parte administrativa, biblioteca, cuartos de ensayo, salas para la Escuela de Arte Dramático del elenco, un salón de actos con capacidad para más o menos doscientas personas, para llevar a cabo conferencias, ensayos, funciones de teatro de títeres, conciertos, etcétera. Para costear las deudas adquiridas subastarán artículos de gran valor en combinación con la lotería de marzo para impulsar así, su campaña financiera (El Galpón, 1956: 1).

Los años subsiguientes serán como todos los anteriores: años para consolidar proyectos, para realizarlos mediante el trabajo y el esfuerzo conjunto; años de dificultades y recompensas pero, a partir de 1962, período de búsqueda y transición - la economía uruguaya va cuesta abajo -, EG decide “crecer para resistir” e inicia una más de sus campañas para reunir fondos, adquirir una casa y construir su propio teatro; sueño largamente acariciado: gran sala para seiscientas personas, gimnasio, sede, local para sus escuelas, pisos para arrendar y en lo alto un teatrillo de cámara.

Por estas fechas la realidad social los aparta, por momentos cada vez más largos, de sus actividades cotidianas ya que en la Sala Mercedes, el 15 de febrero de 1962, a las veintitrés horas con cuarenta y cinco minutos, veinte actores suspendieron un ensayo pues escucharon fuertes voces en el exterior de la sala, salieron para ver lo que sucedía y grande fue su asombro al percatarse de que algunos vecinos intentaban apagar una bomba incendiaria que había sido arrojada contra la puerta del teatro que daba a la calle Carlos Roxlo, la cual comunicaba directamente con el escenario. Este atentado (ver apéndice 3), al igual que muchos otros dirigidos a instituciones culturales y particulares,

prueba la descomposición social por la cual transitaba el Uruguay. Dicho período sirvió a la milicia para justificar su aparición en la vida civil y años más adelante desembocó en la dictadura militar más inhumana que vivió el país.

La guerra fría se manifestó en Latinoamérica, con mayor intensidad hacia los años sesenta, contra la influencia que ejercía la Revolución Cubana sobre un gran número de países americanos. Estados Unidos intensifica su apoyo a las élites latinoamericanas, con la finalidad de mantener su hegemonía. Hace su aparición en la escena política, "en defensa de la seguridad nacional", el ejército como factor decisivo para el mantenimiento del orden social y con él la represión a gran escala.

En 1963, los galponeros colocaron carteles en la sede de la Institución, que decían: CAMPAÑA PRO - SALA PROPIA. SUSCRÍBASE, POR EL TEATRO AL ENCUENTRO DEL PUEBLO.

**El Galpón comienza sus 15 años de actividad. 1963 ha sido un año particularmente intenso. El trabajo de los elencos de teatro y títeres, en la sala, en la carpa [de la FUTTI] y en las giras por el interior; la escuela; la formación del equipo de técnicos; el intercambio artístico con el interior y el exterior del país; el seminario de autores, puede dar la pauta de esa labor. Como conclusión y necesidad de una etapa que culmina ahora, la nueva sala es el próximo objetivo que la institución encara. Cuenta para eso con el inapreciable apoyo de sus socios y del público en general que harán de esa aspiración una realidad (ITIEG, 1963).**

Para la ITIEG, desde su fundación hasta esta década, todos los años han sido de trabajo arduo pero en especial han pasado por momentos donde han tenido que redoblar fuerzas. Así fue durante 1967. Se adquirió, gracias al apoyo popular y el empeño mayoritario de sus integrantes - unos cuantos se opusieron a esta empresa -, se adquirió el edificio del Cine Grand Palace, en la avenida principal de Montevideo: la avenida 18 de julio. Pero faltaba reacondicionarla, esta fue la más ambiciosa obra de este tipo a la que se enfrentó y en la que salió avante un grupo de teatro independiente uruguayo. Se organizaron rifas; se vendieron butacas y abonos para costear los gastos más inmediatos, afortunadamente el público respondió favorablemente. Esforzándose para mantener la intensidad del

trabajo artístico, el elenco se dividió en dos grupos: uno estrena en el Teatro Odeón y el otro en la Sala Mercedes.

Cuando empieza la transformación de la Sala 18, esta se convierte en una feria: venta de pájaros, juguetes, libros, comestibles. Se organizan bailes, se canta, se trabaja. Los integrantes de El Galpón son una vez más carpinteros, pintores, vendedores, administradores y todo lo que fuera necesario para lograr el mejoramiento de su vida como Institución teatral sin abandonar la actividad artística.

Y así el 13 de junio de 1968 se estrena *Libertad, Libertad*, de los brasileños Millor Fernández y Arturo Rangel y dirigido por César Campodónico, en una versión libre que sufre sucesivos reajustes, dándosele abiertamente un énfasis político contrario al régimen militar. Se convierte en un éxito sostenido.

Después de la inauguración de la Sala 18 de julio, el 9 de enero de 1969 con *El Sr. Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht, bajo la dirección de César Campodónico, se estrenó *El Asesinato de Malcom X* de Hiber Conteris, dirigida por Júver Salcedo e inmediatamente después un espectáculo de enorme significado para el Uruguay de entonces: *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con dirección de Antonio Larreta, adaptada por él mismo en colaboración con Derby Villas. En el espectáculo se hacen patentes los abusos del poder, el clima de inseguridad y terror impuesto por la policía y posteriormente por el ejército como realidad cotidiana. Este trabajo incorporó una gran cantidad de recursos brechtianos, (los miembros del grupo ya estaban familiarizados con ellos); lograron una puesta memorable aún para sus detractores pues suscitó una fuerte polémica entre la crítica y el público.

La Sala 18 de julio tenía las siguientes características:

- ◆ 700 plateas desarrolladas en hemiciclo escalonado.
- ◆ El acondicionamiento acústico contaba con los más modernos estudios en la materia para permitir una acústica inmejorable.

- ◆ El escenario contaba con veintidós metros de boca, por quince metros de profundidad, incluyendo dos proscenios en forma de cuña, y foso para orquesta.
- ◆ El control técnico se ejercía desde una cabina frontal al escenario, desde donde se controla la iluminación, el sonido y las proyecciones.
- ◆ Aireación y calefacción por inyección de aire caliente.
- ◆ El hall de acceso tenía servicios de guardarropía, confitería y librería especializada sobre teatro, donde se llevarán a cabo exposiciones, conferencias y venta de materiales de la Institución: carteles, programas, discos y publicaciones diversas (ITIEG, 1968).

El Galpón continuó representando espectáculos en sus dos salas, rodeado de un ambiente social hostil y aterrador; imprimió en sus puestas en escena un claro y marcado acento político sin perder nunca su calidad artística:

Antes que un teatro político, El Galpón apostó siempre a una política teatral, y nunca – ni aún en las instancias más críticas de la vida institucional uruguaya – antepuso el mensaje político-ideológico a la calidad estética de sus productos. Y si su repertorio tuvo altibajos – que los tuvo -. Ellos no fueron determinados por intereses espurios sino por equivocaciones respecto de la calidad de algunas obras extranjeras o por una apuesta consciente a textos nacionales meritorios pero sin la entidad suficiente como para figurar en un repertorio tan exigente (Conjunto, 1984: 89).

“Los galponeros” querían, desde un principio, tener un centro de difusión cultural y no solamente de trabajo teatral. Este período fue apto para que la ITIEG estrechara lazos con intelectuales, políticos (El Frente Amplio), artistas, la prensa (El Popular) y organizaciones sindicales (La Convención Nacional de Trabajadores) nacionales y latinoamericanos. La nueva sala se convirtió en un lugar de reunión para todos ellos.

La Sala 18 de julio dejó a la ITIEG un elenco exhausto y bastante disperso, que resentía una crisis económica de efectos nacionales. El teatro independiente llevaba algunos años con esta carga sobre sus hombros, vivía a pasos agigantados el proceso de inestabilidad y desgaste de su organización institucional; la desaparición gradual de los grupos independientes más debilitados.



El éxito de la reposición de *Libertad, Libertad* (1971) y la labor titánica de la secretaría de finanzas palió las necesidades más inmediatas de EG: auxiliar a todos aquellos elementos desempleados que pasaron a formar parte de alguna comisión y que con su desempeño mostraron ser merecedores de estas atenciones. En este período transitaron hacia la reorganización interna, al reencuentro con su público a través de nuevas formas colectivas de participación y trabajo en su nuevo teatro, sitio de encuentro y expresión popular. Fue así como la ITIEG nunca ingresó al régimen de cooperativa - por donde deambulaban muchos elencos estables.

Las puestas en escena, de dicho período, fueron reconocidas y premiadas dentro del país y en el extranjero, recompensa invaluable para la labor titánica que desarrollaba este valioso grupo de artistas. Sin embargo todas estas virtudes no fueron suficientes para que el estado uruguayo reconociera su trabajo cultural o les prestase algún tipo de ayuda. Al parecer, fue indiferente o desgadamente tolerante con ellos hasta 1976 cuando el gobierno en turno, en manos de los militares, inició una persecución contra los miembros de la ITIEG acusándolos de alentar y participar en los actos "subversivos" que se llevaron a cabo en Montevideo en esa época.

### **3.1. El Galpón se encuentra con Latinoamérica.**

Después de 1959 Cuba llegó a ser un refugio para los intelectuales y artistas latinoamericanos, disidentes y exiliados. El gobierno de la isla fue el patrocinador de una gran cantidad de conferencias, exhibiciones, concursos, festivales y revistas de gran influencia intelectual. *Casa de las Américas*, constituida en institución cultural, se presentó como un espacio permanente donde se invita a artistas y escritores de diferentes países para que entre ellos se establecieran lazos comunicativos: discusión, reflexión, propuestas, proyectos. De esta manera Cuba contribuía para lograr el acercamiento y la convivencia latinoamericana encaminada a corporeizar el añejo sueño, tan anhelado por algunos

líderes independentistas: la unificación de las naciones americanas. Para acelerar la marcha, auxiliaba también a los grupos guerrilleros que peleaban enclavados a lo largo y ancho del continente para alcanzar la liberación de América Latina.

En este contexto la ITIEG pasa a ser un grupo relevante pues, su ardua participación como miembro ejemplar del movimiento teatral independiente uruguayo. Le confiere la capacidad para mostrar como fue posible efectuar un quehacer teatral por y para el pueblo. Anheló que los instaló en el laberinto del teatro épico y los colocó en la galería de precursores del Nuevo Teatro Popular Latinoamericano (Weiss, 1993: 153). Desde allí compartieron sus hallazgos, reflexiones, experiencias, aprendizaje y conocimiento a través de las visitas que algunos de sus miembros realizaron a Cuba. Desde La Habana se difundía esta información mediante publicaciones diversas, que de una u otra manera se hacían llegar a todo aquel que estuviera interesado en una América Nueva, y también durante su asistencia a algunos de los Festivales Latinoamericanos de Teatro<sup>20</sup>.

Cuba fue un punto fundamental de encuentro para el intercambio de vivencias y resultados entre los creadores escénicos americanos, a quienes en ocasiones acompañaron algunos creadores europeos interesados en este proceso. Así se alentó a otros grupos a internarse en el estudio de la obra teórica y práctica de Brecht, y con ello, unirse al proyecto de cimentación de un lenguaje teatral propio para América Latina que posteriormente, durante las dictaduras militares en el Cono Sur, se transformaron en plataformas de combate, resistencia, errores, fracasos, reconsideraciones.

Esta situación mundial además de los montajes de algunas obras del teatro épico realizados en Argentina y Uruguay y la participación del Berliner Ensemble<sup>21</sup> en el Festival de Naciones en París

---

<sup>20</sup> Antes del golpe militar de 1976, asistieron solamente a un festival, al que se llevó a cabo durante 1974 en Puerto Rico y después durante el exilio participaron en algunos más.

<sup>21</sup> El grupo de teatro Berliner Ensemble fue fundado por Bertolt Brecht y su esposa Helena Weigel en 1940; en este quedaron definidas sus teorías escénicas. (Mateos, La Jornada: 21)

(Weiss, 1993: 152)<sup>22</sup>, favorecieron el interés de América por el teatro de Bertolt Brecht (fallecido en 1956). Sirvieron como detonadores para avivar los ánimos de la gente de teatro. Dichos acontecimientos conmueven a un buen número de artistas latinoamericanos. Los conducen a repensar y replantear la función del teatro en ese intrincado panorama nacional e internacional. Y como resultado de estas inquietudes se generan encuentros, a mediados de los años sesenta, en los primeros Festivales Nacionales de Teatro Universitario o de Teatro de Aficionados.

Después se van concretando en eventos como El Festival Radical de San Francisco, El Seminario de Teatro de Aficionados en Santiago de Chile o La Reunión de Teatristas de la Habana, Cuba. En cada uno de estos encuentros se van aunando la determinación y los esfuerzos conjuntos para hacer surgir un teatro latinoamericano propiamente dicho que deje de copiar los métodos y recursos europeos y/o estadounidenses e intente generar sus propios procedimientos creativos.

Deseaban que la búsqueda consciente y concertada los llevara al encuentro con un Nuevo Teatro Popular Latinoamericano, donde unirían política y teatro al servicio de un público popular “consecuente con el devenir histórico del continente”, además de facilitar, con ello, la obtención del reconocimiento y la solidaridad internacional que tanto necesitaban. En este intento efectuaron un importante acercamiento con Europa mediante su presencia en el Festival de Teatro Universitario de Nancy, Francia. El primero se llevó a cabo en 1964. Este festival, año con año, facilitó el contacto de teatristas latinoamericanos fuera de sus territorios ya que unos y otros desconocían el trabajo escénico que se hacía en los demás países del continente. Así se fomentó el acercamiento teatral de Europa con Latinoamérica y de manera muy particular con España.

---

<sup>22</sup> En la década de los 50, Enrique Buenaventura fue un afortunado espectador, ya que en París ve a tres de los exponentes más dinámicos del teatro brechtiano: El Berliner Ensemble, El Piccolo Teatro di Milano de Giorgio Strehler y El Teatro Nacional Popular de Jean Vilar. Santiago García estudia durante algunos meses con El Berliner Ensemble. A principios de los años sesenta, en Cuba, profesionales de la actuación provenientes de la República Democrática Alemana ofrecieron seminarios sobre Brecht.

¿Qué intereses comunes podían compartir estos artistas para reunirse y efectuar un trabajo teatral conjunto?

La victoria de la Revolución Cubana (1959), la guerra fría, la intervención, directa e indirecta, de E.U. en los gobiernos de los diferentes países latinoamericanos - como ya mencionamos en otro capítulo - deja expuesta la agudización de los conflictos sociales, nacionales y mundiales, y hace visible para ciertos grupos la falta de justicia, la represión cotidiana, la tortura, la desaparición física, la muerte.

En octubre de 1968 se convoca a la participación en el Primer Festival Internacional de Teatro Universitario en Manizales, Colombia – estrechamente ligado al Festival de Nancy. Aquí se hizo patente que la función de los festivales sería convertirse en vehículo e instrumento de ese proceso colectivo que pretendía obtener como resultado Un Nuevo Teatro Popular( Conjunto, 1984: 12)<sup>23</sup> Latinoamericano.

Y bien, como suele suceder en este mágico continente, el festival de Manizales se establece entre contradicciones ya que la alianza de un grupo de exportadores cafetaleros y otro de intelectuales que buscan la integración de Colombia a la cultura contemporánea dan vida a dicho foro. No surge de manos de las fuerzas revolucionarias pero sirve para que ellas dialoguen.

Es aquí en Manizales donde la esperanza política que la Revolución Cubana ha difundido por toda América Latina invita a los creadores escénicos a descubrirse y conocerse a sí mismos para encontrar las diferencias y similitudes estructurales de sus movimientos teatrales.

---

<sup>23</sup> Popular por ser un teatro que se preocupa por los problemas que conciernen a su público, al tiempo que le pide una mayor participación y transforma sus espectáculos basándose en esta opción[...] Pero en última instancia tampoco es el público el que determina si un teatro es popular o no. Augusto Boal, en el libro *Técnicas Latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés dice*: 'Un espectáculo es "popular" en cuanto asume la perspectiva del pueblo en el análisis de los microcosmos sociales que en él aparece.

[...] Encontrar una fórmula eficaz para salir del atraso, integrarse al desarrollo, disminuir las diferencias que los separan de las potencias industriales, conseguir su respeto y – en fin – alcanzar su felicidad social. Estos son los parámetros dentro de los que nace y crece el primero de los festivales internacionales en América Latina. Estamos en el año 1969. Manizales conoció un momento estelar, su esplendor fue fugaz y su decadencia larga y dolorosa. Manizales no sólo es el punto de partida desde donde los hombres del teatro latinoamericano intentaron encontrar respuestas para una pregunta, sino también el comienzo de una relación con el teatro del mundo desarrollado, basada las más de las veces en incompreensión, oportunismo, demagogia y paternalismo (Escenario de dos mundos, 1988: 61)

Manizales propala la euforia festivalera. Empezaron a brotar por todo el continente espacios similares donde pudieran reunirse para darle cuerpo a la necesidad que tenían de ser vistos y escuchados: Festival de Teatro de la Habana, Festival Nacional de Aztlán, Festival Internacional Cervantino, Festival Internacional de Teatro de Caracas, Festival Mundial de la Juventud y los estudiantes de la Habana, Festival Internacional de Teatro de Puerto Rico, Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York...

La creación colectiva fue el hallazgo de esta generación. Sus antecedentes inmediatos se encuentran en los teatros político-épico de Piscator y sobre todo en el épico-dialéctico de Brecht, de donde se retoman elementos medulares que conduzcan a la creación de un método propio, resultado del estudio y análisis de la realidad latinoamericana.

Surgió del [...] compromiso individual y colectivo de sus participantes con su entorno social y su decisión de tomar parte activa en su proceso de transformación [...] Dado por sentado el profundo compromiso político de estos artistas, quienes desde un principio adoptaron el materialismo dialéctico como base filosófica y estructural de la realidad, pasamos al objetivo de los mismos: su función social. Entendiéndose ésta como una búsqueda intensa de la identidad y de las características específicas que determinaron esta identidad mediante un nuevo planteamiento del proceso histórico y social que ha contribuido a formar un carácter nacional (Conjunto, 1984: 14).

El método del TEC de Colombia – su dramaturgo y director es Enrique Buenaventura - se basa en la propuesta brechtiana y, viene a ser el modelo más depurado y difundido entre todos aquellos con los que se quería validar el trabajo colectivo como la forma revolucionaria de abordar artísticamente el teatro. Para diferenciar el trabajo teatral propiamente dicho del uso que hacían los militantes del teatro como un medio para acercarse a un público determinado y efectuar una actividad propagandística, algunos teóricos del movimiento propusieron dos categorías: “teatro coyuntural”, aquel que se elabora durante una circunstancia histórica determinada como teatro de agitación como teatro político y “teatro no-coyuntural” (Conjunto, 1984: 18) cuya finalidad es la búsqueda constante de un lenguaje teatral que permita al público una aproximación crítica a la obra, a la realidad que se representa en ella – aquí se colocaría el trabajo del TEC.

En algunos países, la fuerte influencia y organización del Partido Comunista (PC) facilitó este proceso pues coincidía con el proyecto cultural de la izquierda. Pero esto también contribuyó a radicalizar la posición ideológica en la que se colocaron la mayoría de los colectivos. Dichas condiciones obstaculizaron el trabajo conjunto, se cerraron posiciones y todos aquellos a los que se consideraba contrarios a la labor revolucionaria fueron criticados duramente. Tachados con cuanto adjetivo peyorativo se tenía a la mano, su trabajo escénico fue despreciado y devaluado. Se perdió la objetividad y en muchos casos la calidad escénica.

Durante este período EG – algunos de sus miembros estaban afiliados al Partido Comunista Uruguayo -, vinculó su trabajo al Nuevo Teatro Popular Latinoamericano, sin que por ello, cambiaran sus estatutos y su organización institucional original. Siguió siendo un colectivo democrático y humanista, interesado en el desarrollo de una política cultural dirigida al pueblo mediante un trabajo escénico, preocupado por alcanzar siempre elevados niveles éticos y estéticos. No trataron de experimentar dentro del modelo de “creación colectiva” antes señalado, ya que ellos consideraban que esa actividad la efectuaban, con ciertas variantes, desde el momento en que propusieron la realización del seminario de autores dramáticos hasta que este comenzó a dar frutos.

Al término de este segundo capítulo podemos ver que el Movimiento Teatral Independiente Uruguayo emplea al teatro como un elemento de cohesión social al integrar un teatro popular donde

se crearon espectáculos de gran calidad artística con un marcado acento político, no partidista ni proselitista, que condujeron a su público hacia la reflexión; un movimiento teatral que empleó los momentos coyunturales para impulsar expresiones artísticas de gran trascendencia cultural, emplearon la prohibición como un elemento de creación. Como ejemplo recordaremos el caso del Presidente Perón. Él impidió el paso de artistas uruguayos, que continuamente viajaban a Argentina para trabajar allí. La prohibición permitió que dichos artistas pudieran tomar conciencia de que existían posibilidades de desarrollarse teatralmente en su propio país. La Institución Teatral Independiente El Galpón hace suyos estos planteamientos y dando pruebas que ellos poseían un proyecto de vida; un proyecto teatral; un proyecto para el cambio social que pretende incidir en el sistema social uruguayo a través de la relación que establece un espectáculo teatral con su público, plasma sus objetivos, sus lineamientos de trabajo y convivencia en los estatutos de la ITIEG y, al ponerlos en práctica en su desempeño cotidiano, en su preparación artística y teatral se vuelven una muestra tangible de que el trabajo colectivo planeado e inteligentemente organizado enaltece a los seres humanos y les brinda una postura política clara y consecuente con la labor que desempeñaban.



## CAPÍTULO III.

### EL GALPÓN Y SUS PRINCIPIOS IDEOLÓGICOS.

El Teatro Independiente es un movimiento teatral que desvinculado de toda presión político-tendenciosa, religiosa o filosófica y desconectado sobre todo de todo fin comercial, realiza el milagro de la creación en la realización artística, que puede dar obras de distintas tendencias filosóficas o políticas sin embanderarse ni ponerse al servicio de ellas, como forma directa de difusión cultural popular. Nelly Weissel (actriz) (Pignataro, 1997: 24)

Debíamos ser independientes del llamado teatro comercial, de toda intromisión estatal o privada tanto en lo artístico como en lo funcional, de toda tendencia política, religiosa o filosófica, de intereses particulares de grupos o personas; y orientados hacia un teatro auténticamente popular y nacional. Y por ello el pueblo será la única fuerza de la que el Teatro Independiente puede depender, pues la actitud opuesta llevaría a una vanidosa prescindencia en nombre de la pureza del arte, como si éste fuera ajeno a la vida social. Blas Braidot (actor y director) (Pignataro, 1997: 25)

#### 1. La Federación Uruguaya de Teatros Independientes.

Atahualpa del Cioppo dijo en varias ocasiones: El Teatro Independiente Uruguayo nació como una reacción a las condiciones de subdesarrollo cultural, reflejo de las condiciones económicas que determinaban la vida social en aquel entonces. Recordemos que el cine, entre otros factores, puso en crisis al teatro pues el público desapareció gradualmente de las salas teatrales. De esta manera pasaron muchos años hasta que los miembros de los grupos de teatro independiente se dieron a la tarea de rescatar su derecho a expresarse, eligieron al teatro independiente como su modo de vida.

Durante el período comprendido entre los años 1937-1947 se efectuó una lucha cargada de romanticismo que ayudó a colocar las bases de este movimiento: reducidos grupos de personas ensayaban alguna obra durante largos meses y hasta altas horas de la noche, levantaban paredes, construían escenografías, los mantenía unidos el deseo profundo de alcanzar sus ideales. Generalmente, estos conjuntos se integraban en torno a la figura de un director teatral reconocido públicamente, con la ilusión de formar parte del medio teatral. En este período el director se erigía como única y máxima autoridad en la toma de decisiones, si alguna causa lo obligaba a ausentarse era



razón suficiente para que el grupo se desintegrara, estuvieran o no regidos por un estatuto. En este período había una ausencia de identidad grupal.

En el caso de los actores que realmente querían llegar a ser artistas procuraban participar anualmente en tres o cuatro grupos. Lo que permitía que el trabajo tuviera continuidad eran los lazos amistosos existentes entre los integrantes de dichas compañías. Veinte o veinticinco actores y actrices daban vida a ocho o diez grupos independientes.

Este período generó “buen teatro” como una respuesta concreta contra “el mal teatro” sin que ello signifique que ya se tuviera la clara intención de conformar un repertorio de manifiestas tendencias sociales, políticas, populares o vanguardistas. No es sino años más adelante, cuando adquieren este compromiso tan característico de los independientes: la formulación de una política cultural puesta en marcha en todos los aspectos que componen la producción de un teatro popular nacional.

El anhelo de los miembros de la ITIEG para desempeñarse como institución cultural - productora en primer término de teatro pero también, promotora y difusora de otras actividades culturales: literatura, danza, música, plástica, cine -, contagió a los demás conjuntos, una vez identificado este intento como el punto medular para afianzar el movimiento teatral independiente en el Uruguay.

Estaban convencidos que “no hay teatro si no hay salas en manos de sus propios productores”, además de que “no hay teatro si en la calle no hay mucha gente capaz de reconocerle a una institución una representatividad artística y social que la haga digna de ser apoyada (Conjunto, 1989: 19).

Así que primero se obligaron a levantar salas propias, base primordial de su autonomía y desarrollo para después enfocar su atención en la unificación de los conjuntos independientes que los condujo a establecer como meta indispensable la definición de principios encaminados a auspiciar un teatro social y nacional.

Diez años después de haberse fundado el primer grupo independiente en Uruguay, existía ya un número considerable de instituciones teatrales, las cuales se autodenominaban independientes. En esta etapa, las principales fueron: Teatro del Pueblo, Teatro Universitario, El Tinglado, Grupo Tespis, El Galpón, Teatro Libre, Teatro Experimental, Teatro Circular, La Barraca, Taller de Teatro, La Farsa, Club de Teatro, La Máscara; de 1949 a 1956 se abrieron catorce salas en la capital del Uruguay. 1947 reunió a todas las instituciones, para decidir el establecimiento de una organización donde el trabajo conjunto contribuyera a trazarles un mejor futuro.

Siguiendo el ejemplo favorable de los independientes argentinos - Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI 1945)- en el año 47 se conforma la Federación de Teatros Independientes del Uruguay (FTIU) – que por su dificultad fonética, años después se le conocerá como Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI)- dejando constancia de las razones que los impulsaron a integrar esta organización:

Convenido en que, hallándose sujetos a las mismas necesidades y abocados a los mismos problemas, se hace necesaria una agremiación en la que, por medio de la ayuda mutua y la unión de fuerzas e ideales, se consiga un mejor porvenir para el movimiento de teatro independiente en nuestro país. Los acontecimientos de 1957 impulsan la estabilización institucional y la cohesión ideológica de los independientes. Este logro se afianza en 1963, durante la Segunda Reunión General de Consejos Directivos que se llevó a cabo en la Carpa, pues se establecen de manera definitiva los principios generales de esta organización:

[...] El Movimiento de Teatros Independientes comenzó oficialmente en nuestro país con la fundación de Teatro del Pueblo el 22 de febrero de 1937 y que la Federación Uruguaya de Teatros Independientes fue fundada el 15 de marzo de 1947, habiéndose aprobado sus Estatutos el 4 de diciembre de 1951;

[...] Durante el cuarto de siglo que lleva de vida el Teatro Independiente ha cumplido una tarea esencial de educación y de cultura por medio de las artes dramáticas en el país;

[...] Esta labor le ha hecho ganar en la comunidad una autoridad que pone el Teatro

Independiente en la responsabilidad de juzgar los procedimientos culturales que benefician o no ulteriormente al país;

[...] La situación filosófica y material por la que atraviesa el país resiente en un grado previsiblemente progresivo la realización y difusión de la cultura, entendida como ingrediente de la liberación individual y colectiva, los Teatros Independientes afiliados a la Federación, en su II Reunión General, DECLARAN:

Reafirmar que el Teatro Independiente es un movimiento artístico de activa militancia cultural y social, cuyas bases son:

1)INDEPENDENCIA: de toda sujeción comercial; de toda injerencia estatal limitativa; de toda explotación publicitaria; de todo interés particular de grupos o personas; de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida ésta en su significación expuesta precedentemente.

2)TEATRO DE ARTE: buscar, por medio de la continua experimentación, la elevación cultural, técnica e institucional, manteniendo una estricta categoría de buen teatro y una línea elevada de arte.

3)TEATRO NACIONAL: actuar de modo fermental sobre la colectividad promoviendo los valores humanos, atendiendo a la necesidad de la acción pública, mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacionales con proyección americana, propiciando un teatro que se apoye en esas bases y en especial el de autores nacionales que las cumplan.

4)TEATRO POPULAR: obtener la popularización del Teatro, en el entendido de que un instrumento de cultura es la expresión de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo.

5) ORGANIZACIÓN DEMOCRÁTICA: debe manifestarse por el sistema de institución, entendiéndose por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales.

6) INTERCAMBIO CULTURAL: El Teatro Independiente debe ser un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, proponiendo a la difusión en el exterior de los auténticos valores de nuestra cultura.

7)MILITANCIA: Los Teatros Independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad y de la comunidad misma; en tal sentido tratará de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo, y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura.

Después de leer esta declaración de principios podemos percibir en ellos un eje rector: la educación a través de la cual hacemos nuestros los valores, las tradiciones y la cultura (modo de vida) del grupo social al que pertenecemos también puede ayudar a que otros grupos sociales tomen conciencia de los procesos sociales en los cuales se encuentran inmersos. Los grupos de Teatro Independiente en el Uruguay conciben al teatro como un vehículo educativo, como un instrumento capaz de transmitir, comunicar, proyectar, recrear, mostrar y humanizar al público; instruir a los espectadores coadyuvando al desarrollo de sus capacidades reflexivas, analíticas y críticas por medio

de la observación de conflictos humanos que dejen al descubierto las diferencias sociales, la injusticia, la falta de equidad, el racismo, etcétera, con la intención de capacitar a este público para una participación razonada dentro de los procesos sociales. Los grupos de Teatro Independiente se plantean como necesidad vital establecer una perspectiva integral de Teatro; un proyecto donde se rescaten las costumbres, tradiciones y las culturas populares; un proyecto racionalizado y organizado; desde una perspectiva filosófica y política concreta: la dignificación popular a través de una organización jerarquizada y democrática. Que estas organizaciones culturales – los grupos de Teatro Independiente- creen una amplia red que favorezca y propicie en verdad una cultura donde pueda existir la democracia, la equidad, el respeto a la diversidad y la convivencia pacífica entre todos sus miembros desde la escala local, nacional hasta alcanzar la internacional. Y así conseguir su finalidad última: Un cambio en el sistema social. Un sistema que dignifique la vida de cada uno de los seres humanos que viven en nuestro planeta.

En 1951 se elabora el estatuto de la FUTI y hacia 1957(después de haberse consolidado como federación) deciden moverse para alcanzar presencia barrial, nacional e internacional, para lograrlo organizaron y participaron en los siguientes eventos: La Mesa Redonda de Teatro Independiente Nacional, El I Festival Internacional de Teatro Independiente, La fundación del Departamento Argentino Uruguayo de Teatros Independientes (DAUTI 1959), El Festival Rioplatense de Teatro Independiente; estos dos últimos ayudaron a realizar las giras que algunos grupos teatrales uruguayos comenzaron en este año.

Entre 1956 y 1963 FUTI se presenta como el movimiento de masas más importante de Uruguay. De tal manera que llegó a superar el número de espectadores que asistieron a sus representaciones a los asistentes al cine o a los partidos de fútbol (Diógenes, 1986: 198-199). Al comenzar el período comprendido entre 1961 y 1968; un período de crisis económico- financiera que trastornó la vida nacional de los uruguayos y que por supuesto golpeo fuertemente a los

Independientes. De tal manera que se vieron obligados a contemplar la necesidad de profesionalización de su labor teatral, necesitaban recibir un salario digno. La oportunidad de la profesionalización la brindó, hacia 1961, la televisión ya que comenzó a captar actores y directores. Se preveía un desastre para el Teatro Independiente pero no lo fue, ya que, las grabaciones y los programas extranjeros dejaron sin trabajo a muchos de estos artistas; el público “adicto” al teatro independiente se mantuvo – la elite citadina- y los actores y directores decidieron regresar a desempeñar su labor teatral independiente buscando los caminos que los llevaran a lograr la profesionalización dentro de este medio.

Pero, aún así, era cierto que la televisión frenó la captación del público popular, del “gran público”. Era indispensable establecer estrategias para llegar hasta él. Y en esa búsqueda La FUTI logró, de manera forzada - después de recurrir a marchas y manifestaciones públicas apoyadas masivamente – que el Gobierno Departamental de Montevideo les otorgara una subvención, \$200.000 anuales. En vez de distribuir la suma entre todos los grupos integrantes de la Federación decidieron poner en práctica la construcción de una carpa desmontable que les facilitaría el contacto con las clases populares: una carpa desmontable. Por medio de ella, pudieron llegar a los diferentes barrios de la ciudad a partir de diciembre de 1962.

La carpa contaba con alentadores antecedentes europeos y argentinos (Vittorio Gassman en Italia y El Teatro Arena de Francisco Petrone en Buenos Aires) y fue para la FUTI el intento más serio para establecer contacto directo con las zonas populares. A pesar de las grandes dificultades que planteaba su mantenimiento (financieras, organizativas, de programación) la carpa fue la expresión física de ese anhelo que los impulsaba a provocar, mantener y desarrollar “el contacto vivo y auténtico con el pueblo” para hacer llegar el arte teatral a esos sectores de la población que no tenían costumbre ni podían asistir al teatro.

Un ejemplo de entrega y convencimiento de la importancia de la labor que desempeñaría la carpa de la FUTI lo tenemos en su administrador: Yamandú Solari. Aunque nunca fue director, actor, dramaturgo, técnico o cosa que se le parezca, era un hombre enamorado del teatro a tal grado que renunció a su trabajo como clasificador de lanas, siendo éste uno de los trabajos mejor pagados en el país, para dedicarse a esta tarea hasta que un violento temporal la arrasó el 24 de febrero de 1966.

La carpa había sido concebida como un centro piloto de difusión e integración cultural y social, fines que solo cumplió a medias, o menos. Fuera de la actividad artístico cultural intensa y variada (además de teatro hubo ballet, conciertos y exposiciones) el trabajo estrictamente social extensión universitaria, asistencia, docencia, higiene) fue muy reducido. Sus cortas permanencias no permitieron un arraigo que captara voluntades, derribara recelos y allanara el camino para una asimilación vecinal.

Tal vez hubiera rendido mejores frutos un centro piloto instalado en alguno de los numerosos cines de barrio que fueron cerrados posteriormente. Antes que un fracaso, la carpa fue una etapa cumplida que dejó muy provechosas experiencias para la labor de la FUTI que juzgó prudente no insistir y en el futuro encararía otros caminos. (Pignataro, 1997: 95-96)

## **2. Organización y funcionamiento de la Institución Teatral Independiente El Galpón.**

Este conjunto teatral estaba formado por seres humanos de la más diversa posición ideológica, unidos por la necesidad que todos ellos tenían de ser parte del medio, por un proyecto cultural. Tocados por la tradición del Uruguay humanista y democrático pugnan por la apertura de un organismo cultural en el cual se identifique, a todos los niveles, este criterio. Se apoyaron en la experiencia gremial adquirida por algunos de sus miembros durante su desempeño laboral ya que sobrevivían como empleados bancarios, profesores, obreros, vendedores, etc. y algunos de ellos eran también representantes sindicales o militantes de algún partido político.

Para lograr una organización democrática interna revisten al conjunto con una fisonomía gremial donde la autoridad máxima se le confiere, en orden jerárquico, a: A) la Asamblea General, B) al Consejo Directivo, C) las Comisiones Centrales, D) la Asamblea de Socios, E) las Comisiones y F) las Secciones. El funcionamiento de cada una de ellas se detalla en los estatutos de EG, los cuales fueron aprobados por el Consejo Nacional de Gobierno con la autorización del Ministro de Instrucción

Pública el 28 de septiembre de 1955. En el acta se faculta a Blás Braidot y a Jorge Curi para gestionar la personería jurídica<sup>1</sup> del grupo ante el Poder Ejecutivo (ver apéndice 1).

El Consejo Directivo se integraba con un Secretario General y como mínimo cuatro secretarios de las comisiones centrales con un período de dos años de duración, después de los cuales todos los cargos ya mencionados eran sometidos a elecciones generales. Aproximadamente durante treinta años fue reelecto como secretario general el actor y director Blás Braidot.

A la ITIEG le dieron vida y sustento tanto la actividad artística como la actividad gremial. Era necesario hacerse de una infraestructura – considerada en los estatutos - que sostuviera ideológica, organizativa y materialmente todas las actividades que el conjunto planeaba echar a andar. Una vez teniéndola sería indispensable que su material humano se entregase completamente y con pasión a desarrollar las faenas que a cada uno de ellos serían destinadas, de esta manera, se contemplaba que la ITIEG estuviera formada por integrantes, aspirantes, colaboradores y socios con labores bien delimitadas, tanto en el ámbito gremial como en el artístico. Todos los integrantes activos y los aspirantes de EG, además de realizar alguna actividad artística, técnica o docente, debían efectuar también una “actividad institucional”, para participar en los fines inmediatos y generales de ITIEG. Claro que esto no quiere decir que todos lo hicieran con la misma intensidad, pero sí que el producto final sería el resultado del trabajo y del esfuerzo conjunto. Además, estas medidas estaban enfocadas al reforzamiento del compromiso y la responsabilidad de cada uno de sus componentes.

Hubo también elementos de EG que nunca participaron en las actividades artísticas (colaboradores y socios). Algunos se desempeñaron en ocasiones como técnicos pero, en general, se dedicaban exclusivamente a las labores que se les encomendaban dentro de alguna de las comisiones, mismas que efectuaban con entrega y generosidad, ya que nunca percibieron un sueldo ni

---

<sup>1</sup> La personería jurídica es la aptitud legal para intervenir en un negocio, y la representación con que se interviene en él.

Existían las siguientes Comisiones (secretarías) Centrales: General, Artística, de Gremiales, de Cursos, de Finanzas, de Prensa y Propaganda. Y cada una estaba integrada por otras comisiones, las que se requirieran para desempeñarse exitosamente.

Esta estructura interna responde a las complejas necesidades de:

Una especialización en el plano artístico.

El desarrollo de un clima creativo, en progresiva ecuación dialéctica con un público al que debe servirse en su real coyuntura histórica.

El mantenimiento de una actitud experimental que profundice y mejore esa ecuación dialéctica con el público.

El incremento de la continuidad y la extensión del trabajo.

La consolidación de las bases materiales que hagan posible el cumplimiento efectivo de los planes artísticos y creadores.

El desarrollo de una organización y una rigurosa disciplina y el acceso de los mismos a los grandes sectores populares.

El desarrollo de las bases democráticas internas (ITIEG, 1977:).

Aunque también hubo deserciones, siempre fue mayor el número de nuevos participantes que se ligaron a EG. La razón para explicar este proceder fue el respeto al trabajo colectivo antes que a cualquier interés particular o mezquino. Los integrantes se comprometían a: “aceptar los principios de la Institución, luchar por ellos y hacer cumplir todas las disposiciones estatutarias” (Estatutos, 1955: ).

De aquí se desprende que la ITIEG dejó a un lado a las divas y también al director como figura máxima, para insertarse en una nueva forma de trabajo teatral donde los compañeros que con sus propuestas, participación, experiencia y trabajo demostraban ser los más capacitados para ocupar estos puestos formaban parte del Consejo Directivo y de las demás comisiones.

Para dar una idea sobre el funcionamiento de las comisiones centrales, tomaremos como ejemplos a la comisión artística y la de finanzas; la primera guiaba la existencia artística de la El Galpón (EG) y era auxiliada por la comisión de lectura, la cual año tras año convocaba a toda la institución para proponer las obras que en ese período se habrían de estrenar y quienes serían sus correspondientes



directores. El repertorio lo elegía la asamblea y lo mismo debía suceder con cada una de las decisiones de peso que tomaba la ITIEG. Ni un director de la importancia de Atahualpa del Cioppo, que fue miembro de la comisión artística, pudo decidir por sí solo la puesta en escena de una obra; las proponía para su análisis y si la asamblea votaba a favor de ellas se montaban, de otra forma no podía ser. Estos procedimientos eran los que generaban un ejercicio democrático, ya que cada uno ocuparía el lugar que se ganara a través de su esfuerzo y capacidades personales en beneficio de toda la institución.

Muchas veces existían discusiones muy acaloradas y discrepancias con respecto al contenido de las obras, si eran oportunas o no, y también las complejidades artísticas que algunas plantean. [Pero, aún así] el repertorio se seleccionaba de una manera realmente estudiada, realmente colectiva, y era patrimonio de todos de principio a fin (Conjunto, 1977: 97).

Por su parte, la comisión de finanzas se ocupaba de una dura y tal vez no muy grata tarea: velar por el equilibrio financiero de EG; en ocasiones parecía tener una varita mágica para reunir el dinero indispensable para las puestas en escena, ya que las cantidades reunidas en cada una de las funciones nunca completaban los gastos.

Un teatro de arte es un teatro de déficit económico, y sólo los subvencionados por el Estado pueden en realidad hacer una labor continua. Nosotros nunca tuvimos apoyo de ningún gobierno y suplíamos eso con una imaginativa tarea financiera que nos facilitara obtener aquello que nos hacía falta (Conjunto, 1977: 97).

En comunión con esta comisión se encontraba “El Grupo de Amigos de El Galpón” donde toda persona que deseara vincularse a esta organización teatral y al teatro mismo podía hacerlo. Si hacemos un poco de historia sobre este grupo de amigos, podremos decir que en un principio estuvo formado exclusivamente por socios de la ITIEG, pero nació por iniciativa de los integrantes de la misma y una vez formada la primera asociación – muy pequeña por cierto – esta se fue pasando a manos de los socios para que así tuvieran plena autonomía. Claro que en un principio la empresa fracasó – en dos ocasiones – tal vez porque en esos momentos EG no contaba con el arraigo que

tuvo después. El 11 de noviembre de 1954 quedó seria y definitivamente constituido *El Grupo de Amigos de El Galpón*. El apoyo y el contacto con los socios les allanaría el camino y los ayudaría a progresar.

Su tarea era múltiple: comprendía la organización, desarrollo y conducción de algunos festivales de teatro; la colaboración en los pre-estrenos; la organización de conciertos, recitales, conferencias, exposiciones. Para hacer efectiva la actividad cultural de la ITIEG; también en todas las campañas financieras: en la de socios, en la pro-sala propia, en las rifas,... Ellos desempeñaban un papel importantísimo: creaban vínculos con los diferentes grupos sociales que conformaban la población además de participar de los triunfos y la búsqueda de soluciones a las diferentes problemáticas que vivía EG.

Todas las comisiones eran coordinadas por el secretario general y a su vez, la ITIEG estaba inserta en un engranaje mayor ya que era miembro – impulsor - de la FUTU y de la DAUTI.

La actividad de este inmenso conjunto teatral era exclusivamente cultural y por lo tanto la ideología de sus miembros no era tema de discusión ni marcaba una línea partidista a seguir<sup>2</sup>. Nunca fue un centro de reunión donde se hiciera labor proselitista a favor de algún partido político aunque una buena parte de sus miembros eran militantes del Partido Comunista Uruguayo (PCU).

Se consideraban un grupo progresista y por esta razón brindaban apoyo a cualquier grupo u organización que consideraran inserto en esta línea – la época de mayores contactos fue inmediatamente después de la puesta en marcha de la Sala 18 de julio - compartiendo con ellos sus instalaciones en la realización de alguna actividad.

Los miembros de la ITIEG confiaban en que su nación estaba regida por un sistema de gobierno democrático y liberal; en la capacidad de negociación que el Estado y las organizaciones populares

podrían mostrar pero, súbitamente el panorama nacional paralelo al internacional dejó al descubierto un nuevo rostro para “La Suiza de América”, los grupos en el poder comenzaron a radicalizarse al igual que los grupos disidentes. De esa manera se abrió una enorme brecha que borró las posibilidades del diálogo, manifestándose entonces el período más terrible y represivo por el que paso Uruguay durante el siglo XX.

Este tercer capítulo nos permite elaborar una panorámica más clara de la Institución Teatral Independiente El Galpón sobre todo desde su funcionamiento. Podemos identificar a esta Institución como un proyecto que va más allá de la práctica teatral. El teatro será el punto de contacto para reunir a un público simpatizante que posteriormente forme parte integrante de este ambicioso proyecto: generar educación, cultura y bienestar para las clases más desposeídas que les permita tener una participación social consciente, crítica y democrática.



---

<sup>2</sup> Los miembros del Consejo Directivo supieron mantenerse lúcidos y eficaces pues, no perdieron de vista este detalle de importancia capital que les permitiría consolidar y posteriormente dar continuidad a la política cultural por la que habían optado.

## CAPÍTULO IV.

### EL GALPÓN EN EL EXILIO (1976 – 1984).

Los diez compañeros de EG [que nos encontrábamos en la Embajada de México], en cumplimiento de un anterior acuerdo del Consejo Directivo de nuestra agrupación decidimos continuar a toda costa el trabajo teatral en el exilio. Se trataba de un instrumento artístico con veintisiete años de fogueo, con un indiscutible arraigo popular, conocido y admirado por la crítica latinoamericana, y era nuestra misión política y moral el enfilado contra la dictadura (Conjunto, 1984: 92).

#### 1. El Exilio, ¿desintegración del grupo teatral?

La ITIEG, al iniciar los años 70, contaba con:

- ◆ Dos salas, de teatro perfectamente equipadas para todo tipo de representaciones; la sala Mercedes y la sala 18 de julio.
- ◆ Una sede con una superficie de quinientos metros cuadrados para el desarrollo de todas sus actividades institucionales, docentes y administrativas.
- ◆ Una escuela de arte dramático y otra de títeres, con sus cursos teóricos y prácticos.
- ◆ Un seminario permanente de autores teatrales.
- ◆ Un archivo de casi treinta años de teatro uruguayo.
- ◆ Un elenco constituido por más de treinta actores.
- ◆ Un elenco de títeres.
- ◆ Una de las bibliotecas teatrales más importantes de Uruguay.
- ◆ Un archivo de vestuario y utilería correspondiente a un repertorio de cerca de cien títulos.
- ◆ Aproximadamente cinco mil socios contribuyentes mensuales.
- ◆ Una cuenta bancaria con dinero recaudado mediante las diferentes campañas financieras y las aportaciones de los socios.

Con el mayor de sus triunfos EG había alcanzado su más anhelada meta: ser propietaria de un teatro y haberlo logrado con el apoyo popular después de veinte años de trabajo incesante. Pero esta labor, preeminentemente cultural, formativa, educativa, la puso ante la mirada de la elite en el poder como un peligroso frente, sujeto de extrañas alianzas y por ello algunos miembros fueron objeto de

atentados terroristas entre 1968 y 1972. A partir de estas fechas la hostilidad y el clima de inseguridad social se agudizó gradualmente, día a día, mes con mes, año con año.

El 27 de junio de 1973 el poco interés que el gobierno había mostrado hacia la labor cultural de EG (Pineda, 1995: 100)<sup>1</sup>, se convierte en agresión abierta, no solo contra ellos sino en contra de todas las actividades culturales nacionales, a las que, en 1974, calificaron como “subversivas”. En un suplemento conocido como: “Documento II (Conjunto, 1976: 89)<sup>2</sup>” apareció en algunos periódicos donde ya existía la censura. A EG se le dedica toda una página para descalificarlos y se les señala como enemigos del sistema.

A partir de 1973 la situación política se había deteriorado en Uruguay y a los galponeros les pareció muy oportuno aceptar la invitación de los organizadores del Festival de Caracas, Venezuela (1974). Realizaron todos los esfuerzos necesarios para costear esa gira (hasta este momento solamente habían hecho giras a Buenos Aires) con la intención de cumplir con dos objetivos precisos:

- A) Mostrarían su quehacer teatral. Por lo que llevaron a Caracas una panorámica de su repertorio.
- B) Darían funciones en el extranjero. Lo que permitiría estrechar vínculos con los movimientos teatrales de América Latina y con algunos otros de los países socialistas previendo la posibilidad de recibir algunos golpes por parte de la dictadura y entonces estos podrían ser repudiados por el movimiento teatral y cultural mundial (cuando necesitaron este apoyo, lo recibieron).

A partir de 1975 a algunos integrantes de la ITIEG, junto con otros artistas uruguayos y extranjeros, se les prohíbe establecer cualquier tipo de relación con instituciones culturales dentro del territorio nacional. Entre diciembre del 75 y enero del 76 son arrestados y encarcelados casi todos los dirigentes de la ITIEG y algunos de los miembros más destacados: César Campodónico, Rubén Yáñez,

---

<sup>1</sup> Durante todos estos años (1949 – 1973) en contadas ocasiones la FUTI fue subvencionada por el Estado (concretamente por el Departamento de Montevideo) gracias a que luchó fuertemente para obtener este apoyo financiero. Pugnaba para que dicho apoyo fuera permanente y en todos los aspectos de la cultura, la subvención nunca comprometió la línea de trabajo ni de la federación, ni de la institución.

<sup>2</sup> A fines de 1973 se había publicado el Documento I, donde se pretendía demostrar que la Universidad era un centro de subversión internacional. Este se constituyó en un antecedente previo a la intervención de la universidad.

Blás Braidot, Miriam Gleyger, Rosita Baffico, Raquel Seoane, Sara Laroca, Mario Pérez, Dardo Delgado, Humbolt Ribeiro, Mario Galup, Washinton Castillo, Mauricio Rosencoff<sup>3</sup>. La mayoría de los detenidos fueron puestos en libertad los primeros días del mes de abril - después de algunos meses en prisión sometidos a interrogatorios y tortura (física y psicológica) ya que, no pudieron imputarles delito alguno -. Esta liberación fue exigida por la opinión pública nacional e internacional mediante mítines, manifestaciones masivas, cartas, etcétera. Mientras tanto, otros elencos cubren solidariamente la programación tanto en la sala Mercedes como en la sala 18 de julio. Y los miembros que habían quedado en libertad estrenan *El gorro de Cascabeles* de Pirandello bajo la dirección de Júver Salcedo, logrando el apoyo y la aceptación masiva de la crítica. Para finalizar el 7 de marzo de 1976 el gobierno disuelve la ITIEG (ver apéndice 4), desconoce su personería jurídica, expropia, roba, destruye todos sus bienes y, además, clausura sus salas

Estas son algunas de las consideraciones, en las cuales, se basó el gobierno de ese período para decretar la clausura:

A) la constante adhesión, apoyo, estímulo y realización de toda clase de actividades políticas de tendencia marxista-leninista;

B) la invariable solidaridad con toda la labor de agitación y de deterioro de la situación política, social y económica que impulsaba la Convención Nacional de Trabajadores – asociación declarada ilícita -, brindando su respaldo a toda clase de huelgas, paros, movilizaciones y manifestaciones gremiales;

C) la manifiesta adhesión con la actividad sediciosa, pudiéndose citar como ejemplo más claro la puesta en escena y posteriormente grabación en disco de la obra *Libertad, Libertad*, que es todo un canto de alabanza a la violencia guerrillera, como también la obra *La reja*,

D) un evidenciado propósito de penetrar ideológicamente entre los estudiantes y la juventud trabajadora mediante el desarrollo de un teatro comprometido con el marxismo-leninismo;

E) el funcionamiento clandestino, dentro de la institución, de un círculo del Partido Comunista, tan pronto como este fuera disuelto;

F) una larga trayectoria política marxista en casi todos los integrantes de los cuadros directivos de la institución, contándose muchos de ellos como afiliados y militantes activos del Partido Comunista. Todo lo cual permite señalar a la Institución Teatral El Galpón como una de las típicas organizaciones de fachada montadas por el marxismo-leninismo en el Uruguay, para la infiltración de los medios culturales (Conjunto, 1989: 9-10).

---

<sup>3</sup> Mauricio Rosencoff fue por poco tiempo miembro de EG ya que se unió a los Tupamaros. Estuvo en prisión durante once años. Atahualpa del Cioppo se encontraba impartiendo un curso en la Universidad de Costa Rica por eso no lo tomaron preso.

La sala 18 de julio se destinó a la Universidad y en ocasiones al SODRE, en cuanto a la sala Mercedes, ésta se devolvió a su dueño para que años más tarde fuera demolida (Conjunto, 1977: 104).<sup>4</sup>

Los dirigentes fueron requeridos nuevamente por la policía y por los militares, su vida corría peligro, razón suficiente para que los que aún seguían en el país decidieran ocultarse y más tarde abandonarlo. Un pequeño grupo, acompañado por algunos de sus familiares, pidió asilo en la Embajada de México<sup>5</sup> y éste les fue concedido.

En la Embajada permanecieron resguardados durante un mes. Ahí, reunidos más o menos diez miembros de EG<sup>6</sup> decidieron continuar con el grupo en el exilio, además de planear las estrategias que iban a seguir para que este proyecto fuera viable.

A continuación transcribo algunos párrafos de un documento<sup>7</sup> que nos aportará algunos elementos más para conocer las decisiones que tomaron los miembros del EG durante su estancia en la embajada de México en Montevideo:

Una vez disuelto El Galpón, y clausurados sus locales, se intentó el reagrupamiento de la gente, a instancias de los dirigentes, a los efectos de darles forma, a planes que ya se habían elaborado para una situación como esa. Se realizaron algunas reuniones, obviamente clandestinas, hasta que los dirigentes comenzaron a ser buscados por la policía. Dado que varios de ellos estaban bajo emplazamiento de la justicia militar, y en algún caso con los documentos retenidos por la policía, lo que impedía una salida del país por las vías normales, se recurrió al procedimiento del asilo. Esto daba al activo de El Galpón la siguiente configuración:

<sup>4</sup> El apropiarse de nuestra sala, es el odio feroz de la dictadura hacia [nuestro trabajo], la respuesta a nuestro repertorio, a nuestros estrechos vínculos con la clase obrera y sus organizaciones, con los estudiantes, a la postura de ofrecer la Sala 18 a la Central Obrera y al Frente Amplio. Los fascistas sabían que nuestra Sala era uno de los pocos lugares donde la gente de izquierda concurría y estaba junta. Quiero contar algo muy especial, habíamos montado Julio César, pero fueron cayendo presos los integrantes del elenco y hubo que bajarla de cartel; entonces un grupo de compañeros, mientras nosotros estábamos presos, se ponen a ensayar EL gorro de Cascabeles, de Pirandello; como el resto del elenco no alcanzaba, invitaron a otros que no son de El Galpón, los que generosamente aceptaron y se estrenó. Era tal la afluencia de público que llegaba a la calle, esto constituía una manifestación maravillosa de solidaridad con el Galpón; claro a la dictadura no le quedaba otro remedio que ir al requisamiento de la sala, dejar de lado toda medida que nos impidiera trabajar: como los allanamientos, como la prisión sucesiva de la gente, para caer de lleno, de la forma más grosera, en la clausura. En la requisita de la Sala destrozaron valiosos cuadros y nuestros archivos, máquinas, fotos, millones de millones de pesos logrados realmente con el aporte del pueblo.

<sup>5</sup> Posteriormente viajaron a México - desde este país podrían seguir manteniendo un contacto directo con Latinoamérica -, en pequeños grupos, puesto que para la embajada era imposible enviarlos a todos juntos por que en ese entonces, dio asilo aproximadamente a cien uruguayos. Los primeros que llegaron buscaron apoyo de instituciones y de particulares para traer al país a otros miembros del grupo y de esta manera reanudar sus actividades teatrales tratando de adaptarse a las nuevas condiciones sociales en las que se encontraban. Fueron años muy duros, cargados de dificultades, confusión y temores.

<sup>6</sup> Entre ello se encontraban algunos integrantes de otros grupos que ya habían pasado a formar parte del elenco de EG, como ejemplo tenemos a Rubén Yáñez de Teatro del Pueblo y a Humbolt Ribeiro de Teatro Universal.

<sup>7</sup> Este documento forma parte del archivo de Blas Braidot pero, no indica quien es el autor.

A) Un núcleo importante asilado en la Embajada de México, y con la perspectiva de tener que radicarse temporalmente en ese país;

B) Un núcleo en Montevideo, desinstrumentado, disperso, constituido por las personas menos fogueadas y menos conocidas (salvo la excepción de Juvier Salcedo, que recientemente había llegado a Costa Rica), integrantes, colaboradores y alumnos de la institución;

C) Una diáspora de integrantes, distribuidos de la siguiente manera: en Buenos Aires, César Campodónico, Stella Texeira y Sara Larocca (que luego se iría a Venezuela), Amanecer Dotta, Alondra Badano, Arturo Fleitas, Blanca Loureiro y los ex-integrantes Juan M. Tenuta, Adela Gleijer y Villanueva Cosse, los cuales se habían ido a Buenos Aires en 1974; en Venezuela, Ugo Ulive y Maruja Fernández; en Costa Rica, Atahualpa del Cioppo; en Francia, Jorge Carrozzino; en Inglaterra, Walter Acosta; en Italia, Raúl Cabrera; en España, Raúl Pazos; y quizá algún etc.

No bien estuvimos en la condición de asilados, comenzamos a trabajar al nivel de Partido (como también se habían asilado Lasca y Saúl Ibargoyen, junto con Yáñez y Braidot alcanzaban a cuatro el número de integrantes de la Secretaría de Cultura) en el tema de la cultura en general y en particular de El Galpón.

Por lo que respecta a la reorganización de El Galpón, ya en la Embajada mexicana en Montevideo, elaboramos un informe, que hicimos llegar a manos de los compañeros de Montevideo y de Buenos Aires.

En dicho informe, luego de hacer una evacuación ideológica, política y cultural, tanto de la clausura de El Galpón, como de su línea a través de 27 años, ratificamos los puntos esenciales de esa línea. Resolvimos reestructurar El Galpón adecuadamente a la nueva situación, no sólo en función de su supervivencia, sino de su mejor eficacia dentro de la misma.

Síntesis de la nueva forma de existencia de El Galpón:

1) Nuevas formas de lucha contra la dictadura.

Denuncia expresa, en sus distintas formas.

Ser vehículo de masas, en el ámbito nacional y continental; movilizadas en torno a esta actividad y a través de ella.

Incidir y colaborar en el movimiento de solidaridad internacional con la lucha del pueblo uruguayo.

Promover, dentro y fuera del país, las formas culturales nacionales, que la dictadura fascista no puede albergar ni representar.

2) Nuestra estructura orgánica.

Un equipo consolidado en el exterior, de proyección internacional, con su centro en México.

Una o más formas de existencia en el país.

Punto de apoyo y difusión en Buenos Aires.

Corresponsalías en distintas partes del mundo.

Una dirección orgánica única, que unifique toda la planificación, en sus aspectos fundamentales, ubicada en México. Consideramos conveniente que la dirección tenga ese emplazamiento, por razones de operatividad, posibilidad de comunicaciones, manejo de las vías de aglutinamiento, y por encontrarse allí los cuadros de mayor experiencia en esa función. Un organismo cultural de masas no es un organismo conspirativo, y debe, en la medida que pueda, tener una faz pública.

3) Adecuación táctica, institucional y artística a la nueva situación.

En lo táctico.



Incremento de la proyección internacional, por el desarrollo de giras, y la presencia en congresos, simposios y festivales, tanto del equipo central, como de integrantes emplazados en otros lugares.

Nuestra táctica social en México no puede ser la misma que en nuestro país; no podemos ser a la manera de un teatro mexicano, cuyo objetivo sea incidir en la confederación de fuerzas sociales de ese país, sino en el nuestro, y de la alineación de las masas mexicanas a las que lleguemos, en la corriente de defensa de las luchas del pueblo uruguayo y contra el fascismo latinoamericano.

Relacionamos con los distintos medios artísticos internacionales, y con el movimiento sindical teatral a ese nivel.

Nuestro trabajo dentro del país, y su táctica, no puede ser la misma que antes de la ilegalización.

En lo institucional

Establecimiento de vínculos sólidos y eficaces entre la dirección en el exilio y los distintos centros de acción, especialmente el que actúa en el país.

Para el equipo en el exilio debe funcionar a muy alto grado la información de lo que se hace en el país, la democracia interna, el rigor ideológico y la autocrítica.

Líneas de trabajo para el equipo central en el exilio:

funcionamiento interno (para todo el aparato internacional y nacional)

relaciones (los vínculos con todo el movimiento cultural, sindical y solidario en el ámbito mexicano e internacional)

finanzas (habrán planes locales y planes centrales)

artística (repertorio, giras, desarrollo del equipo)

Armado del aparato internacional de la institución en el exilio: equipo central, argentino y corresponsales.

Armado del aparato uruguayo de la institución:

una dirección nacional, con los mejores contactos con la dirección central.

Agrupamiento de los jóvenes y de los no fácilmente identificables, en una organización teatral pública, que a la vez de producir espectáculos, atienda al desarrollo de sus integrantes.

integración, al trabajo artístico de otros grupos, de las figuras conocidas, pero sin dispersión institucional y con vinculación permanente a la dirección nacional.

Una vida institucional que aglutine a los cuadros, con los cuidados que ello exija, buscando siempre un contacto de masas en torno a la defensa de lo mejor de nuestra cultura, y al movimiento de unidad interna antidictatorial.

En lo artístico

La calidad de nuestro trabajo es el primario instrumento de nuestra denuncia.

Profundización de nuestro trabajo (equipo, autocrítica, desarrollo, rigor ideológico, eficacia, etc.) para acentuar nuestro perfil.

Vinculación con los otros sectores artísticos del exilio.

Conquistar los instrumentos que permitan al equipo central para cumplir con las funciones establecidas.

Ampliación de ese equipo, convocando integrantes ubicados en otros países, en el nuestro, y recurriendo a invitados especiales.

Hasta aquí, ese fragmento del Informe que elaboramos en la Embajada mexicana en Montevideo.

Este documento nos permite observar un cambio en el funcionamiento de la ITIEG. Aquí nos encontramos con que su manera actual de plantear la acción esta permeada por una nueva coyuntura: la implantación de una dictadura militar en Uruguay; la desarticulación de la ITIEG pero sobre todo, la persecución y el exilio de aquellos de sus miembros afiliados al Partido Comunista Uruguayo. Los ahora representantes de EG tomaron una decisión coyuntural: la ITIEG y el PCU trabajarían juntos para lograr la liberación de su país sin que esto afectará su funcionamiento. El grupo se plantea servir como vehículo concientizador para lograr que sus espectadores apoyarán su lucha por el derrocamiento de la dictadura en el Uruguay; su trabajo teatral debía ponerse, una vez más, al servicio del pueblo uruguayo para que éste recobrar su vida democrática. Esta actitud parece coherente con los estatutos de la ITIEG: luchará por la libertad, la igualdad y la cultura. Sin embargo, su cercanía con el Partido Comunista Uruguayo (PCU), el trabajo conjunto que empezaron a desarrollar no los mantiene como se plantea en sus estatutos: ajenos a toda tendencia política (léase partidista), religiosa o filosófica. Esta situación empezará a marcar una diferencia radical entre la ITIEG del Uruguay y la ITIEG del exilio en México.

Llegaron a México - a finales de junio y julio de 1976 -, organizados y con un plan de trabajo: su propia labor artística. Contribuyeron de manera fundamental para implementar las Jornadas Uruguayas de la Cultura y con su participación contribuir a sensibilizar al público y pugnar por el derrocamiento de todas las dictaduras latinoamericanas y de manera particular por la pronta desaparición de la existente en su país. Anhelaban y proyectaban su pronto regreso al Uruguay.

En un minuto la firma de un títere creyó cortar de raíz veintiséis años de esfuerzo. Pero no es así. El Galpón no ha muerto. Se reabrirá un día no lejano, en un Uruguay que tampoco han podido— ni podrán — matar (Conjunto, 1976: 92).

## **2. En México: ITI “El Galpón”, A.C.**

El número de integrantes que conformaba en ese entonces EG: Blás Braidot, Mario Galup, Dardo Delgado, Humbolt Ribeiro, Raquel Seoane, María Azambuya, Rubén Yáñez, Rodolfo Dacosta, Saúl

Ibargoyen y algunos más que se integraron posteriormente, hacía imposible la reposición de cualquiera de sus trabajos anteriores, aunado a la falta de recursos, vestuario y escenografía, elementos indispensables para cualquier montaje:

Después de un recorrido de la realidad de México y de las posibilidades de comunicación con los otros centros de acción, nos hemos puesto a poner en práctica (los acuerdos tomados durante su asilo en la Embajada de México en Montevideo). Luego de varios tanteos, en un medio polarizado entre las formas más elitistas o ultraizquierdistas de los teatros universitarios, y el más vulgar y corrupto teatro comercial, hemos encontrado, por fin, el camino para empezar a andar, luego de abrir un amplio abanico de contactos con todas las instituciones oficiales, sindicales y privadas que tienen que ver con el teatro. La ITIEG ha sido reconocida como tal por el gobierno de México, y en tales términos se le ha contratado, en principio por el término de cuatro meses (aquí todo se corta y se reinicia con el cambio de presidente). Esto no sólo significa la solución de trabajo para los once integrantes que estamos aquí: Braidot, Yáñez, Ribeiro, Delgado, Galup, Azambuya, Seoane, Castillo, y los recientemente incorporados Rodolfo da Costa -de Teatro Circular-, Saúl Ibargoyen y su esposa Líl Bidart, sino la perspectiva de la apertura de El Galpón aquí, primero como casa que albergue a la cultura uruguaya y a expresiones de la cultura mexicana, para luego apuntar a la difícil posibilidad de un teatro. Todo esto resultó gracias a que presentamos un plan, que los mexicanos estimaron como el primero que se presenta en serio, fruto de los veintisiete años de experiencia y aureolado por el prestigio que El Galpón tiene también por estos pagos. Echada esta base, estamos en condiciones de planificar concretamente la venida de Atahualpa, y la perspectiva de empezar a traer gente de otros lugares.

La organización de las cosas en Montevideo y Buenos Aires están pesadas y difíciles. Lo importante es Montevideo, a pesar de las dificultades; en cuanto a Buenos Aires, pensamos ir evacuando hacia aquí, a medida que las cosas lo permitan, a quienes tienen la documentación en forma (Documento del archivo de Blas Braidot, sin autor).

Una vez terminados los dos meses de estancia gratuita en un hotel de la Ciudad de México, con las limitaciones antes mencionadas a costas y después de observar el panorama cultural que los rodeaba, intentaron aclimatarse. Comenzaron a buscar opciones de trabajo y afortunadamente para ellos el Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT), dependencia del Congreso del Trabajo les solicitó, en un primer momento, una obra para niños. Así fue como reiniciaron sus actividades artísticas abordando una creación colectiva<sup>8</sup> dirigida al público infantil: *Los cuates de Candelita*, con dramaturgia de Saúl Ibargoyen y Humbolt Ribeiro, bajo la dirección de Rubén

---

<sup>8</sup> El Galpón realizó una serie de improvisaciones que grabó en audiocintas. Saúl Ibargoyen, el dramaturgo del grupo, las revisó y a partir de ellas escribió el texto. Esta es una variante de creación colectiva la cual le da un peso fundamental al texto dramático. La creación escénica corre a cargo del director. Es una pieza circense con un contenido social. El tema es la búsqueda de trabajo en el capitalismo, el tema del pan, en el ámbito de circo, todo jugado en un plano para niños, con canciones. (Universal, 1976: 1)

Yáñez además de la adaptación de *Libertad, Libertad* a la cual le dieron el nombre de: *Galpóncantamérica* primero, para después llamarlo *Músicamérica*, con dirección de Blás Braidot y *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht con dirección de Rubén Yáñez. A éstas puestas le siguió una muy memorable: Pluto (o de la risa) de Aristófanes dirigida también por Yáñez. Los ensayos de estos espectáculos se vieron acompañados por una intensa labor para establecer relaciones amistosas con la gente del medio teatral mexicano que compartía posiciones con ellos y que los recibía hospitalariamente en su territorio. Algunos artistas mexicanos se integraron después a esta nueva ITIEG.<sup>9</sup>

EG trabajó por cuatro meses para el CONACURT, en algunos centros fabriles, campesinos y estudiantiles del interior de la república y del D.F. Cuando concluyó el contrato con esta institución, debido al cambio de administración sexenal. La ITIEG “salió a lo que podría llamar el libre mercado del teatro en México.” Pero sin perder nunca de vista que su trabajo era y seguiría siendo educativo, no comercial, por lo tanto sus fuentes de trabajo estaban limitadas a instituciones, centros culturales y educativos u organizaciones gremiales.

Para los miembros del conjunto teatral la mancuerna entre la actividad artística y la actividad gremial era ya inseparable, o sea, no eran un conjunto teatral sino una institución. Se concebían como la institución cultural que había sido en su tierra natal y que querían continuar siendo durante el tiempo que durara el exilio y aún más, después de éste.

La mayoría de los galponeros que llegaron a México eran miembros del PCU, recibieron apoyo (hasta donde les fue posible brindárselos) de algunos dirigentes del Partido<sup>10</sup> como una muestra de

---

<sup>9</sup> Actores y actrices contratados por CONACURT para trabajar con El Galpón: Alejandra Zea, Mario Escobar (Ficachi), Silvia Sandoval, Manuel Guizar, Carlos Ezquerro, Francisco Rodríguez, y Morris Savaniego. Técnicos: Rodolfo Sánchez Alvarado (musicalización y sonorización), Mari Paz Matta (vestuario).

<sup>10</sup> Esta ayuda no fue financiera. Pero aún así, fue de importancia capital pues dichos dirigentes mantenían relaciones diplomáticas con muchos “países progresistas” y con el bloque comunista. Lograron ponerlos en contacto tanto con grupos teatrales como con instituciones culturales y gubernamentales de todo el mundo, algunas de ellas los apoyaron financieramente, fue así como pudieron realizar cierto número de giras internacionales, la impartición de cursos, conferencias, y todo aquello que llevaron a cabo durante estos ocho años en el exilio. Es importante hacer una sutil diferenciación, durante este periodo, entre el trabajo político de algunos de los miembros de la ITIEG y su labor artística ya que en ocasiones no es posible ver con claridad si existe o no esa separación, un caso muy concreto lo encontramos en algunas de las declaraciones que Rubén Yáñez hace a la prensa.

reconocimiento a su destacada labor teatral, artística, cultural y educativa, por la cual merecían contar con la solidaridad de todos aquellos que creyeran en la libertad y la justicia; tuvieron también el respaldo de Cuba, la amistad y los compromisos que llegaron a establecer con algunos teatristas mexicanos, latinoamericanos y europeos. Se constituyeron legalmente en México, como Asociación Civil (24 de mayo de 1979) después de hacerse, con grandes esfuerzos, de una sede que se encontraba ubicada en: Suchil 19 bis<sup>11</sup> (Ver apéndice 1).

Retomaron los estatutos ya existentes y con ellos reafirmaron sus principios ideológicos: la realización de espectáculos teatrales de elevado nivel artístico, la intensificación del estudio y la práctica del teatro y artes afines y, a través de ello, el desarrollo de una vasta y permanente obra de educación y cultura. La asociación no podrá tener representado su capital por acciones ni tendrá fines de lucro, además, se mantendrá ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica pero luchará por la libertad, la justicia y la cultura (Acta Constitutiva de la Asociación Civil El Galpón, 1979).

El grupo estaba conformado en ese momento por: María Azambuya, Blas Braidot, César Campodónico, Washington Castillo, Rodolfo Dacosta, Dardo Delgado, Arturo Fleitas, Mario Galup, Blanca Loureiro, Nicolás Loureiro, Humbolt Riveiro, Raquel Seoane, Stella Texeira y Rubén Yáñez, a quienes se les uniría después Atahualpa del Cioppo y otros compañeros (Escénica, 1984: 77)<sup>12</sup>.

EG se mantuvo distante de cualquier participación que lo vinculara a las actividades de alguno de los grupos políticos mexicanos; su estancia en el país en calidad de asilados políticos se los impedía. Proceder de otra manera hubiera propiciado su deportación.

Durante los más de ocho años que duró el exilio tuvieron contratos con el INBA, la SEP, FONAPAS, con diversas instituciones, universidades y centros culturales, donde realizaron giras por el

---

<sup>11</sup> El 30 de marzo de 1979 El Galpón inauguró su sede en México, dotada de auditorio, sala de exposiciones, sala de ensayos, locales para talleres infantiles, etc.; la cual vino a complementar, por estar ubicada en una zona popular: Col. La Candelaria, la labor permanente de las giras, hasta ese entonces más de cien localidades visitadas en el Interior de la República.

<sup>12</sup> Amelia Porteiro, Pepe Vázquez, Daniel Bouquet, Imilce Viñas, Augusto Mazarelli, Silvia García.

interior de la República. Dieron funciones de teatro para niños en infinidad de escuelas públicas de diferentes niveles educativos (ITEG, 1990: 16)<sup>13</sup>; realizaron una amplia actividad docente (ver apéndice 3): Impartieron cursos, seminarios, encuentros, conferencias; organizaron exposiciones, ciclos de conciertos populares, ciclos de encuentros de elencos teatrales (nacionales e internacionales); llevaron a cabo intercambios con organismos y elencos nacionales e internacionales; asistieron a Festivales de Teatro en el ámbito internacional (Conjunto, 1989: 13)<sup>14</sup>; participaron entusiastamente en la organización y realización de las Jornadas Culturales Uruguayas que se efectuaron en distintas partes del mundo y, además, pudieron lograr otro de sus anhelos: la profesionalización. Vivir haciendo teatro, teatro independiente.

En el exilio, El Galpón se propone conservar la unidad del grupo y su organización y métodos de trabajo con una importante modificación: las nuevas condiciones obligarán a sus integrantes a profesionalizarse. Esto fue posible también gracias a los contratos que obtuvo el elenco del gobierno mexicano y numerosos organismos culturales, sindicales, universidades, casas de arte y cultura, estatales o privados (ITEG, 1991: 5).

Una vez levantada y equipada su sede, ésta recibió a decenas de actores, músicos, cantantes y artistas plásticos latinoamericanos, quienes habían contribuido para ponerla en pie; organizaron jornadas de solidaridad con diferentes países latinoamericanos: Nicaragua, El Salvador, Chile, Brasil, Bolivia, Cuba, Panamá y Puerto Rico, etc.

Editaron varias publicaciones; grabaron algunos discos; realizaron un largometraje: *Pedro y El Capitán* de Benedetti. Éste se exhibió en México y en varias muestras internacionales. Estrenaron veinticinco títulos de teatro y títeres para niños y adultos con los cuales efectuaron aproximadamente dos mil quinientas funciones en diferentes teatros de México, América Latina y Europa.

---

<sup>13</sup> Desde 1986 – ya de regreso en Uruguay- esta labor, ha cobrado para el grupo nuevas dimensiones. Se representa obras adecuadas para los niños preescolares y escolares de abril a noviembre durante cuatro días a la semana, a las 10:00 hrs y a las 14:30 hrs. También se realizan cursos y talleres para los profesores de enseñanza primaria y enseñanza media.

<sup>14</sup> La legislación mexicana hizo posible la participación de EG en los diferentes eventos internacionales a los que fueron invitados pues, les proporcionó la documentación indispensable para viajar ya que, el gobierno militar de ese entonces los había despojado de sus pasaportes.

Nunca perdieron de vista su objetivo en el exilio: lograr estimular y en esa medida contribuir al derrocamiento del régimen golpista en Uruguay para regresar, recuperar su sala y reiniciar su actividad teatral.

En Uruguay la ITIEG estableció una estructura organizadora con una asamblea que fijaba las pautas generales de la actividad, elegía al Consejo Directivo, aprobaba el repertorio y resolvía las cuestiones fundamentales. Pero, además, tenía una categoría de socios que aportaban dinero en efectivo, tenía 4,000 socios, lo que representó un caso inédito como institución cultural aún en este país del Cono Sur y por supuesto que en muchos otros países hispanoamericanos. Esto permitía a EG mantener una política autónoma, sin estar sujeta a los avatares de la taquilla.

Al acercarnos a esta historia de la ITIEG no debemos olvidar que el trabajo pone un énfasis particular en entender a EG como institución cultural y no exclusivamente el aspecto escénico del grupo. Podemos observar que la institución tejió una red inseparable entre su labor artística (educativa) (Shneider, 1995: 9)<sup>15</sup> y su labor gremial (estatutaria) pues nunca perdió de vista el objetivo que se había trazado desde el inicio de esta travesía: edificar una institución cultural (de rasgos humanistas) que educara teatralmente a las clases populares. Por ello, el funcionamiento de la misma, corre entre estas dos líneas paralelas enriqueciéndose y fortaleciéndose una a la otra, con la intermediación de todos aquellos ciudadanos a los que lograron convencer de la importancia de esta empresa. Su apoyo fue decisivo para alcanzar la meta que se trazaron.

Mientras sus actividades culturales se desarrollaron en Uruguay, el Consejo Directivo de la institución (además de cada una de sus instancias jerárquicas) estuvo integrada por elementos comprometidos y apasionados con su labor (desde 1949 hasta 1975). Este compromiso los obligó a

---

<sup>15</sup> Similar a la de algunos grupos mexicanos de los años 30: Teatro *Ulises*, Teatro de *Orientación*, *Escolares del Teatro* fueron el nacimiento, en México, de concepciones teatrales rotundamente transformadoras que persiguieron y buscaron modificar cualitativamente la presencia del teatro como cultura al brindándole al público una orientación respecto a las artes del teatro y por ello su intención era educativa. Hicieron un teatro universalista porque entendieron que la esencial tradición del hombre no sólo es su pasaje natal sino el territorio del mundo.

respetar y hacer respetar sus estatutos, su línea de trabajo no cambió, se mantuvo firme y sin conflictos que atentaran contra la disolución del mismo. Por el contrario, supieron como conducir a su asociación hacia un crecimiento agigantado, alentados e impulsados por su público. Esto dio como resultado veintisiete años de trabajo ininterrumpido e inagotable. La ITIEG enfocó sus esfuerzos no solamente al crecimiento del movimiento independiente en el Uruguay y la Argentina, (son ejemplos de esta labor FUTI y DAUTI), sino con la mira puesta en Latinoamérica para formar nuevas organizaciones que coadyuvaran a la integración de un movimiento teatral latinoamericano.

Durante estos años EG estuvo acompañado por todos los grupos que formaban el movimiento teatral independiente uruguayo. Todos ellos se encontraban aglutinados en la FUTI, juntos para emprender una actividad reivindicatoria de la función que el arte y la cultura podían desempeñar en la transición hacia un nuevo sistema social. Mantener unidos a grupos de diferentes tendencias fue producto de una lucha ardua y difícil que el golpe de estado en Uruguay corto de cuajo, los condenó a interrumpir su continuidad histórica; los soterró.

La dictadura militar de 1973 vino a ser el huracán que devastó Uruguay y en ese desastre se encontró envuelta la ITIEG, fue arrasada material y humanamente. Los miembros más perseguidos de la institución fueron aquellos que estaban afiliados al Partido Comunista (Díaz, 1988: 120)<sup>16</sup> y fueron éstos, en su mayoría los que llegaron en compañía de nuevos integrantes<sup>17</sup> a nuestro país para “reconstruirla” aquí. Otros galponeros ya habían emigrado a Cuba, Venezuela, Costa Rica, Argentina, España y algunos más, los que pudieron, se quedaron en el Uruguay para integrarse a otros elencos, o para crear nuevos grupos y en su defecto, dejar momentánea o definitivamente el arte teatral. Esto era lo que implicaba adaptarse a reglas restrictivas de convivencia social.

---

<sup>16</sup> El anticomunismo se extendió como represión de toda manifestación de disenso en el orden establecido; el insurgente es el enemigo que debe ser no simplemente derrotado sino materialmente “sacado de escena”.



La ITIEG en el exilio siguió viviendo en la esperanza del pronto retorno a la “democracia”. En México no poseían la infraestructura con la que contaban en su nación, ni contaban con el apoyo de sus socios, además, pocos eran los miembros fundadores, pocos los dirigentes, los actores y actrices experimentados o aquellos que recibieron su formación actoral en la institución. Esto dio como resultado un elenco formado por un pequeño número de personas

Aún cuando la calidad artística del elenco, presente en México, era evidente y en este terreno había continuidad con el trabajo artístico iniciado en Uruguay, no así con el gremial, puesto que los dictadores habían desaparecido la institución. La ITIEG como aglutinadora de los esfuerzos culturales de un amplio sector social se quedó en Uruguay aún cuando algunos de sus miembros intentaran reconstruirla en México. La ITIEG se quedó en el corazón de los uruguayos; en sus salas, en esas memorables puestas en escena que no conocimos y que nunca más podremos ver; en la memoria de cada uno de los galponeros, en los años brindados a la labor teatral, en la experiencia adquirida por los miembros más antiguos.

El exilio trajo consigo el mito de Atahualpa del Cioppo como fundador y organizador de EG, como figura medular del conjunto. Pero el mérito de Del Cioppo fue exclusivamente su gran capacidad creativa como director escénico, lo demás se debió a un trabajo conjunto de dirigentes, integrantes, aspirantes y socios de la ITIEG. En este sentido el exilio fue terrible: confundió, desvirtuó y revaloró la historia real de EG.

Los desencuentros también se dieron en México y algunos integrantes se vieron forzados a retirarse del conjunto (en 1979), a hacer una vida lejos de Uruguay y lejos también de sus compañeros, a exiliarse por segunda ocasión. Esto se dio debido por lo menos a dos posturas diferentes, los que creían como Rubén Yáñez lo explica:

---

<sup>17</sup> Me refiero a elementos que se les unieron durante el exilio debido a que provenían de otros grupos o eran la pareja de alguno de ellos o eran exalumnos de su escuela de arte dramático.

[...] En el exilio, El Galpón no podía ni debía ser un teatro mexicano más, sino un teatro uruguayo que cumplía una función distintiva a la de los mexicanos, más allá de que ambos practicaran el mismo arte, y que en aspectos estéticos, artísticos e incluso organizativos, intercambiaran experiencias[...] La tarea de El Galpón, a diferencia de los teatros mexicanos, que debían asumir su función global, no era la de juzgar en la complejidad de todas las contradicciones de su país anfitrión, sino la de ganar a todas sus expresiones democráticas para el aislamiento y derrocamiento de las dictaduras fascistas, y específicamente la uruguaya ( Conjunto, 1989: 12).

Contrapuesta a la postura de aquellos que estaban convencidos de que bien podrían continuar su labor cultural y educativa en México con y para los mexicanos, era tiempo de acercarse y compartir sus experiencias con Latinoamérica, aceptarse como latinoamericanos. Esto no los harían menos uruguayos ni menos combativos, que no por ello dejarían de lado sus convicciones, su deseo de justicia, libertad y progreso. Tenían mucho que enseñar y mucho que aprender.

No debían olvidar que su compromiso primordial era con el arte teatral y no con la política, que tener cualquier posición política era un asunto individual y que esto no debía determinar el rumbo que el grupo tomara, los estatutos eran claros a este respecto. La mayoría optó por la primer propuesta y así continuó enfilando su labor antifascista hasta el momento del regreso.

Con respecto a la estética que el grupo empleó durante estos años no se encuentra ninguna nueva propuesta, su trabajo es el mismo que venían haciendo desde Uruguay: en cuanto a la técnica actoral Stanislavsky: teatro realista, psicológico y Brecht: teatro épico. En cuanto a las obras dramáticas su tendencia seguía siendo universalista con un énfasis particular en los textos latinoamericanos. No hubo experimentación vanguardista, ni antes ni durante el exilio, no era una de las metas del grupo.

Su teatro se caracterizó por ser un teatro de metrópoli, urbano, popular – a la manera francesa –, entusiasmado por educar a su pueblo, inculcarles el gusto y la pasión por el arte teatral reflexivo; de tendencias progresistas; humanistas, preocupados por integrar los elementos populares propios de su gente: la música, el baile, las coplas; por ponerse en contacto con ellos desplazándose directamente

hasta donde ellos se encontraban: en los barrios, en las plazas, en los centros de trabajo, en las escuelas; propiciaban el surgimiento de una dramaturgia uruguaya pues la consideraban como el fundamento del arte teatral; respetaban al director y al dramaturgo como las figuras responsables de la calidad del espectáculo escénico; peleaban por el reconocimiento de la autoridad ganada a través del desempeño artístico o gremial sobresaliente y por ello estaban interesados en capacitar, especializar y profesionalizar a todos sus miembros.

.... EG no ingresó realmente al mundo de la creación colectiva<sup>18</sup>, - aunque a algunos de sus espectáculos les colocó ese membrete – porque para EG el trabajo teatral en sí ya tenía implícita la connotación colectiva pero era necesario que alguien capacitado – el director-, especializado, orientara la labor para que el producto fuera una obra de arte.

Al grupo se le hicieron en México críticas a este respecto, nadie dudaba de su posición ideológica, de su capacidad teatral y actoral pero, su actividad escénica se decía, estaba anquilosándose. El cuestionamiento, por parte de algunos críticos teatrales, vino sobre todo después de la puesta de Humbolt y Bolívar del alemán Klaus Hammel (ver apéndice 4), aunque Atahualpa, como muchos otros galponeros, no opinaba lo mismo:

A veces hay vanguardias formales, pero si usted las analiza son la retaguardia ideológica. [...] podemos tener el teatro más exquisito y qué éste sea una contradicción flagrante con la vida, porque, además, es para una minoría muy reducida. [...] A nosotros nos interesa proponer una reflexión sobre la vida, para que quien la vea la cambie. [...] Nosotros no tenemos la verdad absoluta, sólo tratamos de ser fieles a un teatro que ilumine al pueblo, para que cambie el mundo, los propios hechos dirán si nos equivocamos (Pineda, 1995: 109).

---

<sup>18</sup>. Si aceptamos que El Galpón incursionó en esta propuesta estética mucho antes que otros grupos latinoamericanos cuando implementó su Seminario de Autores diremos que realizó una búsqueda por estos caminos, pero nunca la llevo a cabo con la perspectiva que lo hicieron otros grupos latinoamericanos durante los años 70 (específicamente el TEC), ni con la misma técnica por lo cual preferimos negar su participación en este movimiento teatral para evitarnos confundir los términos y las épocas.

### 3. El Galpón regresa a Uruguay.

Atahualpa del Cioppo volvió a Uruguay el primero de septiembre de 1984 pues ya existía en el país un clima de mayor libertad de expresión y de reunión (Allier, 1995: 138)<sup>19</sup> y para octubre de ese mismo año el elenco de EG estuvo de vuelta en su tan añorado país.

Desde este momento EG comenzó a presentar su repertorio en salas que les fueron prestadas o arrendadas y en marzo de 1985, el primer decreto del nuevo gobierno fue la devolución a la ITIEG de la sala 18 de julio, su sala. Después de efectuar las reparaciones necesarias la sala se reinauguró con la obra: Artigas, General del Pueblo dirigido por Atahualpa del Cioppo y César Campodónico. Al evento asistieron autoridades y se realizó en un clima de gran fiesta popular.

A partir de este momento la ITIEG encamino sus pasos hacia la habilitación de todo lo que había sido antes del exilio: reorganizó su Escuela de Arte Dramático, el elenco de títeres, el seminario de dramaturgia, una campaña de socios; además de luchar por conservar su profesionalización – alcanzada durante el exilio – y sus principios de teatro independiente.

Esta nueva ITIEG, la del retorno a Uruguay, la que trabajaba junto con el PCU, la que “se convirtió en símbolo de las vicisitudes del teatro uruguayo” (Diógenes, 1986: 200 ) se unió a los demás grupos de teatro independiente para ver renacer a la FUTU y a su vez al movimiento teatral independiente uruguayo compuesto por integrantes nuevos y veteranos que se mantiene en pie hasta nuestros días.

Sin embargo, hablar más extensamente de todos estos años de exilio y encontrar concretamente los aportes que proporcionó esta institución al medio teatral mexicano constituiría un material para otra investigación. Es necesario recordar que los objetivos que dieron pie a este trabajo fueron:

---

<sup>19</sup> El famoso No que triunfó en el plebiscito de 1980 marcó un límite a la dictadura y un rechazo que empezaría a mostrar sus frutos. En 1983 las elecciones internas prepararon a las reales y ya se sabía que a fines de 1984 habría elecciones nacionales a medias con algunos partidos y dirigentes políticos prohibidos, otros aún en prisión.

a) Conocer la historia de la ITIEG y con ello entender por qué forma parte de los grupos de teatro independiente.

b) Identificar las principales diferencias organizativas, ideológicas, artísticas y de funcionamiento de la ITIEG antes y durante el exilio, para entender si la institución continuó la labor que inició en Uruguay o si se vio obligada a emprender un nuevo rumbo.

c) Reconocer los elementos que favorecieron, para que la labor del grupo, permitiera crear el mito de la ITIEG. Por qué y para qué se mitificó a esta Institución Teatral durante el exilio.

Este capítulo nos muestra los cambios que sufrió EG durante el exilio y a su regreso a Uruguay. El Galpón murió durante la dictadura y volvió a renacer a su regreso a Uruguay, igual que el teatro, renació en otra época y con un nuevo rostro. Durante el exilio atravesó por una etapa de transición del apartidismo al partidismo, de su política cultural a la política cultural del partido (léase PCU).



## CONCLUSIONES.

En la historia del teatro [latinoamericano] nunca un grupo había sido elevado a niveles tan paradigmáticos y simbólicos de lo que es el exilio. Alrededor de El Galpón se ha construido una leyenda que para muchos raya en la exageración. [...] Sin embargo, es insoslayable que El Galpón parece haberse detenido en un estilo de representación que para muchos es caduco, para otros está en transición hacia nuevas formas y para otros más es el apropiado para la línea política del grupo. (Pineda, 1995: 231).

El exilio viene a ser el lugar de la melancolía, del dolor, de la añoranza, de la rabia, del resentimiento, del desacomodo humano (material y psicológico) propicio para el desencuentro. Los desacuerdos, el malestar, la inseguridad material generan temores, conflictos irresolubles, cambios, etcétera, y todo ello, puede afectar profundamente los lazos amistosos, las relaciones de trabajo y, en un momento dado, los objetivos comunes hasta el punto de que los miembros de un grupo humano recorran caminos intransitables.

EG no ha sido la excepción, aún antes de emigrar, durante el recrudecimiento de la situación represiva que se vivía en Uruguay comenzaron a resquebrajarse las relaciones entre algunos de sus miembros. Es en momentos como este cuando tener una posición ideológica determinada y defenderla por considerar que es lo adecuado, aleja o acerca a los seres humanos; motiva los desencuentros y los llena de subjetividad, de emociones contradictorias, termina con la amistad, con la confianza, con el compañerismo, con la actitud solidaria.

Se ha hablado de la actividad artística e institucional de EG pero no así de la conflictiva individual a la que se enfrentaron sus miembros. Primero, porque no es el tema de este trabajo de investigación; segundo, porque es innecesario ventilar esos conflictos o hacerlos del conocimiento público pero, lo que sí es necesario es recordar que cualquier grupo teatral está integrado por seres humanos y que las desavenencias de éstos pueden motivar cambios cualitativos en la actividad teatral o generar la desaparición de la misma.

Al acercamos a esta historia de la ITIEG no debemos olvidar que el trabajo pone un énfasis particular en entender a EG como institución cultural y no exclusivamente el aspecto escénico del grupo. Podemos observar que la institución tejió una red inseparable entre su labor artística (educativa)<sup>1</sup> y su labor gremial (estatutaria) pues nunca perdió de vista el objetivo que se había trazado desde el inicio de esta travesía: edificar una institución cultural (de rasgos humanistas) que educara teatralmente a las clases populares. Por ello, el funcionamiento de la misma, corre entre estas dos líneas paralelas enriqueciéndose y fortaleciéndose una a la otra, con la intermediación de todos aquellos ciudadanos a los que lograron convencer de la importancia de esta empresa. Su apoyo fue decisivo para alcanzar la meta que se trazaron.

Mientras sus actividades culturales se desarrollaron en Uruguay, el Consejo Directivo de la institución (además de cada una de sus instancias jerárquicas) estuvo integrada por elementos comprometidos y apasionados con su labor (desde 1949 hasta 1975). Este compromiso los obligó a respetar y hacer respetar sus estatutos, su línea de trabajo no cambió, se mantuvo firme y sin conflictos que atentaran contra la disolución del mismo. Por el contrario, supieron como conducir a su asociación hacia un crecimiento agigantado, alentados e impulsados por su público. Esto dio como resultado veintisiete años de trabajo ininterrumpido e inagotable. La ITIEG enfocó sus esfuerzos no solamente al crecimiento del movimiento independiente en el Uruguay y la Argentina, (son ejemplos de esta labor FUTU y DAUTI), sino con la mira puesta en latinoamérica para formar nuevas organizaciones que coadyuvaran a la integración de un movimiento teatral latinoamericano.

Durante estos años EG estuvo acompañado por todos los grupos que formaban el movimiento teatral independiente uruguayo. Todos ellos se encontraban aglutinados en la FUTU, juntos para emprender una actividad reivindicatoria de la función que el arte y la cultura podían desempeñar en

---

<sup>1</sup> Similar a la de algunos grupos mexicanos de los años 30: Teatro *Ulises*, Teatro de *Orientación*, *Escalares del Teatro* fueron el nacimiento, en México, de concepciones teatrales rotundamente transformadoras que persiguieron y buscaron modificar cualitativamente la presencia del teatro como cultura al brindándole al público una orientación respecto a las artes del teatro y por ello su intención era educativa. Hicieron

la transición hacia un nuevo sistema social. Mantener unidos a grupos de diferentes tendencias fue producto de una lucha ardua y difícil que el golpe de estado en Uruguay corto de cuajo, los condenó a interrumpir su continuidad histórica; los soterró.

La dictadura militar de 1973 vino a ser el huracán que devastó Uruguay y en ese desastre se encontró envuelta la ITIEG, fue arrasada material y humanamente. Los miembros más perseguidos de la institución fueron aquellos que estaban afiliados al Partido Comunista<sup>2</sup> y fueron éstos, en su mayoría los que llegaron en compañía de nuevos integrantes<sup>3</sup> a nuestro país para “reconstruirla” aquí. Otros galponeros ya habían emigrado a Cuba, Venezuela, Costa Rica, Argentina, España y algunos más, los que pudieron, se quedaron en el Uruguay para integrarse a otros elencos, o para crear nuevos grupos y en su defecto, dejar momentánea o definitivamente el arte teatral. Esto era lo que implicaba adaptarse a reglas restrictivas de convivencia social.

..... El exilio trajo consigo el mito de Atahualpa del Cioppo como fundador y organizador de EG, como figura medular del conjunto. Pero el mérito de Del Cioppo fue exclusivamente su gran capacidad creativa como director escénico, lo demás se debió a un trabajo conjunto de dirigentes, integrantes, aspirantes y socios de la ITIEG. En este sentido el exilio fue terrible: confundió, desvirtuó y revaloró la historia real de EG.

Los desencuentros también se dieron en México y algunos integrantes se vieron forzados a retirarse del conjunto (en 1979), a hacer una vida lejos de Uruguay y lejos también de sus compañeros, a exiliarse por segunda ocasión. Esto se dio debido por lo menos a dos posturas diferentes, los que creían como Rubén Yáñez lo explica:

---

un teatro universalista porque entendieron que la esencial tradición del hombre no sólo es su pasaje natal sino el territorio del mundo. Luis Mario Schneider. *Fragua y gesta del Teatro experimental en México*. México: UNAM, 1995. p. 9.

<sup>2</sup> El anticomunismo se extendió como represión de toda manifestación de disenso en el orden establecido; el insurgente es el enemigo que debe ser no simplemente derrotado sino materialmente “sacado de escena”. Francisca Elena Díaz Cardona, *Fuerzas Armadas, Militarismo Y Construcción Nacional En América Latina*, UNAM. 1988 p. 120

<sup>3</sup> Me refiero a elementos que se les unieron durante el exilio debido a que provenían de otros grupos o eran la pareja de alguno de ellos o eran exalumnos de su escuela de arte dramático.



[...] En el exilio, El Galpón no podía ni debía ser un teatro mexicano más, sino un teatro uruguayo que cumplía una función distintiva a la de los mexicanos, más allá de que ambos practicaran el mismo arte, y que en aspectos estéticos, artísticos e incluso organizativos, intercambiaran experiencias[...] La tarea de El Galpón, a diferencia de los teatros mexicanos, que debían asumir su función global, no era la de juzgar en la complejidad de todas las contradicciones de su país anfitrión, sino la de ganar a todas sus expresiones democráticas para el aislamiento y derrocamiento de las dictaduras fascistas, y específicamente la uruguayana.<sup>4</sup>

Contrapuesta a la postura de aquellos que estaban convencidos de que bien podrían continuar su labor cultural y educativa en México con y para los mexicanos, era tiempo de acercarse y compartir sus experiencias con Latinoamérica, aceptarse como latinoamericanos que esto no los harían menos uruguayos ni menos combativos, que no por ello dejarían de lado sus convicciones, su deseo de justicia, libertad y progreso. Tenían mucho que enseñar y mucho que aprender.

No debían olvidar que su compromiso primordial era con el arte teatral y no con una postura partidista, que esto era asunto individual y que no debía determinar el rumbo que el grupo tomara, los estatutos eran claros a este respecto. La mayoría optó por la primer propuesta y así continuó enfilando su labor antifascista (con tintes partidistas) hasta el momento del regreso.

Con respecto a la estética que el grupo empleó durante estos años no se encuentra ninguna nueva propuesta, su trabajo es el mismo que venían haciendo desde Uruguay: en cuanto a la técnica actoral Stanislavsky: teatro realista, psicológico y Brecht: teatro épico. En cuanto a las obras dramáticas su tendencia seguía siendo universalista con un énfasis particular en los textos latinoamericanos. No hubo experimentación vanguardista (en el sentido más restringido del término), ni antes ni durante el exilio, no era una de las metas del grupo.

Su teatro se caracterizó por ser un teatro de metrópoli, urbano, popular – a la manera francesa -, entusiasmado por educar a su pueblo, inculcarles el gusto y la pasión por el arte teatral reflexivo; de tendencias progresistas; humanistas, preocupados por integrar los elementos populares propios de su

---

<sup>4</sup> Conjunto N° 79, abril-junio, 1989. La Habana, Cuba. Rubén Yáñez. *Los ocho años de exilio de El Galpón*. p. 12.

gente: la música, el baile, las coplas; por ponerse en contacto con ellos desplazándose directamente hasta donde ellos se encontraban: en los barrios, en las plazas, en los centros de trabajo, en las escuelas; propiciaban el surgimiento de una dramaturgia uruguaya pues la consideraban como el fundamento del arte teatral; respetaban al director y al dramaturgo como las figuras responsables de la calidad del espectáculo escénico; peleaban por el reconocimiento de la autoridad ganada a través del desempeño artístico o gremial sobresaliente y por ello estaban interesados en capacitar, especializar y profesionalizar a todos sus miembros.

.... EG no ingresó realmente al mundo de la creación colectiva<sup>5</sup>. – aunque a algunos de sus espectáculos les colocó ese membrete – porque para EG el trabajo teatral en sí ya tenía implícita la connotación colectiva pero era necesario que alguien capacitado, especializado, (el director) orientara la labor para que el producto fuera una obra de arte.

Al grupo se le hicieron en México críticas a este respecto, nadie dudaba de su posición ideológica, de su capacidad teatral y actoral pero, su actividad escénica se decía, estaba anquilosándose. El cuestionamiento, por parte de algunos críticos teatrales, vino sobre todo después de la puesta de Humbolt y Bolívar del alemán Klaus Hammel (ver apéndice 4), aunque Atahualpa, como muchos otros galponeros, no opinaba lo mismo:

A veces hay vanguardias formales, pero si usted las analiza son la retaguardia ideológica. [...] podemos tener el teatro más exquisito y qué éste sea una contradicción flagrante con la vida, porque además es para una minoría muy reducida. [...] A nosotros nos interesa proponer una reflexión sobre la vida, para que quien la vea la cambie. [...] Nosotros no tenemos la verdad absoluta, sólo tratamos de ser fieles a un teatro que ilumine al pueblo, para que cambie el mundo, los propios hechos dirán si nos equivocamos (Pineda, 1995: 109).

La intención de la síntesis anterior es recordar, en términos generales, los aspectos de mayor importancia sobre la labor que la ITIEG desarrolló tanto en Uruguay como en México.

---

<sup>5</sup>. Si aceptamos que El Galpón incursionó en esta propuesta estética mucho antes que otros grupos latinoamericanos cuando implementó su Seminario de Autores diremos que realizó una búsqueda por estos caminos, pero nunca la llevo a cabo con la perspectiva que lo hicieron otros grupos latinoamericanos durante los años 70 (específicamente el TEC), ni con la misma técnica por lo cual preferimos negar su participación en este movimiento teatral para evitamos confundir los términos y las épocas.

Consideramos que una historia del Teatro Latinoamericano puede construirse tomando en consideración los procesos dramaturgicos y las técnicas actorales que los grupos de teatro utilizan para realizar sus puestas. Es necesario profundizar en la historia de cada uno de los grupos que ha dejado huella en el teatro de nuestro continente, desde su posición estética e ideológica hasta sus aspectos organizativos y de funcionamiento, saber porqué, para qué, cómo crean sus espectáculos y a que público van dirigidos, desde los grupos más antiguos hasta los más recientes.

Este trabajo me ha permitido constatar que la estética teatral que empleaba la ITIEG estaba íntimamente ligada a la ideología que dio como origen al movimiento teatral independiente uruguayo y que ambas se hacen presentes en la técnica actoral que se empleaba en cada una de sus puestas en escena, también nos ha permitido identificar *la mitificación* como una necesidad humana que puede ser empleada de múltiples maneras para alcanzar diferentes objetivos; en este caso, se utilizó para identificar a la ITIEG como el ejemplo a seguir de una labor artística y cultural encomiable; como portavoz de la lucha latinoamericana contra las dictaduras militares en el continente. Por otra parte observamos que algunos de los miembros y algunos otros críticos teatrales olvidaron reconocer la labor de todos y cada uno de aquellos que se esforzaron tanto para alcanzar este reto y le adjudicaron los créditos de este trabajo de décadas a un sólo hombre al concederle a la actividad escénica una mayor preeminencia sobre la actividad gremial; esto ha permitido que se identifique a EG como uno de los precursores del Nuevo Teatro Popular Latinoamericano sin aportar pruebas que lo muestren como tal, además de que el término en sí (NTL) es muy ambiguo y, al parecer en lugar de mostrar los grandes logros de EG los oscurece y enturbia.

Al término de éste trabajo podemos decir que los aportes al medio teatral latinoamericano de la Institución Teatral Independiente El Galpón y su importancia histórica radican en:

- 1) La labor de la Institución Teatral Independiente El Galpón (ITIEG) evidencia al teatro como una expresión cultural opuesta al régimen imperante y muestra también que el régimen desarrolla una política cultural dominante genera espacios propios de expresión como una forma de legitimación. La Institución elaboró un proyecto donde debían integrarse las expresiones culturales como parte de la transformación social, aquí es donde radica la importancia de la ITIEG, pues sirvieron su objetivo era servir como engranaje de las condiciones socio políticas del Uruguay a través de su actividad teatral.
- 2) El Movimiento Teatral Independiente Uruguayo emplea al teatro como un elemento de cohesión social al integrar un teatro popular donde se crearon espectáculos de gran calidad artística con un marcado acento político, no partidista ni proselitista, que condujeron a su público hacia la reflexión; un movimiento teatral que empleó los momentos coyunturales para impulsar expresiones artísticas de gran trascendencia cultural, empleó la prohibición como un elemento de creación. La Institución Teatral Independiente El Galpón hace suyos estos planteamientos y dando pruebas que ellos poseían un proyecto de vida; un proyecto teatral; un proyecto para el cambio social que pretende incidir en el sistema social uruguayo a través de la relación que establece un espectáculo teatral con su público, plasma sus objetivos, sus lineamientos de trabajo y convivencia en los estatutos de la ITIEG y, al ponerlos en práctica en su desempeño cotidiano, en su preparación artística y teatral se vuelven una muestra tangible de que el trabajo colectivo planeado e inteligentemente organizado enaltece a los seres humanos y les brinda una postura política clara y consecuente con la labor que desempeñaban.
- 3) Podemos identificar a la Institución Teatral Independiente El Galpón como un proyecto que va más allá de la práctica teatral. El teatro será el punto de contacto para reunir a un público simpatizante que posteriormente forme parte integrante de este ambicioso proyecto: generar

educación, cultura y bienestar para las clases más desposeídas que les permita tener una participación social consciente, crítica y democrática.

- 4) El Galpón (EG) sufrió cambios durante el exilio y a su regreso a Uruguay. El Galpón murió durante la dictadura y volvió a renacer a su regreso a Uruguay, igual que el teatro, renació en otra época y con un nuevo rostro. Durante el exilio atravesó por una etapa de transición del apartidismo al partidismo, de su política cultural a la política cultural del Partido Comunista Uruguayo.

Estas conclusiones nos permiten mostrar la necesidad que existe en el medio teatral latinoamericano de realizar más investigaciones que nos acerquen a conocer más a fondo las historias de cada uno de los grupos teatrales que conforman nuestro continente. El teatro y los teatristas las necesitamos.



A  
P  
É  
N  
D  
I  
C  
E

1

**Los Estatutos de la  
Institución Teatral  
Independiente  
El Galpón.**

" E L G A L P O H "  
Institución Teatral  
( Con P. Jurídica )

E S T A T U T O

Sala: Mercedes 1598  
Sede: Mercedes 1633  
M o n t e v i d e o  
U r u g u a y

(1)

CAPITULO I  
CONSTITUCION Y PRINCIPIOS

- Art. 1º) En Montevideo, capital de la República Oriental del Uruguay, a los veintisiete días del mes de enero de mil novecientos cincuenta y cinco, se declara constituida con domicilio legal en esta ciudad, una Asociación denominada Institución Teatral "EL GALPON", dejando constancia que la misma desarrolla actividades desde el día de setiembre de mil novecientos cuarenta y nueve.-
- Art. 2º) Sus actividades primordiales serán la realización de espectáculos teatrales de elevado nivel artístico, la intensificación del estudio y la práctica del teatro y artes afines y, a través de ello, el desarrollo de una vasta y permanente obra de educación y cultura. Constituyen principios básicos de toda su labor, por los que deberá guardar consecuentemente:
- a) Por una cultura auténticamente popular y nacional.-
  - b) Por la obtención y defensa de todas las condiciones y garantías necesarias en lo material, jurídico, social y moral, que permitan al intelectual y al artista realizar eficazmente su labor de estudio y creación y faciliten y estimulen el acceso de todos los sectores sociales a las fuentes de la cultura.-
  - c) Por una labor conjunta de los intelectuales, los artistas y el pueblo, en torno a la solución integral de todos los problemas que afectan la cultura.-
  - d) Por un amplio y activo intercambio cultural en lo nacional e internacional, base fundamental para la comprensión y amistad de los hombres y los pueblos.-
- Art. 3º) Se mantendrá ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica, pero luchará por la libertad, la justicia y la cultura.-
- Art. 4º) Como principio democrático, en todos los casos la minoría acatará las decisiones de la mayoría y los organismos inferiores, las decisiones de los superiores, dentro del orden jerárquico estatuido.-

CAPITULO II  
DE LOS INTEGRANTES ACTIVOS Y ASPIRANTES

- Art. 5º) Serán considerados Integrantes Activos, aquellas personas mayores de 18 años que habiendo solicitado al Consejo Directivo y por escrito su admisión como Aspirantes, hayan cumplido por lo menos seis meses de actividad continua, contados desde la fecha de su aceptación por el C. Directivo y fueren ratificados por la Asamblea, de acuerdo a las disposiciones del Art. 13.-
- Art. 6º) El Integrante Activo está obligado a:
- a) Aceptar los principios de la Institución, luchar por ellos y hacer cumplir todas las disposiciones estatutarias, no pudiendo alegar su desconocimiento.-



(2)

- b) Realizar todos los esfuerzos para mejorar su actividad artística e institucional, ampliando sus conocimientos y su conciencia social y artística.-
  - c) Colaborar con los compañeros y organismos en el mejoramiento de la labor general artística o institucional, criticando en los organismos respectivos los errores y defectos, reconociendo los propios, para corregirlos y superarlos.-
  - d) Actuar digna y responsablemente dentro y fuera de la Institución y respetar y hacer respetar la disciplina, disposiciones y resoluciones.-
  - e) Integrar el organismo para el que fuere designado, asistir a las reuniones y Asambleas y participar en las actividades artísticas administrativas en tareas generales en las que se decidiere su intervención.-
  - f) Aportar una cuota mensual en efectivo que no podrá ser menor a la que estipule la Asamblea para los Socios Activos.-
  - g) No tener intervención temporal o estable, en conjuntos, asociaciones o empresas teatrales, radioteatrales o cinematográficas, ni dirigir, actuar u organizar espectáculos de cualquier orden, fuera de la Institución, salvo autorización especial del C. Directivo.-
- Art. 7º) El Integrante Activo tendrá derecho a:
- a) Voz y voto en todos los organismos en que actúe.-
  - b) Elegir y ser electo para integrar el C. Directivo.-
  - c) Solicitar y obtener todos los datos que desee sobre la administración y/o desarrollo general de las actividades.-
  - d) Formular directamente a cualquier organismo: proposiciones, petitorios, críticos, etc., las que deberán ser consideradas por dicho organismo.-
  - e) Asistir y ser oído en la consideración de cualquier caso en el que se trate sobre su actividad, procedimientos y conducta.-
  - f) Participar orgánicamente en las discusiones sobre orientación, planes, etc. proponiendo las modificaciones que desee, pero resuelto el punto de discusión, deberá acatar la resolución de la mayoría y luchar por su aplicación.-
- Art. 8º) Cumplidos dos meses de inactividad total, salvo casos de licencia o suspensión, el Integrante Activo no podrá hacer uso de ninguno de los derechos, hasta tanto el C. Directivo no resuelva sobre su situación.-
- Art. 9º) Toda acción que perjudique la actividad, los intereses o el prestigio de la Institución y las contravenciones al presente estatuto, reglamentos, resoluciones o acuerdos, será sancionada con la suspensión total o parcial de hasta 60 días, el pase a la categoría de Aspirante o la expulsión, estas dos últimas decretadas por la Asamblea con la presencia de la mitad más uno de los Integrantes Activos, como mínimo.-
- Art. 10º) La suspensión total supone la privación de todos los derechos y la prohibición de actuar en los organismos y actividades, deci-

(3)

- diéndose en cada caso si se autoriza o no la presencia en los locales sociales. La suspensión parcial supone la prohibición de actuar en determinados organismos o actividades, expresamente indicados en la resolución que en todos los casos deberá ser fundada.
- Art. 11º) Si en la investigación de cualquier hecho anormal no surgiera clara la responsabilidad que cabe a algún Integrante Activo, el organismo al cual pertenece, en su respectiva jurisdicción, o el Consejo Directivo o la Asamblea en todo el ámbito institucional, con el objeto de reunir las pruebas necesarias con mayor libertad, podrán decretar la suspensión preventiva, por un plazo máximo de 30 días, dentro del cual deberán resolver la situación.-
- Art. 12º) Al cumplirse los seis meses de decretada, y a solicitud de un mínimo de cinco Integrantes Activos, se podría reconsiderar la expulsión de un Integrante Activo. De aceptarse su reingreso, estará sujeto a todas las disposiciones que rigen para el Aspirante. En caso contrario no se podrá solicitar nueva reconsideración hasta transcurridos doce meses desde la realización de esta última Asamblea.-
- Art. 13º) Los Aspirantes cumplirán un período de seis meses como mínimo de actividad continua, al cabo del cual la Asamblea ratificará o no su admisión como Integrante Activo o resolverá el cumplimiento de un nuevo período de hasta seis meses a cuyo término tomará decisión definitiva.-
- Art. 14º) Los Aspirantes sólo tendrán derecho a voz y estarán sujetos a todas las obligaciones que rigen para el Integrante Activo.-

### CAPITULO III

#### DE LOS SOCIOS ACTIVOS

- Art. 15º) Serán Socios Activos todas aquellas personas que habiendo solicitado por escrito su admisión en tal categoría y siendo aceptados por el C. Directivo, aporten por lo menos la cuota mínima mensual en efectivo aprobada por la Asamblea.-
- Art. 16º) Son derechos de los Socios Activos:
- a) Concurrir a las Reuniones Generales participando en la discusión.-
  - b) Elevar solicitudes, iniciativas y recomendaciones al C. Directivo, que propendan al mejoramiento y desarrollo de las actividades.-
  - c) Velar por el cumplimiento del precepto Estatuto.-
  - d) Hacer uso de todos los beneficios y derechos que la Institución otorgue a los mismos.-
- Art. 17º) Las cuotas serán abonadas mes corriente, no pudiendo hacer uso de los beneficios y derechos que correspondan al Socio Activo, todo aquel que adeude una o más cuotas.-
- Art. 18º) Una vez al año, por lo menos, entre los meses de enero o febrero, se

realizará una Reunión General de Socios Activos, en la que se dará cuenta a la Memoria y Balance Anual, se informará sobre los planes futuros y se discutirán distintos aspectos concernientes a la actividad de la Institución. Se elegirán tres miembros como mínimo encargados de firmar el acta, redactar y dar curso a las recomendaciones o peticiones votados y tomar a su cargo todas las gestiones que en dicha reunión se hubiere resuelto realizar ante las autoridades de la Institución.-

Art. 19º) A solicitud del C. Directivo o de un mínimo del 5 % del total de Socios, podrá convocarse en cualquier momento una Reunión General para tratar cualquier problema relativo a la Institución,-

Art. 20º) La Institución propiciará la participación de los Socios Activos en los distintos aspectos del movimiento, realizando reuniones periódicas con los mismos, informándoles de todas las resoluciones y actividades, consultando asiduamente su opinión.-

#### CAPITULO IV

##### DE LOS ORGANISMOS PRINCIPALES

Art. 21º) Los Organismos Principales de la Institución, jerárquicamente, son: Asamblea General, Consejo Directivo, Comisiones Centrales y Secciones.-

Art. 22º) Estos organismos tendrán amplia autonomía e iniciativa dentro de su competencia, en el marco de las disposiciones estatutarias y resoluciones superiores y de los principios y orientación general de la Institución.-

Art. 23º) El Consejo Directivo, las Comisiones Centrales y las Secciones, deberán informar amplia y periódicamente de su gestión, llevarán actas de sus reuniones y resoluciones y sesionarán por lo menos una vez cada quince días.-

Art. 24º) Todo organismo puede aplicar sanciones a sus miembros, hasta la suspensión del cargo que desempeñen en el mismo. Si el miembro para el cual se proponen sanciones integrare un organismo superior se le elevará dicha proposición para que resuelva. La suspensión total sólo puede ser aplicada por el C. Directivo o la Asamblea. En todos los casos se admitirá apelación ante el organismo inmediato superior solamente quién podrá en definitiva decidir e elevar los antecedentes si lo cree necesario.-

Art. 25º) En ningún caso los Aspirantes podrán aplicar sanciones a los Integrantes, aunque podrán proponerlas a los organismos superiores. En el mismo caso se hallan los Colaboradores respecto a los Integrantes Activos y Aspirantes.-

Art. 26º) Previa solicitud del interesado, cualquiera de los organismos podrá conceder licencia a sus miembros del cargo que ocupen en el mismo. Las licencias totales o en las actividades generales sólo podrán ser concedidas por el C. Directivo.-

CAPITULO V

DE LAS ASAMBLEAS GENERALES

- Art. 27°) La Asamblea es la autoridad soberana y podrá resolver sobre todo asunto relativo a la Institución, siendo sus resoluciones obligatorias para todos los miembros y organismos.-
- Art. 28°) Formarán parte de la Asamblea: los Integrantes Activos que tendrán derecho a voz y voto y los Aspirantes que tendrán derecho a voz.-
- Art. 29°) Toda Asamblea quedará constituida con la presencia de los dos tercios del total de los Integrantes Activos. Si media hora después de la hora de convocatoria no se hubiere logrado el quorum necesario, se hará una segunda convocatoria dentro de los ocho días posteriores, en cuyo caso se reunirá con el número de Integrantes Activos presentes, salvo excepciones estatuidas.-
- Art. 30°) La convocatoria a Asamblea se hará con cinco días de antelación como mínimo. En asuntos urgentes e impostergables, debidamente fundados, podrá reducirse hasta los dos días. En todos los casos se asegurará la presencia de todos los Integrantes Activos y Aspirantes, mediante citaciones personales, información escrita a los organismos e inclusión en la cartelera social.-
- Art. 31°) La Asamblea designará entre los Integrantes Activos presentes, un Presidente, un Secretario y un Vocal, que constituirán la Mesa y conjuntamente con dos Integrantes Activos elegidos a ese solo efecto, firmarán el acta.-
- Art. 32°) La Asamblea se reunirá en sesión ordinaria en los meses de enero y junio de cada año. Si pasado ese plazo el C. Directivo no la convocase, cinco Integrantes Activos podrán hacerlo por sí mismos.-
- Art. 33°) La Asamblea se reunirá en sesión extraordinaria cuando así lo resuelva el C. Directivo o a solicitud de un mínimo de cinco Integrantes Activos. Si el C. Directivo no la convocase dentro de los quince días posteriores a dicha solicitud, los Integrantes Activos firmantes podrán convocarla por sí mismos.-
- Art. 34°) En las Asambleas Extraordinarias sólo podrán tratarse los asuntos motiva de la convocatoria.-
- Art. 35°) Cualquier Integrante Activo puede solicitar previamente y ante el C. Directivo, la inclusión de un asunto en el Orden del Día, debiendo éste acceder a ello. Los asuntos se incluirán por orden de presentación. El Orden del Día se encabezará necesariamente con la lectura del acta anterior y el informe del C. Directivo. La Asamblea no puede alterar el orden de los asuntos ni omitir ninguno de ellos. En las Asambleas Ordinarias se incluirá en último término el tema Asuntos Varios, en el que podrá tratarse cualquier asunto que un asamblefista plantee y cuya discusión sea aceptada por la Asamblea.-
- Art. 36°) Toda resolución de la Asamblea admitirá un primer recurso de reconsideración por ante la misma a solicitud del C. Directivo o

(6)

de un mínimo de cinco Integrantes Activos. Sólo podrán plantearse nuevos recursos de reconsideración con la aprobación unánime de los miembros del C. Directivo o a solicitud de un mínimo de la mitad más uno de los Integrantes Activos.-

CAPITULO VI

DEL CONSEJO DIRECTIVO

Art. 37º) El C. Directivo será la máxima autoridad luego de la Asamblea. Durará dos años en sus funciones. Estará integrado por un Secretario General y un mínimo de cuatro Secretarios de Comisiones Centrales y tendrá las siguientes facultades:

- a) Orientar, dirigir y supervisar toda actividad de la Institución.-
- b) Custodiar los fondos y distribuir las finanzas, pudiendo constituir rubros para cada organismo, reglamentando su administración.-
- c) Interpretar el presente Estatuto, vigilando su fiel cumplimiento, correspondiendo la interpretación en última instancia a la Asamblea.-
- d) Convocar las Asambleas Generales de Integrantes Activos y Aspirantes y las Reuniones Generales de Socios Activos.-
- e) Considerar las solicitudes de Aspirantes y de Socios Activos.
- f) Representar legalmente a la Institución en todos los casos, por intermedio de las personas indicadas en los Arts. 44º y 45º.-
- g) Efectuar los nombramientos, selección, distribución o remoción de los miembros de los demás organismos y de los funcionarios.-
- h) Instituir los beneficios para los Socios Activos y reglamentar su uso.-
- i) Organizar la actividad y funcionamiento de los organismos inferiores y promover y/o autorizar la creación de otros organismos secundarios, asesores o de acción complementaria, de cuya gestión se hará responsable al organismo principal que se determine. En caso de supresión total o constitución de Comisiones Centrales, la decisión corresponde a la Asamblea.-

Art. 38º) Sólo podrán ser miembros del C. Directivo los Integrantes Activos mayores de 21 años y en uso pleno de sus derechos.-

Art. 39º) El C. Directivo cesará en sus funciones:

- a) Por la elección de un nuevo C. Directivo.-
- b) Por la renuncia de la mitad más uno de sus miembros como mínimo.-
- c) Por el voto de censura de la Asamblea que reúna los dos tercios de los presentes con un quorum mínimo de la mitad más uno de los Integrantes Activos.-

En el caso del inciso (b) los miembros del C. Directivo están e-

(7)

bligados a permanecer en sus puestos hasta tanto no se acepte su renuncia por la Asamblea y se designe nuevo Consejo.-

- Art. 40°) El voto de censura dado por la Asamblea a cualquiera de los miembros del C. Directivo, por cuestiones atinentes a su gestión directriz, será motivo para que el mismo cese inmediatamente en su cargo.-
- Art. 41°) En la Asamblea Ordinaria del mes de enero de cada año, el C. Directivo deberá presentar la Memoria y Balance Anual y el Plan General de actividades y presupuestos mínimos para el año en curso.-
- Art. 42°) La facultad de hacer cumplir los reglamentos será ejercida por el C. Directivo o por el Organismo Principal en quien aquél delegue dicho poder. En todos los casos los reglamentos, antes de entrar en vigor, deberán ser aprobados por el C. Directivo y admitirán recurso ante la Asamblea.-
- Art. 43°) El C. Directivo podrá decidir por sí en todo gasto no mayor de mil pesos o en toda contratación por un plazo no mayor de dieciocho meses. En todo gasto o contratación por monto o plazo mayor o para gravar o disponer de bienes muebles por un valor mayor de mil pesos o bienes inmuebles en todos los casos, se necesitará la aprobación de la Asamblea.-
- Art. 44°) El Secretario General será el representante legal de la Institución.-
- Art. 45°) El Secretario de Administración ejecutará las funciones de Tesorero y conjuntamente con el Secretario General, tendrán la representación de la Institución en los asuntos bancarios y financieros.-

#### CAPITULO VII

#### DE LAS COMISIONES

- Art. 46°) Las Comisiones Centrales, aplicando y respetando los principios y la orientación del movimiento y las resoluciones de la Asamblea y del C. Directivo, serán las encargadas de estudiar, resolver y ejecutar, en el amplio radio de acción que se determine, las cuestiones de su competencia, confeccionando sus respectivos planes de trabajo, dirigiendo el conjunto de su labor y orientando y controlando la labor de sus Secciones respectivas.-
- Art. 47°) Sólo podrán ser miembros de las Comisiones Centrales los Integrantes Activos y Aspirantes.-
- Art. 48°) Estarán integradas por el Secretario de Comisión Central, por el número de Secretario de Sección y/o miembros que se determine para cada una de ellas y por aquellos miembros técnicos o asesores cuya presencia en la Comisión se considere de importancia para el desarrollo de la labor general.-

CAPITULO VIII  
DE LAS SECCIONES

- Art. 49°) Las Secciones serán las encargadas de desarrollar una parte de la labor general de cada Comisión Central, actuando en el respectivo radio de acción que se determine para cada una de ellas, con las mismas atribuciones, derechos y obligaciones que se indican en el Art. 46° para las Comisiones Centrales.-
- Art. 50°) Podrán ser miembros de las Secciones, además de los Integrantes Activos y Aspirantes, aquellos colaboradores probados de la Institución.-
- Art. 51°) Estarán integradas por el Secretario de Sección y el número de miembros que se determine para cada una de ellas.-

CAPITULO IX  
DE LAS ELECCIONES

- Art. 52°) El C. Directivo confeccionará el Padrón Electoral de Integrantes Activos habilitados para elegir y ser electos, el cual, con un mínimo de siete días de antelación al acto eleccionario, deberá ser incluido en las carteleras y distribuido a todos los Integrantes Activos.-
- Art. 53°) Cada dos años, en el mes de noviembre, se reunirá la Asamblea con un quórum mínimo de la mitad más uno del total de los Integrantes Activos, con el único objeto de proceder a la elección de todos los miembros titulares y suplentes del C. Directivo.-
- Art. 54°) El Presidente, el Secretario y el Vocal designados por la Asamblea formarán la Mesa Escrutadora. El Presidente dirigirá el debate y recibirá los votos y el Secretario levantará el acta, que será firmada por los miembros de la Mesa y dos más elegidos al efecto.-
- Art. 55°) La proposición, discusión y elección de los candidatos se hará siempre en forma individual, nunca por grupos o listas, de acuerdo al siguiente procedimiento:
- a) Instalada la Mesa, la Asamblea aprobará el Padrón Electoral y determinará el orden de elección de cada uno de los cargos, luego de lo cual cada Integrante Activo puede proponer verbalmente él o los candidatos que desee para el primer cargo.
  - b) Inmediatamente se dará comienzo a la discusión sobre cada uno de los candidatos propuestos. Todos los miembros de la Asamblea dentro de las normas de respeto debidas, tienen pleno derecho para criticar a los candidatos.
  - c) Finalizada la discusión y siguiendo el orden de las proposiciones, se procederá a emitir los votos para lo cual se distribuirán boletas en las que cada Integrante Activo anotará "Sí" o "No". La votación será secreta y el escrutinio se hará candidato por candidato.
  - d) Saldrá electo el candidato que obtenga mayor número de votos, siempre que reúna por lo menos la mitad más uno de los votos.

(9)

emitidos. En caso contrario se realizará una segunda votación, siendo electo el candidato que obtenga más votos, cualquiera fuere su número. Previamente a esta segunda votación, si la Asamblea lo considera necesario, puede reabrirse el debate sobre los candidatos propuestos.-

- e) Si dos o más candidatos en condiciones de ser electos obtuvieran igual número de votos, se realizará una votación de desempate, siendo electo el que reúna más votos. Si nuevamente se planteara dicha situación, se sorteará entre los candidatos empates resultando electo el ganador de dicho sorteo.-
- f) Electo el miembro para el primer cargo y de acuerdo al procedimiento indicado en los incisos anteriores, se procederá a la elección para cada uno de los cargos siguientes no pudiendo ser propuestos los candidatos ya electos.-
- g) Finalizada la elección de todos los titulares se elegirán tres suplentes, quienes, de acuerdo al número de votos obtenidos, serán convocados por el C. Directivo en caso de ausencia no mayor de tres meses de alguno de los titulares, a excepción de la Secretaría General, la cual sólo podrá ser desempeñada durante ese mismo lapso, por un miembro titular del C. Directivo designado por el mismo. En toda ausencia mayor de tres meses o definitiva, deberá convocarse una Asamblea, quien designará nuevo consejero hasta el reintegro del titular o por el término que reste del mandato, según el caso.-

Art. 56º) Transcurridos dos meses desde la elección del C. Directivo, o antes si se constituyen o suprimen Comisiones Centrales o fuere necesario convocar a los suplentes, se podrá proceder a redistribuir los cargos en el C. Directivo, lo cual puede ser decidido por la Asamblea en todos los casos o, con excepción de la Secretaría General, por el C. Directivo con el voto favorable de la mitad más uno de sus miembros y la conformidad del o los Secretarios afectados por la medida. En caso contrario deberá convocarse una Asamblea. En toda redistribución temporal se hará constar en la resolución el término de la misma, vencido el cual y no existiendo nuevo acuerdo, los Secretarios ocuparán automáticamente sus cargos anteriores.-

Art. 57º) De resolverse la constitución o supresión de Comisiones Centrales, la Asamblea, según el caso, deberá designar nuevo Secretario o determinar el Secretario cesante ajustándose al procedimiento indicado en el Art. 55º.-

#### DISPOSICIONES GENERALES

Art. 58º) La reforma de este Estatuto sólo podrá realizarse en una Asamblea convocada al efecto, con un quórum mínimo de la mitad más uno del total de Integrantes Activos. En la convocatoria, que se hará por lo menos con quince días de antelación, se hará constar con un repartido las modificaciones propuestas.-





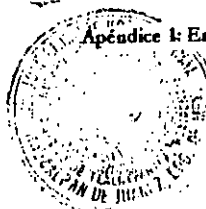
-----INSTRUMENTO NUMERO TRES MIL CUATROCIENTOS OCHENTA Y UNO-----

-----VOLUMEN NUMERO 59-----FOLIO NUMERO 149-----

-----EN LA CIUDAD DE NAUCALPAN DE JUARZ, Estado de México, a los nueve días del mes de Julio de mil novecientos setenta y nueve, ante mí, LICENCIADO JOSÉ ENRIQUE ROJAS BERNAL, NOTARIO PÚBLICO NUMERO DIECIOCHO DEL DISTRITO DE TLALNEPANTLA Y DEL PATRIMONIO INMUEBLE, comparece el señor CESAR ROBERTO CAMPODONICO CARDONA, persona conocida mía y legalmente capaz, quien manifiesta que por sí y en representación de otras personas, solicita la intervención legal del suscrito Notario, para constituir y constituyen una Asociación Civil que se denominará "INSTITUCION TEATRAL EL GALPON", ASOCIACION CIVIL, quien principia por exhibir los documentos que protocolizo, marcados con las letras "A", "B" y "C" y el número de este instrumento para constancia, mismos que a continuación se transcriben:-----

-----ACTA DE LA ASAMBLEA CONSTITUTIVA DE LA ASOCIACION CIVIL DENOMINADA "INSTITUCION TEATRAL EL GALPON", ASOCIACION CIVIL.-----

"En México, en su sede se Suchil 159 bis, siendo las 19 hs. del día 24 de mayo de 1979, se reúnen en asamblea general los integrantes de la Institución Teatral El Galpón, a los efectos de considerar la posibilidad de constituirse en Asociación Civil. Asisten a la Asamblea los siguientes integrantes: María Ecilda Azambuya Acosta, Blas Adolfo Braidot Ferrante, César Roberto CampoDONICO Cardona, Washington Castillo Sequera, Rodolfo Dacosta Pereyra, Dardo Manuel Delgado Sejas, Arturo Antonio Concepción Felitas Miranda, Mario Hugo Galup Medina, Blanca Lidia Loureiro Casella, Nicolás Guillermo Loureiro Mac-Coll, Humboldt Juan Ribeiro Cardozo, Perla Raquel Seoane Cabrera, Rosa Stella Temira Acosta, Ruben Rolando Yañes Alonso, quienes luego de un amplio debate determinan por unanimidad de votos la constitución de la expresada Asociación Civil, regida por un Consejo de Administración presidido por el actual Secretario General, Sr.-----



Rubén Rolando Yaffes Alonso e ingrada además por los Sres. Mario Hugo Galup Medina, Washington Castillo Sequeira, y Humboldt Juan Ribeiro Cardozo, quienes pasarán a desempeñar los cargos de Secretario, Tesorero y Vocal, respectivamente.- Siendo la hora 21 y 30 de la fecha se levanta la Asamblea luego de acordar las medidas pertinentes a fin de proseguir los trámites legales del caso.- Para constancia de lo expresado firman los integrantes presentes.- Siguen catorce rúbricas.

"ESTATUTOS DE "INSTITUCION TEATRAL EL CALPON", ASOCIACION CIVIL"

CAPITULO I

CONSTITUCION Y PRINCIPIOS

ARTICULO PRIMERO.- La Asociación se denominará: "INSTITUCION TEATRAL EL CALPON", la cual irá seguida de las palabras "ASOCIACION CIVIL" o de sus iniciales "A.C."

ARTICULO SEGUNDO.- La duración de la Asociación será de cincuenta años, contados a partir de la fecha de firma de esta escritura, mismos que podrán ser prorrogables.

ARTICULO TERCERO.- El domicilio de la Asociación será en la Ciudad de México, Distrito Federal, pudiendo establecer delegaciones en el resto de la República y en el Extranjero.

ARTICULO CUARTO.- "Todo extranjero que en el acto de la constitución o en cualquier tiempo ulterior adquiriera un interés o participación social en la Asociación, se considerará por ese simple hecho como mexicano, respecto de una y otra y se entenderá que conviene en no invocar la protección de su Gobierno, bajo la pena, en caso de faltar al convenio, de perder dicho interés o participación en beneficio de la Nación Mexicana".

ARTICULO QUINTO.- El objeto de la Asociación será: La realización de espectáculos teatrales de elevado nivel artístico, la intensificación del estudio y la práctica del teatro y artes afines y, a través de ello, el desarrollo de una vasta y permanente obra de educación y cultura.

ARTICULO SEXTO.- Sus actividades primordiales serán: la reali-



lación de espectáculos teatrales de elevado nivel artístico, la intensificación del estudio y la práctica del teatro y artes -- afines y, a través de ello, el desarrollo de una vasta y permanente obra de educación y cultura. Constituyen principios básicos de toda su labor, por los que bregará consecuentemente: a). Por una cultura auténticamente popular y nacional; b).- Por la obtención y defensa de todas las condiciones y garantías necesarias en lo material, jurídico, social y moral, que permitan al intelectual y al artista realizar eficazmente su labor de estudios y creación y faciliten y estimulen el acceso de todos los sectores sociales a las fuentes de la cultura; c).- Por una labor conjunta de las intelectuales, artistas y el pueblo, en torno a la solución integral de todos los problemas que afecten la cultura; d).- Por un amplio y activo intercambio cultural en lo nacional e internacional, base fundamental para la comprensión y amistad de los hombres y pueblos.

ARTICULO SEPTIMO.- Se mantendrá ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica pero luchará por la libertad, la justicia y la cultura.

ARTICULO OCTAVO.- Como principio democrático, en todos los casos la minoría acatará las decisiones de la mayoría y los organismos inferiores, las decisiones de los superiores, dentro del orden jerárquico estatuido.

ARTICULO NOVENO.- El patrimonio de la Asociación se integrará con los esfuerzos de los socios en común, para realizar los fines propuestos y con sus aportaciones, que consistirán en las cuotas que fije y apruebe en las asambleas.

CAPITULO II

DE LOS INTEGRANTES ACTIVOS Y ASPIRANTES

ARTICULO DECIMO.- Serán considerados integrantes activos, aquellas personas mayores de dieciocho años que habiendo solicitado al Consejo Directivo y por escrito su admisión como aspirante,

A  
P  
É  
N  
D  
I  
C  
E

2

**Repertorio**

**REPERTORIO DE  
LA INSTITUCIÓN TEATRAL INDEPENDIENTE  
EL GALPÓN<sup>1</sup>.**

- 1951 Inauguración de la Sala Mercedes: 4 de diciembre *Héroes* de G.B. Shaw, director: Andrés Odizzio.
- 1952 *Las de Barranco* de G. De Laferrère, director: A. Odizzio.  
*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de F. García Lorca, director: A. Odizzio.  
*El hospital de los podridos* de M. Cervantes, , director: Rafael Salzano  
*Pasos de comedia* de Lope de Rueda, , director: Blás Braidot
- 1953 *Montserrat* de E. Robles, director: José Struch  
*Knock* de J. Romain, , director: A. Odizzio  
*Los puros* de H. Plaza Noblía, , director: R. Salzano  
*Rumbo a Cardiff* de E. O'Neill, , director: Juan José Brenta  
*Largo viaje de regreso* de E. O'Neill, director: J. J. Brenta  
En este año, El Círculo de la Crítica premia a El Galpón por el mayor acontecimiento teatral del bienio: **La inauguración de la Sala Mercedes.**
- 1954 *Así en la tierra como en el cielo* de F. Hochwälder, director: Atahualpa del Cioppo.  
*Un sombrero de paja de Italia* de Labiche y Michel, director: J.J. Brenta  
*El gesticulador* de R. Usigli, director: A. Del Cioppo  
*Agua estancada* de E. Camilli, director: E. Acevedo  
*El bandido de siete suelas* de M. Ballesteros, director: R. Salzano (teatro infantil)  
Premio *Mireya Murquía* por la mejor labor teatral realizada.
- 1955 *Las brujas de Salem* de A. Miller, director: A. Del Cioppo  
*Androcles y el león* de B. Shaw, director: J.J. Brenta  
*El círculo de tiza* de Li Hsing Tao, director: A. Del Cioppo
- 1956 El centro Forward murió al amanecer de A. Cuzzani, director: Ugo Ulive  
*El capitán de Kopenik* de K. Zukmayer, directores: Federico Wolf y B. Braidot  
*Las tres hermanas* de A. Chéjov, director: A. Del Cioppo  
*El oso, La petición de mano y sobre el daño que hace el tabaco* de A. Chéjov, director: A. Del Cioppo  
*Mariana Pineda* de F. García Lorca, director: J.J. Brenta
- 1957 *Juan Moreira* de E. Gutiérrez, director: A. Del Cioppo  
*Tupac Amaru* de O. Dragún, director: Ugo Ulive  
*La ópera de dos centavos* de B. Brecht, director: A. Del Cioppo  
*Los jugadores* de H. Plaza Noblía, director: F. Wolf
- 1958 *Más allá del horizonte* de E. O'Neill, director: Alberto Candeanu  
*Los de afuera* de A. Canobra, director: Boggliaccini-Ulive  
*Confusión* de J. Barreiro, director: A. Del Cioppo

<sup>1</sup> Gaceta informativa de la Institución Teatral Independiente El Galpón. Montevideo, 1991.

- El herrero y el diablo* de J.C. Gené, director: Ugo Ulive
- 1959 *El círculo de tiza caucasiano* de B. Brecht, director: A. Del Cioppo  
*Babilonia* de A. Dicépolo, director: Ugo Ulive  
*Stefano* de A. Dicépolo, director: Ugo Ulive  
 Premio de Casa del Teatro del Uruguay por *El círculo de Tiza Caucasiano* de Bertolt Brecht, con dirección de Atahualpa del Cioppo, como mejor espectáculo del año. Premio de la revista teatral Talía a *El Círculo de Tiza Caucasiano* de Bertolt Brecht, con dirección de Atahualpa del Cioppo, al mejor espectáculo extranjero presentado en la Argentina.
- 1960 *El burgués gentil hombre* de Molière, director: Pedro Orthus  
*El gran tulleque* de M. Rosencoff, director: Ugo Ulive  
*Terrores y miseria del Tercer Reich* de B. Brecht, director: Jorge Curi  
 Presentación de *El burgués gentilhombre* en Buenos Aires.  
 Premio de Casa del Teatro del Uruguay por *El burgués gentilhombre* de Molière, con dirección de Pedro Orthus, como mejor espectáculo del año.
- 1961 *Ellos no usan smoking* de G. F. Guarnieri, director: A. Del Cioppo  
*Veraneo* de J.C. Legido, director: B. Braidot  
*El enemigo del pueblo* de Ibsen-Miller, director: A. Del Cioppo  
*La princesa Clarisa* de R. Speranza, director: Juan Manuel Tenuta (teatro infantil)  
 Premio de Casa del Teatro del Uruguay por *El enemigo del pueblo de Ibsen-Miller*, con dirección de Atahualpa del Cioppo, como mejor espectáculo del año.  
 Realizó un ciclo de televisión, con Teleteatro Unitario, por canal 4. Tuvo una duración de seis meses y se pusieron en pantalla 30 títulos importantes del repertorio universal y nacional, interpretados por el elenco estable y con directores de la propia institución.  
 Algunos espectáculos con los que Participación en MonteCarlos T.V. canal 4 :  
 Agosto 2. El oso de Anton Chejov, dirección de Juan Gentile  
 Agosto 9. Perdón, número equivocado de Lucille Fletcher, dirección: Blas Braidot  
 Agosto 16. Mi hermano Cristian de Alejandro Sieveking, dirección: César Campodónico.  
 Agosto 23. Mustafa de Armando Dicépolo, dirección: Raúl Bogliaccini.  
 Agosto 30. La pata de mono de W.W. Jacos, dirección: Jorge Curi.  
 Septiembre 6. Los de la mesa diez de Osvaldo Dragún, dirección: Júver Salcedo.  
 Septiembre 13. La pata de mono de W.W. Jacos, dirección: Jorge Curi.  
 Septiembre 20. La señora Ana luce sus medallas de J. M. Barrie, dirección : Blas Braidot.
- 1962 *Andorra* de M. Frish, director: A. Del Cioppo  
*El León ciego* de E. Herrera, director: A. Del Cioppo
- 1963 *El anzuelo* de Fenisa de Lope de Vega, director: J. Struch  
*Entre bueyes no hay cornadas* de G. Castillo, director: R. Bogliaccini-  
*Mateo* de A. Dicépolo, director: R. Bogliaccini  
*La orquesta* de J. Anouilh, director: Vuenaventura Cosse  
*El sueño americano* de E. Albee, director: Jorge Musto  
*La tregua* de Deugenio-Benedetti, director: César Campodónico  
*El último expediente* de R. Speranza, director: Jorge Curi

Premio *Florencio* otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, a José Struch por la dirección de *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega. Mención a Rolando Speranza como autor de *El último expediente*.

- 1964 *Invasión* de A. Díaz Gómez, director: J. Renato  
*Balada de los años cuerdos* de Mercedes Rein, director: R. Musto  
*Tío Vania* de Chéjov, director: C. Campodónico  
*Heriberto, el león y los payasos* de Silva y Lamolle, director: Salcedo y Cherro  
 Premio *Florencio* otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a la actriz Adela Gleijer por su trabajo en *Tío Vania* de Chéjov.  
 Mención a Rolando Speranza como autor de *El último expediente*.
- 1965 *Así es si os parece* de L. Pirandello, director: A. Del Cioppo  
*Uno, dos, tres Montevideo* de H. Bolón, Speranza y Paredes, director: C. Campodónico  
*La resistible ascensión de Arturo Ui* de B. Brecht, director: A. Del Cioppo  
 Presentación de *Así es si os parece* en Buenos Aires.  
 Premio *Florencio* otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a Mario Galup por la escenografía de *Así es, si os parece* de Pirandello.  
 Mención a Ismael Baillo por la ambientación de *Así es, si os parece* de Pirandello.
- 1966 *Ana de los Milagros* de W. Gobson, director: A. Del Cioppo  
*Sopa de pollo* de A. Wesker, director: Ugo Ulive  
*Viveza criolla* de autores varios, director: Juver Salcedo  
 Premio *Florencio* otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay al actor Juan Ribeiro por su trabajo en *Sopa de pollo* de Arnold Wesker.
- 1967 *Los caballos* de M. Rosencoff, director: Ugo Ulive  
*Tango* de S. Mrozek, director: J. Curi  
 Premio *Florencio* otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay al actor Juan Gentile por su trabajo en *Tango* de Mrozek.  
 Mención a Ismael Baillo por la ambientación de *Tango* de Mrozek.  
 Gran Premio Nacional de Teatro *Cyro Scosería* a Atahualpa del Cioppo, por su labor teatral.
- 1968 *Los testimonios* de P. Weiss, director: A. Del Cioppo  
*La colección, el amante* de H. Pinter, director: J. Musto  
*Sin ton ni son* de D. Vilas, director: Bernador Galli (teatro infantil)  
 Premio *Florencio* otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a Atahualpa del Cioppo por la dirección de *Los testimonios* de Peter Weiss.  
 Premio *Florencio* otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a *Sin ton ni son* de Dervy Vilas, con dirección de Bernardo Galli, como mejor espectáculo infantil del año.
- 1969 Inauguración Sala 18 de julio 9 de enero. *El señor puntilla y su criado Matí*, director: C. Campodónico  
*El asesinato de Malcom X* de H. Conteris, director: J. Salcedo  
*Fuenteovejuna* de Lope de Vega, adaptación de D. Vilas y Antonio Larreta, director: A. Larreta  
*Libertad, Libertad* de Fernández y Rangel, director: C. Campodónico  
*Rey da vela* de O. De Andrade, director: B. Galli

- 1970 *Los últimos* de Máximo Gorki, director: J. Curi  
*La ópera de dos centavos* de B. Brecht, director: A. Del Cioppo
- 1971 *La controversia* de U. Nicchi, director: J. Salcedo  
*Delicado equilibrio* de E. Albee, director: B. Galli  
*La madre* de M. Gorki, director: Amanecer Dotta  
*El rey cucurucho y el dragón* de R. Speranza, director: Dervy Vilas (teatro infantil)
- 1972 *La resistible ascensión de Arturo Ui* de B. Brecht, dirección: R. Yáñez  
*La reja* de A. Castillo, director: Rosita Bafico  
*Ricardo III* de W. Shakespeare, director: Omar Grasso
- 1973 *Las brujas de Salem* de A. Miller, director: C. Campodónico  
*El avaro* de Molière, director: R. Yáñez  
*Barranca abajo* de F. Sánchez, director: A. Del Cioppo  
*La gotera* de J. Langsner, director: C. Campodónico  
*Misia Urraca* de M. Rein, director: D. Vilas (teatro infantil)
- 1974 *Un curioso accidente* de Goldoni, director: R. Yáñez  
*Heredarás el viento* de Lawrence y Lee, director: C. Campodónico  
*Doña Ramona* de V. M. Leites, director: A. Dotta
- 1975 *Pluto* de Arstófanes, director: R. Yáñez  
*Julio César* de W. Shakespeare, directores: A. Del Cioppo, B. Galli, Sara Larocca  
*Campamento* de E.S. Porta, director: C. Campodónico  
*El Combate de la Tapera* de E. Acevedo Díaz, director: C. Campodónico
- 1976 *El gorro de cascabeles* de L. Pirandelo, director: J. Salcedo.  
 El 7 de mayo fue clausurada, por los militares, la Institución Teatral Independiente El Galpón y le fueron confiscados todos sus bienes.

#### Repertorio de El Galpón en México (septiembre 1976 – octubre 1984)

- 1976 *Musicamérica* creación colectiva del grupo. Dirección: Blás Braidot.  
*Los cuates de Candelita* de Ibarгойen-Ribeiro. Dirección: Rubén Yáñez.  
*Un hombre es un hombre* de Bertold Brecht. Dirección: Rubén Yáñez.
- 1977 *Pluto* de Aristófanes. Dirección Rubén Yáñez.
- 1978 *Tres humoradas* de Anton Chéjov. Dirección: Atahualpa del Cioppo.  
*Viaje en globo* (títeres) creación colectiva del grupo. Dirección: César Campodónico.  
*La agonía del difunto* de E. Narvajás Cortés. Dirección: Rubén Yáñez.  
*Prohibido Gardel* de Pedro Orgambide. Dirección: César Campodónico.  
*Palitrapo* (títeres) de Arturo Fleitas. Dirección: Blanca Loureiro.
- 1979 *Pedro y el capitán* de Mario Benedetti. Dirección: Atahualpa del Cioppo.  
*Historia de una libertad* creación colectiva. Dirección: César Campodónico.  
*El mono ciclista* (títeres) de Loureiro-Speranza. Dirección: Nicolás Loureiro.



- 1980 *Voces de amor y lucha*, escenas del teatro universal. Dirección: César Campodónico.  
*Candelita en concierto* creación colectiva con el conjunto de cámara *Camerata Punta del Este*.  
 Dirección: Rubén Yáñez.  
*Sobre el daño que hace el tabaco* de Anton Chejov. Dirección: Atahualpa del Cioppo.  
*Poemas y canciones latinoamericanas*, selección, armado y dirección: César Campodónico.  
*Aventuras de Juanito y Pepe* (títeres) de Javier Villafañe. Dirección: Nicolás Loureiro.  
*El enfermo imaginario* de Mollière. Dirección: Rubén Yáñez.  
 Premio *Ollantay* otorgado por el CELCIT y el Ateneo de Caracas, Venezuela a Atahualpa del Cioppo, por su aporte al teatro latinoamericano.
- 1981 *Puro cuento*, espectáculo basado en narrativa latinoamericana. Dirección: César Campodónico.  
*Comino va a la selva* (títeres) de Litz Arzubide y Carlos Converso. Dirección: Carlos Converso.  
*Artigas, general del pueblo* de Milton Schinca-Rubén Yáñez. Dirección: Atahualpa del Cioppo-César Campodónico.  
 Premio *Anita Villalaz*, Panamá, al mejor grupo extranjero presentado en el país.
- 1982 *¡Ah, la ciencia!* de Victor Hugo Rascón Banda con textos de Brecht, Kipphardt y Rascón.  
 Dirección: César Campodónico.  
 Premio otorgado por el Ministerio de Cultura de Costa Rica, por la extraordinaria contribución de El Galpón al teatro latinoamericano.  
 Premio especial otorgado por la Unión de Críticos Teatrales a Atahualpa de Cioppo por sus cincuenta años de aporte al teatro latinoamericano.
- 1983 *Humboldt y Bolívar o el Nuevo Continente* de Klaus Hammel. Dirección: Rubén Yáñez.  
*Diamantes en almíbar*, café concert con textos varios. Dirección: Pepe Vázquez.  
*Esta noche se recita Benedetti*, collage sobre poesía de Mario Benedetti. Dirección: Víctor Rojas.  
 Premio CRITVEN otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales de Venezuela al mejor grupo teatral extranjero presentado durante ésta temporada.  
 Distinción con la Orden de la Cultura Nacional (La Habana, Cuba) a la actriz y directora Sara Larocca
- 1984 *Ubo Rey* de Alfred Jarry. Dirección: Carlos Converso.

Estos fueron algunos de los trabajos logrados durante el **Curso Elemental de Arte Escénico:**

- 1952 *Paso III del Registro de Representantes* de Lope de Rueda  
 Primer año Dirección: Rafael Salzano
- 1953 *El médico a palos* de Molière  
*Fabliilla del secreto bien guardado*  
*Entremes del mancebo que caso con mujer brava* de Alejandro Casona  
 Primer año Dirección: Rafael Salzano  
*El retablo de las maravillas* de Cervantes  
 Segundo año Dirección: Mario Kaplúm
- 1954 *La inocente* de Lenormand  
*El desalojo* de Sánchez  
 Primer año Dirección: Rafael Salzano

- Escenas de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare  
 Segundo año Dirección: Mario Kaplúm
- 1955 *La petición de mano* de Chéjov  
*Paso III* de Lope de Rueda  
 Primer año Dirección: Rafael Salzano  
*El juez de los divorcios* de Cervantes  
*La cueva de Salamanca* de Carvantes  
 Primer año Dirección: Rafael Salzano  
*La construcción del templo* sobre un pasaje bíblico  
 Primer año Dirección: Mario Kaplúm  
*Jorge Dandín* de Molière  
 Segundo año Dirección: Mario Kaplúm  
*En la zona* de E. O'Neill  
 Primer acto de *Un buen negocio* de Sánchez  
 Segundo año Dirección: Juan José Brenta  
 Escenas del *burgués gentilhombre* de Molière  
 Tercer año Dirección: Atahualpa del Cioppo
- 1956 *Un buen negocio* de Sánchez  
*Un día estupendo* de Mazzaud  
*El viaje feliz* de T. Wilder  
 Primer año Dirección: Blás Braidot  
 Escenas de *Peribañez* de Lope de Vega  
*El viejo celoso* de Cervantes  
 Segundo año Dirección: Atahualpa del Cioppo
- 1957 *Una carta de amor* Lord Byron de T. Williams  
*Dos whiskies con soda* de Noel Coward  
 Primer año Dirección: Jorge Curi  
*La dama del insecticida* de T. Williams  
*Pongámonos de acuerdo* de Alejandro Lerena  
 Primer año Dirección: Blás Braidot  
*El mágico prodigioso* de Calderón  
 Segundo año Dirección: Ugo Ulive  
*Esquina peligrosa* de Priesley  
*El más feliz de los tres* de Labiche  
 Tercer año Dirección: Raúl Bogliaccini
- 1958 Escenas de *Las de enfrente* de Mertens  
*Living room* de G. Greene  
*Arsénico y encaje antiguo* de Kesslerling  
 Primer año Dirección: Rafael Salzano  
*Delito en la isla de las cabras* (tercer acto) de Ugo Betti  
 Primer año Dirección: Blás Braidot  
 Escenas de *Ricardo III*  
 Escenas de *Hamlet* de Shakespeare  
 Segundo año Dirección: Hugo Ulive

*Los invisibles* de Laferre (no representada)  
Tercer año Dirección: Blás Braidot

Algunas de las obras representadas por la **Compañía de Títeres de El Galpón**

- 1952 *Capucita Roja*, adaptación de Rosita Baffico  
*Aventuras de Pitirí y Manchita* de Mané Bernardo  
*La calle de los fantasmas* de Javier Villafañe  
*Pepito, cazador de lobos* de Somma  
*Los juguetes prisioneros* de Benjamín Reznikas  
*Los títeres* de D. Borombón de Hugo Bolón  
Dirección: Bruno Musitelli y Juan Manuel Tenuta
- 1953 *El mago Turulí* de Javier Villafañe  
*El caballero de la mano de fuego* de J. Villafañe  
*La farsa del pastel y la torta* Anónimo  
*La farsa de Isopete y el sastre* Anónimo  
*Fablilla del secreto bien guardado* de Alejandro Casona  
*El hombre que tenía la cabeza al revés* de Montiel Ballesteros  
*Comino vence al diablo* de Germán List Arzubide  
Dirección: Juan Manuel Tenuta, Bruno Musitelli y Juan Gentile
- 1954 Reposición de obras de los años 1952 y 1953  
Dirección: Juan Manuel Tenuta y Bruno Musitelli
- 1955 *El tintorero prodigioso* de Otto Freitas  
*Había una vez un niño* de Hugo Bolón  
*La invernada de los animales*, adaptación de Rosita Baffico  
*Orejín y la abejita* de P. Betancourt  
*El Príncipe valiente* de J. Gómez Bas  
Escuela de titiriteros:  
*El falso fakir* de Alfredo Bagalio  
*El brujo chinchibirra* de Lía Krasnopolski  
*La gallina mentirosa* de F. De Samaniego (adaptación)  
Dirección: Rosita Baffico
- 1956 *La gallina mentirosa*, adaptación A. Aguilar  
*El secreto de S. Y R. Bideaux*  
*La vuelta del lobo* de Juan Domínguez  
*Dulce corazón* de Hugo Bolón  
*Rabicor* de L. Fouquet  
Homenaje a Federico García Lorca:  
*Retablillo de Don Cristóbal*, Prólogo de Amor de Don Perlimplín ...,  
*Romance de Don Boiso y Los pelegrinitos* (canciones)  
Dirección: Rosita Baffico y Eduardo Di Mauro  
Escuela de titiriteros:  
*La princesa de las trenzas de oro* de J. Villafañe  
*Comino en el país de los holgazanes* de G. List Arzubide

*La calle de los fantasmas* de J. Villafañe  
Dirección: Rosita Baffico

- 1956 1er. Festival de Títeres agosto-septiembre.  
Participaron: Teatro La Pareja (Córdoba), Títeres de Potichín (Piriápolis,ROU), Títeres de Vila, Títeres de Maese Pedro, Marionetas pulgarcito.
- 1957 *La farsa del pastelero*, adaptación de E. Di Mauro  
*El soldadito de plomo*, adaptación de E. Di Mauro  
*Los habladores*, adaptación de E. Di Mauro  
*El casamiento de doña rana* de J. Villafañe  
*El burlador burlado* de J. Villafañe  
*El perro atorrante* de A. Yunque  
Dirección: Eduardo Di Mauro  
Escuela de títeres:  
*Los duraznos* adaptación E. Di Mauro  
*El tintorero prodigioso* de Otto Freitas  
Dirección: M. Cherro y N. Laureiro
- 1958 *Tipitín el dormilón* de Asdrúbal Jiménez  
*Cazadores de fantasmas* de W. Besada  
*Las hojas de la ardilla feliz* de E. Pesce  
*Unas aventuras de Juan Zorro*, adaptación de R. Speranza  
Dirección: Aída Rodríguez, Miguel Cherro y Jorge Curi  
Escuela de títeres:  
*La vuelta del lobo* de Juan Domínguez  
*El palo de la justicia*  
Dirección: Carlos Rúa
- 1959 Reposición de:  
*Aventuras de Juan el Zorro* y algunas otras.

**A  
P  
É  
N  
D  
I  
C  
E**

**3**

**Documentos**

El país/ G.A.R. / Montevideo 1959.

Brecht era un escritor político, ideológicamente definido. Tenía una formidable capacidad de concepción dramática y la materializó en revolucionarias teorías estéticas que hicieran más racional y completa la función del actor, en un distanciamiento intérprete-personaje-platea que a fin de cuentas deviene en mayor aproximación. Pudo ser un panfletario, un demagogo o simplemente un tendencioso. Evitar esa contingencia de los hechos y de las propias convicciones para dotar a su teatro de perdurabilidad, no es la menor de las consecuencias de un talento bien lúcido. Le preocupaban los humildes y le irritaban los explotadores, odiaba la guerra, sus provocadores y sus comerciantes; descreía de las instituciones establecidas, no por anarquismo o por fermento revolucionario, sino porque las veía fracasar una y otra vez en la práctica; entendía al hombre como la unidad fundamental de un sistema del que es responsable y que sólo él puede llegar a cambiar. Pero su enfoque de la oposición entre desamparados y poderosos, su concepto de la lucha de clases, estaba ligado a Marx como a la más profunda objetividad dramática. Es por eso que los personajes brechtianos, desde las mismas teorías del autor, están ajenos a una enunciación lineal o simplista, son naturalmente contradictorios como la vida misma, poseen un realismo que se confunde con lo cotidiano. Ahí radica el secreto de su obra, de ese teatro incanjeable y que muestra la triple paradoja de ser complejo como empresa, popular como alcance y completo como arte, en su reunión de canto, baile, recitación y música.

Una de las obras en que Brecht logró la mayor depuración de sus medios expresivos, en que con más éxito consiguió recorrer la parábola que va de la elaboración racional a la emoción, es precisamente el círculo de tiza caucásico. Sobre una anécdota breve levantada conscientemente del dramaturgo chino Li-Sing-Tao (madre adoptiva y madre real disputan un hijo en juicio, triunfando la adoptiva). Brecht arma una elucidación total de los personajes, su condición social y su circunstancia histórica. Para que el espectador pueda adoptar la fría actitud crítica que él le exige, no le oculta la formulación escénica del problema y construye la obra como si fuera una representación teatral con la que dos

“koljoces” festejan un reciente acuerdo sobre tierra. Al entrar en materia, lo hace desde arriba, indicando la corrupción, la indiferencia y el despotismo de los príncipes gobernantes. Sigue la presentación de Gruche, la campesina protagonista, en una instancia sentimental (deliciosa escena de amor con el soldado Simón Chachava) que va a marcar toda su conducta posterior. Sobrevienen luego la guerra, la muerte del gobernador, la huída de su mujer, el olvido del heredero en brazos de Gruche. A partir de allí la oposición de clases deja lugar por un largo período a la lucha de la campesina con sus propios iguales. Con una indiferencia, un egoísmo y una incomprensión inhumanizados y muchas veces determinados por la miseria, otros campesinos van entorpeciendo la huída de Gruche y el niño, de los coraceros que los persiguen. Una boda simulada con un presunto moribundo pone la nota al mismo tiempo patética y sórdidamente humorística en el destino de la protagonista, aportando de paso al espectáculo la cuota de diversión que Brecht creía siempre indispensable. Finalmente la persecución puede más que Gruche y la primera parte se cierra sobre la captura de ella y el niño- La segunda debería clásicamente comenzar con el juicio de tenencia del menor entre Gruche y la verdadera madre que ha vuelto. Pero la elucidación exhaustiva de Brecht indica otro camino. El relato parece bifurcarse para contar la historia de Azdak, simple amanuense de aldea, pillo de toda pillería, sagaz, astuto, dueño de un concepto puro y elemental de justicia, que es ascendido inesperadamente a juez por reacción contra otro candidato afeminado y torpe. Durante todo un largo cuadro de los cinco que componen la obra, Brecht parece entretenerse en la enumeración de casos que Azdak juzga, pero en realidad esta develando al espectador el carácter de este personaje (el más rico de toda la pieza) que usa el código para sentarse, que es formalmente arbitrario, que estira la mano para recibir dinero antes de tratar cualquier cuestión, que apela a los más originales y desusados medios de prueba, pero que posee un increíble olfato para saber donde están el derecho y la verdad. Recién después que Azdak no tiene secretos para el público. Brecht retorna el juicio que importa, falla a favor de quien corresponde y cierra su obra con la misma objetividad intencionada del propósito: “Y en esa noche desapareció el Azdak. Y

nunca más fue visto. Pero el pueblo de Grusinia no lo olvidó. Y largo tiempo no olvidó sus juicios. Como una breve época casi de justicia.”

El triunfo del amor y del derecho está logrado, pero el final no hace olvidar un recorrido de casi cuatro horas por la más triste condición humana, por el dolor, la opresión, las tristezas y las alegrías de los humildes. En ese viaje Brecht ha sido lúcidamente honesto, y si bien caricaturiza a la clase gobernante para hacer más claro y directo el contraste (máscaras, voces inexpresivas y desagradables, amaneramiento de actitudes), mantiene su posición efectivamente distante con respecto a los mismos héroes de la historia. Incluso Gruche, tan fácil de idealizar en su temura materna, es contemplada por el dramaturgo como un ser humano y por lo tanto conflictual: el niño cae en sus manos sin quererlo, al principio le resulta una carga, habla varias veces de abandonarlo, llega a dejarlo en un portal, es finalmente ganada por él cuando una lógica interna de los hechos lo determina.

Formalmente Brecht es un maestro de la exposición dramática. Al contar una anécdota que no tiene unidad de espacio ni de tiempo, se vale notablemente del cantor o narrador para prologar la acción, introducir a ella, crear los saltos de lugar y época, subrayar el acontecer escénico y lógicamente comentarlo, al mismo tiempo que mantiene su caro distanciamiento personal. Llega hasta utilizar ese procedimiento para, deteniendo la acción interpolar lo que los personajes quisieran haber dicho y no dijeron. Un ejemplar sentido de síntesis para la duración de cada efecto, para la construcción de cada escena, completa la sensación de cosa terminada, de obra perfecta, de teatro puro y absoluto que el círculo de tiza caucásico deja.

\*Casi seguramente si El Galpón hubiera llamado a un director de fuera y, llevándolo a la salita de Mercedes y Roxlo, le hubiese dicho que ese Brecht había que hacerlo necesariamente allí, el hombre habría agradecido el ofrecimiento, yéndose para su casa con la convicción de que la empresa era por lo menos alocada. Un escenario bajo, de poca profundidad, sin giratorios, ni corredizos, ni foso, ni puentes, ni ninguna otra posibilidad técnica, era el lugar más imprevisible para montar esta obra



exigente y múltiple. Ese es el primer asombro que la puesta en escena de *Atahualpa del Cioppo* deja: su concepción del espectáculo es un espacio mínimo. Con la colaboración inmediata y decisiva del escenógrafo Mario Galup y del iluminador Ugo Ulive, y con el único recurso material de abrir el escenario hacia los costados para convertirlos proscenios laterales, el director consiguió una admirable sensación de movimiento, de amplitud, de distancia física. La idea de Galup es increíblemente simple y la basta un practicable alto, otro bajo, dos escaleras, algunas cortinas corredizas y pocos elementos movibles de ambientación, todo dentro de la simplicidad que Brecht pide, para hacer posibles las continuas mutaciones de la obra. Es uno de sus trabajos más sobrios, inteligentes y funcionales, juicio que Galup hace repetir a menudo. Los ciento quince movimientos de luces que la nota previa adjudicaba a Ulive son en el terreno algo más que una proeza técnica. Sin ser protagonista ni vedette del espectáculo, la iluminación es aquí un lenguaje auténtico, como pocas veces ocurre. No solo crea zonas – tantas en tan poco espacio que parece imposible – sino que expresa estados de ánimo o llega a lograr la sensación del movimiento, como en dos o tres pasajes en que director e iluminador trabajan para la Historia (el cruce del puente bajo la tormenta, el día y la noche sucediéndose sobre Gruche inmóvil, los coraceros recorriendo distancias sin moverse del lugar). La lista de colaboradores técnicos de una versión tan compleja puede ser demasiado larga, aún sin adjetivos, sobre todo cuando hay una calidad sostenida y unitaria de trabajo de equipo, en la que únicamente disuenan algunos trajes del mismo Galup, poco logrados de color o de diseño, y a veces de realización. Pero es necesario citar las intencionadas máscaras de Susana Turianski, el virtuosismo de maquillaje que gasta Moreira para tanta variedad de tipos caucásicos y la cuidadosa labor de revisión del texto a cargo de Mercedes Rein, especialmente en los cantables, que por la pésima traducción habían sido la tortura de sus intérpretes en los dos Brecht anteriormente ofrecidos en Montevideo.

Con sus cincuenta y ocho colaboradores de que el programa[ver apéndice 2] deja constancia, el círculo de tiza caucásico tiene en *del Cioppo* su decisivo triunfador. Después del traspies de *El*

jardín de los cerezos con la Comedia [Nacional], el director de El Galpón estaba en deuda consigo mismo y con una trayectoria que incluye *Las tres hermanas*, *Así en la tierra como en el cielo*, *Las brujas de Salem*, *El círculo de tiza chino* (antecedente de éste)[ver apéndice 2] y la ópera de dos(sic) centavos, o sea de una selección de casi lo mejor que el teatro independiente a ofrecido en lo que va de esta década. Aún de Brecht a Brecht puede establecerse que en *El círculo* logra del Cioppo un resultado de más pareja excelencia que en *La ópera*. Casi seis meses de preparación puede ser demasiado para un espectáculo de independientes pero también puede ser poco para Brecht. En todo caso, fue el lapso que permitió al director una fina tarea de introducción de su elenco en la particular estética brechtiana, que hizo posible la unidad de estilo y de rendimiento de 45 personas con desigual experiencia (hay dos o tres excepciones a esa unidad pero gravitan poco), que dio margen para que del Cioppo transformara intérpretes casi desconocidos en composiciones excelentes (Gleiger y Pazos) o que consiguiera calidades nuevas de algunos conocidos (Braidot, Campodónico, Salzano, Cosse, Cabrera, Baffico). En un terreno más general, ese largo ensayo produjo escenas de conjunto tan bien pensadas como resueltas, en especial las del velorio-boda y las de los juicios de Azdak, y produjo también una sensación de fluidez de espectáculo maduro y decantado. Fuera de la media docena de fallas técnicas que eran inevitables en la noche del estreno de una empresa como ésta, pocas son las observaciones que la versión merece: algunos falsetes excesivos en los personajes con máscara cuando parece bastar la caricatura externa, dureza en el decir de Enilda López y Walter Debenedetti, poca concentración de la cantante Marta Urquizú en el espíritu del espectáculo. En cambio, dos trabajos interpretativos deben ser señalados. Uno es de Juan Manuel Tenuta, acostumbrado al éxito, que hace una creación talentosa y desopilante del astuto Azdak, llenando el escenario con su presencia de actor. Pero el otro es de una casi debutante, Adela Gleijer, en la que del Cioppo confió sin equivocarse para el rol protagónico de Gruche. A pesar de su voz naturalmente quebrada, que debe cuidar y administrar mejor, hay en ella una reserva de expresividad, ternura, simpatía, naturalidad y don comunicativo que la hacen seriamente

responsable de su carrera futura.

Como auto-regalo de cumpleaños en el primer decenio de vida. El Galpón no pudo estar más inquieto. Cambió las butacas de sala por otras más cómodas, agrandó la boletería, modernizó el foyer y lo pintó con colores más vivos, editó un folleto excelente sobre Brecht y su obra, y se hizo esperar siete meses para reaparecer. Hoy se sabe que valía la pena.

La prensa de Buenos Aires, octubre 11 de 1959.

Un nivel poco común en un elenco independiente, mostró el conjunto El galpón. La puesta en escena de Atahualpa del Cioppo guardó un alto nivel de jerarquía. [...] Su dirección reveló un profundo conocimiento del texto y una definida concepción, acorde con los principios estéticos del autor. La representación transmitió en todo momento ese sentido religioso que Brecht prodiga al teatro, convirtiendo la obra en una verdadera plegaria. Algunas de sus escenas revisten caracteres extraordinarios, como por ejemplo la del puente, en la que el ondulante plano que sirve de fondo, consigue asociar extrañamente su efecto con el que produce el famoso cuadro de Munch, El grito. Esto valga para precisar la forma en que la dirección consiguió determinar los aspectos expresionistas que gravitan sobre Brecht. Sin que disminuya en nada la jerarquía del espectáculo, conviene puntualizar para un posible mejoramiento, el desconcierto que crea ciertos recursos aplicados que no coinciden con la profundidad revelada en la concepción. Por ejemplo el marcar a las clases altas con voces, gestos y actitudes de efectos fáciles. Con ello, estos personajes pierden su sentido profundo de seres indiferenciados a los que no llega lo humano, pasando a un primer plano para el público los efectos caricaturescos. Digamos por último que la dirección contó con un grupo de actores homogéneo y disciplinado, que demostraron en general, formación y estudio [...]

La razón de Buenos Aires, octubre 11 de 1959.

al caer el telón sobre El Círculo de Tiza Caucasio que los cincuenta actores de El galpón nos trajeron desde Montevideo, experimentamos la sensación de haber reencontrado en un sentido, la mejor tradición del teatro independiente. Un espectáculo dinámico, ambicioso, numerosos actores jóvenes, sorprendidos la mayoría de ellos sobre la marcha de su evolución artística, y una indudable destreza en la utilización de los recursos técnicos, son pruebas que nos remiten a esa tradición[...] Es preciso destacar la singular homogeneidad del elenco. La mayoría de los actores evidencian un dominio cabal de sus medios expresivos-corporales. No hay valores excepcionales, pero todos actúan en una línea de cuidado y sensatez dramática que identifica automáticamente otras virtudes, como estudio y disciplina. Algunos de ellos utilizan una alocución atormentada, que en casos como el de esta obra, resulta contraproducente.

Clarín de Buenos Aires, octubre 13 de 1959.

El conjunto El galpón pone la obra con singularidad. Su director, Atahualpa del Cioppo, respetuoso en el acatamiento al libro, ha optado por el texto íntegro, esfuerzo que ni el mismo autor se atrevió cuando su estreno en el Berliner Ensemble. Ochenta personajes componen el reparto y en manos del conductor de la pieza, cada uno actúa con la responsabilidad de estar jugando un primer papel[...] En la imposibilidad de destacar nombres en un elenco tan numeroso, es el caso congratular a El galpón como equipo, por esta demostración de buen teatro ofrecida al público porteño.

La Nación de Buenos Aires, octubre 13 de 1959.

Durante los días previos al debut de El galpón en Buenos Aires, la prensa argentina se mostró remisa, ya no en notas de presentación sino simplemente anuncio del espectáculo, con pocas excepciones. Una vez que El Círculo de Tiza Caucasio de Brecht fue un hecho público, los diarios

salieron de su letargo:

“ Este montaje[...] pone a prueba la capacidad de un director de escena, y de semejante prueba Atahualpa del Cioppo salió airoso. Su labor supo destacar toda la riqueza de la obra en el plano literario, plástico y musical. Salvo en la escena de la danza final, donde los actores se mostraron indecisos y faltó animación, la representación alcanzó un tenso dinamismo, una precisa y natural congruencia, y del Cioppo contó con actores excelentes. Ninguno desentonó y varios alcanzaron un nivel interpretativo fuera de lo común[...] La escenografía de Mario Galup, muy apropiada para facilitar el movimiento escénico, que se desarrolló sin interrupciones, salvo el intervalo después del tercer acto[...]Lo único que lamentamos es que el galpón, que ya ha cumplido una brillante tarea en sus diez años de vida, ofrezca estas representaciones de El Círculo de Tiza Caucasiانو solamente hasta el 18. Mas, ¿no habrá forma de que se prolonguen?

El País/G.A.R./ 1959, Del Cioppo explicó el Círculo.

El Centro de Estudios de Derecho ha programado una serie de polémicas sobre obras teatrales del repertorio 1959 de los teatros independientes, a llevarse a cabo en las salas respectivas una vez finalizadas las funciones especiales que el CED organiza. Abriendo ese ciclo habló hace unos días en la Universidad sobre “problemas del teatro” el crítico y director Rubén Castillo, que también tuvo a su cargo la conducción de la primer polémica, ocurrida en El Galpón con motivo de: el círculo de tiza caucasiانو de Brecht(una desinteligencia con respecto a sí Castillo concurría estuvo a punto de hacer peligrar el acto, pues el grueso del público abandonó la sala sin saber que el espectáculo realmente continuaba). Con un auditorio reducido en su mayoría estudiantes, organizadores e intérpretes de Brecht, Castillo trató de incitar al cambio de opiniones con la opinión propia de que El círculo era una oportunidad ideal para discutir el problema del repertorio de los teatros independientes. El primero en reaccionar fue un estudiante que alegó haber visto mucho Brecht (dos en Buenos Aires, los dos de

montevideanos anteriores y la primera parte) y que la primera parte del espectáculo no le parecía del autor, por lo fría, irrelevante y poco comprensible. La segunda en cambio era el mejor Brecht que había visto. Aclaró que responsabilizaba al texto y no a la versión. El mismo Atahualpa del Cioppo respondió al estudiante por solicitud de Castillo. Dijo que Brecht le parecía demasiado explícito en esta obra como para necesitar aclaraciones, pero que en síntesis las dos partes de la pieza “llevaban a un estado de conciencia del hombre”, la primera porque el personaje de Gruche aporta un sentido humano, la segunda porque el personaje de Azdak aporta la inteligencia, la suma de las dos porque dan como resultado la justicia (“lo que puede haber en la primera parte es una emoción fría, que es lo que Brecht exige: también cabe la posibilidad de que la hayamos hecho mal”).

Esta primera intervención del director sirvió para animar un poco el ambiente, pretextando otras intervenciones. En líneas generales no hubo discrepancia sobre los valores de la obra, la necesidad de su representación, el acierto de su inclusión en el repertorio de los independientes y el carácter popular de la misma. Alguien objetó que Brecht repite “problemas ya cantados”, como la “tierra debe pertenecer a quien la trabaja”, pero otro contestó oportunamente que, “el concepto será viejo pero la realidad se mantiene”. Hubo objeciones menos importantes como la del espectador que se sintió públicamente defraudado porque “fue a ver teatro y le dieron canto”. A esa altura Castillo quiso saber de la propia gente de El Galpón cual era la recepción del espectáculo por parte del público común, no de los universitarios o de ambiente teatral, primero respondió Bogliaccini, alegando que había que esperar un poco más para hacer afirmaciones definitivas sobre el punto, pero que su impresión era, por unos pocos ejemplos, la de que ese espectador salía deslumbrado por la primera parte sin encontrar los medios para expresarse, medios que la segunda parte le facilitaba. Después respondió del Cioppo, recordando que en una vermouth de domingo con selecta concurrencia (“hasta El Galpón olía bien”), hubo aplausos en uno de los pasajes aparentemente más inconformistas de la obra. Para el director eso es síntoma de que hasta las clases acomodadas creen que las cosas deben cambiar.

Del Cioppo había dicho previamente al estreno que no quería hablar antes sino después: “La polémica del CED fue la primera oportunidad para esa expansión y los pocos asistentes tuvieron el privilegio de aprender varias cosas. Algunas tuvieron que ver con el sentido de la obra en sí al principio Gruche salva al niño por un sentimiento maternal latente en toda mujer y después para que no pertenezca a la clase del padre; Azdak se preocupa más de la justicia que de la ley; en El Galpón se discutió durante los ensayos si el prólogo era necesario o no, resolviendo que era indispensable. Otras tuvieron que ver con la parte formal: el canto es para distanciar, para enfriar, aunque es posible que El círculo este excedido de canciones. Brecht no está contra la emoción del sino que no quiere que entre en un estado hipnótico, que le abrume el sentimiento; las máscaras se usaron con un doble sentido, de dignidad, para ciertos personajes y de notoria farsa para otros y hasta indican con su expresión dura e impasible a una “concepción social que periclita”. Finalmente del Cioppo se confesó como director afortunado, no-solo porque ha acertado varias veces, sino porque ha puesto obras en momentos de inquietud social o política que las hacían oportunas. Cree que es el verdadero sentido del repertorio, no una cosa estática y preestablecida sino algo cambiante, dialéctico, de acuerdo a una realidad que también cambia. Terminó pidiendo al autor nacional “que sienta su época y se atreva a expresarla no tanto con audacia como con coraje, con coraje cívico que es el que creo que nosotros tuvimos al elegir este Brecht”.



# Por su Actividad Marxista fue Disuelto "El Galpón"; La Sala de "18" Pasa a la Universidad

Por la realización constante de toda clase de actividades políticas de tendencia marxista-leninista y su invariable solidaridad con toda la labor de agitación que impulsaba la CNT, el Poder Ejecutivo disolvió ayer la institución teatral "El Galpón", cancelando su personería jurídica. Se dispuso la clausura de todos sus locales, destinándose a la Universidad de la República el uso de la sala ubicada en la Avda. 18 de Julio.

En acuerdo con los Ministros del Interior, de Defensa Nacional y de Educación y Cultura, el Presidente de la República dictó el siguiente Decreto:

VISTO: las actuaciones administrativas efectuadas con relación a las actividades culturales de la Institución Teatral "El Galpón";

## RESULTANDO:

I) que a la mencionada institución le fue reconocida su personería jurídica, siendo aprobados sus estatutos por resolución del Poder Ejecutivo el 28 de setiembre de 1935, preceptuándose expresamente en el artículo 5º del Estatuto la obligación de mantenerse ajena de toda tendencia política, religiosa o filosófica;

II) que de las investigaciones practicadas se ha podido comprobar respecto a la institución lo que se trata los siguientes hechos:

A) la violación reiterada y expresa de sus estatutos, por la constante adhesión, apoyo, estímulo y realización de toda clase de actividades políticas de tendencia marxista-leninista, tales como: publicar manifiestos, hacer declaraciones, dirigir representaciones teatrales a favor, y también en beneficio económico de "determinados políticos" tanto de nuestro país como de otros Estados (España, Paraguay, etc.); adherir a los festejos del aniversario de "El Popular"; ceder sus salas para la realización de un gran número de actos partidarios de asociaciones políticas marxistas que luego fueron disueltas;

B) la invariable solidaridad con toda la labor de agitación y de deterioro de la situación política, económica y social que impulsaba la Convención Nacional de Trabajadores, asociación declarada ilícita, brindando su respaldo a toda clase de huelgas, paros, movilizaciones y manifestaciones gremiales;

C) su manifiesta adhesión con la actividad sediciosa, pudiéndose citar como ejemplo más claro la puesta en escena y posterior grabación en disco de la obra "Libertad, Libertad", que es todo un canto de alabanza a la violencia guerrillera, como también la obra "La Reina";

D) un evidenciado propósito de penetrar ideológicamente entre los estudiantes y la juventud trabajadora mediante el desarrollo de un teatro comprometido con el marxismo-leninismo;

E) el funcionamiento clandestino dentro de la institución de un círculo del Partido Comunista, luego que fuera disuelto; y

F) una larga y definida trayectoria política marxista, de casi todos los integrantes de los cuadros directivos de la institución.

En consecuencia, se dispuso la clausura de todos sus locales, destinándose a la Universidad de la República el uso de la sala ubicada en la Avda. 18 de Julio.

## CONSIDERANDO:

I) que de los hechos enumerados emerge sin dificultad que desde sus orígenes la institución mencionada ha venido desarrollando incluso con anterioridad a su reconocimiento como persona de derecho, una acción de total identificación con la prédica y práctica marxista y con los representantes más calificados del Partido Comunista Uruguayo, disuelto como asociación ilícita por Decreto Nº 1026/973 de fecha 28/XI/973, así como una abierta simpatía a los movimientos terroristas que operan en el Uruguay y en América. Esta identificación política e ideológica ha sido tan firme e invariable que permite señalar a la institución de "El Galpón" como una de las típicas organizaciones de fachada montada por el marxismo-leninismo en el Uruguay, para la infiltración de los medios culturales;

II) que en el presente caso se configuran con toda claridad la actuación ilegítima de la referida organización, como instrumento de organizaciones marxistas que operaron en el territorio nacional y fueron declaradas ilícitas, contribuyendo a la ejecución de los objetivos legítimos perseguidos por las citadas asociaciones, en el país y desde el extranjero.

ATENCIÓN: a lo dispuesto en los artículos 1º, 3º y 163, numerales 1º, 4º y 11º de la Constitución de la República, artículo 1º inciso 1º y 2º de la Ley 9948 de 10 de junio de 1940, a los fundamentos expresados en el Decreto Nº 1026/973 de 28 de noviembre de 1973 y Decreto Nº 332/974 de 1/V/974.

## EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

### D E C R E T A :

ARTICULO 1º. Disuélvase la Institución Teatral "El Galpón", cancelándose su personería jurídica.

ART. 2º. Clausúrense sus locales, procediéndose a la incautación y depósito de todos sus bienes, y a la interdicción de los valores depositados en cualquier forma en las instituciones bancarias a nombre de dicha institución.

ART. 3º. Destínese para el cumplimiento de los fines culturales de la Universidad de la República, el uso de la sala de espectáculos ubicada en la Avenida 18 de Julio Nº 1618/20. Reintégrese a su propietario el local ubicado en la calle Microóptica Nº 1529.

ART. 4º. Cometer al Ministerio del Interior el cumplimiento de las medidas dispuestas en el presente Decreto.

ART. 5º. Dése cuenta al Concejo de Estado.

ART. 6º. Comuníquese, etc.





EL CONSEJO DIRECTIVO DE EL GALPON DENUNCIA EL NUEVO CRIMEN DE LOS FASCISTAS CONTRA LA CULTURA

A LA OPINION PUBLICA

El día 29 y 45 del día 15 de febrero, mientras veinte actores ensayaban, elementos anónimos arrojaron una bomba incendiaria contra el local del teatro El Galpón. Las rápidas medidas de prevención adoptadas impidieron que el incendio del edificio pudiera consumarse.

Frente a este hecho que aún desde el anonimato no puede ocultar su origen fascista, el Consejo Directivo de la Institución Teatral El Galpón denuncia ante los Poderes Públicos, organizaciones culturales, estudiantiles, sindicales y el pueblo en general este nuevo crimen contra la cultura, vinculado a toda la serie de atentados ocurridos últimamente, que culminan con la muerte del profesor Arbelio Ramírez; la califfa de atropello gangueño, perpetrado con los mismos métodos que llevaron a la instauración del régimen.

El permanente trabajo de El Galpón por la cultura nacional nos permite hablar en nombre de ella. En nombre de la cultura entonces exigimos que se tomen las medidas necesarias para liquidar definitivamente los brotes de fascismo que intencionalmente o por error todo lo que amara como libre expresión del pensamiento, reafirmamos nuestra orientación política y expresamos el propósito de canalizar nuestro esfuerzo a la lucha contra todo intento de terror o coacción de las fuerzas reaccionarias que operan en el país.

Por el Consejo Directivo de la Institución Teatral El Galpón: BLAS, BRAIDOT, Secretario General.

La embajada yanqui ordenó incendiar la sala de "El Galpón"

Las mismas bandas fascistas son las que quisieron quemar EL POPULAR. Habla el actor Blas Braidot

daría impune. El asalto a la Universidad, a la sede del Partido político, el asesinato de Arbelio Ramírez, el atentado incendiario contra "El Popular" integran un plan único con este crimen: la destrucción de nuestra cultura.

Nuestra reacción no puede ser otra que el redoblamiento de la lucha por la defensa de los derechos individuales y sobre todo a la necesidad de intensificar nuestra militancia en favor de la Revolución Cubana símbolo de la lucha contra el imperialismo agresor y regresivo.

Aparte de la agresión directa a la cultura que fue el deterioro infligido a la escuela "Armando Artigas" que trabaja el artista Armando González, esto es comunicado de repudio a este atentado fascista. Asimismo, on-

En el momento de la explosión, el teatro estaba en ensayo. El fuego se propagó rápidamente por el escenario, el teatro entero se incendió. Los actores se salvaron gracias a la intervención de los bomberos que llegaron en minutos.

La embajada norteamericana, presa de impetuosa reacción ante la victoria popular que significó el rechazo de la presidencia contra Cuba, purpó el día 29 del mes de febrero, un atentado contra el teatro El Galpón, situado en Carlos Roldi y Mercedes. Como se ve, nada escapa a la mano criminal de las bandas fascistas que organizan, paga y arman la embajada yanqui, y que actúan en complicidad con la policía. En la misma mano que ordenó el asesinato del profesor Arbelio Ramírez y otros graves atentados, es la que ordena la destrucción de esta institución que hace honor al país.

LOS HECHOS

El actor Blas Braidot, secretario de la Institución y que es también Presidente de la Federación de Teatros Independientes nos hizo en relato de los hechos.

La Escuela de nuestra Institución Teatral — que dirige Braidot — se encontraba realizando ensayos. A eso de las 21 horas del día sábado del 15 de febrero cuando se escucharon fuertes ruidos que provenían del exterior, salieron los compañeros por la puerta de la calle Carlos Roldi que comunica directamente con el escenario y vieron a un vecino y a otras personas que trataban de apagar una bomba incendiaria que había sido arrojada contra la mencionada puerta. Habían alicado el recipiente de vidrio que contenía un líquido inflamable hacia el medio de la calle para evitar la propagación del fuego al edificio.

Supusimos que el propósito era que nadie advirtiera al incendio hasta que el peligro fuera difícil de conjurar, pues nuestras actividades están, debido a la estación verdadera en un semi-receso.

Cuba agregó que la puerta da un lugar que por razones funcionales está siempre pintado de blanco, inflamable, madera, etc.

PRUEBAS DE SOLIDARIDAD QUE SE DAN

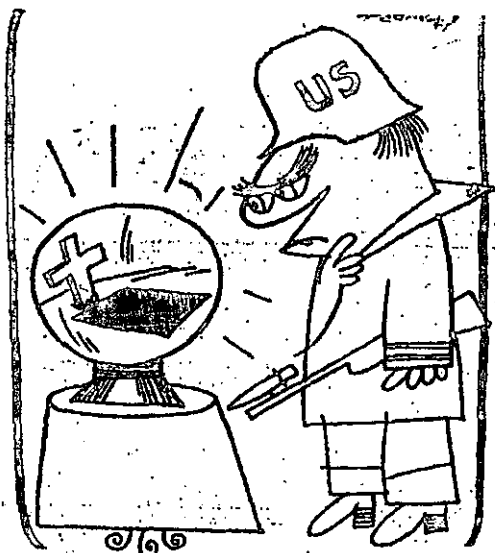
Al recibir el correo tiempo después de — agregó Braidot — he hecho presentes con respecto a las Instituciones y personas que nos dicen de apoyo a los circulares y de solidaridad con nosotros. Integramos y damos un fuerte apoyo a la Institución Teatral "El Galpón".

El día 17 de febrero, el teatro El Galpón, situado en Carlos Roldi y Mercedes, sufrió un atentado incendiario. El fuego se propagó rápidamente por el escenario, el teatro entero se incendió. Los actores se salvaron gracias a la intervención de los bomberos que llegaron en minutos.

El día 17 de febrero, el teatro El Galpón, situado en Carlos Roldi y Mercedes, sufrió un atentado incendiario. El fuego se propagó rápidamente por el escenario, el teatro entero se incendió. Los actores se salvaron gracias a la intervención de los bomberos que llegaron en minutos.

SUPLEMENTO DE  
**Cultura**

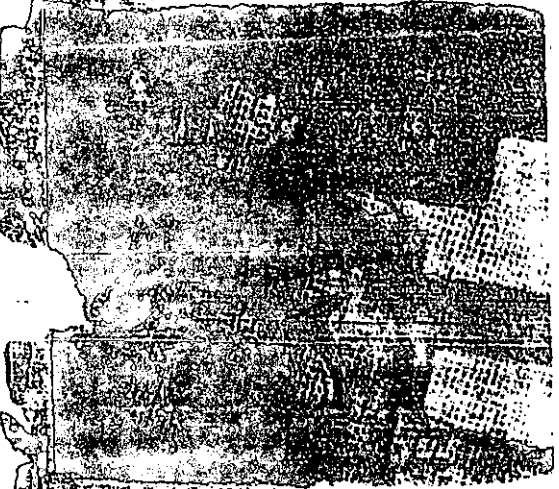
Montevideo, viernes 23 de febrero de 1933 — Año VI — No. 233



FUTURO DEL MERCENARIO QUE VENGA A CURA

# ATENTADO FASCISTA CONTRA "EL GALPON"

## Repudiable Ataque a la Cultura



El "Círculo de Tiza Copacabana" de Berthold Brecht, ejemplo de la labor cultural de "El Galpon", que es orgullo del teatro nacional. El atentado fascista contra esta institución despertó un alto repudio en todos los círculos preocupados por la verdadera cultura teatral.

EL ATENTADO fascista cometido contra el Teatro Independiente "El Galpon" debe llamar poderosamente a las conciencias libres de nuestra patria. Sin justificación de ninguna clase, como no sea, la independencia que ha caracterizado y singularizado a este Teatro, se ha levantado una bomba incendiaria contra su sola, en momentos en que se encuentran en plena actividad sus trabajos teatrales.

Lo dicho, se pone del atentado criminal contra los partidos políticos y las manifestaciones públicas, se los atentados contra la Universidad de la República, a pesar de haber, a las instituciones culturales. Esto, es el primer ejemplo de la política de los señores de la cultura, que se han convertido en la actualidad en la única institución que se trata de una institución que en lugar a dudas ha marcado rumbo en la trayectoria artística y cultural de nuestro medio, siendo en la actualidad el más sólido pilar que sostiene. En un país donde la libertad de expresión ha sido siempre el orgullo de todo ciudadano, este acto merece el más enérgico repudio.

En un hecho comprobado hasta la evidencia, que el Justino titula "bien pagado por las oficinas de Agraciados", en estrecha comunión con la policía y ante la mirada cómplice de los gobernantes, se alza día a día, cometiendo toda clase de atentados que tanto reciben un castigo. Frente a esta situación de la cual el criminal golpe dado a "El Galpon" es una de las cuentas del collar, es preciso levantar la más enérgica protesta y demostrar a las autoridades del país, que el pueblo sabe de dónde salen los malos criminales, quien paga los tráficos que atacan la democracia del país y ahora, sus instituciones de cultura. Es preciso también que los intelectuales recogiendo la preciosa experiencia internacional de la lucha anti-fascista, se preparen a repetir estos ataques que continuará produciéndose en el medio en que se manifiesta la mayor debilidad ante la influencia de las fuerzas imperialistas.

Los pintores y los escultores, los críticos del teatro, los escritores y poetas, los músicos y los actores, los profesores y los estudiantes, se encuentran hoy, cohesionados firmemente con las clases populares del país en una batalla común: derrotar al imperialismo y los retrojes fascistas que amenazan a nuestras instituciones. Vigilantes y decididos, deben los intelectuales dar una fuerte respuesta a los ataques desenfrenados que no cesan de llegar al asesinato del profesor Arbello Ramírez, como el medio de amenazar a un pueblo que no se dejó vencer por estas bárbaras prácticas imperialistas, hoy al servicio del Departamento de Estado de los EE UU.

Los intelectuales uruguayos hoy tienen una cita de honor con su pueblo y sus más queridas instituciones. La cultura nacional, levantada por los más humildes hijos de la patria, debe ser destruida totalmente, pues es patrimonio del pueblo y para él y su desarrollo, está siendo creado día a día. Como antes en España, como después en Stalingrado, como hoy en

### OPINA EL DIRECTOR FEDERICO WOLFF

Con relación al brutal atentado cometido contra el teatro independiente "El Galpon" hemos solicitado su opinión la popular Director y Actor del Teatro Universal, Federico Wolff. Este valeroso artista, que una a su talento creativo una gran independencia de criterio y un sentido democrático profundo, aceptó inmediatamente manifestarse frente al atentado. Lo hizo en los términos siguientes:

"El atentado realizado el día 23 pasado contra "EL GALPON" debe ser para todos ciudadanos que ama la libertad una voz de alerta para prevenir futuros desastres. 5 años viviendo bajo el régimen nazi me sobran para saber que dimensiones pueden alcanzar los actos de barbarie. Es absolutamente urgente e imprescindible que el gobierno inter venga para castigar severamente a los provocadores de este lamentable hecho y tome las medidas necesarias para proteger las futuras realizaciones artísticas y culturales. El hecho es aún más lamentable ya que se trata de una institución que en lugar a dudas ha marcado rumbo en la trayectoria artística y cultural de nuestro medio, siendo en la actualidad el más sólido pilar que sostiene. En un país donde la libertad de expresión ha sido siempre el orgullo de todo ciudadano, este acto merece el más enérgico repudio".



Federico Wolff, director del Teatro Universal, quien unió su voz a la universal condena que la gente de teatro y todos los intelectuales verdaderamente democráticos han hecho del enorme atentado de que fuera objeto el teatro "EL GALPON".

# Bibliografía

## Revistas, periódicos y documentos.

- ☐ Acta Constitutiva de la Asociación Civil denominada: "Institución Teatral El Galpón", Montevideo, Uruguay, 1955.
- ☐ Acta Constitutiva de la Asociación Civil denominada: "Institución Teatral El Galpón", Naucalpan, Estado de México, 1979.
- ☐ Anuario del Teatro en México 1983. Escénica. UNAM-Coordinación de Extensión Universitaria. *Humbolt y Bolívar con el Galpón*. p. 37-39.
- ☐ Casa de las Américas. Año XXIX, N° 169, julio-agosto 1988. Fernando Buttazzoni. *Una visión cultural del Uruguay de los 80*. p. 44-55.
- ☐ \_\_ *Notas y reportajes: Leónidas Barletta. Sobre un Teatro del Pueblo*. p. 88-106.
- ☐ Conjunto N° 3, Año 9. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.. Director: Manuel Galich. *Teatro y Revolución. Sobre el trabajo de Adolfo Sánchez Vázquez. Las Ideas Estéticas de Marx*. p. 124 – 125.
- ☐ \_\_ N° 7, Año 3. Federico Wolf. *Uruguay: nuestras perspectivas son muy difíciles casi diría negras*. p. 21 – 22
- ☐ \_\_ N° 9, Año 3. Gerardo Fernández y Manuel Galich. *Un Crítico uruguayo habla de Teatro Latinoamericano en Cuba*. p. 136 - 138.
- ☐ \_\_ N° 5, Año 2, octubre–diciembre 1967. Federico Wolf. *Síntesis del Movimiento Teatral Uruguayo*. p. 89 – 90
- ☐ \_\_ N° 6, Año 3 enero-marzo 1968. *Uruguay: una visión dinámica*. p. 96 - 100.
- ☐ \_\_ N° 13, mayo–agosto 1972. Alberto Mediza. Entrevista con Antonio Larreta. p. 10 – 13.
- ☐ \_\_ N° 13, mayo–agosto 1972. Danubio Torres Fierro. *Los Caminos de la dramaturgia uruguayo*. p. 93 - 97.
- ☐ \_\_ N° 14, septiembre–diciembre 1972. Eduardo Vázquez Pérez. *Tendremos un teatro nacional o no tendremos teatro*. p. 38 - 42.
- ☐ \_\_ N° 15 enero–marzo 1973. Oscar Jurado. *Santiago García y el teatro latinoamericano: En busca de un lenguaje propio*. p. 122 - 127.
- ☐ \_\_ N° 19, enero-marzo, 1974. *Brecht dos experiencias en América Latina*. Adolfo Gutkin p. 109 – 111.
- ☐ \_\_ N° 22, octubre–diciembre 1974 Atahualpa Del Cioppo. *Brecht tiene mucho que decir*. p. 88 – 89.

- ☞ \_\_ N° 23, . *Número Dedicado A Florencio Sánchez*.
- ☞ \_\_ N° 25, julio–septiembre 1975. Atahualpa del Cioppo y Sara Larocca. *El teatro está aquí como corriente subterránea*. p. 73 - 79.
- ☞ \_\_ N° 28, abril–junio 1976. *Solidaridad con los teatristas uruguayos*. p. 2 - 3.
- ☞ \_\_ N° 30, octubre–diciembre 1976. Ugo Ulive . *El Galpón no ha muerto*.  
☞ p. 85 - 92.
- ☞ \_\_ N° 30 octubre-diciembre de 1976. Rubén Yáñez . *El Galpón en México: la lucha antifascista y el trabajo de la solidaridad*. p. 88-92.
- ☞ \_\_ N° 33, julio–septiembre 1977. Francisco Garzón Céspedes Entrevista A Sara Larocca . *Nuestro quehacer: un hijo de nuestro pueblo*. p. 95 – 105.
- ☞ \_\_ N° 35, enero–marzo 1978. *Los cuates de Candelita*. Dramaturgia de Saúl Ibargoyen (creación colectiva del grupo El Galpón del Uruguay, septiembre,1976) .
- ☞ \_\_ N° 40, abril-junio 1979. Margaret Randall. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. p. 108-111.
- ☞ \_\_ N° 57, . *El Galpón en Cuba. Brillante exhibición de un arte teatral al servicio del pueblo*. p.
- ☞ \_\_ N° 58 octubre–diciembre 1983 *El Galpón. Artigas General Del Pueblo*. p.48.
- ☞ \_\_ N° 61-62, julio-diciembre, 1984. Beatriz J. Risk. *El Nuevo Teatro en Latinoamérica* p. 12.
- ☞ \_\_ N° 61-62, julio-diciembre, 1984. Víctor Núñez Rodríguez entrevista a Humbolt Riveiro. *El Galpón trabaja para el regreso*. p. 87-95.
- ☞ \_\_ N° 75, enero-marzo, 1988. Stella Santos. *Aproximaciones al teatro uruguayo. desde la dictadura militar hasta la apertura democrática*. p. 79-88.
- ☞ \_\_ N° 76, abril-junio 1988. Carlos Manuel Varela. *El espejo de nuestro subdesarrollo*. p. 88-79.
- ☞ \_\_ N° 79, abril-junio, 1989. Gerardo Fernández. *El Galpón (1949 – 1976)*. p 4-10.
- ☞ \_\_ N° 79, abril-junio, 1989. Rubén Yáñez. *Los ocho años de exilio de El Galpón*. p. 10-14.
- ☞ \_\_ N° 79, abril-junio, 1989. Roger Mirza. *Teatro El Galpón (1984-1988) Un renovado fervor*. p. 15-17.
- ☞ \_\_ N° 79, abril-junio, 1989. Ester Suárez Durán. *El juego de mi vida. entrevista con miembros de El Galpón*. p. 18-27.

- ☐ \_\_ N° 87 abril-junio 1991. *Uruguay. El silencio fue casi una virtud (comentarios al último espectáculo de El Galpón)*. p. 87 - 89.
- ☐ Diógenes 1985 Marina Pianca Entrevista A Rosencof.. *El teatro en las cárceles del Uruguay*. p. 164 – 174.
- ☐ \_\_ 1986. Instituto de Cooperación Iberoamericana Comisión Nacional Quinto Centenario. Andrés Castillo. *Teatro Independiente Uruguayo (1937 – 1985)*.p. 195 -200.
- ☐ \_\_ 1986. Instituto De Cooperación Iberoamericana Comisión Nacional Quinto Centenario. Jorge Castro Vega . *Uruguay – Temporada 1986* . p. 202 –207.
- ☐ \_\_ 1987. Instituto De Cooperación Iberoamericana Comisión Nacional Quinto Centenario. Pedro Bravo Elizondo. *Atahualpa del Cioppo: El teatro debe ser estético, humano e histórico..* p. 143 - 149.
- ☐ \_\_ 1990. Anuario Crítico de Teatro Latinoamericano. Marina Pianca (Directora) Spanish Department. University Of California. Riverside, California. Walter Rela. *Uruguay de 1980 a hoy*. p. 263 - 266.
- ☐ El Popular, Montevideo 17 de febrero de 1962 N° 1763. *El Consejo Directivo de El Galpón denuncia el nuevo crimen de los fascistas contra la cultura*. p.
- ☐ \_\_ Montevideo 24 de febrero de 1962 Año VI N° 1770. Cultura. *Atentado fascista contra “El Galpón”. Repudiable ataque a la cultura*. p. 1,4.
- ☐ \_\_ Montevideo. *La embajada yanquí ordenó incendiar la sala de El Galpón*.
- ☐ El Universal, México 1985. Cultural. Eduardo Camacho Suárez. *El Galpón reestrena su sala en Uruguay*. p. 2
- ☐ \_\_ 23 de enero de 1989. Cultural. Mauricio Ciechanower. *I Cuarenta Años de El Galpón*. p. 1
- ☐ \_\_ 24 de enero de 1989. Cultural. Mauricio Ciechanower. *II Cuarenta Años de El Galpón*. p. 1
- ☐ \_\_ 25 de enero de 1989. Cultural. Mauricio Ciechanower. *III Cuarenta Años de El Galpón*. p. 1
- ☐ \_\_ 26 de enero de 1989. Cultural. Mauricio Ciechanower. *IV Cuarenta Años de El Galpón*. p. 1
- ☐ \_\_ 27 de enero de 1989. Cultural. Mauricio Ciechanower. *V Cuarenta Años de El Galpón*. p. 1
- ☐ \_\_ 28 de enero de 1989. Cultural. Mauricio Ciechanower. *VI Cuarenta Años de El Galpón*. p. 1

- ☞ \_\_ 30 de septiembre de 1991. Rafael Romano Delbano. *El creador del Teatro de El Galpón cumple 86 años con optimismo*. p. 2
- ☞ \_\_ 1985. Eduardo Camacho Suárez. *El Galpón reestrena hoy su sala en Uruguay*. p. 2.
- ☞ Enciclopedia Uruguay N° 52 octubre 1969. *El Mundo del Espectáculo*. Juan Carlos Legido pp. 25-26.
- ☞ Escenario de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamérica. Tomo 1. Director General: Moisés Pérez Coterillo, Ed. Madrid Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral. Carlos Giménez. *Festivales, ¿para qué? ¿Para quiénes?* p. 60-71.
- ☞ \_\_ Tomo 1. José Manuel Garrido Guzmán. *Abrir cause a la utopía*. p. 11-113.
- ☞ \_\_ Tomo 1. José Monleón. *El teatro latinoamericano y su difusión en España*. p. 114-119.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Roger Mirza. *Una versión posible*. p. 39-46.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Atahualpa del Cioppo. *Una aurora clara*. p. 171-172.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Andrés Castillo. *1793-1973: de la Casa de Comedias al Teatro Independiente*. p. 173-177.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Angel Curotto. *Nueve fechas fundamentales*. p. 178-200.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Roger Mirza. *1973 – 1984 : entre la represión y la resistencia*. p. 181-190.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Jorge Abbondanza. *El teatro independiente*. p. 201-202.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Yamandú Marichal. *Cuando la Xirgú se quedó en Montevideo*. p.203-204.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Yamandú Marichal. *La Comedia Nacional un tesón que dura más de cuarenta años*. p. 205-207.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Roger Mirza. *Dieciséis espectáculos para la memoria*. p. 212-220.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Víctor Manuel Leites. *Modos de producción*. p. 221-223.
- ☞ \_\_ Tomo 4. *Una ciudad que vive para el teatro*. p. 224.
- ☞ \_\_ Tomo 4. *La Muestra Internacional de Teatro de Montevideo*. p. 225.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Yamandú Marichal. *Los Florencios un estímulo al talento*. p. 226- 227.
- ☞ \_\_ Tomo 4. Agenda de direcciones: Uruguay. p. 471.
- ☞ Escénica Época I N° 11 Octubre 1985. Armando Partida. *El Teatro de creación colectiva en Latinoamérica*. p. 14-18.



- ☐ \_\_ Época I N° 8 Julio 1984. *Atahualpa del Cioppo y El Galpón en México*.
- ☐ (Documento) Mercedes Rein. *Historia de El Galpón*. 1971.
- ☐ La Cabra Año 1 N° 000 febrero 1971. Carlos Miguel Suárez Radillo. *El Teatro Iberoamericano actual: de la realidad a la escena*.
- ☐ \_\_ Año 1 N° 12 septiembre 1971. Jorge Díaz. *Teatro Nuevo Mundo*.
- ☐ \_\_ N° 3 III Época, diciembre -1978. Revista De Teatro, UNAM. Difusión Cultural. Pedro Bravo Elizondo. *Teatro y dictadura militar*. P. 3 - 6.
- ☐ La Escena Latinoamericana N° 4 mayo 1990. José Monleón. *Creación Colectiva: la pasión de los setenta*. P. 1 - 10.
- ☐ \_\_ N° 4 mayo 1990. Roger Mirza *Uruguay*. P. 78 - 79.
- ☐ \_\_ Roger Mirza. *Una versión posible se convierte en arrollador e indudable espectáculo: Fuente Ovejuna*. p. 39-46.
- ☐ \_\_ Ricard Salvat. *Del descubrimiento al reconocimiento: el teatro latinoamericano entre 1965-1975*. p. 53-62.
- ☐ \_\_ Nueva Época, Año 2, Números 3 - 4, febrero - octubre 1994. César Campodónico / Fernando de Toro. *El Galpón: entre ayer y hoy*. (Carleton University). P. 83 - 88.
- ☐ \_\_ Nueva Época, Año 2, Números 3-4, febrero-octubre 1994 Teatro Latinoamericano José Monleón / Miguel A. Giella.: *Entre la política y el arte*. p. 67 - 71.
- ☐ La Jornada, 30 de diciembre de 1997. Cultura. Mónica Mateos. *Celebran en todo el mundo los 100 años del poeta y dramaturgo alemán: Bertolt Brecht*. p. 21.
- ☐ La Jornada, 14 de diciembre de 1989. Espectáculos. Pablo Espinosa Entrevista A Blás Blaidot. *Sigo creyendo en el Teatro Independiente*.
- ☐ La República, 4 de octubre de 1993. Montevideo, Uruguay. La Cultura. *La Muerte de Atahualpa del Cioppo*. p. 1-2.
- ☐ La Revista del Sur, Montevideo 1985. Carlos Medina entrevista a Atahualpa del Cioppo. *Soñar hacia la realidad*. p. 62-64.
- ☐ Latin American Theatre Review, 26/2 (spring 1993) Pedro Bravo-Elizondo. *Teatro en el Cono Sur*. p. 143-150.

- ☐ \_\_ 27/1 (Fall 1993). Jorge Pignataro Calero. *Teatro Uruguayo hacia el fin del siglo*. p. 83-89.
- ☐ Los Universitarios. Cuarta época N° 10 abril 1998. *Cien años de Bertolt Brecht (1898 – 1998)* p. 4-13.
- ☐ Primer Acto N° 185 agosto – septiembre 1980. César Campodónico : Encuentro España – América Latina.; Representación de *Prohibido Gardel* de Pedro Orgambide. P. 19.
- ☐ \_\_ N° 216 V/ 1989 Segunda Época noviembre – diciembre. *Soñar hacia la historia*. Entrevista Con Atahualpa Del Cioppo Por J. Castro Vega. P. 122- 123.
- ☐ Programa de Mano del Primer Festival Nacional de Teatro octubre– noviembre 1973, Intendencia Municipal de San José Uruguay.
- ☐ Publicación editada por la Institución Teatral El Galpón, Montevideo, Uruguay, Boletín de Teatro N° 1 Mayo 1958.
- ☐ \_\_ Boletín de Teatro N° 2 Junio 1958.
- ☐ \_\_ Boletín Mensual septiembre 1960.
- ☐ \_\_ Boletín Mensual agosto 1961.
- ☐ \_\_ Boletín Mensual septiembre 1961.
- ☐ \_\_ 1959. *Para celebrar diez años de : I.T. El Galpón, 1949 -1959*.
- ☐ \_\_ 1960. *La Gran Murga : los laborantes de la draga. Carnaval 1960*. de Juan Jesús Pacheca. Director: Ugo Ulive. Versos de Carlos Maggi.
- ☐ \_\_ 1962. Análisis de La Obra : *Andorra* de Max Frisch.
- ☐ \_\_ Reseña Anual de Actividades 1954.
- ☐ \_\_ Reseña Anual de Actividades 1963.
- ☐ \_\_ Montevideo, Uruguay, 1966. Blás Braidot, Presidente de la FUTTI e integrante de la I.T. El Galpón. *El Galpón, un teatro independiente uruguayo* .
- ☐ \_\_ 1968. Campaña Pro Sala Propia.
- ☐ \_\_ 1968. *Para celebrar la Inauguración de su nueva Sala 18 de julio 1618- 20. de 1949 a 1968 : I.T. El Galpón*.
- ☐ \_\_ 1973. Análisis de la Obra : *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez.

- ☐ \_\_ 1974. Análisis de la Obra: *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites . (inspirada en la novela homónima de J.P. Bellán). Algunos apuntes sobre la Dramaturgia Nacional.
- ☐ \_\_ 1975. Análisis de La Obra : *Julio César* de William Shakespeare.
- ☐ \_\_ 1977. *Amateurismo o independentismo*. Blás Braidot. p.
- ☐ \_\_ 1977. *El Teatro y la voluntad de cambio*. Rubén Yáñez. p.
- ☐ \_\_ noviembre, 1993. Fichas técnicas y notas periodísticas del repertorio del grupo.
- ☐ \_\_ Teatro Independiente. noviembre de 1955 N° 1. Redactor Responsable: Ugo Ulive.
- ☐ \_\_ Teatro Independiente. Suplemento Extraordinario De Ocho Páginas. 1955 N° 2.
- ☐ \_\_ Teatro Independiente. N° 2 Enero 1956.
- ☐ \_\_ Teatro Independiente. Boletín informativo para socios. marzo 1956.
- ☐ \_\_ Teatro Independiente. N° 6 Noviembre 1956.
- ☐ Publicación editada por la Institución Teatral El Galpón de Uruguay en México, 1976. Análisis de la Obra : *Un hombre es un hombre* de Bertoldt Brecht .
- ☐ \_\_ 1977. *El Movimiento Teatral Independiente en Uruguay*
- ☐ \_\_ 1978. Análisis de la Obra : *Prohibido Gardel* de Pedro Orgambide
- ☐ \_\_ 1978. *La cultura en la historia del Uruguay*. José Pedro Varela. *La educación del Pueblo*: p. 15
- ☐ \_\_ 1983. *El Galpón: un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio*
- ☐ \_\_ septiembre, 1982. Síntesis informativa de la Gira Latinoamericana.
- ☐ Reforma. 20 de agosto de 1996. Cultura. Blanca Ruiz. *Regresa El Galpón con El Lazarillo de Tórmes* .p. 14.
- ☐ Siglo XIX. Revista de Historia. México, agosto 1988. Carlos Zubillaga. *Luchas populares y cultura alternativa en Uruguay*. *El Centro Internacional de Estudios Sociales*. p
- ☐ Tramoya 1 - 2 enero – abril 1975. José Monleón. Teatro Colectivo. P. 7 - 10.
- ☐ \_\_ N° 7 abril - junio 1977. Miguel Acosta Saings y César Rengifo *En defensa de las culturas nacionales*. p. 104 –111.

☞ Uno Más Uno, 4 De Octubre De 1989. Cultura. Alegría Martínez. *Blás Bruñod fundador de los grupos El Galpón y Contigo América.*

### Bibliografía.

☞ Allier Montaño, Eugenia. *Uruguay: El frente Amplio en la transición a la democracia.* Tesis. Licenciada en Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Agosto 1995. México

☞ *América Latina y Estados Unidos. de Monroe(1823) a Johnson (1965).* (Antología). Prólogo Alberto J. Pla. Buenos Aires Centro Editor de América: Latina, 1971. 155 p. Biblioteca Fundamental del Hombre Moderno.

☞ Aslan, Odette. *El Actor del Siglo XX. Evolución de la Técnica. Problema Ético.* Trd. Joan Giner. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, 361 p. Colección Comunicación Visual.

☞ Baltazar Pineda, Miguel Angel. *Temas De Teatro.* México: CONACULTA, 1995, p 231. Col. Periodismo Cultural.

☞ Benvenuto, Luis. *Uruguay, Hoy.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. 120 p.

☞ Carlos Zubillaga y Romeo Pérez. *1958 – 1983. El Uruguay de nuestro tiempo. Los partidos políticos.* Montevideo: CLAEH, 1984 p. 12

☞ Castañeda, Jorge G. *La utopía desarmada. intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina.* México: Joaquín Mortiz-Planeta, 1993. Col. Horas de Latinoamérica. 265 p.

☞ De Toro Fernando y Peter Roster. *Bibliografía De El Teatro Hispanoamericano Contemporáneo (1900 – 1980).* R. Frankfurt Am Main, Verlag Klaus Dieter Vervuert, Editionen Dar Iberoamericana Reihe II, Bibliographische Reihe 3, 1985. 2 Vols, XVI – 473, 226 P.

☞ Díaz Cardona, Francisca Elena. *Fuerzas armadas, militarismo y construcción nacional en América Latina.* UNAM. 1988.

☞ Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española. Barcelona: Ramón Sopena, 1956. Tomo II.

☞ García Alvarado, José María. *Uruguay.* México: Red Editorial Iberoamericana, 1990. Biblioteca Iberoamericana. 127 P.

☞ Gines de Albareda y Francisco Garfias. *Antología de la poesía hispanoamericana: Uruguay,* Madrid: Biblioteca Nueva, 1986. p. 10.

- ☞ *Historia de las Américas, los países rioplatenses*. México: FCE, Tomo 3 p. 799.
- ☞ Ita, Fernando de. *El Arte En Persona, Testimonios De Nuestro Tiempo*. Árbol Editorial, México, 1991. 254 P.
- ☞ Keiser-Lenoir , Claudia. *El Grotesco Criollo: Estilo Teatral De Una Época*. Casa De Las Américas, Ciudad De La Habana, Cuba. 1977.
- ☞ Lobato, Imelda Y Leslie Zelaya *Abstracts De Teatro. Resúmenes Y Bibliografía Especializada*. México: Escenología-Inba-Citru, 1995. 657 P.
- ☞ Luzuriaga, Gerardo, (De) *Popular Theater For Social Change In Latin America, Essays In Spanish And English*, Los Angeles, California, Ucla-Latina American Center For Publications, 1978, 423 Pp.
- ☞ Meléndez, Priscilla. *La Dramaturgia Hispanoamericana Contemporánea : Teatralidad Y Autoconciencia*. Pliegos: Madrid, 1990. 189p. Colección Pliegos De Ensayo 47.
- ☞ Meyer, Lorenzo Y José Luis Reyna (Coordinadores). *Los Sistemas Políticos En América Latina. Siglo XXI-Universidad De La Naciones Unidas. Biblioteca América Latina: Actualidad Y Perspectivas*. 1989.
- ☞ Monleón, José. *América Latina: Teatro y Revolución*. Caracas: CELCIT, 1975. 295 p.
- ☞ Mortero, Gian Renzo. *El Teatro Popular en Francia de Gémier a Vilar*. Trad. Marta Vasallo. Buenos Aires: EUDEBA, 1968 p. 11
- ☞ Perales, Rosalina. *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo: 1976-1987*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- ☞ Pignataro Calero Jorge. *Directores teatrales del Uruguay. 50 retratos*. Montevideo: Proyección C, 1994.
- ☞ Pignataro, Jorge. *El Teatro Independiente Uruguayo*. Montevideo: Editorial Arca, 1968.
- ☞ Pignataro Calero, Jorge. *La aventura del Teatro Independiente Uruguayo. Crónica de seis décadas*. Montevideo: Cal y Canto, 1997 p. 48
- ☞ Pineda Baltazar Miguel Angel. *Temas De Teatro*. Conaculta, México: 1995, 231 P. Col. Periodismo Cultural.
- ☞ *Quién Es Quién En : Escenario De Dos Mundos : Inventario Teatral De Iberoamérica*. Tomo 4. Moisés Pérez Coterillo, Ed. Madrid Instituto Nacional De Las Artes Escénicas Y De La Música, Centro De Documentación Teatral, 1988. 332 –473 P.

- ☐ Rela, Walter. Historia Del Teatro Uruguayo 1808 - 1979. Alianza Cultural Uruguay E.U., Montevideo, 1980.
- ☐ Rizk, Beatriz, El Nuevo Teatro Latinoamericano, Una Lectura Histórica, Minneápolis, Prisma Institute, 1987, 143 Pp.
- ☐ Schneider, Luis Mario. *Fragua y gesta del Teatro Experimental en México*. México: UNAM.,1995. 375 p.
- ☐ Salvat, Manuel Et Al Nuevos Rumbos Del Teatro, Salvat: Barcelona, 1974. 143 P. Biblioteca Salvat De Grandes Temas: 12 .
- ☐ Salvat,Manuel. Historia Mundial Desde 1939, Salvat : Barcelona, 1973. 144 P. Biblioteca Salvat De Grandes Temas.
- ☐ Silva Michelena, Héctor Y Heinz Rudolf Sonntag. Universidad, Dependencia Y Revolución. México: Siglo XXI, 1970. 217 P. Col. Mínima 33.
- ☐ Silva Valdés, Femán. Teatro Uruguayo Contemporáneo, Madrid: Aguilar, 1970.
- ☐ Valentino Bompiani. *Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Hora, 1988. Tomo IV p. 2378
- ☐ Weiss Judith A. et al. Latin American Popular Theatre. The first five centuries. University of New México Press, 1993. p.
- ☐ Zum Felde, Alberto. Proceso Intelectual Del Uruguay, Libro Sur, Montevideo, 1985.