



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

“LA PRESENCIA DE URUGUAY EN MÉXICO A TRAVÉS DE EL GALPÓN (1976- 1984)”

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

ROXANA MARGARITA DÍAZ CASTELLANOS

ASESORA: DRA. EUGENIA ALLIER MONTAÑO



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.



La Compañía Teatral El Galpón en México

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Antecedentes culturales. Surgimiento de El Galpón, características y desarrollo	
1.1 Contexto cultural en Uruguay: El teatro uruguayo en el siglo XX	10
1.1.1 La Comedia Nacional y la EMAD	14
1.1.2 El movimiento de teatro independiente	15
1.2 El Galpón: del surgimiento al golpe de Estado (1949- 1973)	20
1.2.1 Fundación de El Galpón.....	20
1.2.2 Los integrantes de la institución	22
1.2.3 Labor artística de El Galpón: obras, temáticas y características generales.....	24
1.2.4 El Gran Palace: la Sala 18 de Julio	29
1.2.5 El Galpón: encuentros culturales, giras y festivales	30
1.2.6 Organización interna de El Galpón.....	32
1.2.7 La Escuela de Títeres	36
1.2.8 La Escuela de Arte Escénico.....	37
1.2.9 Características ideológicas de El Galpón.....	39
1.2.10 La influencia de Bertolt Brecht en El Galpón.....	45
Capítulo II. La dictadura cívico militar y sus repercusiones en El Galpón	
2.1 La decadencia de la “Suiza de América”: una crisis estructural (1955- 1973)	49
2.1.1 El binomio presidencial: Gestido- Pacheco	52
2.2 Periodización de la dictadura cívico- militar uruguaya	57
2.2.1 El golpe de Estado de 1973	57
2.2.2 La “dictadura comisarial” (1973- 1976), <i>Un país sin marxismo construye con fe</i>	61
2.2.3 El “ensayo fundacional” (1976- 1980)	67
2.2.4 La “transición democrática” (1980- 1985).....	69
2.3 Las repercusiones de la dictadura uruguaya en la cultura y en El Galpón	72

Capítulo III. Los exilios: el caso de uruguayos en México

3.1 Definición y perspectivas teóricas. El exilio: entre dos mundos	84
3.2 El asilo político: un lugar de refugio y transición	87
3.3 Los exilios uruguayos en la dictadura	90
3.4 El asilo mexicano para uruguayos	95
3.5 Los exilios uruguayos en México	98
3.5.1 Política externa y cultural en México	99
3.5.2 La llegada de los exiliados uruguayos a México	102

Capítulo IV. El impacto del exilio mexicano en la institución teatral

(1976- 1984): *El Galpón no ha muerto*

4.1 Los objetivos de El Galpón en la Embajada (1976)	115
4.2 La inserción en el medio teatral mexicano	120
4.3 La profesionalización de la institución	123
4.4 La organización interna de El Galpón en el exilio	124
4.5 Ideología de El Galpón en el exilio	126
4.6 La contribución de El Galpón en la lucha contra la dictadura en Uruguay: Las jornadas de la cultura uruguaya en el exilio, giras y festivales.....	130
4.7 Labor artística de El Galpón en el exilio: obras, temáticas y características generales	136
4.8 <i>Artigas, general del pueblo</i> : un canto de unidad y esperanza	141
4.9 La creación colectiva en El Galpón	142
4.10 La recuperación democrática: el retorno	145
Conclusiones	147

Bibliografía

Fuentes primarias.....	154
Fuentes secundarias.....	160

Anexos

Repertorio de El Galpón (1950- 1976).....	172
Repertorio de El Galpón en México (1976- 1984).....	176
Reconocimientos.....	178
Entrevistas a los integrantes de El Galpón.....	180

Introducción

Una de las expresiones artísticas de mayor alcance en la historia cultural uruguaya del siglo XX fue la conformación del movimiento de teatro independiente del cual emergieron una gran cantidad de grupos autonómicos, entre ellos El Galpón. A poco más de medio siglo de su creación, este conjunto teatral continúa siendo una manifestación viva del recuerdo y la experiencia colectiva, incluso su gran trayectoria lo ha colocado como uno de los grupos con mayor trascendencia y permanencia en América Latina.

A raíz de la instauración de la dictadura cívico- militar uruguaya en 1973, se suscitó un clima de convulsión política que desencadenó una oleada de represión, atentados y persecución, con la consiguiente censura de toda actividad cultural en el país. Esto obligó a muchos integrantes de dicho grupo a salir de Uruguay y vivir exiliados en varios países de Latinoamérica, principalmente México.

De ahí que el objetivo fundamental de este trabajo sea centrarse en conocer cuál fue el derrotero de la compañía, primordialmente en el contexto exiliar mexicano, como producto de la sistematización de la violencia y la represión del régimen castrense en su país originario. Así mismo, también se pretenden estudiar ciertos rasgos característicos de este proceso, sobre todo los relacionados con la línea ideológica, institucional, artística, y los que tienen que ver con su organización interna y sus ejes programáticos de acción.

El interés en elaborar esta investigación de tesis dentro de la Licenciatura de Estudios Latinoamericanos recae en comprender la relación que puede existir entre la historia y las diversas manifestaciones culturales, en especial las disciplinas escénicas, con el objetivo de recrear una lectura distinta, cercana a la historia cultural.

Por otro lado, como investigación histórica socio cultural, nos interesa conocer de qué manera un proceso coyuntural puede repercutir en un grupo microsocioal específico. Dada la permanencia y la importancia que ha tenido la labor de El Galpón en Uruguay (incluso me atrevo a decir que en América Latina en un determinado momento), nos parece importante estudiar a fondo, el desarrollo de este conjunto de teatro, así como evidenciar la forma en que las expresiones culturales de un pueblo consiguen sobrevivir ante situaciones críticas y fragmentaciones simbólicas, sociales, políticas e institucionales, como fueron las dictaduras en América Latina.



Más allá del vacío espiritual, cultural, político y social que cualquier régimen dictatorial trae inherentemente consigo, la idea fundamental de este trabajo es identificar los puentes que se lograron fabricar en el proceso exiliario, en este caso, de El Galpón en México; los imaginarios culturales, los discursos y las reconfiguraciones que determinaron su desenvolvimiento y subsistencia como institución.

Cabe mencionar también que los motivos personales que han impulsado la elección de este tema radican en la formación de la autora de esta tesis como bailarina ejecutante en danza contemporánea, lo cual ha generado un interés especial acerca de la realidad intrínseca de dicha expresión cultural y artística. Este contacto, así como su formación académica en la licenciatura de Estudios Latinoamericanos ha permitido construir un lazo más estrecho entre este tipo de manifestaciones y los diferentes procesos históricos, culturales, sociales y humanísticos desarrollados en los países de América Latina.

La intención es continuar abriendo un campo proclive en esta materia, ya que consideramos que las artes escénicas han sido una esfera aislada y poco explorada en la academia, más aún en lo que se refiere a su desarrollo en América Latina. De ahí que uno de los propósitos fundamentales del presente escrito sea adentrarnos hacia nuevos enfoques interpretativos de la cultura de estos países; rescatar de la memoria las expresiones de El Galpón, como un fenómeno que actualmente resulta ser poco conocido, más aún para las nuevas generaciones; y establecer un diálogo cercano con aquellas representaciones que de alguna manera dejan entrever los trazos de un pasado y una historia reciente para los países que integran Latinoamérica.

La idea entonces de este trabajo es explorar nuevos rumbos para la investigación; es decir aproximarnos a la realidad de las artes escénicas y a los diversos imaginarios que se crearon de los referentes culturales de Uruguay y México, y entenderlos como parte de un proceso que cristaliza representaciones simbólicas y proyectos colectivos que penetran activamente en los escenarios que componen la cultura y la historia de América Latina.

La metodología y el marco teórico que delineó este proyecto se basa en una exploración cualitativa de orientación histórica. El estudio de las interpretaciones de este grupo social (El Galpón), respecto de los cambios transcurridos en aquella época plantean un recorte microsocio-cultural de la realidad, ya que conjuga las situaciones subjetivas de los actores ubicados en un determinado contexto histórico.



Por ello, la hipótesis de la presente investigación sugiere la existencia de varios cambios culturales, ideológicos, institucionales y sociales dentro de la compañía El Galpón durante su exilio en México (1976- 1984). Tomando lo anterior, la idea es conocer si la presencia del grupo en este país significó la introducción de nuevos paradigmas al interior, sin perder de vista sus antecedentes históricos, políticos y culturales e identificar, a partir de un trabajo comparativo, los elementos representativos que engloban a dicha compañía antes y después de la salida de algunos de sus integrantes de Uruguay.

En primer lugar como eje analítico, nos centramos en las características generales de El Galpón desde su origen (1949), hasta antes del golpe de Estado en Uruguay (1973). La intención es registrar las particularidades que envuelven al conjunto teatral durante esta etapa. Para este fin, se establecen algunas variables, en especial atendiendo los siguientes puntos:

- 1) Organización interna: composición, estatutos y lineamientos.
- 2) Línea artística: repertorio, características generales y temáticas.
- 3) Aspectos ideológicos: objetivos y principios.
- 4) Política teatral: dinámica y estrategias a seguir.

En segundo lugar, para la interpretación de los cambios ocurridos al interior de la institución uruguaya durante su estadía en México, se abordan como base los puntos anteriores, a fin de contrastar las cualidades de ambos periodos. En este caso, tomamos como punto de partida otras cuestiones, como son: reconocer cuáles fueron las expresiones generales (ideológicas, culturales, institucionales y sociales) del conjunto teatral en las tierras mexicanas; cómo se relacionan los cambios con el contexto que se estaba viviendo; qué factores determinaron dichas variaciones; cuáles fueron las dificultades con las que se enfrentó la institución a su llegada a México; cómo se reconstruyó su organización táctica en el exilio; y en suma, qué rasgos definieron la presencia del grupo en nuestro país.

Cabe señalar que el proyecto se enfoca dentro del método de investigación histórica, tomando como punto de partida algunos autores como: Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio del historiador*; y Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*.

Según Bloch (1996), el método histórico debe ser una investigación crítica, un conocimiento de los hechos humanos por huellas, ya que el historiador se halla siempre



incapaz de conocer el pasado directamente por sí mismo. De igual forma, debe elegir y clasificar, es decir, analizar, pero no por ello dejar de lado la imaginación y la abstracción creativa de la historia.

Retomando a Ricoeur “El pasado no se encuentra desligado del futuro y el hacer memoria implica un diálogo con los tiempos, donde el pasado puede configurar el futuro (o viceversa) desde un presente vivo” (Ricoeur, 1999: 36). En consecuencia el autor propone la conciliación epistemológica entre la historia y la memoria, ya que la dialéctica entre ambas contribuye a la representación del pasado.

A la par, dentro del método histórico tomamos como eje el enfoque de la llamada historia cultural, donde se enfatiza la descripción de lo simbólico y su interpretación, sobre todo de aquellos símbolos que emergen desde el arte hasta la vida cotidiana y en los que se pone especial atención en las mentalidades, las presuposiciones y los sentimientos. Con base en ello, recopilamos algunos teóricos involucrados en este campo como: Peter Burke, en *¿Qué es la Historia Cultural?* y *Formas de historia cultural* y Roger Chartier con: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Desde esta perspectiva, la cultura se entiende como “un patrón históricamente transmitido de significados encarnados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en forma simbólica mediante las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia a ella” (Burke, 2004: 54). En este sentido, podemos decir que El Galpón ha significado un complejo cultural que a través del tiempo y por medio de la acción colectiva del teatro, ha transmitido una serie de símbolos y significados que modelan una manera específica de percibir y entender la realidad.

La institución en el exilio puede ser vista como la práctica y la representación de una historia del destierro, una manera concreta de articular las coyunturas, las líneas históricas con un cúmulo de signos compartidos que reflejan la memoria, los sentimientos, añoranzas e imaginarios sociales. De ahí que la historia cultural sea una puerta abierta que permite un análisis factible del conjunto uruguayo en el exilio.

Como la investigación comprende una temporalidad relativamente cercana, esto es las décadas de 1970 y 1980, el proyecto también se inscribe en la historia del tiempo presente. Sin embargo, ésta no puede ser entendida como un periodo específico, para Bédarida “abarca una secuencia histórica definida con dos balizas móviles: río arriba, la duración de una vida



humana (la de los testigos); río abajo, una frontera difícil de situar entre el momento presente (la actualidad, la cara de la historia) y el instante pasado” (Sauvage, 1998: 61), son acontecimientos que no han terminado de producir sus efectos. Así, el análisis del grupo de teatro, cuenta con una temporalidad que se halla próxima a nuestra realidad actual y por tanto es una historia que aún continúa en proceso de formación.

Por último, dadas las pocas fuentes que existen sobre esta materia en México, y a fin de acercarnos al análisis histórico del hecho empleamos como herramienta la historia oral, a partir de seis entrevistas realizadas a los integrantes de El Galpón que experimentaron directamente el exilio en el territorio mexicano, entre los que se encuentran: Raquel Seoane, Arturo Fleitas, Stella Texeira, Amelia Porteiro, Washington Castillo y Silvia García. La gran mayoría se encontraba en su tierra originaria, Uruguay (sólo un integrante era residente en México¹), por lo cual fue necesario aplicar a cada uno de ellos, un cuestionario vía electrónica.

Este proceso demoró la investigación, debido a la distancia, y la disponibilidad de los tiempos en los entrevistados, además supuso establecer preguntas muy específicas y cuantitativamente limitadas. Sin embargo, dichas entrevistas fueron una base primordial para el desarrollo de la presente investigación, sobre todo si tomamos en cuenta la dificultad que implica la obtención de datos y herramientas de un tópico específico desarrollado en otro país, como en este caso es Uruguay; y cuando se involucra un hecho histórico con una temporalidad tan reciente como la que comprende esta pesquisa.

Los resultados de las entrevistas también arrojaron algunas dificultades, ya que los testimonios recaudados revelaban impresiones diversas, muchas veces contradictorias, lo cual entorpecía el establecimiento de variables objetivas. Sin embargo, es importante no perder de vista que son experiencias, sensaciones y recuerdos que se imprimieron en cada persona de manera diferente.

Aún con todos los problemas anteriormente descritos, las entrevistas fueron muy útiles y enriquecedoras tanto para responder a las preguntas que guiaron esta tesis, como para formular nuevas interrogantes que pueden abrir las puertas hacia futuros planteamientos teóricos.

¹ Nos referimos a Raquel Seoane quien falleció el 17 de marzo de 2012, poco tiempo después de la entrevista realizada.



Finalmente, para ampliar esta investigación fue preciso contar con otras bases de información, especialmente hemerográficas y documentales, así como fuentes bibliográficas cuya búsqueda se centró en diversas bibliotecas, archivos y centros de investigación: la Biblioteca Central de la UNAM; la biblioteca *Samuel Ramos* de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM); la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO); el Colegio de México (COLMEX); la Embajada de Uruguay en México; la biblioteca y hemeroteca de las Artes (CONACULTA); el Centro de Documentación Teatral Rodolfo Usigli, del Centro Nacional de las Artes; el Instituto de Investigaciones Sociales (UNAM); la Hemeroteca Nacional (UNAM); la biblioteca de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del Centro Nacional de las Artes; el Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores; el Foro teatral *Contigo... América*; el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora; el Instituto Federal de Acceso a la Información (IFAI); el Archivo General de la Nación (AGN); así como algunos sitios electrónicos.

De esta forma, la estructura de la tesis quedó dividida de la siguiente manera:

El primer capítulo, titulado *Antecedentes culturales. Surgimiento de El Galpón características y desarrollo*, tiene como objetivo exponer *grosso modo* los antecedentes y las características históricas y culturales del siglo XX en Uruguay. El propósito es comprender aquellos factores que favorecieron el surgimiento del movimiento de teatro independiente uruguayo, del cual emergieron una gran cantidad de grupos alternativos y heterogéneos, entre ellos, El Galpón, así como el contexto general relacionado con el desenvolvimiento de la actividad teatral uruguaya en aquellos años.

La segunda parte de este capítulo se centra en la elaboración de una breve remembranza histórica sobre el conjunto El Galpón—surgimiento y desarrollo—hasta antes del golpe de Estado y la intromisión de la dictadura uruguaya en 1973. La idea es hacer un análisis profundo no sólo relacionado con sus faenas artísticas², sino con todo el conjunto que implica

² Cabe destacar que el apartado relacionado con la temática artística no se inmiscuyó en un análisis estético profundo, pues no se disponen de las herramientas necesarias para hacer un estudio serio de esta índole—como podrían ser algunas fuentes videográficas, y otros testimonios—aunado a la dificultad que implica el distanciamiento con Uruguay; y por ser este trabajo un estudio sociocultural y no estético de El Galpón en el exilio. Dado que el teatro es un fenómeno contingente e intangible, es difícil abordar un racionamiento estético de los hechos; por tanto, sólo nos dedicaremos a mencionar algunos rasgos característicos, las temáticas de las obras y su repertorio, con el propósito de ligar todo esto con el contexto histórico de ese momento.



la institución, es decir, su organización interna, composición, objetivos, estatutos, dinámica, ideología, etc.

El segundo capítulo que lleva por título *La dictadura cívico- militar y sus repercusiones en El Galpón*, discurre sobre el contexto histórico de Uruguay. En él, se exponen los antecedentes que dieron como resultado la instauración de la dictadura cívico- militar uruguaya, así como la periodización del régimen, hasta su caída en 1985. El propósito en este apartado es identificar las características generales de este proceso con el fin de comprender más adelante, cómo es que las estrategias represivas del régimen penetraron en la institución uruguaya, específicamente en el ámbito cultural, obligando a la salida forzada de cientos de uruguayos al exilio.

Los exilios: el caso de uruguayos en México es el tercer capítulo de esta tesis, y en él se aborda la definición y las perspectivas teóricas generales sobre el exilio; el significado de asilo político; los rasgos que particularizaron los exilios uruguayos; el asilo mexicano para uruguayos; y finalmente los exilios uruguayos específicamente en México. Aquí se describe cómo son recibidos, por quiénes, cuál es el contexto cultural y político mexicano que permitió la inserción de los extranjeros en dicho territorio, cuáles son sus lazos con el país que los acoge, y en suma, las dinámicas y actividades que realizaron en este periodo.

Finalmente, el último capítulo que sustenta esta tesis: *El impacto del exilio mexicano en la institución teatral (1976- 1984): “El Galpón no ha muerto”* se refiere a la manera en que el grupo teatral aborda el exilio, es decir, cómo se desenvuelve en este nuevo espacio geográfico; cuáles son los rasgos artísticos que definieron su actividad (temáticas, repertorio, contenidos, expresiones y características generales de las mismas); cuáles son los aspectos ideológicos, objetivos, lineamientos, políticas culturales y estrategias a seguir; se describen también los encuentros culturales que mantuvo el grupo durante el exilio, los lazos sociales que lo sostuvieron, y su organización interna. Se habla también del *retorno a la democracia* en Uruguay con el ulterior regreso de los integrantes del grupo a su país originario.

Para finalizar con esta introducción quiero agradecer al Instituto de Investigaciones Sociales, de la UNAM, y al PAPIIT por la beca otorgada para realizar esta tesis a través del proyecto “Memorias públicas del movimiento de 1968” (IN307910), dirigido por la Dra. Eugenia Allier Montaño.



Así mismo, reconocer a todas las personas que hicieron posible este proyecto, por su apoyo y enseñanza a la Dra. Eugenia Allier, quien me ayudó a construir paso a paso esta investigación con paciencia y verdadero profesionalismo; a mis profesores del Colegio de Estudios Latinoamericanos por dejarme las huellas de este oficio; a mi familia, mi madre Emma Guadalupe Castellanos, mi padre Rafael Díaz, mi hermana Lupita Díaz, Leticia Camacho (la Rana), Yibel Santiago, Lourdes Díaz, Yazmín Rodríguez, Roberto Castellanos, Margarita Tortolero, Manuel Castellanos y Thelma Rueda, por su confianza, su ejemplo, y su apoyo en todo momento y a lo largo de toda mi vida; a la Facultad de Filosofía y Letras por su soporte institucional para la realización de este trabajo; a mis sinodales Miguel Ángel Esquivel, Gabriela Cruz Ugalde, Julia Elena Miguez y Kristina Pirker, por sus consejos y sus aportaciones; a mis compañeros y amigos, especialmente a Guadalupe Ledesma, Dalia Martínez, Rosa M. Vargas, Marcela Cruz, Marco Antonio Capetillo, Cynthia Gómez, Mónica García, Fanuvy Núñez; y por supuesto a los galponeros, protagonistas de esta historia, quienes me inspiraron en la elección de este tema, especialmente a Graciela Escuder, Raquel Seoane, Silvia García, Amelia Porteiro, Stella Texeira, Arturo Fleitas y Washington Castillo, que me mostraron con su lucha y sus testimonios que siempre es posible un mundo mejor.

A todos muchas gracias.



Capítulo I

Antecedentes culturales. Surgimiento de El Galpón, características y desarrollo

El teatro es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento.

Romain Rolland (Marichal, 1988: 205)

El surgimiento de El Galpón se remonta a inicios de la segunda mitad del siglo XX, en el periodo de la posguerra, justo en el momento cuando Uruguay había iniciado una etapa de gran crecimiento socio económico asentado en la dinámica de intercambio, que el proceso internacional de mercado concedió a la producción agropecuaria de este país. El gobierno, basado en la política del “Estado benefactor”, propició una sociedad relativamente integrada con un amplio predominio de las clases medias, y logró alcanzar una tradición liberal y democrática ejemplar dentro del panorama latinoamericano. En ese contexto, Montevideo, la ciudad capital vio crecer considerablemente su vida cultural y artística, poniendo un terreno fértil para el surgimiento de variadas manifestaciones culturales, entre ellas el movimiento de teatro independiente de las décadas de 1940 y 1950.

La eclosión del movimiento de teatro independiente y el advenimiento nacional del teatro uruguayo fueron las consecuencias de aquellos años de prosperidad y efervescencia cultural, una fuente creadora que posibilitó la incidencia de diversos grupos teatrales mediante una revolución cultural de enormes proporciones en el país. El Galpón fue el corolario de este proceso, un teatro alternativo con una fuerte proyección estética, pero además un centro de difusión y encuentros culturales, un germen educativo y concientizador atento a la sociedad, a sus circunstancias, a su sentir y devenir histórico. Tanto que “llamado a trascender muy pronto las fronteras comunales, nacionales, regionales e incluso continentales, pasó a convertirse en una auténtica leyenda vigente del teatro latinoamericano” (Fernández, 1989: 5).

Por esta razón, este capítulo tiene como propósito comprender los antecedentes históricos y culturales que determinaron el desarrollo del ámbito teatral uruguayo, atendiendo los factores que favorecieron el florecimiento del movimiento de teatro independiente a principios del siglo XX y sus características generales. La idea es entender cómo dicho tejido socio cultural cosechó los frutos de múltiples compañías teatrales autonómicas, entre ellas, El Galpón.



En la segunda parte de esta sección abordaremos la eclosión, el desarrollo y las características que engloban esta compañía desde 1949, año de su fundación, hasta poco antes del golpe de Estado de 1973 y la entrada de la dictadura cívico militar. Principalmente nos interesa identificar ciertos rasgos generales vinculados a su organización interna, su propuesta artística, ideología, objetivos, y dinámica institucional.

1.1 Contexto cultural en Uruguay: El teatro uruguayo en el siglo XX

El desarrollo del teatro uruguayo no podría entenderse sin volcar nuestra mirada a su país vecino rioplatense, ya que su relación histórica y cultural en común, así como su cercanía geográfica ha permitido construir diversos puentes por medio de los cuales, ambos países han logrado retroalimentarse continuamente. La comunicación y el diálogo existente entre una y otra orilla del Río de la Plata (de Montevideo a Buenos Aires, y viceversa) por razones socio-históricas nos permite comprender el flujo de intercambio de directores, dramaturgos y actores de compañías. Pero, además, el contacto con una gran variedad de personajes que agrupaban el mundo cultural de aquel entonces. Hecho que en definitiva trazó el rumbo artístico de ambas márgenes como sureñas. Sin embargo, como argumenta Roger Mirza, la conformación del teatro uruguayo implicó:

Un nacimiento puntual con un desarrollo relativamente homogéneo de un largo e intermitente proceso de fundación de un teatro que gradualmente fue construyéndose como propio, en el imaginario colectivo de la población de esa banda, a medida que se constituía también su identidad, en forma discontinua y con momentos emergentes de menos o mayor duración (Mirza, 2010: 6).

Si nos introducimos en la historia del teatro uruguayo podríamos trasladarnos hacia aquellos remotos tiempos donde el teatro comienza a hacer acto de presencia en la escena nacional; desde la creación de la *Casa de Comedias*³ a comienzos del siglo XIX o bien, más adelante cuando el *Circo Criollo* inundaba las calles con sus carpas montando extraordinarios espectáculos que fusionaban escenas del teatro popular y circense. En aquellos momentos de

³ La Casa de Comedias fue creada en 1793, se considera que fue el primer teatro de Montevideo, y desapareció en 1880. Se formó por compañías de criollos y españoles que vivían en Montevideo como Fernando Quijano, Trinidad Guevara, Juan José Casacuberta o Joaquín Culebras, y cuya dinámica se centraba en la representación de dramaturgos especialmente clásicos españoles y de corte universal.



finales del siglo XIX, cuando se introducía la figura de *Juan Moreira*⁴ y los hermanos Podestá⁵ intentaban gestar en el país un teatro propiamente *gauchesco*.

No obstante, la ruptura con lo extranjero para conformar una identidad propia llegó hasta las postrimerías del siglo XIX y principios del XX con Florencio Sánchez (1875- 1910) y Ernesto Herrera (1889- 1917), unas de las figuras más representativas del teatro nacional uruguayo. Para Mirza (2010), Florencio Sánchez es uno de los primeros dramaturgos que empieza por edificar un arte básicamente nacional al iniciar un drama naturalista rioplatense desplazando el sainete y el drama costumbrista del momento. La mitificación de su figura artística llega a tal punto, que incluso se piensa que después de su muerte se propagó en la escena uruguaya un gran vacío que perduró por mucho tiempo hasta la aparición de los teatros independientes, esto es: 1930 en Buenos Aires y 1937 en Montevideo.

Desde 1903 hasta la década de 1950, Uruguay logró un desarrollo económico, social y cultural sumamente dinámico y relativamente continuo, que se sustentó en un “Estado de bienestar” caracterizado por una intensa participación popular y un régimen político altamente estable y legitimador. El Estado batllista se consolidó como un gobierno que maximizó la intervención estatal por medio de un “modelo de dominación burguesa sobre las otras clases de la sociedad, en la cual predominan netamente los aspectos de hegemonía pacífica sobre los aspectos represivos de dominación” (De Sierra, 1982: 435), así como la dinamización del mercado interno y la distribución del ingreso a las capas de la burguesía local.

La imagen de Uruguay marcada por el epíteto de “Suiza de América” o lo que los mismos uruguayos confieren “como el Uruguay no hay”, se basó en una realidad que acaparó la primera mitad de este siglo. En ese momento el país “altamente urbanizado vivió ligado al comercio británico y las sofisticadas políticas de bienestar social promovidas por José Batlle y Ordoñez en el periodo previo a la Gran Depresión” (Weinstein, 1987: 91). Este clima de gran estabilidad permitió en Uruguay un estilo de vida favorable y un mayor acceso a la

⁴ Es un drama de costumbres criollas, donde el gaucho matrero, en lucha contra la autoridad es sustituido por el paisano sedentario y pacífico. Esta obra “significaba el rescate de lo propio de un contorno con directa proyección histórico- social” (Ordaz, 1988: 127).

⁵ La familia Podestá, considerados los fundadores del teatro rioplatense, fue integrada por: José, Jerónimo, María y Pablo. Aportó un tipo de teatro criollo (argentino y uruguayo) capaz de pasar del picadero del circo y el teatro gauchesco a las tablas de un teatro a la italiana para representar sainetes criollos o comedias y dramas costumbristas.



cultura y a la educación, que trajo consigo diversas alternativas artísticas que dieron forma al entramado social.

Todo este clima fue abriendo paso a un paulatino desarrollo cultural. Ya desde 1911, el presidente José Batlle y Ordoñez había inaugurado la Escuela Experimental de Arte Dramático con la dirección de la italiana Jacinta Pezzana, que si bien duró poco (menos de una década), logró establecer una importante generación de actores. A ello le siguieron otros intentos como la instauración de la Casa de Arte (1928)—dirigida por Ángel Curroto y Carlos César Lenzi— por el Ministerio de Instrucción Pública que estrenó varias obras antes de su disolución, o la Asociación de Escritores Teatrales Uruguayos (AETU) con una duración efímera.

Durante la década de 1920, Montevideo, la cuna de la cultura uruguaya, contaba con suficientes centros artísticos, cafés literarios y salas teatrales que daban fe del desarrollo cultural. No obstante, durante estos primeros años los teatros montevidianos eran ocupados sistemáticamente por compañías bonaerenses que importaban sus espectáculos comerciales. Así las escasas agrupaciones nacionales se alternaban en los escenarios con las extranjeras, bajo un “predominio evidente del teatro extranjero, en autores y compañías preferentemente el argentino que provenía de Buenos Aires. Su influencia desalojó en la práctica a los dramaturgos de los teatros del centro de Montevideo” (Castillo, 1988: 74). Igualmente existía una gran hegemonía del empresario comercial, la organización de los actores en compañías de teatro y un gusto evidente por el teatro europeo. A pesar de ello, destacaron ciertas figuras claves en Uruguay como Carlos Brussa, actor y director, quien difundió el teatro y acentuó la dramaturgia nacional.

Sin embargo, la crisis mundial de 1929 como señala Yáñez (1987) devino en la gran interrogante sobre el modelo nacional reformista. La retracción del mercado externo en Estados Unidos se había expandido a todo el mundo; lo cual puso fin al clima de prosperidad que había sucedido a la Primera Guerra Mundial. Las consecuencias directas de la crisis en Uruguay fueron propiamente el decaimiento de los precios, en especial de las materias primas, y la desocupación de muchos trabajadores. A su vez, el deterioro de la situación económica originó una conmoción crítica perneada por la radicalización de las actitudes políticas, y el activismo. Así los efectos económicos y sociales de la crisis terminaron por golpear la arena política y el curso democrático propiciando el golpe de Estado de Gabriel



Terra en 1933 y con ello la instauración de lo que se conoce como “Dictablanda”, que culminó hasta 1942.

Desde el punto de vista teatral se comenzó a respirar en Uruguay un ambiente de crisis y escases, ausencia de originalidad e incertidumbre dramática. En medio de este cataclismo, entre la esperanza y el desasosiego, incursionó de repente un arte nuevo: “el séptimo arte”. Las salas de cine “comienzan a instalarse en Montevideo, con la misma velocidad con que empiezan a cerrarse las salas teatrales [...] en pocos años los teatros comenzaron a desaparecer como afectados por una especie de epidemia” (Campodónico, 1999: 10). Fue una etapa difícil acompañada por la pérdida de diversas salas teatrales en Montevideo, entre los años de 1917 y 1940, y la conjugación de una gran oleada migratoria de escritores, directores, actores e importantes artistas que se desplazaron hacia Buenos Aires, una de las ciudades más prósperas y dinámicas de aquel momento. Igualmente muchos actores de la época, con el auge del radioteatro, habían encontrado en la radio una fuente de ingreso alternativa.

Este ambiente de inestabilidad abrió un nuevo ciclo dentro del sistema teatral uruguayo. En 1931 se adquirió El Teatro Urquiza como sede del Estudio Auditorio de SODRE⁶ (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos), bajo la dirección de Torres Ginat; y en 1937 el municipio de Montevideo adquirió el Teatro Solís, uno de los espacios escénicos más importantes de la región montevideana. Es también en ese mismo año que se comenzaron a percibir las semillas del movimiento independiente uruguayo con la inauguración del Teatro del Pueblo (el primer teatro independiente) dirigido por Manuel Domínguez Santamaría.

Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial, “que se planifica a nivel del capital financiero internacional y el mercado mundial como instrumento de salvación para los mismos, el precio de más de 40 millones de vida” (Yáñez, 1987: 146), volvió a traer prosperidad al país, lo que le permitió a Uruguay recuperar su estabilidad y su crecimiento mediante el modelo de sustitución de importaciones y el desarrollo de su actividad agro-exportadora como producto de la lana y la carne.

De hecho, es a partir de la inmediata postguerra que se desencadenó el proceso de desarrollo nacional de la cultura, ya que se dieron varias circunstancias favorables que

⁶ Es un Instituto dependiente del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay creado en 1929, que se encarga de la difusión y generación de información, arte y cultura en general.



incentivaban el horizonte artístico. En primer lugar, la prosperidad económica como producto del conflicto mundial, que traía aparejado un proceso de desarrollo industrial sustitutivo de gran aceleración nacional. En segundo, el regreso a la democracia con el gobierno de Luis Batlle Berres, luego de la dictadura de Gabriel Terra y Alfredo Baldomir. Y en tercer lugar, la presencia de destacadas figuras del arte y del teatro exiliadas de la guerra civil española como Margarita Xirgu, José Estruch o Manuel Domínguez Santamaría.

A la par, las transformaciones socio- políticas volcaron la situación y transfiguraron tanto las relaciones culturales como el dinamismo que se veía dando en ambas esferas rioplatenses. El cierre de la frontera con Argentina (medida dispuesta por el General Perón), y con ello la interrupción de la afluencia de compañías porteñas por el distanciamiento entre ambos gobiernos; el crecimiento demográfico y cultural en Montevideo que devino después de la Segunda Guerra Mundial, y una mayor sensibilidad hacia las raíces culturales propias se proyectaron en un impulso cultural, que se vio también reflejado en la llamada Generación del 45⁷, un grupo de escritores e intelectuales uruguayos entre los cuales destacaron Mario Benedetti, Ángel Rama, Mario Arregui, Carlos Martínez Moreno, Juan Carlos Onetti, Amanda Berenguer, Líber Falco, entre otros. Todo esto configuró un caldo de cultivo de diversas manifestaciones que consolidaron la realidad cultural y determinaron que por lo menos el teatro uruguayo, al margen de las injerencias externas, tuviera que desarrollarse de manera autónoma e independiente. Hecho que concretizó la emergencia de la Comedia Nacional y por supuesto, el surgimiento del movimiento teatral independiente.

1.1.1 La Comedia Nacional y la EMAD

Entre 1942 y 1943, surgió la Nueva Escuela de Arte Dramático ante la intentona por conformar un teatro estable; a pesar de que carecía del apoyo económico necesario para consolidar una compañía oficial, logró difundir importantes obras de autores nacionales.

Ya en 1947 con la recuperación democrática del país, André Martínez Trueba asumió la intendencia de Montevideo e inmediatamente produjo la Comisión de Teatros Municipales, otorgándole la presidencia al escritor y dramaturgo Justino Zavala Muñiz, el cual asumió el poder de varias facultades, así como del famoso Teatro Solís. Durante su gestión y con el

⁷ “La mayoría de los narradores *del 45* asumieron modelos e influencias de la literatura europea y norteamericana de la época, junto con una visión encabalgada entre la confianza en la realidad social circundante y una crítica de lo cotidiano más dirigida a los síntomas que a la enfermedad, más dirigida a la introspección que a la prospectiva” (Barros- Lémex, 1988: 43).



apoyo de Ángel Curotto, en este mismo año, se creó la Comedia Nacional, con el estreno de *El león ciego* de Ernesto Herrera, una pieza clave dentro de la dramaturgia nacional. La idea era preservar y promover las obras teatrales uruguayas, así como ampliar la divulgación de textos de autores clásicos de la dramaturgia universal y de otras latitudes. Como señala Marichal: “la creación de la Comedia Nacional no significó solamente instaurar de nuevo la costumbre del espectáculo teatral para un público que lo había ido perdiendo [...] sino que también era el punto de partida para una elaboración del arte escénico, previo e indispensable a la creación dramática nueva” (Marichal, 1988: 207).

Del mismo modo, a finales de la década de 1940 en un acto público celebrado en el Teatro Solís, se conformó la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) dirigida por la actriz española Margarita Xirgu, quien contribuyó a formar promociones enteras de actores, ayudó a integrar un núcleo de directores estables e importó la influencia del teatro clásico y las técnicas actorales del teatro moderno europeo. Aunado a ello, los años que devinieron a continuación estuvieron marcados por un gran dinamismo, como el estreno de varias salas, la creación de festivales internacionales, el desarrollo del cine documental y experimental, y una gran proyección en el intercambio artístico con el exterior que no solamente se enriquecía con el arribo de compañías teatrales de gran reputación, sino de múltiples personajes del mundo artístico.

De tal suerte, Xirgu fue nombrada directora de la EMAD, pero también codirectora de la Comedia Nacional de Uruguay. Sus propuestas “fueron tan amplias como ambiciosas: el teatro clásico tanto el español como el universal, un exigente repertorio contemporáneo, con algún estreno uruguayo incluido, y por supuesto, siempre su admirado y querido Federico García Lorca” (Marichal, 1988: 204). Así, pronto su propuesta se convirtió en uno de los grandes pilares del teatro nacional uruguayo.

Fue a partir de 1947 que se constituyeron tres vertientes distintas: el teatro oficial, de la ya mencionada Comedia Nacional; el de compañía, generalmente concretizado en forma de cooperativa, y el teatro independiente, que estudiaremos a continuación.

1.1.2 El movimiento de teatro independiente

La trayectoria del teatro uruguayo no podría visualizarse sin la presencia de lo que se denominó como teatro independiente, ya que ni el teatro comercial, ni el universitario han



tenido tanta fuerza en todo el país como lo llegó a obtener el independiente, incluso hasta nuestros días; éste como concepto representa una categoría ambigua, “es más fácil determinar lo que *no es* que lo que de hecho sea: rasgo común en corrientes o movimientos nacidos como oposición pero que no han llegado a madurar con una personalidad definida” (Aguirre, 2006: 336). Sin embargo, algo que puede caracterizar a este tipo de teatro es justamente la búsqueda de un espectador popular, su preocupación social y el desarrollo de un engranaje autogestivo al margen del teatro oficial y de las políticas estatales constituidas.

Dicha vertiente teatral germinó en Buenos Aires en 1930, a partir del establecimiento del *Teatro del Pueblo*—dirigido por Leónidas Barletta (poeta y narrador) —inspirado por el autor francés Romain Rolland quien estableció una postura que apelaba por la conformación de un teatro fuera de los cánones sociales establecidos, alejado de la moda, del arte comercial y arraigado a una fuerte postura crítica contra el *status quo* de la clase burguesa y las formas caducas de la sociedad. Un teatro por el pueblo y para el pueblo, “un teatro nuevo para un mundo nuevo” (Castillo, 1988: 176).

En el caso de Montevideo, el *Teatro del Pueblo* irrumpió en el año de 1937, creado por un grupo de trabajadores, estudiantes y empleados que siguieron las pautas de la organización semejante creada en Buenos Aires, con el objetivo de experimentar, difundir, fomentar y preservar la independencia del arte teatral.

Como ya hemos inquirido, aún en aquellos años, no existía en Uruguay un teatro nacional estable y suficientemente vigoroso, pues se nutría de las compañías provenientes de Argentina y de las metrópolis europeas. Como señala Carlos Legido, el teatro uruguayo estaba estrechamente vinculado al proceso cultural rioplatense “subsidiario a su hermano mayor, el teatro argentino” (Legido, 2010: 14). Sin embargo, a partir de la década de 1940, se logró un impulso que se vio materializado en la consolidación del fenómeno cultural conocido como teatro independiente uruguayo.

Éste se diferenció por ir más allá de los aspectos meramente formales del teatro, su intención era llevar a escena temas que retrataran la problemática social de aquel entonces, lo cual permitió que se conjugara un público que veía reflejada en cada puesta en escena sus propias preocupaciones y su sentir dentro de la sociedad. Como refiere Jorge Pignataro, era un teatro que quería representar “las cuestiones sociales, las diferencias de clase, los intrínquilos políticos, las revisiones históricas, eran formas—entre muchas cosas— de ponerse



al día y modernizar el teatro” (Pignataro, 2010: 15). Empero, a diferencia de otros movimientos de teatro independiente que surgieron en América Latina, Rosalina Perales añade que “el uruguayo se caracterizó por crear pocas formas populares para llegar hasta el pueblo, más bien lo que pretendía era educarlo para alcanzar un teatro ‘elevado’, a la altura de las escenificaciones que realizó Atahualpa del Cioppo con el teatro de Brecht” (Perales, 1989: 262).

Como hemos señalado anteriormente, el movimiento teatral independiente surgió en el contexto de la lucha contra la dictadura de los años 1930, la solidaridad con la República española y la resistencia de los pueblos contra el fascismo en Europa. Estos movimientos marcaron:

La aparición de nuevos autores preocupados por reflejar en sus obras la realidad nacional, y de directores, actores, y técnicos que intentaron seriamente la búsqueda de formas nuevas en el montaje, la interpretación, la iluminotecnia y los recursos sonoros [...] el tratamiento de temas auténticamente nacionales vinculados a la gran realidad social, hace del teatro denuncia, planteamiento, enjuiciamiento, búsqueda de soluciones, [...] huyendo del costumbrismo fácil, característico del sainete (Suárez Radillo, 1971).

Así en 1942 surgieron diversos grupos como el Teatro Universitario del Uruguay, que comenzó por iniciativa del Departamento de Extensión Cultural del Centro de Estudiantes de Derecho, dentro del cual sobresalieron algunos dramaturgos de la talla de Andrés Castillo o la Dra. Adela Reta. A esto le siguió la formación de nuevos grupos (algunos ya desaparecidos) como: La Barranca, Club de Teatro, el Tinglado, La Máscara, Teatro Uno, Teatro Universal, Teatro Experimental, Teatro Libre, La Farsa, Taller de Teatro, Thepsis, Ars Pulchra; y otros que aún perduran como: El Galpón y el Teatro Circular; así como algunas figuras de gran importancia al frente de ellos como Atahualpa de Cioppo, María Abelenda, Pons de Mendizábal, Eduardo Malet, Rubén Castillo o *Taco Larreta*.

Este movimiento se cristalizó con la fundación en 1947 de la Federación de Teatros Independientes del Uruguay (FUTI) integrando a 18 instituciones teatrales. Y es 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 las fuerzas e ideales, se consiga un mejor porvenir para el movimiento de teatro independiente” (Castillo,



1988: 176). La FUTI tenía como cometido reunir los conjuntos artísticos y estimular nuevos enfoques que dieran cabida a la progresiva creación de otros grupos y de nuevos espacios escénicos.

A partir de entonces se llevaron a cabo grandes temporadas y festivales que fueron delineando el trabajo de los teatristas independientes. Ya en 1948 habían presentado un espectáculo en la sala de SODRE, y de 1949 a 1959 se conformaron 13 teatros, tanto las salas que ya existían en ese momento, como por la readaptación de espacios nuevos para la puesta en escena de numerosas obras. Posteriormente, muchas de ellas buscaron la proyección hacia el exterior del país. Un ejemplo de ello fue la organización del I Festival Internacional de Teatro Independiente, en 1957 u otros logros como la fundación de la DAUTI (Departamento Argentino Uruguayo de Teatro Independiente), con el propósito de fomentar el intercambio internacional. Estas giras externas comenzaron en 1959 con grupos como El Galpón, el Teatro Circular y el Club de Teatro a Brasil y Argentina.

Cabe recordar que a finales de la década de 1950 y principios de 1960, existieron algunos factores que incidieron en el desarrollo histórico de la cultura uruguaya: por un lado el agravamiento de la crisis interna⁸ y por otro, la presencia de la Revolución Cubana, en América Latina y otras alternativas de cambio que promovieron la consolidación de un amplio movimiento de organizaciones sociales y variadas propuestas culturales que confrontaron la imagen oficial en pleno deterioro. Como señala Campodónico (1999), este periodo significó para el teatro independiente la consolidación de una estética y una base ideológica bien definida que no se libró de las vicisitudes de aquella época.

Por otro lado, para lograr la difusión del trabajo teatral local se creó una carpa—con la administración de Yamandú Solares y con los fondos proporcionados por la Junta Departamental de Montevideo—con el objetivo de llevar las obras a distintos barrios y lugares al interior del país, así como para desarrollar una política cultural de grandes proporciones que estimulara la creatividad dramaturgica. Cabe señalar que aunque un temporal acabó con ella en 1966, el movimiento continuó en pie.

Todo este entorno generó poco a poco la institucionalización de dicho movimiento, lo que culminó con la Segunda Reunión General de Consejos Directivos, en la que se

⁸ Véase capítulo II.



establecieron “Los principios generales del teatro independiente”, donde se dejaron en claro los siguientes puntos (*Revista Patrimonio*, 2010: 7):

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 como ingrediente de la liberación individual y colectiva.

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 a modo de fomento 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 nacional 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 sentido 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, entendiendo 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, propendiendo 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 misma; en tal sentido tratarán 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.

Con base en estos principios el movimiento fue tomando cada vez mayor fuerza hasta convertirse en una de las aportaciones más importantes de la cultura uruguaya a los países de



América Latina. En suma el teatro independiente fue un fenómeno primordial para el desarrollo artístico nacional, fue la bandera de un teatro radicalmente opuesto al comercial, que buscaba retratar e identificar los problemas más inmediatos de su gente. Ya a finales de la década de 1960, ante la acentuación de la crisis económica y política nacional el teatro fungió como un dispositivo de lucha, denuncia y explicitación ideológica que delineó con fuerza el transcurso histórico de su país.

1.2 El Galpón: del surgimiento al golpe de Estado (1949- 1973)

*Porque supieron construir con sus propias manos,
por inteligentes y poetas, porque han arriesgado hasta la vida,
porque han sido sobre todo éticos,
pero no los ha empequeñecido el prejuicio,
porque convirtieron una caballeriza en un templo,
da orgullo compartir con ellos esta parte del planeta.*

(Fernández, 1989:2)

1.2.1 La fundación de El Galpón

La historia de El Galpón podría situarse en sus orígenes el 2 de septiembre de 1949, cuando dos grupos de teatro independientes fusionados (—"La Isla de los Niños"⁹ y "La Isla"—, dirigidos por Atahualpa del Cioppo y—"El Teatro del Pueblo"—, encabezado por Manuel Domínguez Santamaría) se establecieron en la avenida *18 de Junio*. Eran jóvenes que se encerraban en un viejo depósito de materiales de construcción con techo y paredes de zinc, vigas carcomidas y dos plantas unidas por una escalera central. Se trataba de la antigua caballeriza de Zunino, ubicada en la calle de Mercedes y Carlos Roxlo: "un sólido galpón que pasó de guardar aromas del alfalfa y arreos de carruaje, a albergar el seco y rancio olor de los materiales de demolición de un Montevideo que comenzaba a marcharse para siempre" (Campodónico, 1999: 13). Fue precisamente en este lugar donde sus integrantes se establecieron con el objetivo de crear un espacio posible para ensayar y realizar sus funciones. A partir de entonces se concretó la fundación de la Institución Teatral El Galpón,

⁹ "La Isla de los Niños" se fundó en 1936, un grupo pionero de teatro infantil dirigido por Atahualpa del Cioppo, hasta 1953, año en el que se desintegra. Este grupo mantuvo un repertorio de textos clásicos, como Charles Dickens o Mark Twain, y se puso en escena la única pieza teatral que se conoce de la autoría de Atahualpa: *La negra Jesusa*. Emplearon diversos medios como la radio, la TV, y funciones de teatro al interior del país. Cuando esta generación de niños creció decidieron formar en 1948, un grupo de teatro juvenil que se denominó "La Isla", dirigido también por Del Cioppo.



llamada así por la posesión de aquella barraca de materiales de suministro y por el significado popular de la palabra, que ya indicaba que ese lugar se había concebido como un espacio del *pueblo y para el pueblo*.

Los actores lograron adaptar el recinto con sus propios medios. Ugo Ulive recuerda cómo, entre 1949 y 1951 “se cambió de lugar la escalera, se hizo un piso nuevo, se construyó una heroica viga de concreto, se fabricaron a mano, una a una, las butacas” (Ulive, 1976: 85). La empresa requería dinero, así que desde el principio la institución se valió del apoyo popular: “salían por el barrio a pedir diarios viejos y botellas vacías que las vendían y con esa magra entrada compraban los materiales imprescindibles” (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011). Fueron dos años pidiendo dinero de puerta en puerta, trabajando en diversos oficios, desde albañiles, hasta carpinteros, diseñadores, plomeros o electricistas.

Desde sus inicios, los galponeros trabajaron muy apegados a la gente, se trataba de un colectivo que quería edificar un teatro artístico de calidad, y ser independientes del Estado y el empresario. Ya desde 1951, debutaron con una obra de Bernard Shaw, titulada *Héroes*. Sin embargo, “faltaba una cierta cantidad de dinero—que nadie poseía ni podía obtener—para los gastos finales de la inauguración. Alguien se quitó el reloj y lo puso sobre la mesa; todos lo imitamos. Al día siguiente—empeño de relojes mediante—se inauguraba El Galpón” (Ulive, 1976: 86). Este comportamiento del nuevo conjunto de teatreros les valió el respeto de los vecinos y del resto del ámbito teatral, que desde ese momento comenzaron a apoyarlo.

Gracias a todo ese sostén público, el aporte económico personal de cada uno de sus integrantes, lo recaudado en sus funciones de títeres y representaciones anteriores (*Las del Barranco* de Gregorio de Laferrère y otros espectáculos realizados en centros barriales, escuelas, sindicatos y hospitales), “los muchachos de El Galpón” pudieron inaugurar su primer recinto de teatro, el 4 de diciembre de 1951: la *Sala Mercedes*, que poseía sólo 180 localidades, pero que ya contaba con una intensa actividad muy acoplada a los sindicatos y a las organizaciones sociales del país.

De cualquier manera, la dificultad que implicó levantar la sala no fue la única. Al mismo tiempo, surgieron conflictos al interior primero entre “La Isla” y “La Isla de los Niños” debido a diferencias en su organización, acto que provocó la separación de esta última compañía. Y posteriormente nuevas discrepancias dieron como resultado la ejecución de una asamblea que duró seis meses, en la cual se acordó la división de sus integrantes. Una gran



parte de los miembros de “La Isla” se quedaron con la nueva sala de El Galpón; mientras que algunos de “El Teatro del Pueblo” de Santamaría continuó su labor transitando por diversos recintos, hasta que adquirió el suyo en 1953 a cambio de una cantidad de dinero y la devolución de algunas de sus pertenencias.

La división se centró en una disputa promovida por un grupo, que en su momento fueron catalogados como elementos trasnochados de ambición de poder, que veían en la figura de Domínguez Santamaría a un adversario, más por sus propias limitaciones intelectuales y afán de protagonismo, que por mala conducción o procedimiento del director. Esta pequeña facción promovió una serie de asambleas en medio de un clima enrarecido, con el casi único argumento de acusar a Domínguez Santamaría de utilizar medios de seducción amorosa hacia algunas actrices, que por cierto fueron las últimas en enterarse del hecho [...] y solicitaban su renuncia por ese presunto acoso sexual (Difilippo, 2006).

Los que se quedaron (algunos de “La Isla” y “Teatro del Pueblo”) dieron forma a la institución teatral, a pesar de que durante los primeros años transcurrieron entre la incertidumbre artística y la indecisión de sus integrantes. La cuestión era: ¿qué tipo de teatro debía de hacerse en aquel Uruguay? El problema era sencillamente de supervivencia, ya que en ese entonces la prensa hacía oídos sordos a su existencia. Sin embargo, como iremos viendo, la calidad de sus obras, su acercamiento a la gente, y sus ideales, tocarían las fibras sensibles de la sociedad, hasta irse ganando paulatinamente su confianza y admiración.

1.2.2 Los integrantes de la institución

El trabajo de la institución se fraguó con numerosos directores y personajes del ámbito cultural. Su desarrollo fue el producto tanto del trabajo colectivo, el apoyo popular, como de notables personalidades que delinearon el rumbo de la compañía, entre las cuales es importante señalar la emblemática figura de Atahualpa del Cioppo, uno de los fundadores de El Galpón, impulsor en la configuración de un pensamiento y un lenguaje teatral, quien como ya se mencionó, había instituido y dirigido hasta 1953 el grupo “La Isla de los niños”.

Atahualpa fue un hombre estrechamente vinculado al nacimiento escénico de su país, manteniendo desde tiempo atrás una postura comprometida con las causas sociales: durante la época de la dictadura de 1933, participó en los movimientos de solidaridad con la



República española e integró el Comité Uruguayo de Ayuda al Pueblo Español, además de que luchó activamente contra el fascismo europeo. Incluso en 1945, se afilió al Partido Comunista, lo que más adelante le costó su empleo en una institución bancaria.

En 1953 los galponeros decidieron invitar a Del Cioppo para que los dirigiera, y al año siguiente se incorporó a El Galpón. A partir de entonces tuvo un papel fundamental: formó parte de la Comisión Artística y de Lectura durante varios años; enseñó en la Escuela de Arte Dramático, y dirigió valiosas obras con un acento marcadamente ideológico y hermanado, como analizaremos después, al dramaturgo alemán Bertolt Brecht. De ahí en adelante condujo obras con una alta calidad estética y humana que caracterizó su trayectoria y lo colocó como uno de los hombres de teatro más reconocidos, talentosos y respetados en Uruguay, e incluso en América Latina. Como señaló Humboldt Ribeiro: “el magisterio de Atahualpa no se ha manifestado sólo en el orden técnico, en ofrecernos las claves de este oficio que él conoce hondamente, sino en el más amplio de la cultura y en el más concreto de la ideología” (Núñez, 1984: 91).

Sin embargo, para la formación de El Galpón fue igualmente decisiva la conjunción de varios individuos del medio artístico y teatral, y por supuesto, de las personas que apoyaron al equipo en su fundación y desarrollo. Desfilaron directores como Andrés Odizzio, Blas Braidot, José Estruch, Ugo Ulive, Federico Wolf, Jorge Curi, César Campodónico, Júver Salcedo, Villanueva Cosse, Rubén Yáñez, Bernardo Galli, Antonio Larreta, Rafael Salzano, Juan José Brenta, Acevedo Solano, Pedro Orthus, Juan M. Tenuta, Dervy Vilas, Jorge Musto, Rosita Baffico, Sara Larocca, entre otros; así como destacados miembros que surgieron en su seno, y que estaban estrechamente vinculados a su organización como Arturo Fleitas, Domínguez Bosch, Raquel Seoane, Washington Castillo, Amelia Porteiro, Mercedes Rein, Humbolt Ribeiro, Mario Galup, Mauricio Rosencof¹⁰ o Juan Gentilde, por mencionar algunos. Muchos de ellos integraron sus filas y en determinado momento optaron por otras alternativas y lugares de residencia, como en el caso de Villa Nueva Cosse, quien continuó su itinerario en Argentina; Ugo Ulive, en Venezuela; o Júver Salcedo en Montevideo.

En suma, a lo largo de su historia, El Galpón se ha nutrido de personalidades provenientes de múltiples grupos tanto independientes, como profesionales, nacionales e incluso extranjeros. Debido a que tenía como política abrir a sus miembros la oportunidad de

¹⁰ Mauricio Rosencof fue preso en 1972 por su actuación como dirigente del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro, y sometido a partir de 1973, a once años y medio de cruel encarcelamiento.



intervenir en la dirección escénica, no era dirigido por el criterio de un único director, sino por un núcleo directivo integrado por aquellos que consideraban capaces y preparados para ejercer esa tarea.

1.2.3 Labor artística de El Galpón: obras, temáticas y características generales

El Galpón ha sido una institución que se ha caracterizado por su alta calidad estética, su repertorio ha transitado por un amplio espectro que va desde obras clásicas universales, hasta obras nacionales y latinoamericanas.

Si bien no se puede catalogar estrictamente como una agrupación multidisciplinaria, ya que su objetivo fundamental fue el teatro, podemos aseverar que ha construido una política cultural que lo aproximó tanto al cuerpo artístico, como también a todo el conjunto gremial del país, haciendo de sus teatros un nicho que ha albergado y fomentado un cúmulo de expresiones culturales de diferentes disciplinas artísticas (danza, artes plásticas, cine, música, poesía, canto, etc.) y que lo convierten en un lugar de confluencia de las distintas vertientes culturales.

Además, no se limitó al ámbito artístico nacional, acogió actuaciones de otros conjuntos y personalidades extranjeras como el Teatro Arena de São Paulo, el ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile) y el Teatro Ictus de Chile por mencionar algunos; los actores argentinos Inda Ledesma, Alfredo Alcón, Cipe Lincovsky y Norma Aleandro; las cantantes Mercedes Sosa y Nacha Guevara; el compositor y músico de tango Astor Piazzolla, entre muchas otras.

Del mismo modo, su trayectoria ha desfilado por un gran abanico de autores clásicos, entre ellos Eugéne Ionesco, Arthur Miller, Edward Albee, Eugenio O' Neill, Slawomir Mrozek, Arnold Wesker, Harold Pinter, William Shakespeare, Máxim Gorki, Anton Chejov, Carlo Goldoni, Luigi Pirandello, Moliere, Jean Anouilh, Emmanuel Roblès, Jules Romains, Bernard Shaw, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Lope de Rueda, Federico García Lorca, Fritz Hochwalder, Carl Zuckmayer, Peter Weiss, Max Frisch y capitalmente la figura de Bertolt Brecht, de quien El Galpón fue uno de sus principales difusores.

Dentro del ámbito nacional—porque “sin textos nacionales no puede hablarse de un teatro uruguayo sino solo de una manera uruguaya de hacer teatro” (Fernández, 1989:6) —se adhieren autores como: Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Julio Barreiro, Amado Canobra,



Andrés Castillo, Hiber Conteris, Elzear de Camilli, Rubén Deugenio, Jacobo Langsner, Juan Carlos Legido, Víctor Manuel Leites, Héctor Plaza Noblía, Mercedes Rein, Mauricio Rosencof. Y dentro de los títulos latinoamericanos destacaron: Gregorio de Laferrère, Agustín Cuzzani, Rodolfo Usigli, Gianfrancesco Guarnieri, Fernández y Rangel, Osvaldo Dragún, Días Gómez, entre otros; así como Hugo Bolón, Alberto Paredes y Rolando Speranza, los tres últimos producto del Seminario de Autores que contribuyó al desarrollo de la dramaturgia nacional.

Las características artísticas de la institución no se ciñeron a una específica, pues siempre estuvo abierta a diferentes propuestas. Desde sus comienzos fue dirigida por varios directores extranjeros, o integrantes del grupo que aportaban variadas expresiones escénicas de acuerdo a su visión particular. No obstante, en este apartado no nos dedicaremos a elaborar un análisis estético en profundidad, únicamente observaremos las temáticas y características generales de algunas obras que nos parecen relevantes—con base en los testimonios encontrados—y cómo se ligan éstas al contexto histórico que se estaba viviendo.

Como ya señalamos, en 1951 El Galpón hace sus pininos con un texto de Bernard Shaw, dirigido por Andrés Odizzio, la obra *Héroes*, también conocida como *El soldado de chocolate*, cuyo incidente ocurre en una familia búlgara. Más adelante, en 1953, un espectáculo llamó la atención del público. Nos referimos a la puesta en escena de *Montserrat* de Pepe Estruch. Como refiere Campodónico (1999), la pieza se centraba en Caracas y abordaba la temática de la liberación de América Latina desde la óptica de Miranda, en alusión a Simón Bolívar. Éste fue el primer impulso del grupo para alcanzar el reconocimiento general. Incluso la prensa comenzó a prestar atención y más aún con la reincorporación de Atahualpa del Cioppo y el montaje: *Así en la tierra como en el cielo* del austriaco Fritz Hochwälder, que se abocaba a la expulsión de los jesuitas en América.

A partir de 1955 se realizaron una gran cantidad de representaciones teatrales, muchas de las cuales constituyeron un arquetipo para el conjunto. Entre ellas, *Doña Rosita la soltera* de García Lorca, con dirección de Larreta en el—“Club de Teatro”—; *El gesticulador* de Usigli, conducida por Del Cioppo—la primera obra de repertorio en la que se introduce un autor latinoamericano—*Las brujas de Salem* de Miller, basada en la cacería de brujas que supuso el macartismo norteamericano; y *Las tres hermanas* de Chéjov, con la dirección de Atahualpa. La crítica refirió que fue un elenco “con un altísimo nivel de conocimiento y de



sensibilidad por parte de este eminente maestro para con la obra de Anton Chéjov, un autor enormemente querido, casi uruguayo podríamos decir para el público gustador del teatro” (Campodónico, 1999: 27).

Durante 1957 se estrenó *La ópera de tres centavos*, el primer Brecht que se montó en Uruguay por El Galpón. No obstante, el año de 1959 marcó un jalón en su historia artística, pues obtuvieron varios premios por la ejecución de la memorable obra *El círculo de tiza caucásico* de Brecht—dirigida por Atahualpa del Cioppo—, presentada en Buenos Aires donde fue muy aclamada por el público. En el montaje participó Mercedes Rein con la adaptación de canciones y la revisión del texto; como iluminador Ugo Ulive; en la dirección musical, Francisco J. Mussetti; mientras que el trabajo escenográfico estuvo a cargo de Mario Galup, quien integró ciertos matices expresionistas propios del estilo brechtiano. Se dice que fue un espectáculo dinámico, creativo, ambicioso, con numerosos actores de gran profesionalismo, y destreza en la utilización de los elementos técnicos. Fue uno de los éxitos que imprimió la madurez de la institución: “su labor supo destacar toda la riqueza de la obra en el plano literario, plástico y musical [...] la representación alcanzó un intenso dinamismo, una precisa y natural congruencia” (Campodónico, 1999: 33), ya que parecía una obra que lograba integrar al esteticismo del grupo, las ideas y la obra del dramaturgo alemán.

Por esas fechas llegó el director chileno Pedro Orthous que pertenecía a la “Escuela de Teatro Experimental de Chile” para mostrar un espectáculo ostentoso y sofisticado con la adaptación de *El burgués gentil hombre* de Molière. El trabajo del chileno nutrió en mucho a la compañía, reforzando la disciplina y el profesionalismo que el grupo requería bajo un método de trabajo estricto inspirado en Stanislavski y en algunas ideas del director y escenógrafo francés, Louis Jouvet¹¹.

Según Raúl Díaz (1999), algo que incidió en la permanencia y el crecimiento del grupo fue su preparación profesional, la formación ideológica, la disciplina, la capacidad organizativa, la constancia, la proyección a futuro y su auténtico contenido creativo. En la década de 1960, se estrenó además un texto de Mauricio Rosencof, *El Gran Tuleque*, en donde El Galpón difundió su adhesión a la Revolución Cubana, por el camino de un teatro popular y nacional. En este tenor también se presentaron obras como *Juan Moreira*, *El león*

¹¹ Louis Jouvet (1887- 1951) fue un actor de teatro y de cine, director de la *Comédie Française* y teórico de la comunicación dramática. Sus reflexiones giraron en torno a la identidad comunicativa, revelada por la práctica teatral.



ciego, Terrores y miserias del Tercer Reich; y *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, en la versión de Miller que enfatiza la rebelión del individuo contra una sociedad corrupta.

Otros Brechts estrenados fueron *El señor Puntilla y su criado Matti* (1969), y un lustro más tarde, *La irresistible ascensión de Arturo Ui*. Como veremos después, su repertorio acogió una ideología teatral muy cercana a Brecht, un teatro de denuncia que reivindicaba la libertad, la justicia, denunciaba el dogmatismo y apelaba a la reflexión crítica del público. Sobre la influencia del dramaturgo alemán en esta última obra, Mario Benedetti arguyó: “No es un gran espectáculo, sin embargo es un título insoslayable. En primer lugar porque permite acceder a una zona importante de la producción brechtiana. Naturalmente que la obra se refería al nazismo en que la figura de Hitler y todo su equipo de gobierno aparecen ridiculizados en forma casi payasesca” (Benedetti, 1999: 51).

Al declinar el periodo de Oscar Gestido en Uruguay (1967), y al asumir la presidencia Pacheco Areco¹², la situación comenzó a tornarse difícil. En medio de abrumadores conflictos políticos, económicos y sociales, periodos de violencia y agitación por las condiciones nacionales, se comenzó a percibir una sociedad más politizada y dividida, una fragmentación que, como era de esperarse, repercutió en el ámbito artístico. No sorprende entonces que puestas en escena como *Libertad, libertad* (1968) de Fernández y Rangel, hayan causado tanta polémica. La obra encajaba perfectamente en la realidad del momento, ya que criticaba ardientemente los gobiernos autoritarios. De hecho su ejecución repercutió en países como Brasil, pues era una respuesta a la dictadura militar que se había instaurado en 1964, con el golpe de Estado en contra del gobierno de João Goulart y la puesta en marcha de la Doctrina de Seguridad Nacional, que no tardaría en propagarse por América Latina.

Entre las últimas obras que se montaron antes del golpe de Estado, destacó uno de los grandes éxitos de El Galpón: la adaptación de Antonio Larreta y Dervy Vilas (entonces integrante de la Comedia Nacional) de *Fuenteovejuna*¹³ de Lope de Vega, la cual en 1969,

¹² Véase capítulo II.

¹³ La producción escénica contaba con elementos brechtianos y algunos no brechtianos, “en cuanto correspondían a modelos aristotélico, que implica una identificación del espectador con el personaje a partir de una empatía. Y otros de referente brechtiano como “la estructura en forma de cuadros que corresponden a la concepción épica brechtiana, la sucesión de escenas con títulos y carteles [...] que constituyen un elemento de desrealización de la ficción, es decir, de ruptura de la ilusión produciendo el efecto de distanciamiento [...] la presencia de los músicos en escena [...] las alusiones al carácter histórico de los acontecimientos, es decir en el pasado, la ausencia de ambientación escénica; el discurso subversivo, la permanente referencialidad a una situación contemporánea la que se remite al espectador, buscando dialécticamente, que adopte una actitud



obtuvo el premio *Florencio*¹⁴ al mejor espectáculo. Era la polémica versión de una obra clásica, matizada con ciertos mensajes alusivos que parecían trasladarse a la vida política de Uruguay.

Esta pieza destacó por múltiples razones. En primer lugar por la situación teatral del país, que había logrado obtener en ese periodo de gran auge, con la consolidación del teatro independiente y la Comedia Nacional; así como con la gran expansión cultural en general a través de la difusión de concursos, seminarios, mesas redondas y exposiciones. En segundo, por aquellos momentos político- sociales en conflicto que culminaron con la dictadura de 1973, y el contexto internacional movido por la radicalización y la configuración de movimientos sociales perneados por la Revolución cubana, el mayo de 1968 en Francia, entre otros. Todo este conjunto de factores incurrieron en la lectura y caracterización ideológica de esta obra clásica. La readaptación del texto buscaba ser “una versión posible de acuerdo a las nuevas condiciones del contexto situacional socio- histórico. No pretendemos proponer con nuestra adaptación una *Fuenteovejuna* perfeccionada, ideal, definitiva, sino una versión posible adecuada a nuestro tiempo” (Mirza, 1990: 40).

En resumen el texto de Lope de Vega, era la representación de un suceso histórico: el levantamiento en el siglo XV de los habitantes campesinos de Fuenteovejuna en España, contra los abusos del Comendador de la Orden de Calatrava, quienes recurrieron después a los Reyes Católicos para obtener perdón por la ejecución del comendador. No obstante en la nueva adaptación de Vilas y Larreta, se enfatizaron tanto los alcances políticos y sociales de ese levantamiento, como la situación del protagonista, que se enfrenta al Comendador y a la Orden, venciendo al final. Por tanto, el montaje, podría relacionarse con lo que estaba sucediendo en el país, como la radicalización social de los obreros y estudiantes, o la muerte del estudiante Líber Arce en una manifestación de Montevideo en 1968.

No obstante, la crítica sobre la obra de *Fuenteovejuna* estuvo muy dividida, había quienes criticaban la adaptación, fieles a Lope de Vega y quienes en cambio la aceptaban y se identificaban con ella. Desafortunadamente, ésta fue una de las obras que justificó el gobierno castrense para clausurar posteriormente la institución.

crítica frente a determinadas situaciones y contradicciones de la realidad socio histórica en el contexto latinoamericano” (Mirza, 1990: 44).

¹⁴ Se refiere a un premio otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay (ACTU) a los artistas relacionados con la esfera teatral.



1.2.4 El Gran Palace: la Sala 18 de Julio

Ya en la década de 1960, el funcionamiento del colectivo teatral seguía situándose en La Sala Mercedes, así como en una casa que servía como local de oficinas, donde se dictaba un curso de Arte Escénico. Sin embargo, el grupo crecía día con día, por lo que los galponeros tenían en la mira la compra de un gran cine—*El Gran Palace*—para su posterior conversión en un recinto teatral, la ampliación de su repertorio y la programación de nuevas funciones.

Pese a todo este clima de confrontación social y crisis económica, El galpón encontró una respuesta satisfactoria por parte del público en su proyecto de construir la nueva sala, pues la gente veía en el teatro independiente una manera de enaltecer los valores humanos y culturales que en ese momento se veían mermados por la represión.

Para concretar la empresa fue nuevamente necesario años de campañas financieras, ahorros, deudas y muchas horas de trabajo, “se tiró abajo todo el interior y se hicieron ferias: del niño, del turista, se vendían objetos. Hubo muchos mecanismos, rifas de toda clase de cosas pero, sobre todo, vender las butacas [...] y finalmente se pagó con aquella gira a Venezuela en el 74” (Mantero, 2009). En definitiva se obtuvo un préstamo hipotecario que les ayudó a liquidar aquella compra. Y posteriormente las giras por Venezuela y Colombia en el año de 1974, facilitaron el pago de las últimas cuotas que se intimaban.

Por lo anterior la obtención de la *Sala 18 de julio*, el 9 de enero de 1969, fue una gran hazaña. Como refiere Mirza (2010), se adaptó como una de las mejores salas teatrales que operaban en Montevideo, con capacidad para seiscientos cincuenta espectadores, cómodo escenario, mejor tratamiento acústico y equipamiento de los teatros montevideanos. Además contaba con un amplio hall para exposiciones y una sede de quinientos metros cuadrados para el desarrollo de sus actividades institucionales, docentes y administrativas; sin mencionar que el espacio también les permitió almacenar un registro de treinta años de teatro uruguayo, el archivo de vestuario y utilería y una de las bibliotecas más valiosas del país.

La inauguración “fue como la contracara de la crisis económica que el país padecía ya agudamente y constituyó un claro ejemplo de lo que un pueblo es capaz de hacer para darse a sí mismo un instrumento a través del cual actuar y expresarse” (Fernández, 1989: 8). De hecho, su obtención valió a El Galpón, en 1970, el premio al mayor acontecimiento teatral del bienio. Y es que en medio de esta crítica situación financiera, el grupo había podido salir



adelante, gracias al apoyo de los socios, la gente del teatro y el público en general. Así entre marzo y abril, la sala fue por fin estrenada con la obra de Bertolt Brecht: *El señor Puntilla y su criado Matti*.

Aunque el recinto fue usado principalmente por El Galpón, también estuvo a disposición de varios grupos teatrales, tanto independientes, como profesionales. Así como la organización de actividades con los gremios. De hecho “había una sección que se llamaba *Gremiales*, que se ocupaba del contacto con la prensa o los gremios para traer obreros a la sala y para llevar teatro a los barrios” (Mantero, 2009). La adquisición de la sala era entonces, una herramienta para popularizar el teatro y crear las condiciones para hacer la cultura asequible a un público masivo.

1.2.5 El Galpón: encuentros culturales, giras y festivales

La tarea de formación y desarrollo de El Galpón se llevó también mediante la ejecución de funciones más allá de las salas montevideanas, a través de giras continuas al interior y al exterior del país. Y es que uno de los principales objetivos era establecer intercambios culturales con otras naciones y pueblos a fin de retroalimentar su labor, y difundir el ámbito teatral uruguayo.

Para compartir su trabajo con otras esferas del teatro y personas del medio artístico, se realizaron encuentros, que promovieron la participación del grupo y su reconocimiento internacional. En 1960, el Teatro Victoria fue la sede del primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente; más adelante fue el Encuentro de teatristas en La Habana, Cuba; un evento relevante sobre todo si tomamos en cuenta que después de la revolución este país se había convertido en un punto principal de encuentro del arte latinoamericano, expresado en festivales, exposiciones, publicaciones teatrales, cursos, etc., todos ellos con la consigna fundamental de enaltecer la cultura y fomentar la liberación del continente contra el yugo imperialista opresor.

En el mismo tenor se dio el Festival Internacional de Teatro Universitario en Manizales, Colombia (1968), que fue un punto primordial de afluencia y de acuerdo entre los diferentes grupos de América Latina. Se conformó como un espacio destinado a la defensa de la libertad de expresión del arte escénico con la congregación de grupos teatrales nacionales e internacionales, dando pautas al intercambio de trabajos artísticos y planteamientos teóricos



que enriquecieron el quehacer teatral de sus participantes, y que también sirvió para el encuentro de espectadores, investigadores, críticos y artistas que se reunieron a torno a las distintas tendencias del momento.

Así también, se abrió camino a nuevos espacios de legitimidad artística como: el Festival de Nancy (1969); el Festival Internacional de Teatro en Puerto Rico (1971); el Festival de Teatro Latinoamericano de Quito, Ecuador (1972); El II Festival Internacional de Teatro en Caracas, Venezuela (1974); El Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York, EEUU (1976), entre otros. En todos ellos se buscó compaginar los distintos saberes que envuelven la disciplina del arte escénico, y conformar íntegramente un teatro latinoamericano que elaborara sus propios métodos de creación y expresara las necesidades sociales de sus pueblos, su realidad más próxima, sin dejar a un lado la comunicación y la solidaridad con otros lugares de Estados Unidos y Europa.

Desde la década de 1960, “los cambios socio- políticos ocurridos en el continente, produjeron modificaciones apreciables en el centro mismo de los valores del teatro tradicional [...] abriendo paso a formas que representaban mejor a este proceso general de cambios” (Chesney, 1995: 4). Es dentro de este suceso que se profundizó el carácter popular del teatro, retomando experiencias de autores europeos como Brecht, Piscator, o Weiss, junto a otras propuestas de América Latina como Boal, Buenaventura o Guarnieri.

En este contexto, el teatro latinoamericano popular, que transitó entre las décadas de 1950 a 1980 (denominado: Nuevo Teatro Popular Latinoamericano¹⁵) en el que se inserta también El Galpón, se construyó como una rama del arte que intentó romper las cadenas impuestas por la opresión de las clases dominantes. Se introdujo como un dispositivo expresivo que quería mostrar y denunciar la penetración cultural del autoritarismo, el imperialismo, y la explotación. Para Miguel Acosta y César Rengifo (1977) demostraba su simpatía por la Cuba Socialista, por la paz, la unidad, por la existencia verdadera de los derechos humanos, por la libertad de Puerto Rico, por la unidad de los trabajadores de todo el mundo, por la lucha antirracista en los Estados Unidos, o en Sud África, por la decisión de

¹⁵ El Nuevo Teatro Latinoamericano, se designa a las nuevas tendencias teatrales, surgidas en América Latina desde fines de los años 1950 y comienzos de 1960. Se hace más evidente a raíz del contexto político latinoamericano: el advenimiento del marxismo, la Revolución Cubana y las luchas sociales. En este sentido, “se caracterizan por tres aspectos: 1) utilización del teatro como instrumento crítico de la realidad social y de transformación de la conciencia social. 2) recepción e incorporación de teorías, técnicas, escuelas, estilos, etc., del teatro internacional. 3) búsqueda de elementos autóctonos sobrevivientes de las culturas tradicionales” (Del Toro, 1990: 201).



incrementar profundamente la lucha por la cultura popular y nacional. En suma, el teatro popular apeló por la consolidación de las culturas nacionales, la libertad, el arte, el cambio social y la reivindicación de la tradición. Como el mismo Galpón enunció:

Hace ya un tiempo que estábamos preocupados por la búsqueda de nuevos textos que reflejen los cambios producidos en el mundo en los últimos años [...] la situación en el orden político: la guerra de Vietnam, el neo nazismo y en América Latina la Revolución Cubana y el estado pre revolucionario del resto del continente, son hechos que no pueden pasar inadvertidos a un teatro que ha hecho de su militancia, de la explosión de los problemas de su tiempo, una bandera (Serrano, 1968: 1).

Era una vocación latinoamericana, dispuesta a forjar nuevas ideas en torno al arte, la cultura y la liberación. En este sentido lo que se designa como teatro popular latinoamericano fue una tendencia característica de muchos grupos independientes en América Latina, una expresión que fungió en función de las condiciones sociales, económicas y políticas de la época.

En resumen, los festivales y giras en las que participó El Galpón fueron lugares en lo que se compartieron, integraron y expresaron múltiples manifestaciones culturales. Una fuente de aprendizaje para los distintos grupos que se inscribieron en ellas, principalmente de América Latina. Hecho que permitió construir paulatinamente un lenguaje teatral alternativo, más proclive a sus propias necesidades, en la búsqueda de caminos comunes, y situaciones similares en el campo de la cultura y otras esferas de la realidad.

1.2.6 Organización interna de El Galpón

La ordenación interna de la institución se vio influida en su creación por la estructura de otros organismos sociales, sindicatos o grupos barriales. Como toda organización, El Galpón contaba con sus propios lineamientos. En los estatutos aprobados por el Consejo Nacional de Gobierno, con la autorización del Ministro de Instrucción Pública, el 28 de septiembre de 1955, se establecieron los objetivos, la organización interna y las facultades de las comisiones que la integraba (ITIEG, 1955).

La asociación contaba con varias entidades que la componían jerárquicamente: una Asamblea General, un Consejo Directivo, Comisiones Centrales, la Asamblea de Socios y Secciones. Cada organismo respectivo tenía una autonomía e iniciativa propia dentro de las



resoluciones superiores, en los principios y en la orientación colectiva. En el caso de la Asamblea General poseía la facultad principal de resolver todo asunto concerniente a la institución, con la designación a su vez de los integrantes, un presidente, un secretario y un vocal.

Por su parte, el Consejo Directivo representaba la máxima autoridad después de la Asamblea; estaba conformada por un Secretario General y un mínimo de cuatro secretarios de Comisiones Centrales. Su función era organizar y supervisar las actividades; custodiar los fondos y la distribución de las finanzas; convocar a asambleas generales; considerar las solicitudes de los aspirantes y de los socios activos; representar de forma legal a la institución; efectuar nombramientos, selección y distribución de sus miembros de todos los organismos y de los funcionarios; organizar la actividad de las entidades correspondientes, así como autorizar en dado caso, la creación de otros cuerpos secundarios.

Así mismo, las Comisiones Centrales se encargaban de estudiar, resolver y ejecutar, las cuestiones asignadas, organizando sus respectivos planes de trabajo, dirigiendo y controlando la labor de sus secciones específicas. Mientras, las Secciones se dedicaban al desarrollo de una parte de la labor de cada comisión central.

Las Comisiones se clasificaban de la siguiente manera: a) Comisión General, en la que se delegaban los aspectos globales de la compañía; b) Comisión Artística, órgano que se encargaba de elegir el repertorio de cada sala, armar los repartos, elegir los directores y proyectos artísticos. Además regía la vida artística y contaba a su vez con una comisión de lectura por la cual pasaban las obras, convocando año con año a toda la institución para proponer las piezas que en ese período se habrían de estrenar y sus directores correspondientes; c) Comisión de Finanzas, que tenía como facultad proteger las bases financieras, se ocupaba de velar por el equilibrio económico para recaudar los recursos que permitieran las puestas en escena; d) Comisión de Prensa y Propaganda, que daba difusión a la labor artística e) Comisión de Cursos, que surgió en 1952, después de crearse lo que se llamó el Curso Elemental de Arte Escénico y la Escuela de Arte Escénico; f) De Gremiales, que encomendaba la defensa integral de los derechos e intereses de los miembros de la corporación artística, así como asegurar su organización interna.

Las comisiones a su vez se construían por otras subcomisiones que colaboraban para el mejor desempeño de cada entidad. Asimismo, cada Comisión contaba con un secretario de



Comisión Central, por un número de secretarios de Sección o miembros que se determinaban para cada una de las mismas y además por aquellos integrantes técnicos o asesores cuya presencia se consideraba importante por la Comisión.

Por otro lado, las elecciones para las autoridades eran efectuadas de forma periódica cada dos años y éstas a su vez se encargaban de llevar a cabos los planes estratégicos y artísticos que se elaboraban anualmente mediante la asamblea de integrantes.

Por su parte, los miembros los constituían aquellos que, por medio de la admisión como aspirantes, permanecían mínimo seis meses de actividad ininterrumpida, cumplían los principios del grupo y obedecían las disposiciones normativas. Debían ser integrantes preocupados por el perfeccionamiento de su labor artística, la cooperación con los compañeros y con los organismos en cualquier problema que demandaba resolverse en conjunto; y que promoviera el respeto, la participación en las asambleas y en las actividades artísticas generales.

La institución contó desde sus inicios con un grupo de SOCIOS, según los Estatutos, “los socios activos son todas aquellas personas que habiendo solicitado su admisión a esta categoría y siendo aceptados por el Consejo Directivo aportan una cuota mínima estipulada por la Asamblea General” (ITIEG, 1955), para la construcción del teatro y el sostenimiento del equipo. Una modalidad que de hecho jamás se abandonó¹⁶ y que gracias a sus esfuerzos y a la ayuda de diversas organizaciones populares y grandes donaciones privadas, logró mantener la estabilidad del conjunto uruguayo. Se estableció que este grupo tenía la facultad de participar en las reuniones generales que se llevaran a cabo, así como en el desarrollo de las actividades. Una vez al año,

Se realizará una Reunión General de Socios Activos en la que se dará lectura a la Memoria y Balance Anual, se informará sobre los planes futuros y se discutirán distintos aspectos concernientes a la actividad de la Institución. En el proceso, se elegirán tres miembros como mínimo encargados de firmar el acta, redactar y dar curso a las recomendaciones [...] y tomar a su cargo todas las gestiones que en dicha reunión se hubiere resuelto realizar ante las autoridades de la Institución (ITIEG, 1955).

¹⁶ Actualmente El Galpón cuenta con más de 25.000 socios que son su sustento principal (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).



Para que el funcionamiento fuera posible, era necesario mantener la disciplina, el compromiso y la unidad. De hecho, con el fin de levantar el proyecto teatral y sostener el principio de independencia, sus integrantes tuvieron que afanarse en otros oficios además de hacer teatro, “la gente trabajaba en bancos, en diversos empleos, de secretarias, otros de profesores, maestros, a veces en dos empleos para poder subsistir, y recién en la noche realizábamos la tarea teatral, de nuestra vocación y de nuestra militancia, por el sentido que tenía y tiene nuestro teatro” (Garzón, 1977: 96). Por esta razón, la actividad en El Galpón comenzaba a partir de las siete de la tarde, después de la hora de salida de los empleos y en ese inter funcionaba la dinámica de la escuela teatral, los ensayos y las funciones.

Esta verdadera entrega de sus miembros para sacar adelante el proyecto—sin importar trabajar por las noches después de la jornada laboral—, dio los frutos de una labor teatral sin precedentes. Dentro de la institución todos tenían un puesto de trabajo; si bien no significaba que todo mundo trabajara con la misma intensidad, era cierto que cada cual operaba en algo concreto. Había quienes se ocupaban en las distintas comisiones sin participar en lo artístico, no eran ni actores, ni directores, y en muchas ocasiones se integraban a labores técnicas; de ahí que siempre se contara con mucha gente más allá, incluso, del elenco de actores, profesores y directores.

Lo anterior dio lugar a una relación, no igualitaria, pero si democrática, determinada por la Asamblea, aunque “en muchas ocasiones existían discusiones muy acaloradas y discrepancias con respecto al contenido de las obras, si eran oportunas o no, y también a complejidades artísticas que algunas plantean” (Larocca, 1977: 97). Sin embargo, el repertorio se elegía de una manera muy cuidadosa y estudiada, prácticamente colectiva.

Casi desde sus comienzos, El Galpón fue conformado por su Escuela de Arte Escénico, lo cual permitía seguir desarrollando y aumentando su elenco; una Escuela de Títeres abocada exclusivamente a esta materia; un Seminario de Autores nacionales; una Biblioteca Teatral y muy importante, mantuvo una política de extensión cultural que consistía en ofrecer funciones a escuelas, sindicatos y liceos, con el objetivo de acercar el teatro a la gente¹⁷.

¹⁷ Hoy en día El Galpón trae a sus salas o lleva al interior del país espectáculos que son vistos por más de cien mil jóvenes por año, escolares de enseñanza primaria y secundaria, algo que ni aún hoy ha podido ni ha querido hacer el Estado.



1.2.7 La Escuela de Títeres

Ante la necesidad de formar nuevos públicos y tomar el teatro como una herramienta educativa para los futuros espectadores en el hábito teatral, El Galpón prestó desde el principio una especial atención al teatro para niños, sobre todo de títeres. Inclusive, antes de la inauguración de su primera sala, ejecutó varias funciones de títeres bajo la dirección de Juan Manuel Tenuta, Juan Gentilde y Bruno Musitelli en diversos centros de enseñanza básica, en las plazas, agrupaciones gremiales y lugares comunitarios, tanto en Montevideo, como en el interior del país. Este hecho fue uno de los primeros elementos de relación con el público más popular y paralelamente, una especie de brigada de choque para conseguir finanzas, y seguir invirtiendo en las mudanzas del recinto.

Esta labor se llevó también en el estreno de la sala con el lanzamiento de un programa de García Lorca: *Don Perimplín con Belisa en su jardín*. Sin embargo, se concretó en 1952, a raíz de la creación de la escuela de titiriteros de la institución que comenzó a funcionar formalmente tres años más tarde, con la dirección de Rosita Baffico, la participación del titiritero argentino Eduardo Di Mauro, más adelante de su colega Nicolás Loureiro y el apoyo de Jorge Curi, Júver Salcedo, Miguel Cherro y Aída Rodríguez.

La Escuela y cursos paralelos eran actividades muy tomadas en cuenta por la institución, ya que ayudaba a preparar creadores dentro de una disciplina artística y se volvía también un lugar de formación de futuros integrantes con aportes técnicos y estéticos de personalidades principalmente argentinas.

En 1956, se realizó el Primer Festival de Títeres, en el cual participó el conjunto con un programa de autores nacionales; y en 1973 intervinieron en el Festival Internacional UNIMA (Unión Interamericana de Marionetas) en Argentina. En este periodo destacaron obras como: *La isla del tesoro* de Speranza, *Eriberto el león y los payasos*—con la dirección de Miguel Cherro y Júver Salcedo— *Caleidoscopio* de Loureiro, entre otras.

El repertorio de títeres incorporó algunas adaptaciones de autores como Cervantes, Casona o el uruguayo Serafín García; pero conjuntamente incluyó obras escritas para ese género especialmente de Javier Villafañe, Mane Bernardo, Rolando Speranza, Hugo Bolón, Lolita Fouquet, Liszt Arzubide y Federico García Lorca. En un folleto editado en 1968 con motivo de la inauguración de la Sala *18 de Julio*, El Galpón reconocía que “la actividad de



los titiriteros no ha podido ser imitada por el teatro infantil. *El bandido de siete suelas*, de Montiel Ballestre, dirigida por Salzano en 1954; *La princesa Clarisa*, de Rolando Speranza, conducida por Tenuta en 1961, y *Sin ton ni son*, de Dervy Vilas, puesta en escena en 1968 por Galli, es realmente poco para tantos años de actividad” (Fernández, 1989: 7).

1.2.8 La Escuela de Arte Escénico

La facultad de formación, educación y desarrollo de El Galpón, además de la ejecución de giras nacionales e internacionales, se basaba en el aprendizaje actoral de la Escuela de Arte Escénico. Ésta surgió en 1961, mientras el Curso Elemental nació desde 1952. Sin embargo, es entre el año de 1961 y 1962, cuando la escuela comenzó a tomar cuerpo y una estructura más metódica y exigente.

Por estas fechas también se instituyó el Seminario de Autores de El Galpón que se enfocaba en la discusión de ideas y textos en colaboración con el curso de Arte Escénico, para promover el repertorio nacional. Dicho seminario se consolidó con la participación de Hugo Bolón, Alberto Paredes y Rolando Speranza,¹⁸ tomando como punto de partida la conjunción del trabajo en equipo; la labor colectiva en la creación y el desarrollo de un elenco estable; así como la unión del dramaturgo al proceso de investigación: tanto la rama científica mediante la elección de un tema con la contribución de otras ciencias sociales y humanísticas, como dentro de la exploración estética.

La Escuela de Arte estaba coordinada por una Comisión de Cursos y su plantel docente estaba integrado por especialistas de las diferentes disciplinas teatrales. La formación era gratuita y tenía una duración de cuatro años. Sus planes de estudio incluían materias teóricas como historia del arte, historia del teatro, literatura dramática y ética del actor; así como asignaturas prácticas de actuación, movimiento escénico, educación de la voz, expresión corporal, maquillaje, esgrima y canto, además de cursos especializados sobre teatro clásico, “Comedia Dell’ Arte”, entre otros. El primer año los estudiantes llevaban improvisaciones variables: con el manejo de objetos, con los sentidos y la búsqueda de personajes de la cotidianidad,

¹⁸ Obras como *Uno, dos, tres Montevideo*, *El último expediente* y *Water 2000*, fueron producto de este seminario, en el que colaboraron los alumnos de la Escuela de Arte Escénico.



Los alumnos, buscaban un personaje a reelaborar en clase. Lo observaban, tenían que llegar a dominarlo, incluso saber dónde habitaba, cómo vivía, con quién se relacionaba; y así entonces el alumno después de un periodo de observación y estudio recreaba su personaje [...] Nosotros invitábamos a autores cercanos o del grupo, que venían a verlo y luego escribían obras; y nacieron piezas muy interesantes, posteriormente puestas en escena por nuestro elenco (Larocca, 1989: 98).

La Escuela, que propugnaba por una enseñanza gratuita, convocaba todos los años durante los meses de febrero y marzo, para seleccionar a sus nuevos alumnos. Generalmente se presentaban alrededor de ciento cincuenta, y se escogían veinte. En el proceso, se les daban quince días de preparación previa con escenas pequeñas que las mismas gentes de El Galpón y los alumnos de cursos superiores les ayudaban a montar. Ellos ofrecían asistencia al aspirante y éste debía someterse a prueba en una serie de escenas, exámenes de dicción, voz y presencia. También se les exigía hacer un trabajo para corroborar por qué habían elegido venir al teatro, y se les pedían referencias personales.

En el primer año, la educación se orientaba a los clásicos de la lengua española, con la presencia de Lope de Rueda, Cervantes, entre otros. Posteriormente se les enseñaban los personajes y las escenas del teatro español y la puesta en escena de una obra clásica española o italiana. El tercer año consistía en el montaje de piezas con tres puestas en escena: una de autor nacional o contemporáneo como Florencio Sánchez, otra de autor moderno o contemporáneo como Ibsen o Chéjov, y finalmente de un clásico que no hubiera entrado en el programa de segundo. El tercer año exhibía esas obras al público después de haber pasado por el examen; y el cuarto se montaban obras de repertorio nacional.

De cada curso que concluía en la escuela, los mejores ingresaban al elenco. Los restantes graduados quedaban en una especie de fondo común, se les iban otorgando trabajos como actores invitados, y si adquirían después la calidad necesaria para ingresar al elenco, eran invitados a formar parte del grupo.

Esta eficacia en la enseñanza artística se consagró en distintas figuras integrantes o ex integrantes del elenco, tanto dentro del grupo como personalidades externas: Miriam Gleijer, Stella Texeira, Villanueva Cosse, Carlos Banchemo, Norma Quijano, Rodolfo Campochiaro, Dardo Delgado, Raúl y Andrés Pazos, entre muchos otros. Los mismos integrantes de El Galpón eran los directores y profesores de la Escuela, sin embargo había catedráticos que no



pertenecían al grupo, en especial algunos maestros de asignaturas como: impostación de la voz, gimnasia, movimiento corporal o dicción. Muchos de ellos vivían solamente de su profesión y eran los únicos que percibían una pequeña cantidad de dinero.

Para los galponeros la formación artística del integrante de teatro no era sólo moldear al estudiante en el aspecto de la actuación, era una educación sistémica que pretendía adaptar al miembro a las exigencias del teatro independiente. Esto es, debía ser una persona capaz de moverse en el sector social que apoyaba al teatro y establecer los vínculos orgánicos necesarios con ese movimiento social que se había gestado.

Como otra manera de estimular la dramaturgia nacional, la escuela convocaba a un premio latinoamericano, realizado aproximadamente cada tres años, el cual consistía en el reconocimiento de la obra y en el posible montaje por el colectivo de la pieza ganadora.

En resumen, la Escuela de Arte Escénico ha sido muy importante para el impulso del grupo y su labor artística. Como diría Larocca (1989), “es el pulmón de El Galpón”, por los graduados que emergen de ella, pero además por el simple hecho de la existencia de la escuela en el seno de la institución. Los jóvenes egresados estaban preparados para apoyar no sólo la actividad del teatro, sino también para hacer funcionar todo el aparato, todas las responsabilidades que implica ser parte del colectivo. Se trataba de constituir a un individuo integral, que igualmente se ajustara a las disciplinas técnicas y la investigación permanente, para que después fuera capaz de colaborar en el montaje total y adquiriera los elementos para llevarlo a cabo.

1.2.9 Características ideológicas de El Galpón.

Desde su surgimiento, la compañía se caracterizó por mantener una militancia social y artística alejada de proselitismos y de toda tendencia política partidaria, religiosa o filosófica (ITIEG, 1955). Se trataba de un conjunto de jóvenes que buscaba hacer del teatro una herramienta que pusiera en primer plano ciertos valores del ser humano como: la justicia, la libertad y la democracia interna, basándose en aquellos principios que abanderaban el movimiento de teatro independiente uruguayo¹⁹. Como señala Arturo Fleitas: “Estaban convencidos que debían ser independientes del Estado y de los empresarios, y la única manera de serlo era siendo dueños de *sus medios de producción*” (Entrevista a Arturo Fleitas,

¹⁹ Véase primer apartado sobre el teatro independiente, p. 15



18 de abril de 2011). La idea era ser autónomos del gobierno e impedir que éste fijara su política teatral y cultural.

El equipo contaba entonces con una ideología y una militancia propia, no partidista, sino artística- social. Partían de los presupuestos iniciales del teatro independiente: hacer un teatro de arte, defender la libertad de expresión y de acción, salvaguardar la democracia interna en la toma de decisiones acatando las disposiciones de la mayoría (los organismos inferiores tendrían que obedecer los decretos de los superiores dentro de un orden jerárquico establecido) y la lucha permanente por la cohesión del movimiento teatral y cultural del país. Sin embargo, no debemos perder de vista el significado que la institución aduce al concepto de independencia, puesto que no se confiere la idea de un teatro aislado o anquilosado. Para la actriz Raquel Seoane, la independencia: “no es de *qué*, sino *para qué*, porque dependemos de muchas cosas: del público que venga, de la crítica, de las organizaciones que nos ayudan económicamente, de la prensa, [...] pero la independencia es ¿para qué?, para desarrollar la tarea que nos propusimos cuando nos fundamos” (Entrevista personal a Raquel Seoane, 20 de enero de 2011). Esto es, la búsqueda de un colectivo autosuficiente, la reivindicación de un teatro popular, educativo, humanístico, crítico y constructivo.

Ahora bien, su labor no discurrió solo dentro del marco artístico, fue también importante desarrollar un modelo de gestión y administración que fuera eficaz para el teatro. Como argumenta Héctor Guido (2010), la institución se proclamó desde su fundación como un colectivo de carácter autogestivo y auto administrativo. Por esta razón, refiere que el arte no enmarca única y exclusivamente lo que se puede producir, sino también la relación que se logra constituir con el medio, con la sociedad y los vasos comunicantes que llegan a articularse entre el público, la gente, los artistas y el mismo proceso artístico.

El Galpón se caracterizó entonces por ser un teatro humanístico y educativo. Humanístico porque su repertorio apuntó a realzar los valores del ser humano; y educativo por la realización de un trabajo de extensión cultural, dirigido a escolares de distintas edades y niveles de educación básica y superior.

Así mismo, puede englobar cabalmente las definiciones de teatro popular, en la medida que asume la perspectiva del pueblo, en el análisis del ambiente social que en él aparece (las relaciones sociales de los personajes). Es popular porque buscó estar siempre cerca de las distintas organizaciones sociales—universidades, escuelas y sindicatos —y del pueblo en



general, promoviendo la transformación del espectador de sujeto pasivo en activo, y al mismo tiempo favoreciendo su participación por medio de debates o reflexiones que se daban después de las representaciones.

En suma, para Fleitas, El Galpón se conformó como una institución:

Sin fines de lucro, al servicio de la cultura del pueblo y teniendo como objetivo principal el llegar hacia ese pueblo. Uruguay tiene una extensa clase media que es parte fundamental del pueblo y hacia ella se dirigen los mayores esfuerzos. La clase media ha sido la mayor consumidora de nuestros productos. Lo popular viene más bien por la gran concurrencia de esa clase media a nuestras convocatorias y el apoyo que nos brinda esa masa de 25.000 socios que contribuyen mensualmente al mantenimiento del grupo. Durante los años 50 y 60 teníamos una gran angustia por traer a los obreros a nuestro teatro e hicimos grandes esfuerzos por llegar a sus lugares de concentración. Pero nuestro contacto íntimo con la Central Única de Trabajadores nos hizo saber que tal concepción era mesiánica. El propio movimiento obrero, altamente organizado en Uruguay, nos dio la tarea de trabajar fundamentalmente con la clase media. Es una de las manifestaciones de la política cultural (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).

Para ellos era importante resaltar una política teatral y artística bien definida, no se aquilataron propiamente con el membrete de *Teatro Político*, más bien se esforzaron por construir un teatro crítico a sus circunstancias histórico- sociales, al entorno que estaban viviendo y a la identificación de los problemas individuales y colectivos de su gente. La formación ideológica de los teatristas era la consecuencia del contacto con su realidad, del estudio y del entendimiento de las fuerzas sociales que maniobraban en ese contexto, de la asimilación de ciertos valores y la renovación de los mismos. Como arguye Campodónico, El Galpón “se definió como un grupo de teatro ideológico preocupado por la situación de su país y del mundo, y esto le dio un perfil muy claro. No es casualidad, entonces que los espectáculos que vinieran después fueran sumamente combativos, muy directos y muy fuertes, provocando la repulsa tanto del gobierno como de los sectores conservadores”. (Campodónico, 1999: 56). El teatro fungía como una palanca de reflexión social, que si bien no mudaría drásticamente la sociedad y sus escollos, si podría llegar a generar una concientización sobre el destino histórico del ser humano. En este sentido:



La historia de la institución no es la de un teatro político, sino de un teatro que tiene una política cultural a ser desarrollada. Lógico que podemos adoptar determinadas posiciones políticas. Así mismo, no podemos ser considerados como un grupo político porque resaltamos igualmente, o tal vez principalmente, los aspectos estéticos inherentes al arte teatral. Somos es verdad, un grupo que asume, dentro de la sociedad en que vive, las circunstancias existentes. Pero sabemos que no es el teatro el que irá a cambiar la sociedad. Cabe en él tratar de problemas que están aconteciendo y llevar al pueblo a reflexionar sobre las consecuencias de los hechos. Por eso, no debemos trabajar con mensajes explícitos, porque es más que evidente, que la sociedad sólo se transforma con una acción política. Y ésta pasa fuera del teatro (Oriccoli, 1989: 10; traducción de la autora).

La unidad fue otro más de sus principios, a pesar de la variedad de pensamientos y la formación de sus miembros (política, ideológica, religiosa o social) existió entre ellos una fuerte integración ética. La búsqueda de un sentido y una dirección del teatro que ejecutan, así como la preocupación constante por la renovación de su labor artística.

Al igual que los grupos de teatro que conformaban el movimiento independiente uruguayo, se preservó la idea de edificar un teatro social en el cual se promoviera el fácil acceso de la gente a las funciones. La idea era respaldar la construcción de lazos cercanos con el pueblo, de ahí que, desde sus inicios El Galpón se valiera del apoyo popular.

En otro plano, dentro de los Estatutos de El Galpón (1955) se estableció primordialmente “la realización de espectáculos teatrales de elevado nivel artístico, la intensificación del estudio y la práctica del teatro y artes afines, a través de ello y del desenvolvimiento de una vasta obra de educación y cultura” (ITIEG, 1955). Además de la producción teatral, ya hemos señalado que se conformó un amplio organismo de extensión cultural dirigido a estudiantes de la periferia, sindicatos, cooperativas, la realización de cursos para la formación actoral y diversas promociones culturales.

Así pues, los objetivos de la institución quedaron concretados en el artículo 2 de los Estatutos, bajos los siguientes puntos (ITIEG, 1955):

- 1. Por una cultura auténticamente popular y nacional.*



2. *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.*
3. *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.*
4. *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.*

Sin embargo, para Fleitas (2011) la característica principal y más vivida en toda la historia de El Galpón ha sido justamente su contacto íntimo con la gente, más allá de la propia búsqueda de una elevada calidad artística y estética. Y es que la historia del grupo uruguayo no podría haber sido contada sin la alianza directa con la sociedad, por ello su labor ha sido identificada por estar aparejada a los problemas sociales y por mantener una postura crítica hacia el gobierno. Este modo, aunado a la estética y las temáticas adoptadas en las obras teatrales, hizo que el régimen se convirtiera en un punto opuesto a El Galpón:

Con la llegada del Frente Amplio al gobierno, se nos permitió ingresar a los archivos de inteligencia de la policía. Allí encontramos documentos e informes que ya sindicaban a El Galpón como un grupo peligroso apenas inició sus actividades, con datos sobre sus actores y dirigentes. Cuando el fascismo inició su marcha con el advenimiento de Jorge Pacheco Areco a la presidencia, el enfrentamiento ya fue franco y frontal y El Galpón tuvo que soportar atentados fascistas, seguimiento de sus dirigentes y acoso permanente de parte de las fuerzas represivas. En muchas ocasiones había guardias de sindicatos obreros protegiendo el teatro (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).

Con lo anterior podemos constatar que hablar de El Galpón implica no sólo pensar en su agrupación teatral. Más allá de ello, es una institución cultural integral, abierta a la promoción, educación, difusión y la convergencia de otras disciplinas artísticas. Su labor ha significado mucho para la cultura uruguaya, en primer lugar dentro del quehacer artístico, pero también como un teatro que asume una responsabilidad frente a su sociedad y que tiene una militancia que cumplir tanto en el terreno individual, como en el colectivo. Fue un engranaje que articuló las necesidades concretas del momento uruguayo y de otros países



latinoamericanos, un centro difusor de la cultura nacional y un punto de concurrencia para expresiones artísticas heterogéneas.

1.2.10 La influencia de Bertolt Brecht en El Galpón

El Galpón ha trabajado mucho aplicando la teoría, la ideología y el método de creación de muchos autores, como Stanislavsky, Grotowski, Jovet, entre otros. Sin embargo, uno de los personajes que más influencia ha tenido en su trayectoria fue Bertolt Brecht, pues con él encontraron nuevas formas para expresar el compromiso ideológico, social, cultural y humano que siempre les había preocupado sostener.

Casi desde sus inicios, su repertorio acogió una ideología teatral muy cercana a éste. Incluso se dice que la agrupación fue una de las primeras que difundió la propuesta del alemán en América Latina, aun cuando ni siquiera se conocían sus traducciones. Como ya vimos, la primera obra de éste que echó a andar el grupo fue *La ópera de tres centavos* (1957), una pieza, cuyo descubrimiento marcó la trayectoria de El Galpón.

Sin embargo, cuando se hizo el primer Brecht, Del Cioppo llegó a señalar que todavía el grupo estaba descubriéndolo:

Nosotros las hicimos de textos que venían de RDA (República Democrática Alemana) y así nos acercamos a Brecht, a sus textos y a su teoría teatral, y encabezados por Atahualpa del Cioppo comenzamos a elaborar todo un trabajo en torno a la forma brechtiana de hacer teatro, cuando aún todo ello era desconocido para América Latina; y esto marcó el rumbo al teatro independiente en lo que concierne a la ideología. Y lo digo así porque, evidentemente, dar Brecht era un compromiso (Suárez Durán, 1989: 19).

De esta forma, el acercamiento de El Galpón con Brecht fue fomentado por Del Cioppo, quien fundió la estética con el aspecto ideológico del escritor, retomando que el teatro debe ser siempre una renovación constante. La concepción humanística del director lo hizo pensar que en América Latina existe un proceso que hace necesario buscar las más ricas formas de la estética teatral, pero no por ello olvidar el aspecto histórico inherente a una época determinada. Y es que para el uruguayo había que tomar la propuesta brechtiana como “una guía para la acción, recurrir a la sensibilidad para compaginar las emociones humanas, y por otro lado, la ideología como una forma de conocimiento para descubrir una verdad en



construcción” (Bravo- Elizondo, 1994: 163). En este punto no perdamos de vista que esta tendencia de comunicar la realidad a través del teatro estaba profundamente relacionada con los cambios estructurales que la sociedad experimentó en momentos específicos.

El estilo brechtiano se caracterizó también por ser un teatro de denuncia, de militancia artística social que defendía los derechos de la gente y la libertad; denunciaba el dogmatismo y reivindicaba la reflexión crítica del público, a partir de una ferviente sátira a las clases dominantes burguesas, el autoritarismo y toda clase de abusos. Su propuesta se insertó como un hecho singular dentro de la dramaturgia contemporánea, desde que involucró los problemas de la sociedad del momento y las condiciones vitales de la misma, sus contradicciones y la manera de expresarlas.

Dentro del esquema épico- dialéctico²⁰ de Brecht, se procuró incorporar conscientemente el teatro a la acción social y el devenir histórico para su transformación. Aproximó el teatro a una ciencia y se sirvió del apoyo de otras esferas (economía, historia, política, sociología, entre otras), con el fin de reconocer la realidad como un proceso histórico y al hombre imbricado en él, analizando sus relaciones y sus funciones dentro de un método dialéctico que se resolvería dentro del teatro. Como señaló Brecht: “El trabajo artístico generado en esta época de grandes descubrimientos e invenciones, si no brinda la satisfacción que se encuentra en las ciencias mismas, por lo menos debe mostrar una cierta inclinación a penetrar más profundamente en la naturaleza de las cosas y un deseo por hacer el mundo domeñable” (Rizk, 1984: 23). En suma el método brechtiano se encuadra como procedimiento para ir a la realidad por medio de un proceso analítico, que incluye una postura crítica por parte del intérprete, a partir de su famoso efecto del “distanciamiento” en donde el actor lejos de convertirse en el personaje, lo aborda, lo observa y lo critica, exhortando a la reflexión, pues, “el artista debe ser la conciencia de la sociedad” (Rivera, 2007: 19). Sobre su acercamiento a Brecht, los miembros de El Galpón refirieron:

Casi todos nosotros hemos trabajado en el Berliner²¹, e inclusive tenemos un convenio con el ministerio de la cultura de la RDA, que ha permitido que prácticamente viaje un compañero por años a trabajar allá. Pero nosotros no

²⁰ Se le denomina épico, porque resalta la importancia histórica y asume al artista como un medio de conciencia social.

²¹ Se refiere al *Berliner Ensemble*, una compañía de teatro fundada por Bertolt Brecht y su esposa Helene Weigel en Berlín, en 1949.



podemos poner los textos de Brecht como el Berliner [...] Creemos que Brecht es un gran instrumento en América Latina, en el plano de la estrategia de la cultura, como alternativa de la política cultural dominante (Mergier, 1978).

La complejidad estaba además en adaptar la postura crítica de Brecht a la realidad de los países de América Latina, a su proceso histórico y social concreto, al servicio de la situación histórica. De hecho una gran parte del trabajo de los galponeros se ubicó a la traducción de los textos de Brecht en alemán, al español.

Además de *La ópera de tres centavos*, se llevaron a cabo otros títulos brechtianos en la trayectoria de la compañía, como el estreno de la exitosa obra: *El círculo de tiza caucasiano* (1959) que se consagró como uno de los montajes más representativos en su historia, y también en la historia del teatro nacional; así como *Terrores y miserias del tercer Reich* (1960), *La irresistible ascensión de Arturo Ui* (1965), *Puntilla y su criado Matti* (1969), entre otras. Este vínculo con Brecht fue profundizando en El Galpón su contacto con la realidad, con la vida del país, con el proceso histórico y con las relaciones humanas en general.

El trabajo, la ideología y la metodología dramática de Brecht fue muy acogida en muchos de los países de América Latina, además de El Galpón, algunos grupos como La Candelaria, el Teatro Experimental de Cali (TEC) y Teatro Libre de Colombia, asimilaron algunas posturas de este reconocido autor. Brecht no sólo fue un innovador del teatro, lo encaró a la política y al proceso histórico, a los problemas sociales y a la realidad del momento. Una política que pretendía responder a la reivindicación de una cultura al alcance del pueblo, la libertad de la gente y una vida justa, sin explotados, ni explotadores. Por ello para Dardo Delgado: “hablar de teatro, de la parte creativa, significa también hablar de la parte militante” (Suárez, 1984: 22). Porque referirnos a Brecht es invocar un teatro, no vanguardista, sino revolucionario, recurrir a lo que permanece vivo en la estética teatral para lograr un verdadero cambio histórico, mediante la conciencia crítica del espectador.

Con este capítulo podemos concluir que El Galpón se fraguó como una institución no sólo abocada a las faenas artísticas del ámbito teatral. Podría decirse que fue un dispositivo que incentivó y difundió la educación, la cultura, la conciencia crítica del espectador, y el intercambio artístico con otros ámbitos y manifestaciones diversas a fin de reivindicar una cultura al alcance del pueblo y por el pueblo. Para ello, se basó en los principios del teatro independiente uruguayo, en la búsqueda de la libertad creativa y expresiva del artista, la



democracia interna, así como la exploración colectiva a los problemas generales. En suma, fungió como una manifestación que pretendió develar las contradicciones y los conflictos inherentes a las dinámicas sociales, utilizando el teatro como una herramienta popular y humanística avocada a sus flujos y contra flujos históricos.



Capítulo II

La dictadura cívico- militar y sus repercusiones en El Galpón

En el capítulo anterior observamos los antecedentes culturales en Uruguay que motivaron la conformación de la institución El Galpón, así como su fundación, desarrollo y características generales antes del golpe de Estado. Sin embargo, para ahondar en su trayectoria y comprender la razón de su salida al exilio, es importante centrarnos en la periodización de la dictadura uruguaya, y después en los efectos de la misma dentro de la compañía teatral que hemos estado analizando.

Existen una serie de rasgos particulares que han delineado el rumbo histórico y político de Uruguay, muchos de los cuales hicieron de éste, un país atípico al resto de América Latina. La sociedad uruguaya se caracterizó preeminentemente por su inexistente intervencionismo militar en la vida política; por su gran participación popular; su seguridad social, y su estabilidad democrática y cívica, “un sistema político que se desempeñó durante décadas como un efectivo espacio de inclusión, legitimación y negociación de los diferentes sectores e intereses sociales” (Varela, 1999: 50). Sin embargo, durante las décadas de 1970 y 1980, un suceso insólito hasta entonces irrumpió en la vida pública transformando drásticamente el *modus vivendi* y el destino nacional: la instauración de la dictadura cívico militar uruguaya, que se encargó de desarticular todo aparato de legitimidad democrática poniendo en práctica un modelo enfáticamente represor.

En este contexto y en medio de un clima de gran efervescencia e inestabilidad política, social y económica, Uruguay, junto con otras naciones del continente americano, como Chile (1973), Argentina (1976), Brasil (1964), o Bolivia (1971), se sumó a una gran oleada de golpes de Estado que culminó con la instauración de regímenes dictatoriales en Latinoamérica.

La importancia de este capítulo recae entonces en comprender *grosso modo* los factores que promovieron el resquebrajamiento del orden institucional civil uruguayo, las características más prominentes en este periodo; es decir, se intenta analizar la consolidación de un régimen dictatorial de tipo cívico-militar que durante doce años terminó por aniquilar abruptamente una larga tradición democrática sustituyendo el gobierno liberal “clásico” por un régimen *de facto* que logró introducirse indiscriminadamente en todos los rincones de la



vida social. Como hemos señalado, este recorrido tiene como principal objetivo, además, identificar cómo repercutió este hecho en el sector cultural uruguayo, concretamente en la Institución Teatral Independiente El Galpón.

2.1 La decadencia de la “Suiza de América”: una crisis estructural (1955- 1973)

Desde los primeros años del Uruguay como nación independiente se consolidaron en la escena política dos alternativas diferentes de gobierno: el Partido Colorado y el Partido Blanco o Nacional. Como señala Gonzalo Varela: “este dato sugiere que dichas organizaciones han tenido una flexibilidad y una capacidad de adaptación muy elevadas para persistir adecuándose a los cambios sociales producidos en el tránsito de una época a otra” (Varela, 1999: 49). Ambos programas partidarios predominaron a lo largo de la historia y dirigieron un espacio que aglutinó tanto a instituciones públicas, partidos y organismos de representación que se encargaron de tutelar los intereses de los diversos sectores sociales. Fue un sistema bipartidario²² que duró hasta 1971, con la emergencia en el núcleo político de una importante coalición de izquierda denominada Frente Amplio, la misma que terminó por desmantelar el antiguo paradigma maniqueísta.

Los análisis tradicionales reconocen que la crisis en Uruguay comenzó a perfilarse a mediados de los años 1950 bajo la vuelta del gobierno colorado de Luis Batlle (Segundo Colegiado²³: 1955 y 1959), el cual se vio profundamente afectado por una crisis radical que desembocó en el estancamiento y por consiguiente en el declive del modelo neobatllista que había logrado imponer un “Estado de bienestar”. Éste se caracterizaba por la redistribución del ingreso nacional a los sectores de la clase media, la burguesía y los grupos obreros; y la nacionalización de los servicios esenciales, mediante una política industrializadora basada a su vez en medidas estatistas y proteccionistas²⁴. Era un Uruguay favorecido por diversas coyunturas mundiales como consecuencia de las guerras y las crisis económicas, que

²² Lo cual no implica la no existencia de otros partidos como el Partido Comunista, el Partido Socialista, o la Unión Cívica. Como señala Eugenia Allier (2001) tanto el Partido Nacional, como el Partido Colorado tenían una base multclasista y multiideológica, aunque fundamentalmente anti- comunista.

²³ El Poder Ejecutivo Colegiado, se implantó a partir de una reforma constitucional por Luis Batlle entre 1952 y 1967. El presidente del Consejo se elegía rotativamente de forma anual entre los miembros del *lema* (partido) más votado.

²⁴ Control de cambios, leyes aduaneras, prohibición de importaciones, entre otras.



permitieron el desarrollo de un mercado interno y la conformación de una industria por sustitución de importaciones financiada por los excedentes agropecuarios existentes²⁵.

La crisis económica de mediados del siglo correspondió sustancialmente a un cambio drástico en los modelos capitalistas internacionales. Conforme las economías de los países externos se recuperaban de las secuelas de la crisis mundial (EE.UU, Gran Bretaña, Francia, Italia, Alemania, entre otras), los países de Latinoamérica iban perdiendo estabilidad económica. Al tiempo que proliferaban las inversiones directamente de los Estados Unidos en América Latina decaía la demanda de los productos exportados por estas naciones. Recordemos además, que después de la Guerra de Corea (1950- 1953) la caída de los precios internacionales de la carne y la lana, volvió muy vulnerable la situación exportadora de Uruguay. Por tanto, se entró en una fase de endeudamiento, estancamiento productivo y la caída de las exportaciones; una economía poco modernizada hacía de Uruguay una potencia frágil y cada vez más dependiente del comercio y de las condiciones externas establecidas. Todo este entorno negativo “se tradujo en un fuerte periodo inflacionario, el desarrollo industrial se frenó, reflejando lo que todos los diagnósticos han coincidido en calificar como el agotamiento del modelo de sustitución de importaciones” (Caetano, 2006: 203).

Esta crisis económica también dio como resultado una serie de conflictos políticos y sociales, que trajeron el paulatino deterioro del gobierno desembocando en el aislamiento del régimen, la conjugación de conflictos entre la fracción colorada, batllista y el fortalecimiento del frente opositor del Partido Nacional; así como el incremento de la agitación estudiantil producto de la instauración de una nueva ley orgánica para la universidad. Dichas condicionantes abrieron camino al triunfo del Partido Nacional en las elecciones de 1958, rompiendo la hegemonía colorada después de 90 años de gobierno consecutivo.

Con la victoria del Partido Nacional, el sector ganadero ganó un lugar de primera fila. Durante este periodo se introdujo una política enfocada a la liberalización económica, con el objetivo de incorporar diversas medidas para acabar con la inflación, principalmente: abandonar el proteccionismo y la intervención estatal. No obstante, el programa estabilizador fue un fracaso, por el contrario, los problemas se exacerbaban y por si fuera poco, los conflictos sindicalistas se agravaron.

²⁵ El periodo de despegue de la industrialización uruguaya se sitúa entre 1935 y 1945, con una marcada aceleración a partir de 1946.



Las nuevas elecciones de 1962, mantuvieron a la fracción blanca en el poder. Sin embargo, el engranaje del régimen se caracterizó por abrir paso a una de las crisis bancarias más importantes en su historia. Esta gama de conflictos terminó por acentuar la derrota nacionalista abriendo cauce a la recuperación del gobierno colorado y el declive del “modelo alternativo” que en vano había intentado poner en marcha el Partido Nacional.

Así, la crisis económica de Uruguay terminó por acaparar todos los ámbitos de la vida pública, el fracaso de ambos proyectos políticos, Colorado y Blanco, derivó en un descontento generalizado, una crisis hegemónica que frustró toda iniciativa por resolver los problemas de la sociedad, igualmente esto se vio reflejado en la alternancia de los dos partidos en el poder y en el incremento constante de la actividad y atomización de las luchas obreras.

Es importante hacer una pausa para añadir que la crisis interna acaparó más allá del sistema partidario desafiando a otros sectores sociales que posteriormente tuvieron un papel protagónico en la vida política del país. Por un lado, la unificación sindicalista que se concretó con la conformación en 1966 de la Convención Nacional de Trabajadores (CNT), una central única que marcó el fin de la desfragmentación del cuerpo de trabajadores y la división de la Liga Federal de Acción Ruralista que había propugnado por las demandas rurales bajo una óptica conservadora y corporativista, y que llegó a su máximo esplendor a partir del triunfo del Partido Nacional. Por otro lado, la introducción de la guerrilla urbana, fundamentalmente del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T), conformado por ciertas ideas de corte revolucionario.

El MLN-T derivó de un sector socialista de Emilio Frugoni, luego del fracaso de las elecciones de 1962. Este movimiento emergió formalmente en el terreno público durante 1963, cuando un grupo desconocido hasta ese momento robó treinta armas del Club de Tiro Suizo del departamento de Colonia. Sus miembros eran principalmente militantes socialistas, entre ellos Raúl Sendic a la cabeza, quien tiempo atrás había participado en la organización de los trabajadores de la caña de azúcar por el reclamo de la tierra y mejores condiciones laborales. En el inicio el movimiento aparecía como un órgano del Partido Socialista pero ya desde 1965 se autodefinió independientemente como Tupamaros. Según Juan Arteaga (2008) su ideología intentó encontrar en el nacionalismo, el anarquismo y el socialismo sus ejes de operación, mediante una mezcla entre algunos principios marxistas, la teoría *foquista* y la



filosofía del “hombre nuevo” che guevarista. Así también, fue una organización que reclutó prácticamente a sectores de la clase media en especial profesionales universitarios, maestros, estudiantes y algunos funcionarios del Estado. En realidad, su lema era “las palabras nos dividen, la acción nos une” (Alzugarat, 2007: 61), lo que implicaba que venían de distintas tendencias ideológicas y políticas.

En cuanto a su línea de acción se sustentó en la negación de acceder al gobierno por vía pacífica, la necesidad de la lucha armada inmediata y la acción como factor de conciencia y unidad. Es importante aclarar que su origen no sólo se adjudicó al triunfo de la Revolución Cubana, fue también producto de una sociedad contradictoria, un Estado en descomposición que ocasionó la emergencia de nuevas alternativas de cambio. Evidentemente,

La mayoría de los actores políticos y sociales de la época trataron de dar respuesta también a esa dimensión de la crisis estructural, ya fuera proponiendo nuevos imaginarios para el nosotros nacional, negando los viejos mitos fundantes de la política tradicional o del afuera configurador e incluso buscando nuevos anclajes en la historia, todo ello con éxito muy relativo (Caetano, 2006: 218).

El país estaba ávido por encontrar alternativas ante una crisis social, política y económica que día con día se le escapaba de las manos. Así el horizonte político que anteriormente se había caracterizado por una relativa estabilidad partidocrática comenzó a desmoronarse.

2.1.1 El binomio presidencial: Gestido- Pacheco

En medio de aquella atmósfera, en 1967 asumió la presidencia el Gral. Oscar Gestido, candidato colorado. En su corto periodo de gobierno fueron implantadas los primeros indicios represivos, “las Medidas Prontas de Seguridad”²⁶ como consecuencia de la huelga de los bancos del Estado. Para Henry Finch el gobierno “no logró imponer en un principio un programa estabilizador, resistiéndose a la reanudación de los contactos con el Fondo Monetario Internacional (FMI), prefiriendo buscar apoyo para una política desarrollista” (Arteaga, 2000: 238). Sin embargo, el fracaso rotundo de su gobierno fue la manifestación de los problemas del pasado, los conflictos del sector privado frente al intervencionismo del

²⁶ “Instituto de excepción y de aplicación transitoria previsto constitucionalmente, por el que se restringen los derechos individuales” (Caetano, 2006: 224). Es un mecanismo autorizado por la constitución en caso de conflictos o ataques graves e imprevistos.



Estado, la devaluación de la moneda nacional, inflación y periodos de sequía e inundaciones que afectaron la producción agro- exportadora. Por otro lado, las divergencias en el terreno político perneadas por las acciones guerrilleras del movimiento tupamaro se intensificaron, así como la desorientación de la clase política y los problemas gremiales por la intervención del gobierno en las cajas de jubilación.

No obstante el periodo presidencial de Gestido fue interrumpido tempranamente por su muerte, siendo sustituido por el vicepresidente en turno José Pacheco Areco (1967- 1972), cuyo mandato reaccionó con la profundización de férreas medidas represivas y autoritarias; se erigió como un gobierno de corte semi- dictatorial que favoreció la irrupción de nuevos conflictos sociales entre el gobierno y los sindicatos, así como una lucha radical contra los grupos guerrilleros que “erosionaban la seguridad y el orden social”. La fórmula del régimen significó el arribo de políticas centradas en la reestructuración de la política uruguaya mediante la penetración de una autoridad presidencial vigorosa. Dentro de sus estrategias, se ilegalizaron diversas organizaciones políticas de izquierda, se clausuraron algunas publicaciones y se instituyó la lucha contrainsurgente con el objetivo de aniquilar cualquier “foco subversivo” que amenazara el *status quo* y promoviera la propagación de las ideas izquierdistas.

Su idea era dar una respuesta que acabara con la perplejidad imperante. Sin embargo, la política de Pacheco no fue más que la continuación del gobierno de Gestido, con un sentido marcadamente autoritario. Tan sólo en los primeros días de su mandato disolvió el Partido Socialista, la Federación Anarquista de Uruguay, el Movimiento Revolucionario Oriental y otros núcleos pequeños de ideología de izquierda que admitían la lucha armada como un medio de llegar a la Revolución; se clausuraron diarios opositores como: *Época*, *El Día* y *El Sol*; se instauraron las Medidas Prontas de Seguridad; se permitió la intervención del ejército y la policía, y se encaró un enfrentamiento mayor entre el Parlamento y el poder Ejecutivo.

Además el gabinete presidencial fue establecido con una fuerte presencia del sector empresarial que determinó medidas de índole económica más radicales. En medio de este contexto se decretó la congelación de precios y salarios con el fin de acabar definitivamente con el problema inflacionario. Empero, las réplicas en torno a estas medidas por parte de la base sindicalista no se hicieron esperar, recrudesciendo aún más la postura represiva del Estado.



Los constantes enfrentamientos sociales y la polarización política propiciaron el auge de la guerrilla urbana tupamara. La violencia y la problemática social se propagó hacia otras esferas como los estudiantes y sindicatos, quienes pronto se vieron envueltos en amenazas, atentados, asesinatos y otros ultrajes similares.

Durante todo el periodo de Pacheco, el MLN-T llevó a cabo distintas acciones subversivas contra el Estado como denuncias a la corrupción política; robo de alimentos para repartirlos entre la sociedad marginada; asaltos a armerías y bancos; atentados contra empresas extranjeras, y posteriormente, en su etapa de mayor intensidad, el asesinato de un alto jerarca de la policía; la huida de 13 tupamaras de la cárcel de mujeres; secuestros al asesor de la CIA en Uruguay, el norteamericano Dan Mitrione, Pellegrini Giampietro, el ministro Pereyra Reverbel (uno de los hombres más cercanos a Pacheco), el cónsul general de Brasil y el embajador británico. Incluyó además paros, huelgas y ocupaciones, que justificaron la concentración del poder presidencial, la suspensión de las garantías individuales y la declaración de guerra interna nacional.

La tarea para alcanzar una estabilidad económica y una seguridad social se instauró mediante un aparato que atribuía la violencia como solución. Según Caetano (2006), la estrategia política de *mano dura* aunque no obtuvo una legitimación plena en el uso de su poder, sí supo fomentar un apoyo popular considerable que incluyó desde sectores del empresariado hasta población marginal. No obstante, el avance de sus lineamientos fue convenciendo a la gran mayoría de que su acción política no significaba sino el arribo de un gobierno de claro corte autoritario: “Si una sociedad, tiene el deber de responder a la fuerza con la fuerza. Mi gobierno, como representante y defensor de la organización jurídica de la sociedad uruguaya, cumplirá con su deber de ejercer la autoridad con la dureza y energía que las circunstancias impongan para garantizar las libertades amenazadas” (Caetano, 2006: 243).

Dentro del contexto general es importante destacar que el año de 1968 significó una transformación radical ideológica, política, cultural y social, no sólo para Uruguay, sino para el resto del mundo. Fue el despliegue de movimientos, transformaciones y conflictos internacionales de gran importancia: existieron manifestaciones estudiantiles como el Mayo de París, cuya influencia se propagó a casi todo el mundo; conflictos internacionales como la Guerra de Vietnam; el movimiento cultural *hippie*; innovaciones en el seno de la iglesia católica con el Concilio Vaticano II; la propagación de las ideas de la Revolución Cubana; la



“primavera de Praga” con la intervención de la Unión Soviética en Checoslovaquia, y el origen de una corriente de pensamiento, la *teología de la liberación* que se extendió hacia algunos países de América Latina, especialmente Brasil. Todo este clima de agitación nacional e internacional nos hace pensar en el anhelo de cambio y libertad que circuló entre las mentes y las acciones de aquellos hombres.

Recordemos además que el mundo seguía dividió en dos modelos antagónicos: Oriente, con la URSS y Occidente, con Estados Unidos a la cabeza—el socialista marxista y el capitalista—como producto de la Guerra Fría. Como señala Markarian, todo este entorno facilitó:

La implementación de una política que coadyuvó a la instalación del autoritarismo en la región a partir de los años sesenta [...] la administración de Richard Nixon (1969-74) favoreció la instalación de gobiernos de derecha como aliados en el enfrentamiento global de la Guerra Fría [...] y un énfasis en la necesidad de acción preventiva frente al efecto de contagio que podía causar algunas experiencias regionales, desde la Revolución Cubana de 1959 hasta el ascenso de la vía electoral del presidente socialista de Chile en 1970 (Markarian, 2009: 293).

Así, con la ayuda ideológica y estratégica de Estados Unidos fueron introducidas tanto en Uruguay como en otros países de América Latina, medidas para frenar las protestas sociales existentes, así como programas de ayuda económica y social, como la Alianza para el Progreso para contrarrestar los peligros comunistas.

Toda esta situación, nos explica también la dispersión de un núcleo de estudiantes cada vez más radicalizados en varias partes de Latinoamérica entre finales de 1960 y principios de 1970. En el caso uruguayo, la radicalización estudiantil cobró mayor auge entre 1968²⁷ y en 1973 con la intervención del poder Ejecutivo, dando pautas a la consolidación de un estudiante más politizado y una universidad que se convertía en una fuente de ideas de corte izquierdistas y revolucionarias.

²⁷ Durante este año, las protestas estudiantiles se suscitaban por la rebaja del boleto estudiantil; el reclamo por el atraso de las partidas presupuestales para la universidad, sumado al rechazo por las Medidas Prontas de Seguridad; la intervención de la Policía y el Ejército en las refriegas callejeras; el allanamiento de los locales de estudio, la clausura de los cursos y la muerte de tres estudiantes.



Paralelamente, el movimiento sindical uruguayo que se había desarrollado con cierta autonomía respecto al Estado y los partidos políticos, obtuvo una gran participación en la política, hasta que la crisis determinó la integración de la CNT. Sin embargo, a medida que la crisis avanzó, el movimiento sindical se fue politizando y amplió sus demandas, incluso anexó a sus programas específicos el aumento del salario y la mejora de las condiciones laborales, reclamos más generales como la reforma agraria, la nacionalización del comercio exterior, la ruptura con el FMI, entre otras, hasta llegar a transformarse en un protagonista constante en la lucha por modelos políticos alternativos. Empero, en el pachequismo las huelgas, asambleas y todo tipo de movilizaciones fueron reprimidas, de hecho, muchos de los dirigentes sindicales fueron encarcelados: “El movimiento sindical quedaba así confinado a una táctica defensiva, que hubo de romperse sólo ante la conmoción del quiebre institucional del 27 de junio de 1973” (Quijano, 1979: 154).

En suma, dicho periodo representó la injerencia de un movimiento radical de masas de naturaleza estudiantil y juvenil (en su mayoría) que encontraría en la revolución armada fundamentalmente del MLN-T, su más ferviente campo de batalla. Este fenómeno se generó entre diferentes posiciones políticas que aglutinaban a grupos sociales heterogéneos, sin embargo Varela (1999) señala que la polarización no abarcó a toda la sociedad, sino que fue parcial: por un lado, se propagó en los gobiernos de derecha (Pacheco Areco y su sucesor Juan M. Bordaberry, apoyados por los sectores empresariales)—para Carlos Demasi, si bien “tradicionalmente el Partido Colorado cubría todo el espectro político (desde el muy conservador coloradismo *independiente* hasta los sectores radicales del batllismo) en el periodo posterior a 1968 fue perdiendo su clásico pluralismo ideológico y reforzando el peso de sus sectores conservadores” (Demasi, 2009: 23)—Por otro lado, esta polarización también alcanzó a diversas organizaciones revolucionarias, de las cuales sólo el MLN-T llegaría a obtener una trascendencia crucial.

Pocos meses antes de las elecciones de 1971, 106 presos se escaparon de la cárcel de *Punta Carretas*, como consecuencia, el gobierno dio a las Fuerzas Armadas (FFAA) el control de la lucha “antisubversiva”. Ya desde este gobierno, el aparato estatal y militar se transformó para conceder otros roles a las FFAA “en un esquema que sigue, en líneas generales, una progresiva institucionalización de la doctrina de Seguridad Nacional, tal como se hizo en otros países” (Ginesta, 1987: 13). Incluso se conformó la Junta de Comandantes en Jefe de las Tres Armas que ayudó a centralizar el aparato represivo de las fuerzas castrenses.



Así también, la necesidad de crear nuevas alternativas de cambio provocó en 1971, la emergencia de una nueva coalición de izquierda denominada Frente Amplio la cual agrupó tanto a la izquierda tradicional (partidos Comunista y Socialista), como a otros grupos menores de la Democracia Cristiana y ciertos sectores divididos del Partido Blanco y Colorado. Este suceso de gran importancia para la historia uruguaya acabó por desarticular el monopolio bipartidista: Colorado- Blanco. Desde sus inicios el Frente Amplio tenía la intención de instaurar un espacio político distinto a la izquierda tradicional,

No cuestionaba la legitimidad de los partidos tradicionales ni su eficacia en el pasado pero argumentaba que estos habían abandonado los reclamos de las mayorías y ahora respondían a las demandas de los grandes intereses económicos; en esta nueva distribución el Frente Amplio se presentaba así mismo como el auténtico intérprete de las demandas populares [...] coexistía un discurso liberal- radical con fuerte inflexión social pero que no abandonaba los principios del liberalismo político (que encuentra su defensor más coherente en el Dr. Quijano) y un discurso de izquierda que planteaba la experiencia de la revolución como un objetivo de mediano plazo (Demasi, 2009:24).

De cualquier manera, el programa estabilizador de Pacheco fue decreciendo en el último año de su gobierno hasta hacer nuevamente cierta la problemática anterior. Todas estas circunstancias terminaron por aniquilar por completo la paradisiaca “Suiza de América”, aquella que caducó cuando el “Estado benefactor” se agotó e ingresó en una de las crisis históricas más importantes del país y que le dio forma, al gobierno dictatorial del que hablaremos a continuación.

2.2 Periodización de la Dictadura cívico-militar uruguaya

2.2.1 El golpe de Estado de 1973

Entre los años de 1970 y 1980, gran parte de los países de América Latina vivieron bajo dictaduras cívicas y militares que cuartearon el orden institucional democrático, cada una de las cuales se desarrolló con un ritmo y un modo histórico propio. El objetivo era conservar un modelo social que garantizaba, imitaba y ampliaba ciertos beneficios económicos y políticos para las clases dominantes y el sistema monopólico mundial. Las dictaduras del Cono Sur tuvieron varias características que las hicieron comunes entre sí, como señala Buriano, “en



todos los casos los militares como sureños reaccionaron como una especie de *Estado de Reserva* y *Reserva de Estado*, frente a situaciones que hacían trastabillar el tradicional ordenamiento de sus países” (Buriano, 2000: 10).

Estas dictaduras se desplegaron bajo un clima de predominio de regímenes militares inspirados por la “dictadura madre”, es decir, el establecimiento de la dictadura brasileña en 1964 con el golpe de Estado en contra de João Goulart, y posteriormente el de Onganía, en Argentina durante 1966. Dichos acontecimientos inauguraron la etapa dictatorial latinoamericana enarbolada por la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual también fue producto del apoyo de Estados Unidos, quien como ya hemos mencionado buscaba promover gobiernos de corte derechista para evitar la instalación de un sistema hostil a sus intereses. “En este sentido, el Grupo Militar de la Embajada de Estados Unidos mostró especial preocupación por cambiar el papel de las Fuerzas Armadas en la vida política nacional, pasando de sus funciones tradicionales de defensa exterior a una actitud de combate frente al enemigo interno” (Markarian, 2009: 294).

La llamada Doctrina de Seguridad Nacional se introdujo como un medio de dominación para combatir el supuesto “enemigo interno”, una guerra generalizada contra el comunismo en el contexto de la Guerra Fría. Se delimitó con “ciertas directrices pentagonistas²⁸ basadas en la maximización racional de la producción económica y la minimización de todas las causas de división o desunión dentro del país” (Quijano, 1979: 139). A su vez, penetró como un organismo de tendencias golpistas e imperialistas dentro de las FFAA con el objetivo de acabar con la supuesta causa de la división social: el peligro en la propagación del cáncer comunista y las ideas izquierdistas. Fue una institución que se mostró capaz de crear una alternativa de poder con el fin de salvaguardar los procesos de desarrollo nacional en contra de toda agresión interna o externa. El mesianismo militar fue además una imagen promovida y sustentada por los Estados Unidos, quien temiendo que se repitiera la experiencia cubana, fomentó el intervencionismo castrense bajo el estigma de los supuestos *salvadores de la patria*: “tendió a imponer artificialmente una lógica que legitimaba la presencia corporativa de las Fuerzas Armadas en la política latinoamericana; permitía a los grandes grupos

²⁸ El principal objetivo del Pentágono “consiste en contribuir, siempre que sea necesario al desarrollo permanente de las fuerzas militares y paramilitares locales con el fin de lograr, el necesario orden doméstico” (Quijano, 1979: 138).



justificar la represión a los reclamos obreros y populares, y estaba en consonancia con la política anticomunista de los Estados Unidos” (Teach, 2007: 107).

Continuando con la marcha histórica, en las siguientes elecciones comparecieron varias fracciones: el Partido Colorado, con la afirmación del pachequismo; y el Partido Nacional, representado por los sectores más reformistas a la cabeza de Wilson Ferreira Aldunate. En tanto que los partidos y organizaciones de izquierda permanecieron fusionados en el nuevo Frente Amplio (cuyo candidato era el Gral. Líber Seregni) que albergaba a varios partidos políticos derivados de la izquierda tradicional: el Frente Izquierda de Liberación (FIDEL), el Partido Socialista, el Partido Comunista, la Unión Popular, los Grupos de Acción Unificadora (GAU), el Partido Demócrata Cristiano, el Partido Revolucionario de los Trabajadores, la Lista 99 de Zelmar Michelini, el Movimiento Blanco Popular, y otros grupos más pequeños. Los resultados electorales asignaron la victoria al Partido Colorado, que obtuvo apenas “el 41% de los votos frente al 40% del Partido Blanco, mientras el Frente Amplio conseguía el 18.3 % en todo Uruguay. No obstante el candidato presidencial ganador, es decir Juan María Bordaberry (candidato de Pacheco), había alcanzado apenas el 22. 8% de los votos” (Caetano, 2006: 231).

La actividad electoral se llevó a cabo en medio de la agitación, mediada por las actividades de los tupamaros, organizaciones estudiantiles, obreras de izquierda, así como el levantamiento de algunos grupos de ultraderecha como la Juventud Uruguaya de Pie (JUP). Aunado a ello, los rumores golpistas habían estremecido a la población alimentada por los ecos de la Doctrina de Seguridad Nacional, y una progresiva atomización del aparato castrense.

Bajo este contexto, Bordaberry asumió la presidencia el 1° de marzo de 1972, retomando el hilo de los tres proyectos del pachequismo: seguridad pública (acabar con la “subversión”), enseñanza y prensa. Su jefatura pretendió llevar a la acción un gran respaldo político que fue frustrado y aceleró el golpe que ya se venía anunciando. El presidente contaba apenas con el apoyo de la fracción “Unidad y Reforma” del Partido Colorado, ya que la mayoría estaba en oposición al régimen.

Sin embargo, se llevó a cabo un nuevo enfrentamiento entre el líder de “Unidad y Reforma”, Jorge Batlle y las Fuerzas Armadas, acto que desembocó en la prisión del dirigente y la renuncia de varios funcionarios de este partido, induciendo la pérdida del poco



apoyo político que le quedaba al régimen. Este suceso demostró que los militares no estaban decididos tan sólo a terminar con los grupos “subversivos”, sino también contra todo el sistema de partidos políticos.

En medio de esta violencia, el MNL-T lanzó una ofensiva contra el gobierno que se enfocó en la condena de cuatro miembros del *escuadrón de la muerte* que tenían un cargo en el Estado y las FFAA. Sin embargo, con la captura de su líder Raúl Sendic, a finales de 1972, el ejército terminó por aniquilar completamente al movimiento tupamaro.

Todo este estado de guerra y el sistema político inoperante terminaron por llevar al país al golpe de Estado. Primeramente este suceso se concretó cuando en febrero de 1973, los mandos del ejército rechazaron el nombramiento del Gral. Francese como Ministro de Defensa, atizando una crisis institucional pronunciada. Posteriormente, con la publicación de los *comunicados 4 y 7* de las Fuerzas Armadas (FFAA), donde se propugnaban algunas propuestas del gobierno para hacerle frente a la problemática social incluyendo temas como la corrupción, la distribución del ingreso, la deuda externa, el empleo y la infiltración de las ideas marxistas. Y finalmente con la firma del “Acuerdo de Boisso y Lanza” entre Bordaberry y el ejército, así como con la creación de un Consejo de Seguridad Nacional (COSENA) integrado por las FFAA encargado de asesorar al tutelar del ejecutivo a lo largo de la dictadura. Como producto de estos acuerdos, el 27 de junio se disolvió el Parlamento y se liquidaron ambas cámaras legislativas colocando en su lugar un Consejo de Estado compuesto por los comandantes en jefe. Aunque Bordaberry continuaba siendo el presidente, sus facultades habían quedado mediatizadas por el poder militar. Así, el golpe de Estado del 27 de junio de 1973, fue un caso insólito para un país que desde hacía mucho había logrado establecer una compenetración profunda entre la sociedad civil y el sistema político. Su causa no fue sino la expresión de una crisis política incapaz de resolver los aprietos del estancamiento y la inestabilidad social.

El 5 de julio de ese mismo año los sectores sindicalistas, estudiantiles, junto con el Frente Amplio y el Movimiento por la Patria y Rocha del Partido Nacional, establecieron un documento en el cual se buscaba restaurar las libertades y derechos, la actividad de los partidos, los sindicatos y demás organizaciones políticas; así como algunas transformaciones económicas y sociales, como la finalización del gobierno de Bordaberry, la instauración de



un gobierno provisional que convocara a nuevas elecciones y la incorporación de un Asamblea Constituyente.

Como resultado de todo lo arriba mencionado, irrumpió la resistencia anti golpista, misma que surgió, cuando la CNT junto con el apoyo de la mayoría de los grupos políticos y organizaciones sociales, lanzó una huelga general que duró 15 días de paro total y cuyos objetivos eran provocar la dinamización de otras fuentes democráticas y desarticular la unidad impuesta por los mandos derechistas del ejército.

Cabe señalar que en un inicio, el golpe fue aprobado, incluso con alivio, por una buena parte de la sociedad, fastidiada de las huelgas y conflictos interminables. Se podría decir que fue visto por algunos como un mal inevitable ante una situación social confusa y decadente. “Los sectores oficialistas formularon un avance muy positivo, parecía aceptable la participación militar, si era la condición para detener el aparente viraje de la izquierda de los militares y mantener la exclusión del Frente Amplio” (Demasi, 2009: 33). Sin embargo, como veremos, las posturas enérgicas del régimen militar fueron generando gradualmente la reprobación de una gran parte de los representantes políticos hasta conformar un perfil opositor que restaba su apoyo al gobierno.

Para entender el largo y complejo periodo dictatorial que experimentó la sociedad uruguaya entre 1973, desde el golpe de Estado hasta la instauración democrática en 1985 nos basaremos en la clasificación diseñada por el politólogo Luis E. González (1987)—, ya que es la más aceptada por los historiadores enfocados en este periodo—en la cual se reconocen tres etapas fundamentales de la dictadura: 1) la etapa de la “dictadura comisarial”, que comprende de 1973 a 1976; 2) el “ensayo fundacional” que abarcó hasta 1980; y finalmente 3) la “transición democrática” en la que se terminó por derrocar los doce años del régimen cívico- militar en 1985, es decir, un periodo en el que se abrió el camino inusitado hacia la instauración legítima de la democracia.

2.2.2 La “dictadura comisarial” (1973- 1976), *Un país sin marxismo construye con fe...*

La etapa “comisarial” inauguró la dictadura cívico-militar, ante la falta de un proyecto político propio, este proceso implicó la tarea de poner la “casa en orden”. Las medidas fuertemente represivas respondieron a la situación fatigada por la “subversión” y la incertidumbre del poder perpetrado, arrasando con todo resquicio de resistencia.



A diferencia de otros regímenes militares en América Latina, la dictadura uruguaya se caracterizó por la carencia de personalismos, más bien se consolidó como un gobierno de cuerpo amparado por las tres Fuerzas Armadas, esto quería decir que las decisiones principales eran consultadas con todos los oficiales, integrando una especie de corporación consultiva y deliberativa. La toma de decisiones de las FFAA eran posteriormente expresadas al presidente de la República y al Consejo de Estado, conformando así una organismo cívico-militar. Así también, desde la óptica de Álvaro Rico, “el caso uruguayo no se trató de un típico golpe militar que desplazó a la autoridad civil para usurpar al gobierno como sucedió con los demás países de la región (Brasil, Argentina, Chile) [...] porque el golpe es un *autogolpe* dado por el propio presidente de la República” (Rico, 2009: 182 y 206). La intención no era conquistar el poder, sino reforzarlo y centralizarlo.

De esta manera, el ejecutivo, el legislativo y judicial quedaron en manos del cuerpo castrense. La burocracia militar desplazó al poder civil, se ampliaron las facultades de la justicia militar en todos los delitos concernientes al gobierno, y se creó el Consejo de Seguridad del Estado que facilitó la intromisión de las FFAA en el poder ejecutivo, así como su acceso a cargos directivos y dependencias administrativas. Por tanto, el ejército terminó por introducirse en todos los ámbitos institucionales y sociales, clausurando y controlando cualquier tipo de expresión individual o grupal.

En esta primera fase se efectuó la acción terrorista contra las organizaciones sindicales, estudiantiles y culturales. La política se privatizó y el espacio público fue intervenido. Según José Rilla y Gerardo Caetano: “la dictadura osciló con frecuencia entre lo restaurador y lo innovador, entre la *vuelta a lo viejo* y la *fundación de lo nuevo*, en un juego pendular que muchas veces sustentó marchas y contramarchas en diversos niveles de la política gubernamental” (Caetano y Rilla, 1987: 10).

Fue un periodo caracterizado por prohibiciones, restricciones del derecho de reunión, censuras de prensa o detenciones masivas. Tan pronto como se instauró la dictadura se decretó la aniquilación de la CNT, con la clausura de sus locales, la incautación de sus bienes y el arresto de gran parte de sus miembros; la ilegalización de organizaciones y movimientos políticos como el Partido Comunista, el Partido Socialista, Unión Popular, Movimientos 26 de marzo (cuyo vocero fue Mario Benedetti), la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU), el Movimiento Revolucionario Oriental, los Grupos de Acción Unificada



(GAU), la Unión de Juventudes Comunistas, entre otros; mientras la actividad de los partidos tradicionales quedó prácticamente anulada. En el ámbito educativo, con el objetivo de acabar con la educación liberal, humanista y científica se intervino la Universidad, y se prohibió toda expresión de oposición. Así también, se intentó incorporar la enseñanza al sistema productivo para encausar la actividad explotadora del país; se limitaron los ingresos educativos y se procuró instaurar una ideología conservadora que buscaba la reivindicación de los valores de la familia, la nacionalidad y el patriotismo. Todo este terreno erosionó las bases de la lucha anti-dictatorial y suministró el afianzamiento del régimen.

Cabe señalar que el Estado pasó por sistemas de extrema opresión ya sea a partir de “sus aparatos represivos tradicionales (fuerzas de seguridad), o bien mediante la creación de estructuras clandestinas de carácter paramilitar o terrorista (escuadrones de la muerte o similares), transformando las estructuras militares propias en organismos dedicados al control de la seguridad y la represión interna de la propia población” (Rey, 2007: 32). En Uruguay, los métodos de represión política se enfocaron principalmente en la prisión política y en menor cantidad en asesinatos a través de la tortura, desapariciones y apropiación de menores. “Se dice que el encierro masivo y prolongado fue de cerca de 6.000 hombres y mujeres en alrededor de 50 establecimientos carcelarios y cuarteles y cerca de 9 centros clandestinos de reclusión localizados en todo el territorio nacional” (Rico, 2009: 235)

Así también se realizaron formas cotidianas de control y contención a diversas organizaciones principalmente de izquierda: ilegalización, búsqueda requisitoria, arresto a dirigentes y militantes, incautación de bienes, documentos y locales, censura de prensa, de reunión, seguimientos, y vigilancia. En el caso de “aquellos intelectuales, periodistas y artistas que fueron considerados como *peligrosos* [...] los mecanismos básicos de control fueron la censura y la persecución política” (Marchesi, 2009: 334). En síntesis, se introdujo una cultura del miedo basada tanto en sanciones físicas como simbólicas. Cabe señalar que los operativos represivos se comenzaron a llevar a cabo inmediatamente después del golpe, sin embargo, se fueron perfeccionando gradualmente. Según Demasi (2009), la represión contra la izquierda se dio principalmente en los años de 1975 y 1978 y contra el Partido Comunista se extendió hasta 1984.

En lo que se refiere al aspecto económico se puso en marcha el Plan Nacional de Desarrollo (1973- 1977). Este nuevo modelo significó la injerencia del primer ensayo



neoliberal²⁹ en Uruguay, desarrollado posteriormente con la incorporación al Ministerio de Economía del Ing. Vegh Villegas³⁰, en 1974. La política exponía la necesidad de una reestructuración radical en la esfera económica que se exacerbó por la crisis petrolera en 1973 y sus repercusiones³¹. Bajo un marco de liberalización y apertura económica, fue necesaria una nueva alianza entre los militares y la burocracia.

Algunos análisis económicos nos ilustran que de “1973 a 1981 se verificó un cambio a gran escala en el crecimiento de la economía local e internacional” (Yaffé, 2009: 121); así como una dinamización del comercio exterior. Sin embargo, se dice que la redistribución desigual del ingreso provocó una exclusión económica y social laboral, al tiempo que la posición económica de los empresarios y del capital extranjero especialmente financiero se afirmaba. No obstante, pese a todo, la economía siguió abriéndose de manera irrestricta con la consiguiente reducción de la intervención estatal. A ello se sumó la migración forzada, como consecuencia de la represión y la gran cantidad de detenciones, obligando el exilio de muchos uruguayos, incluyendo políticos y funcionarios del Estado.

Aunado a ello, una serie de campañas propagandísticas pretendieron legitimar el prestigio nacional e internacional del régimen. Por si existiera alguna duda, Bordaberry dejó claro en su discurso lo siguiente: “Debemos constituir la nueva Doctrina Política Nacional [...], basada en dos grandes principios: la Unión Nacional y la Defensa de la Orientalidad. [...] No dudo en afirmar que somos protagonistas de una revolución [...] que se produjo casi como un hecho natural. Es que el momento había llegado y el proceso era inevitable” (Caetano y Rilla, 1987: 21). Esta disertación formó parte de un discurso que sirvió para legitimar el proceso dictatorial ante la opinión pública, visto éste como una mal inexcusable que debía atravesar la sociedad para alcanzar el establecimiento de un nuevo orden político y social basado en un supuesto alegato democrático.

²⁹ “En virtud de la importancia de la liberalización cambiaria y financiera, seguida de la comercial, algunos autores han considerado a esta etapa como la implantación del neoliberalismo” (Yaffé, 2009:128). Sin embargo el autor menciona que la dictadura uruguaya instaurada en 1973, no representó la instauración de un nuevo modelo, sino una profundización autoritaria del sistema capitalista que ya se venía implementando desde 1959, y posteriormente en 1960 cuando se firmó la primera Carta de Intención con el FMI.

³⁰ Fue considerado el principal operador financiero del régimen y mantenía relaciones muy estrechas con la Embajada de Estados Unidos.

³¹ En octubre de 1973 se produjo la “guerra del kippur” que vino acompañada primero por el embargo petrolero a los aliados de Israel y fue seguido por la intervención directa de la OPEP en la fijación del precio del petróleo. Esto se incrementó en un incremento de los costos del combustible, y posteriormente el cierre del mercado europeo (Demasi, 2009: 42).



Ya a partir de 1974, se generó una profundización de la represión incrementándose en el país el número de presos políticos, con métodos sistemáticos como el aislamiento de los reos y su sometimiento a condiciones deplorables: torturas psicológicas y físicas. Se agudizó la cesura de la prensa con la clausura definitiva de los diarios *Marcha* y *Ahora*; el procesamiento militar de varios periodistas e intelectuales como el fundador del diario *Marcha*, Carlos Quijano, el periodista Hugo Alfaro y el escritor Juan Carlos Onetti; se intensificaron las persecuciones y detenciones contra estudiantes, líderes sindicales y dirigentes del Frente Amplio y del Partido Nacional, y se reprimieron las expresiones culturales de la época. Igualmente se instauraron nuevos mecanismos de control sobre la sociedad civil, que exigían a los funcionarios públicos la obtención de un certificado de “fe democrática” que asegurara su puesto en el Estado porque de lo contrario, eran inmediatamente destituidos; así como la categorización en ciudadanías de A, B o C, según sus antecedentes y su peligrosidad. Dando como resultado “la prohibición de los derechos políticos de 15. 000 ciudadanos [...] la expansión de formas de vigilancia policial y militar a los diversificados ámbitos de la sociedad uruguaya” (Rico, 2009: 235).

Respecto a la política internacional, la firma del Tratado de Límites del Río de la Plata fue de gran importancia para resolver una larga tradición de conflictos entre Argentina y Uruguay. Sin embargo, al ser destituida la señora de Perón, María Estela Martínez, se introdujo la dictadura militar de Rafael Videla, la cual tuvo un gran impacto en la seguridad de los exiliados uruguayos como lo demostró el asesinato en Buenos Aires del ex presidente de la cámara de diputados, Héctor Gutiérrez Ruiz y del ex senador Zelmar Michelini.

La existente solidaridad e interconexión del régimen de Uruguay con las otras dictaduras militares del Cono Sur se organizó mediante organismos de represión internacional como la famosa “Operación Cóndor”³², la cual “cumplió la función de concertar el terrorismo de Estado, en por lo menos los siguientes países: Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay” (Buriano, 2000: 12). Fueron dictaduras enlazadas que actuaron de manera coordinada y extendieron su política represiva más allá de las propias fronteras nacionales, recaudando datos, identificando y atacando personas. Algunos grupos como el MLN, la GAU, el Partido Comunista y el Partido por la Victoria del Pueblo, fueron víctimas de este sistema represor,

³² El Plan Cóndor nació formalmente en 1975, cuando los jefes de inteligencia de las dictaduras militares del Cono Sur se reúnen en Viña del Mar. Sugería una coordinación de inteligencia contra la subversión comunista internacional en donde los comandos del Cóndor intercambiaban en los diferentes países información y prisioneros operando de manera conjunta.



ya que muchos de ellos tenían lazos con organizaciones de izquierda en Argentina. Sin embargo, este tipo de vínculos de coacción incitó diversas presiones internacionales referentes al tema de la violación de los derechos humanos propiciando el aislamiento del régimen cívico- militar. A comienzos de 1977,

La CIA insinuó que una política más fuerte de derechos humanos por parte de Estados Unidos reforzaría la mentalidad del sitio de los regímenes del Cono Sur que, al sentirse abandonados, incrementarían su colaboración represiva [...] sin embargo varios analistas afirman que Estados Unidos siguió ofreciendo el sustento técnico de las bases de datos y los sistemas de comunicación (Markarian, 2009: 290).

Con el paso del tiempo el proyecto de reconstrucción nacional del régimen por la puesta en vigencia de una nueva constitución entró en una etapa de discrepancia entre las propuestas de Bordaberry y las decisiones de los militares. El presidente planteaba la anulación de los partidos políticos tradicionales³³ y su sustitución por “corrientes de opinión pública”: “Estamos en el tiempo de la Nación y no en el de los partidos políticos [...] Por eso todos los que invocan el plazo constitucional de noviembre de 1976, soñando con volver a la caza de los votos, [...] que hoy, esta noche, pierdan toda esperanza” (Caetano y Rilla, 1987: 25). Así, también existían otros puntos de litigio como el grado de participación de los militares, la negación del presidente de aceptar la participación popular a través del voto arguyendo que éste sólo podía ejercerse por medio de plebiscitos o referéndums, entre otros.

Dadas estas discrepancias, las FFAA hicieron público sus enfrentamientos con el presidente y anunciaron su retiro. El 12 de junio de 1976 se destituyó a Bordaberry y fue sustituido por Alberto Demicheli dando pautas a la conformación de un Estado diferente que abrirá las puertas hacia un nuevo capítulo en la historia de la dictadura uruguaya. Así mismo fueron dictaminados los actos institucionales 1 y 2 en los que se declaró la suspensión de las siguientes elecciones y la creación del Consejo de la Nación.

Durante el breve periodo de este gobierno se produjo un nuevo acontecimiento de una represión que trascendió fronteras, la desaparición de la maestra Elena Quinteros quien fue detenida en plena Embajada venezolana al buscar asilo asediada por los militares. Este acto causó un gran revuelo entre la opinión nacional e internacional fundamentalmente por la

³³ El ministro de Economía y finanzas Vegh Villegas discrepaba con la propuesta de anular los partidos tradicionales, pues pensaba que el vacío político generaría un campo libre para la acción clandestina de los grupos marxistas. Por el contrario, propugnaba por una apertura gradual.



violación del derecho de extraterritorialidad expuesto en la Embajada por el ejército uruguayo. A raíz de este lamentable suceso se cerraron las relaciones diplomáticas con Venezuela, dando fin con ello a un ciclo más del régimen que ya en 1976 había llegado a un nivel de injusticia y crueldad tan alto que arrojó a cientos de personas al exilio.

2.2.3 El “ensayo fundacional” (1976- 1980)

El periodo denominado “ensayo fundacional”, corresponde al intento de reconstruir un nuevo orden político después de la destitución de Bordaberry. Como dice Barrios, el periodo anterior iniciado con el golpe de Estado, es reconocido como un “orden institucional transitorio” que se refiere a “un orden por medio del cual se accede a algo nuevo y que va adquiriendo un perfil específico en el transcurso de ese proceso” (Barrios, 1982: 105). Este momento entonces supone la institucionalización de un proceso para forjar en el cambio un paradigma de Estado supuestamente estable, que busca congruencia y legitimación dentro de la sociedad. Fue precisamente en este periodo que asumió la presidencia de la nación el General Aparicio Méndez, el 1º de septiembre de 1976.

El “ensayo fundacional” estuvo marcado por la disposición de elaborar un plan legitimador a través de la convocatoria de un plebiscito para reformar la Constitución. En medio de esta perspectiva se suscitaron diversos conflictos en la esfera internacional permeados por la expansión de denuncias y críticas difundidas por el exilio uruguayo que dieron cuenta de la situación que atravesaba el país respecto de la violación de los derechos humanos. Como respuesta en septiembre de 1976 el gobierno estadounidense suspendió la ayuda militar a Uruguay. Por este motivo se aprobó una nueva Acta Institucional N° 5 que estipulaba la tutela del Estado a los derechos humanos y las restricciones a los organismos de control internacional, pese a todo, la dirección política siguió permaneciendo en manos de las FFAA y la represión siguió recrudeciendo el panorama.

Con la idea de legitimar sus acciones, entre 1978 y 1980 el régimen buscó el establecimiento de un plan de saneamiento de los partidos tradicionales, un plebiscito para crear una nueva Constitución y por último, la convocatoria a elecciones con un sólo candidato. La práctica de este proceso se desarrolló junto con la llegada del Gral. Gregorio Álvarez a la comandancia del ejército, cuyo cargo se perpetuó hasta 1979.



La estrategia del gobierno se enfocó en generar la confianza tanto internacional como de los partidos políticos tradicionales con el fin de sortear las presiones que menoscababan el proceso del país. Para lograr sus propósitos tomaron como iniciativa la elaboración de una nueva propuesta constitucional que para Luis González, fungió como “un híbrido de raíces tradicionales, por un lado y de doctrina de la seguridad nacional, por otro” (Caetano y Rilla, 1987: 62).

Este nuevo decreto garantizaba la prohibición de los allanamientos nocturnos, se fijaban las reglas del derecho a huelga, la aprobación parlamentaria por mayoría calificada y se anulaba la inamovilidad de los funcionarios públicos. Por otro lado, se aseguraba la seguridad nacional, la institucionalización del COSENA y la creación de un tribunal para destituir a las autoridades partidarias pertinentes; el establecimiento de un periodo de transición aprobado por las FFAA con la presentación de candidatos únicos de representación y se restringía la formación de los partidos políticos. En suma el propósito era buscar una apertura moderada con base en una reactivación política controlada.

Como respuesta, muchas de las fracciones partidarias como la batllista “Unidad y Reforma”, algunos del reeleccionismo pachequista, el Partido Nacional, los Movimientos Nacional de Rocha y por la Patria, los sectores herreristas entre otros, se pronunciaron en contra del proyecto constitucional. Para el “Sí” se definieron el embajador de Washington, Pacheco Areco, algunos herreristas y sectores dirigidos por Alberto Gallinal. Mientras tanto, la izquierda en medio del exilio y la prisión declaró un “No” al proyecto nacional.

El plebiscito del 30 de noviembre de 1980 se llevó a cabo en medio de una desconfianza generalizada ante un posible fraude. Sin embargo, los resultados fueron claros dando como resultado el “57% de los votos en contra del proyecto militar y a favor el 42%” (Demasi, 2009: 82). Este hecho fue de suma importancia pues puso en alto la negación del pueblo uruguayo al autoritarismo militar. Marcó la derrota del proyecto militar y la entrada progresiva de la oposición hacia la transición democrática. Es sorprendente la poca confrontación que tuvo el régimen con la sociedad, al aceptar la derrota del proceso que ellos mismos se habían encomendado: “el resultado del plebiscito del 80 demostró la primacía de las tendencias no autoritarias. Pero ello no autoriza de manera alguna, a caminar sobre el supuesto de la muerte del autoritarismo” (Caetano, 2006: 273). De cualquier manera de ahí en adelante los militares comenzaron a perder iniciativa política y se vieron obligados a



abrirse hacia el escenario electoral, lo que paso a paso iría instalando la redemocratización del país rioplatense, bajo una apertura paulatina y cuidadosa del gobierno hacia la sociedad.

2.2.4 La “transición democrática” (1980- 1985)

*A la democracia [...], como a los árboles,
como a los niños, hay que llevarla de la mano,
hay que ponerle tutores para que crezca derecha y no se tuerza
y caiga hacia lugares que produzcan frutos de colores rojos [...]*

Gral. Gregorio Álvarez (Caetano, 2006: 269)

Con este periodo se finalizó la dictadura cívico- militar, por medio de la incorporación de los partidos tradicionales a la vida política del país. Desde la consulta del plebiscito en 1980, el espacio cívico comenzó a cobrar mayor importancia y los militares, que se veían cada vez más desplazados, se planteaban diversas estrategias para encontrar la mejor salida posible.

Así, a partir de 1980 y el año siguiente el régimen estableció un nuevo plan político, en el cual se formulaba un proceso que pretendía articular algunos acuerdos con la sociedad civil mediados por los partidos políticos. En ese tenor, los militares establecieron un acta institucional en la que se acordó la transición de tres años para dejar el gobierno; se pactaba la elección de un nuevo presidente de la República y se ampliaban las facultades del Consejo de Estado.

A la par, en 1981 se comenzó a negociar una nueva ley para los partidos políticos, y la convocatoria a elecciones internas de los mismos. Sin embargo, los debates estuvieron signados por la ausencia de la izquierda, (pues aún era catalogada como un peligro para la sociedad), la presencia de una parte del Partido Nacional, la Unión Cívica y el acuerdo completo con el Partido Colorado. De cualquier manera, en este año se reabrieron canales de comunicación entre las FFAA y los partidos que demandaban su regreso al terreno político. Como señala Allier, la ley de los partidos proponía entre otras cosas:

La supresión de la elección directa de dirigentes de organizaciones históricas, la prohibición de acumular votos por sublemas, la supresión de que un candidato pudiera ser candidato a un cargo convencional por más de un departamento, el requerimiento para postular candidatos a cargos públicos [...], la prohibición en



campañas electorales de tratar algunos temas referentes a la economía, las proscipciones y los problemas sociales (Allier, 2001: 137).

De ahí en adelante, se levantaron las primeras proscipciones a la mayor parte de los partidos políticos con excepción del Frente Amplio, con lo que se incentivó a que nuevos grupos de oposición social participaran en el devenir político de la nación. Empero, ante el fracaso del proyecto militar, el régimen fue mermando el apoyo de los grupos económicos poderosos, con excepción del sector financiero. Aunado a ello, la reactivación del dinamismo sindicalista y de los estudiantes universitarios comenzó a ganar terreno en la existencia política. En medio de este clima tan poco favorecedor para el poder militar la Junta otorgó la presidencia a Gregorio Álvarez (1981).

En las siguientes elecciones internas de los partidos (1982)—con la participación del Partido Colorado: la Unión colorada y batllista, Unidad y Reforma y Libertad y Cambio; el Partido Nacional, con “Adelante con Ferreira”, el Sector Nacional Herrerista y el herrerismo del Gallinal—, la ciudadanía le concedió el triunfo a las fracciones más democráticas y opositoras al régimen. Las elecciones mostraban cómo la sociedad entraba en un proceso de politización que ayudaba a consolidar a los partidos tradicionales, brindándole un papel legítimo a la oposición.

Sin embargo, el proceso hacia la transición democrática no sólo se manifestó en la presencia de los partidos políticos y las elecciones, sino también por la emergencia de diversas fuerzas sociales que durante 1983 se desencadenaron en grandes movilizaciones. El 27 de noviembre existió una gran concentración popular en pos de un programa netamente democrático, los partidos políticos compartieron un frente opositor al régimen junto con varias organizaciones sociales, lo que propició el retorno a la escena política del sector de izquierda. Así también, la influencia política externa con el fin de los gobiernos castrenses en varios países de Latinoamérica sirvió de respaldo para el regreso al mundo cívico de la democracia. En ese talante, los militares perfilaron una estrategia que suponía el abandono completo del proceso dictatorial a partir de un repliegue paulatino que evitara a toda costa cualquier propensión al revisionismo.

A pesar de todo, fueron años contradictorios, pues la censura del régimen no dejó de existir. Dentro de este contexto, el 18 de enero de 1984 se agravaron los conflictos sindicales provocando un paro general (el primero después de 1973), lo que generó un rebrote en las



medidas represivas del régimen con la disolución nuevamente de la central sindical, el Plenario Intersindical de Trabajadores (PIT) “que era la continuación y sustitución de la disuelta CNT” (Arteaga, 2000: 288), de los medios de comunicación³⁴ y diversas restricciones entre atentados y torturas.

Otro obstáculo para el proceso de acuerdo entre los partidos y los militares, fue la amenaza de prisión del exiliado del Partido Nacional, Wilson Ferreira (principal dirigente opositor de un partido tradicional) y la persistente ilegalización del Frente Amplio y sus dirigentes entre exiliados y residentes, entre ellos el Gral. Líber Seregni (uno de sus principales líderes). Paralelamente a la incorporación del Gral. Medina a la Comandancia del Ejército, Ferreira retornó al país siendo detenido por los militares. Su prisión generó profundas tensiones en el frente opositor, incluso el Partido Blanco se negó a toda negociación. No obstante el resto de los partidos políticos expresaron su decisión conciliadora y a partir de entonces se estipuló la salida del gobierno de los militares. Con ello se fueron aboliendo algunos Actos Institucionales, la abrogación de la censura de los diarios, se aceleró la liberación de algunos de los presos políticos, entre ellos Seregni; la legalización parcial del Frente Amplio (con excepción del Partido Comunista y la Unión Popular) y más tarde la promulgación del pacto del Club Naval.

Mientras tanto, en el terreno económico Uruguay llegó a un punto crítico; se dice que entre “1982 y 1984 se caracterizó por un periodo de crisis económica” (Yaffé, 2009: 121). El proceso radical neoliberal llegó entonces a un punto muy negativo: el salario real descendió, hubo desocupación y, el endeudamiento afectó a los empresarios; las importaciones decrecieron y el gasto público se redujo, al tiempo que los sectores que aportaban el capital abandonaban toda adhesión al régimen.

Con toda la gama de adversidades, en 1984 se abrió la negociación con la participación de los comandantes del ejército y los colorados Julio María Sanguinetti, Enrique Tarigo y José Luis Batlle, algunos frenteamplistas como José Pedro Cardozo y los cívicos Juan Vicente Chiarino y Humberto Ciganda. Estos acuerdos dieron como resultado la última Acta Institucional del gobierno donde se expresaron convenios transitorios referentes al COSENA, la jurisdicción militar, los nombramientos y la convocatoria a elecciones el 25 de noviembre de 1984.

³⁴ Algunos periódicos de oposición como *Opinar*, *Opción* y *La democracia* fueron censurados por el régimen.



El acuerdo del Club Naval significó la culminación del proceso hacia una salida pactada y la instauración de la democracia uruguaya. El retiro ordenado fue además posible en la medida que se lograron cancelar las posibilidades electorales de Ferreira y se evitó a toda costa el revisionismo militar. Para ello, fue necesario integrar a la izquierda y transformar el pacto en un camino legítimo e irreversible. Así, el retiro de los militares fue un suceso sorprendente sobre todo porque la coalición de izquierda que había quedado tan marginada cumplió un papel importantísimo en las negociaciones para el nuevo rumbo del país.

Con la salida del poder militar quedó el camino libre para el triunfo del Partido Colorado con Sanguinetti: “los resultados electorales ratificaba entre otras cosas, la estabilidad de las tendencias electorales, las líneas de permanencia del sistema político uruguayo y el talante restaurador que parecía insinuar la transición democrática” (Caetano, 2006: 283).

2.3 Las repercusiones de la dictadura uruguaya en la cultura y en El Galpón

Tomando en cuenta la temática desarrollada en los apartados anteriores, nos enfocaremos en las repercusiones que trajo consigo la institucionalización del aparato represivo uruguayo en la cultura, y específicamente en la compañía teatral El Galpón durante finales de la década de 1960 y mediados de 1970, es decir, antes de la salida de sus integrantes al exilio.

Como ya hemos explicado durante 1960 y 1970 se comenzó a generar un clima de gran inestabilidad e inseguridad social y política. No obstante, las variadas manifestaciones de la cultura uruguaya, entre ellas el teatro se las arregló para seguir cobrando vida. En palabras de Yáñez, “las más diversas y prestigiosas formas de la cultura uruguaya, con un gran apoyo popular, se alinearon definitivamente en la lucha contra el deterioro de la democracia y por las soluciones emanadas del gran Congreso del Pueblo en 1965³⁵” (Yáñez, 1987: 149). Había entonces una unidad emanada de la práctica cultural precedente a la dictadura al servicio del proceso de liberación y contra al aumento de la represión que se ya se había extendido hacia varias esferas de la sociedad, incluyendo el ámbito cultural.

En el caso que nos interesa analizar, Campodónico (1999) refiere que las turbulencias político- sociales del entorno ofuscado por la violencia y la incertidumbre de los años que

³⁵ El Congreso integrado por trabajadores, estudiantes, profesionales, cooperativistas, entre otros, definía un programa con una propuesta de desarrollo como respuesta a la crisis económica y social de aquellos años.



antecedieron a la dictadura, no lograron impedir que El Galpón continuara llevando a cabo su labor artística con un alto grado de compromiso humanístico y social.

Mantener esa línea de militancia artística social en medio de la atmósfera represiva tuvo serias repercusiones. De hecho, en 1962 El Galpón sufrió un atentado con bomba que incendió la *Sala Mercedes*. Aunque el hecho no llegó a tener mayores consecuencias, los ataques en contra de la institución se fueron incrementando día con día. Dicho suceso fue denunciado por el Consejo Directivo de El Galpón como “un nuevo crimen fascista contra la cultura” y fue inmediatamente evidenciado ante los poderes públicos, organizaciones culturales, estudiantiles, gremiales y al pueblo en general: “Nuestra reacción no puede ser otra que el redoblamiento de la lucha por la defensa de los derechos individuales y sobre todo de la necesidad de intensificar nuestra militancia a favor de la Revolución Cubana, símbolo de la lucha contra el imperialismo opresor y regresivo” (*El Popular*, 1962).

Así también, en respuesta a dicho atentado, la FUTI aprovechó para emitir el siguiente comunicado (*El Popular*, 1962: 6):

1. *Declara su más enérgico repudio ante este tipo de atentados de procedencia fascista y su absoluta solidaridad con el grupo agredido.*
2. *Estudiar en misión permanente ulteriores medidas a adoptar para evitar que actos como este puedan repetirse.*
3. *Denunciar el hecho ante el C. N. de Gobierno y M. del Interior, solicitando el castigo de los culpables.*

Como aconteció con otras manifestaciones culturales, al entrar la década de 1970 se desencadenaron una serie de allanamientos hacia las sedes y los teatros principales. Frente a este tipo de hechos, los integrantes de la institución publicaron lo siguiente:

Este allanamiento seguro que no vino buscando nuestros veinte años de sacrificio. En la tarde de hoy 24 de octubre, siendo aproximadamente las 18 y 30 con un despliegue insólito y espectacular, la policía, metralleta en mano allanó nuestro teatro principal y nuestra sede en un acto que solo tiene significado de afrenta a la cultura nacional. Este allanamiento seguro que no vino buscando veinte años de sacrificio en el que el artista nacional quitándole horas al sueño levantó sin el apoyo del gobierno un teatro



que hoy es orgullo del país. Este allanamiento seguro no vino a enterarse de que El Galpón acaba de ser invitado a representar a Uruguay en el Festival Internacional de Florencia y en Nancy, mérito del prestigio artístico de nuestros integrantes. Este allanamiento seguro no vino a ver la función de Fuenteovejuna porque el genio de Lope de Vega los haría ver fantasmas. Este allanamiento seguro que no vino a preguntarnos por qué El Galpón tiene más de cien mil espectadores en lo que va del año. Este allanamiento seguro que no vino a preguntar por qué las funciones se llenan de trabajadores y estudiantes y el pueblo todo. Nosotros contestamos que la cultura no será avasallada, la Universidad no será avasallada, el pueblo no será avasallado. La libertad es la condición para desarrollar la cultura. Con las llamadas, cartas, telegramas y la presencia de todos nuestros amigos existe hoy en el vestíbulo del teatro un mural de la solidaridad (Campodónico, 1999: 81).

Pese a todo, a principios de 1973, unos meses antes del golpe de Estado, El Galpón continuó con los montajes de sus respectivas obras, entre ellas: *Las Brujas de Salem* de Miller, *Ricardo III* de Shakespeare; así como *Barranca Abajo* de Sánchez; por medio de las cuales pretendían desenmascarar las problemáticas sociales de su entorno. Sin embargo, la situación se agudizó cuando el 27 de junio de 1973 se concretó la dictadura cívico- militar. Como ya se mencionó, desde ese momento el gobierno puso en marcha una operación programada de aniquilación a toda expresión ideológica, social y cultural catalogada como “subversiva”.

El régimen intentó socavar los movimientos sociales de izquierda, con métodos de tortura y desaparición sistemática de la vida pública del país. Pero además, se encargó de dismantelar todas las manifestaciones culturales y artísticas, alimento de cualquier pueblo y con ello, todo canto a la dignidad humana, “a las llamas fue a parar el monumento a la paz, arrancado de cuajo de su pedestal. A las llamas fue arrojada la auténtica canción uruguaya y latinoamericana. A las llamas fue arrojado el hombre, en la espiral ignominiosa en que se abisma el miedo al pueblo, con la masificación del encarcelamiento, la oficialización de la tortura y la impunidad del asesinato” (Yáñez, 1984:71).

Del mismo modo, hacia finales de ese año, el gobierno publicó el *Documento 1*, en el cual se buscaba mostrar que la universidad era un foco de “subversión” internacional; y unos meses después, se desplegó el *Documento 2*, que daba referencia a la cultura y todo lo



relativo a la misma, instituciones u organismos calificados como promotores de la insurrección extranjera.

Con lo anterior, se produjo el encarcelamiento y la tortura de un gran número de personas vinculadas a la cultura y la enseñanza; la intervención de los militares en la universidad; la prisión de cientos de estudiantes; la destitución de docentes e investigadores; y la clausura de institutos por la falta de personal docente en las mismas. Por otro lado, decreció el nivel académico dando cabida a un sistema corrupto ligado a los intereses del régimen, y se limitó la tasa de ingreso en la Universidad. Lo mismo ocurrió en la enseñanza básica (media y primaria), cuya intervención provocó la deposición de varios profesores; la formulación del plan de estudios; la designación de “cargos de confianza” en la instrucción de materias como historia, literatura y filosofía; la limitación de los programas a todo autor uruguayo contemporáneo y extranjeros; así como estrictas medidas de vigilancia destinadas a someter y aislar a los estudiantes.

Dentro del campo literario, fueron prohibidos, destruidos y retirados de las bibliotecas libros no sólo de contenido izquierdista de autores como Marx, Engels o Lenin, sino también de escritores latinoamericanos o uruguayos como Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Francisco Espínola, Eduardo Galeano, Enrique Amorín, entre otros. En ese talante, se decomisaron los archivos de la Biblioteca Nacional y la colección de la revista *La Paz*—dirigida por el fundador de la escuela uruguaya, José Pedro Varela— considerada marxista.

En el cine fue allanada la Cinemateca, se confiscaron sus películas y se prohibieron filmes de tinte socialista, incluso fue clausurada la productora cinemateca soviética *Artkino Pictures*. Igualmente, se censuró por radio y televisión a casi todos los exponentes del Canto Popular Uruguayo, como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños, Numa Moraes, y otros extranjeros como Mercedes Sosa o Joan Manuel Serrat; así como diversas manifestaciones populares entre ellas, los carnavales (formación de conjuntos: murgas, o grupos humoristas). A esa lista se sumó la incautación de comercios, casas particulares, la represión de la prensa opositora, librerías, editoriales, galerías de arte y cineclubes; sin olvidar la proscripción y la confiscación de todos los bienes de institutos culturales relacionados con otros países como el Instituto Cultural Uruguayo Soviético y la “Casa de Bertolt Brech”, relacionada con la RDA.



Mientras, en el ámbito teatral no podían laborar en el país actores y directores teatrales uruguayos como Concepción Zorrilla, Villa Nueva Cosse o Rubén Yáñez, ni extranjeros como Inda Ledezma. Conjuntamente, existió una operación destructiva tanto de aquello que estaba en manos del Estado, la Comedia Nacional, la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), como también del conjunto de teatros independientes; de hecho, en 1976 de todos los grupos afiliados a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) que existían en el país, sólo quedaban dos: El Teatro Circular y el Tinglado.

Existía un control estricto del régimen sobre los espectáculos y espacios públicos, por ejemplo en los teatros y en los escenarios de cooperativas de viviendas se impedían reuniones de más de cuatro personas sin previa autorización policial. Muchas veces se realizaron representaciones sin cumplir con los requisitos correspondientes y como respuesta recibían citatorios para dar explicaciones sobre su actuar. Como señala Masliah, “en general el permiso se pedía y era un trámite principalmente dirigido a no permitir la participación en estas actividades, de personas fichadas por haber pertenecido a organizaciones de izquierda” (Masliah, 1987: 119).

Como refiere Yáñez (1984), dentro de las características de esta primera etapa de la dictadura se destacó el despojo de las pertenencias del pueblo tanto tangibles, como intangibles. Los hogares de los detenidos muchas veces fueron metódicamente saqueados: televisores, refrigeradores, estufas, etc., con la venta de libros requisados, vendidos para hacer pulpa de papel; casas y automóviles usufructuados y la expropiación de la riqueza en beneficio del aparato represivo, “donde el gobierno absorbía el 50% del presupuesto nacional” (Yáñez, 1984: 72). Además existieron varios sindicatos que fueron convertidos en lugares de detención, donde se ejercía la tortura y la prisión.

En términos generales la política dada por el gobierno consistía en exclusiones, privaciones y persecuciones. De tal forma, todo acto de creación, expresión y solidaridad entre los uruguayos era un delito inexorable.

Volviendo al conjunto teatral (El Galpón) que hemos estado analizando, la reprimenda y las agresiones directas en su contra no tardaron en manifestarse: en primer lugar la presión ejercida por el Banco Hipotecario para la liquidación de las deudas adquiridas por la compra de la sala (afortunadamente las giras a Colombia y Venezuela lograron recaudar el dinero suficiente para librarse de ese embate); luego llegaron los requerimientos—eran trámites



lentos, esperas interminables e interrogatorios que formaban parte de un guerra psicológica al estilo *Kafkiano*—, finalmente las prohibiciones para ejercer la profesión teatral, pasando por amenazas, aprensiones y torturas.

Con todo, durante el año de 1974, la actividad de El Galpón continuó en pie; era necesario mantener la cohesión y la dinámica artística no importando las circunstancias. En medio de este contexto el equipo participó en el II Festival Internacional de Teatro de Caracas, justo en el 25° aniversario de la existencia de la institución. En este marco Atahualpa del Cioppo dirigió una versión de *Barranca abajo* de Florencio Sánchez; César Campodónico montó *Las Brujas de Sálem, Libertad, libertad* y *El Galpón canta América*, de creación colectiva; y Rubén Yáñez, *Un curioso accidente* de Goldoni y *El avaro* de Moliere. La participación en este festival fue muy significativa ya que la intención no era sólo mostrar la panorámica de su repertorio artístico, sino buscar relaciones directas con los grupos que intervenían en el festival; establecer vínculos cercanos con los movimientos teatrales de América Latina, para conseguir apoyo y evidenciar el deterioro político de su país.

En 1975, la situación se tornaba inmejorable sin embargo, la gota que derramó el vaso ocurrió cuando al menos una docena de los integrantes de El Galpón fueron detenidos e interrogados durante varios meses en el departamento 6 de la Jefatura—so pretexto de hacer actividades políticas de izquierda a través del teatro—. Esto supuso además la consiguiente prohibición de ejercer su profesión, específicamente actuar, escribir, dirigir o establecer cualquier contacto con los organismos culturales del territorio nacional. Entre ellos fueron presos: Cesar Campodónico, Rubén Yáñez, Blas Braidot, Myriam Gleijer, Rosita Baffico, Raquel Seoane, Sara Larocca, Mario Pérez, Humbolt Ribeiro, Mario Galup, Arturo Fleitas, Dardo Delgado y Washington Castillo. De hecho en un comunicado la Sociedad Uruguaya de Actores manifestó: “se vive un momento en que cada espectáculo, cada día se realiza con el mayor sacrificio, pues es muy común que siempre haya algún actor preso y se tenga que sustituirlo en pocas horas” (*Conjunto*, 1976: 3). Para rematar, ese mismo año fue clausurada la Escuela de Arte Dramático y toda posibilidad de desarrollo artístico.

No obstante, entre marzo y abril de 1976, el gran apoyo popular nacional e internacional, entre protestas y denuncias en contra de aquellos abusos perpetrados contra la institución, logró la libertad de sus miembros, al no encontrar pruebas necesarias para imputarles delito



alguno, con excepción de algunos como Myriam Gleijer o Luis Fourcade quienes permanecieron por varios años en prisión debido a su militancia política de izquierda.

En la mañana del 7 de mayo de 1976, El Galpón fue nuevamente alcanzado por las llamas opresivas del régimen, a partir del hostigamiento del aparato represivo que se instaló injustamente en la Sala 18 de Julio y la despojó de su inmobiliario de arte e instrumental. “El objetivo era tratar de neutralizar personas que ellos consideraban decisivas en el funcionamiento de El Galpón, para provocar una especie de autoclausura; o sea debilitar el equipo para que el recinto teatral se cerrara o quedara sin espectáculos, lo que les permitía a ellos tomarlo porque no funcionaba y ponerlo a trabajar acorde con la dictadura, pero sin una violencia; o dejarlo cerrado” (Garzón, 1977: 90).

Mientras esto ocurría aquellos que habían quedado en libertad continuaron el montaje de *El gorro de cascabeles* de Pirandello, con la dirección de Júver Salcedo. Fue la última obra que estrenó la institución antes de la disolución definitiva del elenco. Raquel Seoane rememora lo que significó la puesta en escena de esta memorable obra:

En ese momento varios compañeros de El Galpón, unos doce, habíamos sido requeridos y nos metieron presos [...] Se estaba ensayando una obra y al llevarnos a varios compañeros esa obra no se pudo hacer, la gente que quedaba en El Galpón, convocaron a otros compañeros de teatro independiente, compañeros de Montevideo [...]. La obra se estrenó con muchísimo éxito porque la situación que estábamos viviendo hacia que la gente se volcara al teatro y El Galpón estuviera lleno cada función que tenía. Ocurrió una cosa increíble [...] a la mitad de la temporada, nos soltaron a algunos compañeros entre ellos yo. Entonces en ese momento que salí libre, una compañera que estaba en el elenco de El gorro de cascabeles se fue del país. Yo entré a hacer ese papel. En una semana lo preparamos y terminé la temporada [...] Es un drama personal, en un pequeño pueblo. La situación de un hombre que es engañado, que todo el pueblo, de esa pequeña ciudad en donde vive saben del engaño de que es objeto, de burla, de ridiculizarlo y él, no sabe. En el momento que se entera al final de la obra tiene un monólogo sensacional, actoralmente es una belleza cómo está escrito. Ese monólogo que no es político, no es un alegato social, es un drama personal, se volvía un alegato político (Entrevista a Raquel Seoane, 19 de enero de 2011).



En suma, el montaje de *El gorro de cascabeles* fue muy importante pues demostró que el grupo seguía en pie aunque varios de sus integrantes permanecieran presos, además de que el estreno y las representaciones se convirtieron en un campo de protesta. A pesar de que el carácter de la obra no transmitía un acento político, varias frases y escenas en ella adquirirían un significado distinto, relacionado con el contexto político vigente.

En las postrimerías de la década de 1970, El Galpón contaba con (Rodríguez, 1984: 90):

- ❖ *Dos salas de teatro perfectamente equipadas para todo tipo de representaciones;*
- ❖ *Un sede con una superficie de quinientos metros cuadrados para el desarrollo de todas las actividades institucionales, docentes y administrativas;*
- ❖ *Una escuela de Arte Dramático con tres años lectivos; con sus cursos teóricos y prácticos;*
- ❖ *Un Escuela de Títeres, con sus cursos teóricos y prácticos;*
- ❖ *Un seminario de autores teatrales permanentes;*
- ❖ *Un archivo de casi treinta años de teatro uruguayo;*
- ❖ *Un elenco de teatro constituido por más de treinta actores;*
- ❖ *Un elenco de títeres;*
- ❖ *Una biblioteca central de las más ricas de Uruguay;*
- ❖ *Un archivo de vestuario y utilería correspondiente a un repertorio de cerca de cien títulos;*
- ❖ *Cerca de cinco mil socios contribuyentes mensuales.*

Sin embargo, todo el entorno represivo del régimen terminó por socavar varios años de esfuerzo y dedicación al arte. Finalmente, el Decreto del gobierno militar publicado el 13 de mayo de 1976 por el Ministerio Interior expuso lo siguiente (Yáñez, 1984: 73):

Resultando que a la mencionada Institución se le otorgó su personería siendo aprobados sus estatutos por resolución del poder ejecutivo el 28 de septiembre de 1955, preceptuándose expresamente en el artículo 3º del estatuto de la obligación de mantenerse ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica; segundo que de las investigaciones practicadas se ha podido comprobar respecto a la Institución de que se tratan los siguiente hechos:

- a) *La violación reiterada y expresa de los 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, ofrecer presentaciones teatrales a favor y también en beneficio económico de detenidos políticos, tanto de nuestro país como de otros Estados (España, Paraguay, etc.), adherir a los festejos 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 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 apoyo a toda clase de huelgas, paros, movilizaciones y manifestaciones gremiales.

c) Su adhesión a la actividad sediciosa, pudiéndose citar como ejemplo más claro la puesta en escena y posterior grabación en discos de la obra Libertad, libertad, que es todo un canto de alabanza a la violenta guerrilla como también la obra La Rreja.

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.

f) Una larga y definida trayectoria política marxista de casi todos los integrantes de los cuadros directivos de la Institución contándose muchos de ellos como afiliados en militancias activas con el Partido Comunista.

Dado lo anterior:

Artículo 1º.- Disuélvase la Institución Teatral El Galpón, cancelándose su personería jurídica.

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



Artículo 3°.- 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 Mercedes, No. 1590.

Artículo 4° Cometer al Ministerio del Interior el cumplimiento de las medidas dispuestas en el presente decreto.

Artículo 5° Dese cuenta al Consejo de Estado.

En el artículo 3°, se destinó la *Sala 18 de julio* a lo que el discurso oficial señalaba que era “el cumplimiento de los fines culturales de la universidad”, a pesar de que el régimen había militarizado su vida interna, interviniendo directamente en su funcionamiento y su autonomía. Con todo, la sala fue puesta en manos del Ministerio de Cultura, un organismo corrupto y ligado íntegramente a los intereses del gobierno.

Los pretextos del régimen para disolver la institución, fueron muchos, entre ellos la renta de la sala para festejos del diario *El Popular*, y varios órganos de prensa que se sustentaban en el apoyo popular, y que más adelante fueron reprimidos por el régimen. Así como la organización de actos partidarios—especialmente en la campaña electoral de 1971—aunque no exclusivamente de sectores marxistas, sino de todo el conjunto que integraba el Frente Amplio, desde demócratas cristianos hasta comunistas.

Sin embargo, El Galpón no se había puesto en ningún momento el membrete de “marxistas- leninistas o comunistas”—aunque muchos de sus miembros formaran parte del Partido Comunista o coincidieran con una ideología de corte izquierdista—Más bien, aspiraban ser un grupo solidario con la labor de varios sectores sociales, incluyendo la CNT, que integraba tanto a obreros y campesinos, como también funcionarios estatales, bancarios, empleados de comercio, profesionistas, hombres dedicados a la cultura o universitarios.

Así también El Galpón participó en varias muestras de cooperación junto con otros conjuntos teatrales del país en diversas manifestaciones que apoyaban a la Central Obrera—Congreso de Unificación Sindical en 1966, donde se elaboró un programa de soluciones—, con el propósito de resolver las necesidades e inquietudes sociales, en contra de cualquier medida autoritaria del gobierno; así como el apoyo a la huelga obrera que se convocó por los



trabajadores como resultado al golpe de Estado con diversas representaciones teatrales llevadas a cabo en las fábricas ocupadas.

Finalmente, en lo que se refiere a la obra *Libertad, libertad*, calificada por la dictadura como sediciosa, Yáñez arguye:

Es verdad que hemos tenido el propósito de incidir ideológicamente, y de manera abierta, entre los estudiantes y la juventud trabajadora, mediante el desarrollo de un teatro comprometido con la liberación nacional, con la liberación latinoamericana, con las soluciones que emergen de la unidad del pueblo, con esta unidad como único y verdadero muro de contención ante los embates del imperialismo y del fascismo; y también comprometido con la misión cultural, la auto exigencia, la calidad y la belleza (Yáñez, 1984: 74).

De cualquier manera, la dictadura antepuso el discurso de aniquilar cualquier asomo de estímulo marxista, y con ello terminó destruyendo todo indicio democrático, la vida política, la participación ciudadana, la soberanía, la paz, la dignidad del hombre y las libertades públicas, bajo el supuesto de resguardar la “seguridad nacional”. La clausura de El Galpón y su arte no fue sino producto de una serie de medidas represivas, en contra de los valores humanos y culturales de la sociedad en conjunto. Pese a todo, la cultura uruguaya siguió viva y fue capaz de dar respuesta a los duros mecanismos de la dictadura, ya fuera en la cárcel, en el opresivo ámbito público dentro del país o bien en el exilio.

Las estrategias represivas irrumpieron con el único objetivo de dificultar o hacer casi imposible la existencia del conjunto de teatro. Como vimos, esta serie de censuras terminaron en definitiva en 1976 con la confiscación de sus bienes y la clausura de la institución El Galpón, después de 27 años de actividad teatral ininterrumpida. No quedando otra salida más que el ineludible sendero del exilio, algunos por vías normales y otros por el derecho de asilo, sobre todo en la Embajada de México.



Capítulo III

Los exilios: el caso de uruguayos en México

El camino que iniciamos con el exilio no tiene fin.

No importa. Vivir es, según veo, sólo exiliarse del pasado.

Anhelo Hernández (Hernández, 1998:54)

Anteriormente hemos observado las características y las repercusiones que tuvo la dictadura en la sociedad uruguaya, una de tantas fue la salida forzada de muchos uruguayos al exterior, entre ellos una gran parte de los integrantes de El Galpón. Por eso el presente apartado se centra en un tipo de migración, la migración por motivaciones políticas, mejor conocido como exilio. Durante la segunda mitad del siglo XX, el exilio resquebrajó el horizonte político y social de los países de América Latina. La epidemia de guerras, dictaduras y golpes de Estado propició la diáspora³⁶ de miles de personas que buscaban nuevos canales de sobrevivencia y libertad. Concretamente nos avocaremos al exilio sufrido por una porción de la población uruguaya entre mediados de la década de 1970, después del golpe de Estado y la instauración de la dictadura cívico- militar, y mediados de la década de 1980, con el retorno del gobierno democrático. Es decir, cuando un sector de la población se vio en la necesidad de trasladarse más allá de sus fronteras, con el objetivo de librarse del sofocante clima de represión, inestabilidad (política y social), persecución e incertidumbre, al que nos hemos referido en el capítulo anterior.

Debido al enorme peso que tiene el exilio durante este periodo como fenómeno histórico, político, social y cultural, en este capítulo se pretende elaborar un análisis que nos permita entender la noción de la dinámica del exilio y sus distintas proyecciones: el asilo, como lugar de refugio y transición; el proceso del exilio y su impacto específicamente en la sociedad uruguaya; el asilo diplomático de la Embajada mexicana en Montevideo con algunos aspectos sobre la política exterior del país de acogida, y finalmente, la migración forzada de Uruguay a México, en el curso de esta época.

³⁶ Actualmente algunos estudiosos del tema prefieren el término de *diáspora* para referirse a los grandes grupos de inmigrantes o desterrados que caracterizan el siglo XX.



3.1 Definición y perspectivas teóricas. El exilio: entre dos mundos...

El término de exilio se enmarca dentro de un fenómeno amplio que implica las migraciones internacionales y los desplazamientos de población. Desde el punto de vista etimológico, la palabra exilio se deriva de “*ex solum*: salir del suelo, esto es ser arrancado del lugar de origen. Esta noción mantiene vínculos con el concepto *exsilio*: salir saltando o saltar de” (Yankelevich, 1998:9). Sin embargo, hay quienes no sólo lo identifican con la salida forzada o involuntaria, sino también con la muerte, el entierro, con borrar a un individuo del mundo en que vive (Terrés, 1998: 20).

La idea de *exilio* abarca límites que se desdibujan y se complementan, desde un punto de vista global; dicho concepto tiene una enunciación polisémica compuesta principalmente por tres dimensiones: personal, política e histórica. En su sentido general, Guillermo Delli- Zotti define exilio como “salir de un país, tener que abandonar el espacio propio, ir a vivir a otro lugar, ir a refugiarse a un sitio no escogido. Pero desde una perspectiva personal, íntima, el exilio es, ante todo, salir de uno mismo, tener que convertirse en otro (consciente o inconscientemente)” (Delli- Zotti, 2007: 166). En este eje, observamos que dicha dinámica abarca no sólo el aspecto físico, territorial y político, sino además mantiene una connotación psíquica y emotiva, individual o colectiva.

Evidentemente el *exilio* se demarca por el desplazamiento territorial del espacio geográfico con el objetivo de evitar algún procedimiento jurídico, es una forma de migración forzada que engloba “la situación vivida por una o varias personas que se vieron obligadas por razones ideológicas, filosóficas, religiosas o de conciencia a abandonar su lugar de residencia con diferentes grados de urgencia ante la realidad de ser objeto o percibir que pueden ser objeto de violencia física, psicológica o simbólica que pone en riesgo su vida o su forma de vida” (Coraza de los Santos, 2007: 200). Su fundamentación es generalmente política, sin embargo no necesariamente descansa sobre una decisión individual. Por su parte Luis Roniger lo define como: “un mecanismo de exclusión institucional destinado a revocar el pleno uso de los derechos de ciudadanía” (Roniger, 2009: 143).

En este punto, no nos detendremos en explicar las múltiples causas personales y políticas que persiguen la situación de los exiliados (acoso, allanamientos, atentados, amenazas, entre otras), más bien es importante destacar dos usos de este concepto. Por un lado la condición de exilio, es decir todas las implicaciones que tienen la rearticulación de nuevos sistemas de



lenguaje y símbolos culturales, “la postergación de la experiencia personal, para abrirse a otras imprevisibles” (Muñoz y Sampayo, 2007: 166), dadas en el orden territorial, y por otro lado “el sentirse exiliado”, las emociones de culpa, vacío, ruptura, abandono, incertidumbre, que supone el abandono físico territorial y psíquico de la persona.

Para Pablo Yankelevich, “la nostalgia, el dolor y el desarraigo fueron objeto de una variedad de prácticas a cuya sombra, de manera invisible, tal vez involuntaria, fueron contruidos los puentes políticos, culturales y afectivos con el país que dio amparo” (Yankelevich, 1998: 10). La experiencia histórica del exilio nos permite ampliar nuestra mirada hacia una dinámica heterogénea, porque como diría María Luisa Tarrés “no hay un exilio, hay muchos exilios” (Tarrés, 1998: 22); es decir, un mosaico de proyecciones, aspiraciones, intenciones, géneros, imaginarios, afecciones y adscripciones políticas diversas. Hay aquellos que lo definieron como una oportunidad, otros que se exiliaron porque perdieron su trabajo y algunos que fueron expulsados como consecuencia de la persecución política. Son exilios y no exilio, porque abarcan “un fenómeno con múltiples características y procesos [...] una realidad que comprendió numerosas migraciones de origen político y variadas composiciones sociales, resultado de distintos momentos históricos y de diversas motivaciones políticas, sociales y personales” (Allier, 2008: 163). Esta complejidad nos permite distinguir *desde el afuera*, desde una óptica distinta, las líneas de intersección entre unos y otros exilios y la relación de estos trazos con el país destinatario.

El exilio envuelve un distanciamiento, pero además implica los tiempos que se pasan en el lugar y la dinámica espacial, el lugar que se ocupa en él. Por tanto, tiene una dimensión tanto espacial como temporal; ambas determinan la acción del individuo, la reconfiguración de su identidad que se ve afectada por los cambios no sólo en función de las condiciones de salida, sino además las pérdidas de sus referentes espacio- temporales y la necesidad de adquirir otros nuevos.

Se sugiere entonces que su práctica involucra la introducción de nuevos elementos identitarios, la fusión tanto de las características individuales o sociales adquiridas en el país de origen, como aquellas que se introducen desde afuera, por medio de las condiciones impuestas en el exterior. Esto determina una ruptura en la vida del individuo, la adaptación de nuevos códigos culturales bajo un “proceso de reconstrucción”.



El exiliado está en un continuo vaivén: el sentirse parte y al mismo tiempo ajeno; la resistencia implicada en la desconfianza, el recelo y la culpa para adaptarse a la dinámica cotidiana del país receptor, pero también la reintegración de nuevos elementos de resocialización del individuo o grupo, el intercambio de experiencias culturales, rasgos, gestos, lenguajes, costumbres y sensaciones, la relación con otras proyecciones físicas y sociales. Sin embargo, no sólo es un registro del sujeto, es también una expresión social e histórica, un relato o conjunto de relatos, que nos da cuenta de las vivencias de un determinado grupo social. Se trata de múltiples memorias que se entretajan para dejarnos ver una experiencia humana, una realidad compleja considerada desde diversas perspectivas.

Los exilios obligan además a la conformación de una comunidad específica de personas que se identifican por ser todas ellas, producto de las mismas circunstancias (la expulsión de su país de origen). Son sujetos que se retroalimentan desde *el afuera*, comparten su historia, sus proyectos, sus militancias, sus costumbres, sus relaciones con el país dejado, sus aspiraciones. Son una forma de proyección social que refleja la comunicación de los individuos con su entorno, y a su vez es una manera de ver cómo éstos se relacionan con la nueva realidad. De hecho para Coraza de los Santos, el exilio es una especie de telaraña:

Un espacio suspendido en medio del todo, pero con fuertes hilos que los unen a los diferentes puntos espaciales, algunos geográficos (el país dejado o el de los países de encuentro), otros materiales y cotidianos (los espacios y cotidianidades de referencia, antiguos y nuevos: el barrio, la militancia, la casa, el hogar), otros vivenciales (las circunstancias dramáticas de la partida, los caminos de la huida, la necesidad de la integración, la reconstrucción del sentido de vida, la pareja, la familia, los amigos, los compañeros), otros psicológicos (el miedo, la culpa, la vergüenza, el dolor, la incompreensión, la indiferencia, la permanente interrogación, propia y ajena) y otros simbólicos (cómo y a través de qué se perciben así mismos y a los espacios de interacción: la sociedad dejada, sus interlocutores y con quienes interactúan cotidianamente—en lo social, en lo familiar y en lo político—y la sociedad receptora) (Coraza de los Santos, 2007: 202).

Más allá de englobar este fenómeno como una experiencia traumática, determinada por la migración forzada, el desempleo, las pérdidas de sus bienes y la imposibilidad de estar cerca de la familia, García Canclini nos invita a resignificar este suceso como una



oportunidad hasta cierto punto positiva “donde el destino impuesto deja de ser una fatalidad si uno se deja instruir por lo diferente; puede así expandir lo propio y contribuir a que el lugar de origen y el nuevo se comuniquen” (Canclini, 1998: 17).

Con todo resulta importante estudiar los exilios bajo una realidad compleja que puede ser profundizada desde sus múltiples dimensiones: política, territorial, geográfica, cultural, simbólica y social. Podríamos aprender además los distintos espacios de representación y las formas como se organizan los exiliados, sus dinámicas prácticas, sus experiencias y la manera en como éstas se expresan, se proyectan y articulan.

3.2 El asilo político: un lugar de refugio y transición

El asilo político tuvo una presencia esencial a lo largo del siglo XX. En el Cono Sur, fue un viraje importante después de los golpes de Estado de los años 1970. La importancia de su categoría tiene que ver en ser una de las rutas del exilio que experimentaron los uruguayos durante la dictadura de 1973 a 1985.

En primer lugar, importa tener presente que la palabra *asilo*³⁷, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se refiere a un “sitio inviolable”, “un lugar privilegiado de refugio para los perseguidos”, o bien “lugar de refugio del cual no puede ser arrebatado quien a él se acoge porque está bajo la protección de alguna autoridad” (Díaz, Rodríguez de Ita, 1999: 63). Dicha práctica fue pensada solamente para perseguidos de índole política, se trata de “una institución jurídica, nacida en el seno del sistema interamericano en la década de 1920, con el objetivo de atender a líderes, dirigentes o militantes que a consecuencia de sus actividades eran objeto de acoso y persecución” (Somohano, Yankelevich, 2011:7).

Fue a partir de inicios del siglo XX—en medio de las efervescencias mundiales de la primera mitad del siglo, que habían propiciado el desplazamiento de individuos y familias enteras víctimas de los conflictos internacionales—cuando se organizaron una serie de foros

³⁷ El asilo es una práctica muy antigua que ha variado a lo largo del tiempo. Sin embargo el asilo para protegidos políticos cobró importancia después de la Revolución Francesa, durante el siglo XIX y la Declaración los Derechos del Hombre y Ciudadano. En el siglo XX fue cuando se buscaron normas jurídicas que regularan la tutela de los perseguidos políticos en Europa y en América Latina. “Así, el asilo político se consolidó como una institución de derecho internacional y en América se construyó a través de instrumentos emanados de la Convención de La Habana (1928), Montevideo (1933), Caracas (1954), la Convención Americana sobre Derechos Humanos, celebrado en Costa Rica en 1973 y la primera Declaración de Derecho de Asilo” (Yankelevich, 2011:25).



regionales que dieron como resultado la suscripción de convenciones en materia de asilo, cuyos instrumentos se fueron perfeccionando y consolidando a través del tiempo. Así, después de varios intentos la Organización de las Naciones Unidas logró concretizar los mecanismos de instancias de protección en la Convención y el Protocolo para el Estatuto de Refugiados, en 1951 y 1967 respectivamente. Desde ese momento el concierto internacional ha conformado mecanismos claves de atención en este rubro, sobre todo a través de la creación del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) surgido en 1951, facultado para proteger personas en calidad de perseguidas y refugiadas.

El asilo político ha sido una práctica recurrente sobre todo en países confrontados por conflictos políticos y militares como sucedió en América Latina y concretamente en Uruguay entre los años de 1970 y 1980. Más allá de los debates que han girado en torno a sus procedimientos jurídicos y normativos, podríamos determinar que el asilo abarca una dimensión no sólo reglamentaria, sino también histórica y política. Como derecho, descansa en:

*La noción de extraterritorialidad e inmunidad diplomática, se aplica a perseguidos políticos (no sujetos de extradición) que se presentan en la sede de una representación diplomática para obtener protección, bajo el precepto de que: todo hombre tiene derecho a ser protegido por un ente soberano. Primero por el Estado al cual pertenece, pero si este es enemigo de dicho individuo [...] tiene que haber la posibilidad de que otro Estado soberano acuda a protegerlo*³⁸ (Serrano, 2011:12).

En sentido estricto la noción de asilo se circunscribe “a la protección territorial y jurídica del desterrado por razones políticas” (Lamónaca, 1999: 85); y se materializa bajo dos expresiones: asilo diplomático³⁹ y territorial⁴⁰.

Sin embargo, aquí es importante no confundirse con la idea de *refugiado*. Aunque las terminologías de *asilado* y *refugiado*, aún siguen en discusión, nos quedaremos con la noción de Katya Somohano, ya que definir ambas nomenclaturas implicaría un análisis más amplio que rebasa las intenciones de esta investigación. Entenderemos *refugio* como “un derecho

³⁸ El Artículo 14 de la Carta de los Derechos Humanos, el 10 de diciembre de 1948, estableció que “cualquier persona tiene derecho a buscar y disfrutar el asilo en otros países”.

³⁹ Es la protección que se solicita en una Misión Diplomática.

⁴⁰ Se refiere a la admisión dentro del territorio de un Estado a las personas que juzgue convenientes por ser estas perseguidas, sin que por el ejercicio de este derecho ningún otro Estado pueda hacer reclamo alguno. (Art 1. Convención de Asilo Territorial)



consagrado por el sistema de Naciones Unidas en la inmediata posguerra” (Somohano, 2011:8), abarca un concepto más extenso donde la persecución política no es la única causa para solicitar el refugio, sino también engloba motivos religiosos, étnicos, ideológicos, de género o nacionalidad. Según la Convención de Ginebra⁴¹ (Estatutos de refugiado, Convención de Ginebra 1951), son aquellas personas que huyen de su país, como consecuencia de una guerra, catástrofes naturales o que son víctimas de cualquier acoso y violencia generalizada que ponga su vida y su libertad en riesgo. La diferencia además estriba en que el asilo es un instrumento de carácter político, mientras que el refugio es de carácter humanitario y se reconoce a aquellas personas que tienen un temor fundado de persecución por los motivos antes señalados.

Un documento central que engloba la práctica del derecho de asilo en América Latina es el que resultó de la Convención sobre Asilo Diplomático y Territorialidad realizada en la Ciudad de Caracas en 1954, en el cual se afirma que el asilo diplomático es:

Un derecho de Estado; extiende a los desertores por motivos políticos y a los de nacionalidad distinta a la del Estado donde se sufre la persecución, el derecho de asilo; el país asilante no está obligado a concederlo ni a explicar las razones de por qué lo concede o lo niega; el país asilante tiene la facultad de considerar si se trata de un caso de urgencia; el estado territorial debe otorgar el salvoconducto y garantizar la vida, la libertad y seguridad del asilado; determina las consecuencias en cuanto al asilo en caso de una ruptura de relaciones diplomáticas entre los estados asilante y territorial (Palma, 2003).

Sin embargo, como principio, una persona puede pedir asilo (que sería el amparo legal) para poder permanecer en el territorio de otro Estado que le otorgue protección, y además le brinde las herramientas necesarias para su desarrollo de vida, como empleo, educación, salud, entre otras, mediante la concesión de un permiso, para residir por el tiempo que sea preciso en el otro país. El término de asilo está vinculado con varios aspectos, se enmarca con el Estado territorial, que es aquél responsable de las persecuciones políticas, la aplicación y resolución de las políticas de asilo; las necesidades del refugiado en condición de perseguido y además la “subjetividad” del perseguido, es decir, sus ideales, afectos, lazos, etc. De ahí es

⁴¹ Se organizó en 1949 como un convenio normativo internacional con el objetivo de proteger a las víctimas de la guerra.



importante enfatizar el asilo como una acción no predeterminada, no programada, ya que las experiencias representan una migración forzada e involuntaria.

En concomitancia con Silvia Dutrénit enunciaremos la historia del asilo como “una historia acotada que trasciende recorridos personales y cruza aconteceres diplomáticos, jurídicos internacionales, histórico- políticos y psicosociales” (Dutrénit, 2000: 233). Porque el asilo implica no sólo un procedimiento jurídico, perneado por un contexto histórico-político específico, es también un punto de encuentro social y cultural, de readaptación y asimilación hacia nuevas proyecciones futuras.

3.3 Los exilios uruguayos en la dictadura

Entre principios de los años 1970 y mediados de 1980 se verificó un fenómeno de gran alcance para la sociedad uruguaya. El recrudecimiento represivo del régimen cívico- militar propició la emigración forzada de muchos uruguayos, “la implementación de formas cotidianas de vigilancia y control de la sociedad, y más específicamente de represión de las organizaciones políticas de izquierda (ilegalización; búsqueda requisitoria y arresto de dirigentes y militantes; incautación de bienes, locales y documentos; prohibición de prensa partidaria; seguimientos y vigilancia)” (Rey, 2007: 45) y demás operativos crearon un clima de terror generalizado que obligó a la búsqueda de nuevos canales de sobrevivencia supranacional.

El exilio como parte de la memoria social e histórica es producto del pasado, pero también del presente, es una evocación viva, no sólo para las personas que lo experimentaron, sino además es importante considerarlo como una pieza clave dentro del proceso de la dictadura cívico- militar. La drástica alteración del *modus vivendi*, y en suma, la modificación de los paradigmas políticos, prácticas sociales, sentimientos nacionales e identidades culturales, nos permite entender la relevancia de este fenómeno para el estudio del pasado reciente uruguayo.

Los exiliados uruguayos tuvieron una fuerte presencia en el mundo durante la década de 1970. En América Latina los principales exilios se registraron en México, Venezuela y Cuba. En Europa, los puertos de llegada fueron “Suecia, España, Francia, Italia y Holanda; y minoritariamente en África, especialmente Angola, Mozambique y Argelia” (Dutrénit, 2007: 252). Dentro de este contexto el Estatuto del Refugiado de ACNUR, fue establecido por un



condicionamiento político que exigía a ciertos países socialistas, entre ellos Cuba, Hungría, la URSS, Bulgaria y Checoslovaquia, recibir a los desterrados.

No obstante, en todos los casos de exilio, la elección del país destinatario si bien respondió a las circunstancias que obligaron a la salida del país, también correspondió de manera subjetiva a la existencia de redes partidarias, ideológicas, grupales, profesionales, económicas, emotivas, relaciones de amistad o historias familiares con el país de llegada.

En un principio, la emigración fue integrada por militantes y simpatizantes de grupos armados; le siguieron legisladores, sindicalistas, universitarios y posteriormente integrantes de partidos, principalmente el Frente Amplio y organizaciones afectadas. Para Silvia Dutrénit “el exilio se constituyó en una experiencia social, aun cuando los primeros pasos de sus protagonistas hayan sido individuales y dispersos [...] en todos los casos, los protagonistas del destierro se identificaron con el propósito de preservar la libertad y hasta la vida más que por un objetivo de reorganización del exterior” (Dutrénit, 2007: 241). Sin embargo, no debemos dejar de lado que la dinámica del exilio se centró también en un fuerte sentido contestatario que alcanzó a denunciar las políticas represoras del régimen y la violación de los derechos humanos llevados a cabo por las fuerzas militares. Diversas organizaciones políticas y armadas opositoras delinearon un programa específico cuyo objetivo era consolidar una plataforma de resistencia y reorganización en el exterior, ya sea para reingresar al país; para establecer lazos clandestinos, o para la inserción de movimientos latinoamericanos con directrices similares. Un ejemplo fue que muchos integrantes del MLN-T que habían tenido que salir del país urgentemente ante las amenazas del régimen, crearon en 1974 en el exilio, la Junta Coordinadora Revolucionaria con la participación de otros grupos guerrilleros argentinos, chilenos o uruguayos, bajo un proyecto sistemático que pretendía develar el autoritarismo perpetrado en sus respectivos países y establecer vínculos de solidaridad que permitieran sobrellevar la situación. Empero también existieron otros grupos que aprovecharon el destierro como una forma de mantenerse al margen de la política.

En palabras de Carlos Filgueira, el exilio “significó para el país uno de los más importantes cambios sociales en las últimas décadas, el volumen de los flujos migratorios registrados entre 1964 y 1981 adquirió el carácter de una verdadera diáspora” (Fortuna, Niedworok, Pellegrino, 1988: 15). Si tomamos en cuenta su escasa población, esto es alrededor de tres millones de habitantes, la proporción de exiliados y detenidos por motivos



políticos alcanzó cifras asombrosas. Aunque hasta el día de hoy no existen datos exactos sobre el número de exiliados uruguayos en ese periodo, algunos estudios sobre el tema como César Aguiar (1986) refieren que fueron entre 28. 000 y 62. 000 personas que emigraron por motivos políticos⁴² entre 1973 y 1977⁴³. Sin embargo, algunos autores manejan otros datos, para Pérez de Sierra “se calcula que entre los años de 1972 a 1980 partieron más de 250.000⁴⁴ uruguayos a la diáspora, la mayoría, el 60% de la población emigrada salió de Montevideo. Mientras que entre 1964 y 1981 emigraron 400. 000 uruguayos, el 14% de la población y más de la mitad de ellos dejó el país en el lapso de 1973- 1977” (Pérez de Sierra, 2001: 19-20).

Aunado a ello, cabe destacar que no todos los que abandonaron su país llegaron en calidad de asilados políticos. De hecho, se refiere que “fueron poco menos de 400 asilados uruguayos que llegaron desde la instauración de la dictadura a las sedes diplomáticas de México principalmente durante el periodo de 1975 a 1977” (Dutrénit, 2008: 168). Sin embargo, no existe aún una cifra que coincida cabalmente con los registros oficiales, algunos afirman que fueron cerca de 450 añadiendo los asilados territoriales y otro sector cuyo ingreso al país fue de forma prácticamente silenciosa. Así también se refiere que “no llegó a 20 el total de perseguidos políticos que obtuvo protección en otras representaciones diplomáticas acreditadas en Uruguay” (Dutrénit, 2008: 169).

Eugenia Allier menciona que “durante la dictadura militar, los que no se exiliaron, se transformaron en exiliados interiores. El *insilio* por su parte fue un neologismo creado en Uruguay para referirse a la situación de *marginación* sufrida por aquellos que, viviendo en Uruguay, habrían sido o podrían haber sido perseguidos” (Allier, 2007: 276). Como señala Sosnowski, dicho termino se creó “para identificar el rechazo del régimen imperante y la marginación dentro del país como equivalentes a lo experimentado en un primer nivel distanciador por los exiliados, servía para distender las fronteras nacionales como única línea demarcatoria de las actitudes frente a la dictadura” (Sosnowski, 1986: 16). Es por ello que el *insilio* daba cuenta de las resistencias activas en el interior del país.

⁴² Los refugiados políticos formales registrados por la ACNUR, hablan de 6020 uruguayos.

⁴³ Según Leticia Pérez (2001), entre 1973 y 1978 se produjo el intervalo de mayor pico migratorio.

⁴⁴ Algunos estudiosos de la materia comentan que alrededor de “un millón de sudamericanos entre argentinos (650 mil), chilenos (200 mil) y uruguayos (200 mil) abandonaron su tierra natal en el periodo de las dictaduras militares” (Mora, 2003). Mientras que en el libro *Asilo diplomático mexicano en el Cono Sur* se habla aproximadamente de 400.000 uruguayos que dejaron su lugar de origen como consecuencia de este proceso (Rodríguez de Ita, 1999: 144).



Las experiencias vivenciadas por la población uruguaya opositora al régimen se dividieron básicamente en tres categorías: los exiliados, los presos políticos y los insiliados. En el caso de estos últimos fue un proceso muy numeroso, en tanto que abarcó a casi toda la sociedad que no estaba vinculada a los centros de poder cívico- militar (no sólo de izquierda); los presos eran principalmente militantes comunistas, tupamaros, sindicalistas, frenteamplistas, estudiantes, familiares, amigos de los disidentes, o cualquier persona catalogada por el régimen como “subversiva”; mientras que entre los exiliados uruguayos existía una gama muy amplia de sectores sociales expresada en militantes políticos tanto blancos y colorados, comunistas y socialistas, tupamaros y católicos, profesionistas, universitarios, artistas, por mencionar algunos.

Ya sea por motivos de índole política, económica, geográfica o cultural, Argentina fungió como un espacio de primera fila para la práctica del exilio desde 1973—se dice que “casi medio millón había elegido la Argentina como lugar de refugio” (Hernández, 1998: 32)— tanto para la resistencia como también para trazar un trabajo de denuncia internacional en contra del terrorismo de Estado perpetrado por la dictadura. De hecho la presencia de los uruguayos en Argentina es muy significativa desde los años de 1970. Más aún después del golpe de Estado en Uruguay, muchas organizaciones y grupos políticos se trasladaron a Argentina, el peso de figuras como los legisladores Zelmar Michelini (Frente Amplio), Héctor Gutiérrez Ruiz (Partido Nacional), Enrique Erro (Frente Amplio) y Wilson Ferreira Aldunate (Partido Nacional) en Buenos Aires, refleja la conformación de un espacio privilegiado para el exilio organizado. Toda esta dinámica posibilitó la conformación de nuevas redes políticas, sociales y culturales. Una de las organizaciones producto de este esfuerzo fue el Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), cuyos militantes ayudaron a la construcción de nuevas estrategias y lazos de resistencia hacia el mundo.

No obstante, después del golpe de Estado en 1976 y la instauración de la dictadura militar argentina, este país que había sido percibido por muchos como una sede de refugio y seguridad, se transformó abruptamente en un espacio de muerte, persecución e incertidumbre. La internacionalización represiva con la instalación de mecanismos supranacionales como la llamada “Operación Cóndor”, provocó que a comienzos de 1974 la policía uruguaya operara en Argentina para la persecución de exiliados: “era una trampa mortal, los militantes de cualquier nacionalidad desaparecían por cientos” (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011). De hecho, Argentina se convirtió en un terreno factible, el principal para la acción



terrorista, mediante la implementación sistemática de la aniquilación masiva de refugiados políticos, incluso como ya hemos referido, algunos personajes de gran importancia en la escena pública como Michelini, Gutierrez Ruiz o Manuel Liberoff (un médico militante del Partido Comunista) fueron asesinados por medio de estos mecanismos de gran eficacia represora.

El surgimiento de gobiernos autoritarios en Latinoamérica particularmente en Chile y Argentina, promovió una nueva oleada migratoria de uruguayos en búsqueda de otros espacios de libertad, sobrevivencia y desarrollo. Por ello, se conoció la constante búsqueda de organismos internacionales de protección como el asilo diplomático y el refugio. Dutrénit menciona que en los primeros años del exilio se fue generando un aglutinamiento de los grupos y partidos con el fin de realizar acciones de delación, y al mismo tiempo conducir la resistencia interna: “la consigna *de cara al Uruguay* implicaba en especial –a partir de 1976– cuando el exilio se volvió una experiencia masiva y característica del Uruguay dictatorial la actividad de denuncia de la dictadura y de solidaridad con los presos y los militares clandestinos. Mientras que la consigna *con la cabeza puesta en Uruguay* alude la estrategia de reingreso inmediato o mediato y de instrumentación de los enlaces de resistencia clandestina dentro del país” (Dutrénit, 2007: 250).

Para Lamónaca, 1976 ha sido registrado como un año de aguda represión dentro del proceso dictatorial uruguayo, en el que la implementación del terror con el denominado *golpe dentro del golpe* (Lamónaca, 2007: 86), fue la etapa más estremecedora del régimen militar. En ella se buscó a toda costa aniquilar todo resquicio institucional y social y el derrumbe de la plataforma democrática del país, esto explica que en este año el número de exiliados y asilados políticos se haya incrementado considerablemente. Sin embargo, en otros estudios se dice “que el periodo de mayor pico emigratorio fue entre 1973- 1978, mientras que 1974 es el año de mayor número de emigrados” (Aguar, 1986: 23).

No quedaba otra salida, salvo resguardarse fuera del país, aunque ello implicara la separación de los seres queridos y lugares cotidianos, la constante sensación de hostigamiento y desconfianza hacia el régimen, el cual, a pesar de ello, no dudó en impedir nuevos asilos, negar la existencia de presos políticos, dificultar los trámites y la entrega de salvoconductos para la realización del exilio.



Los principales objetivos de aquellos sectores exiliados que desarrollaron una militancia política externa fue evidenciar a nivel internacional las violaciones de los derechos humanos por la dictadura, aislar al régimen a nivel internacional y apoyar a quienes al interior del país luchaban en contra del gobierno militar. Dichos objetivos fueron desarrollados en el país de destino, ante los partidos políticos, gobierno, sindicatos y distintas organizaciones. Existieron además distintos espacios de representación, contención y desarrollo de variadas actividades antidictatoriales, en las cuales se combinaron estrategias de tipo cultural, difusión y proyección de la cultura uruguaya y la conformación de enlaces con instituciones políticas, sociales, culturales y sindicales. Se desarrolló también una intensa campaña de reclamo a las desapariciones y abusos, apoyos a presos políticos y familiares de los mismos. En España, por ejemplo, surgieron diversas agrupaciones en torno al exilio como el Comité de Solidaridad con la lucha del pueblo uruguayo (COSUR), que transmitía información sobre la resistencia popular y las acciones represivas al interior del país, u otras como el Comité de Familiares de Presos Políticos Uruguayos, quienes mantuvieron una fuerte denuncia a nivel internacional.

Todo este mosaico de situaciones, la búsqueda de redes militantes, la resistencia, los que se mantuvieron al margen de la política, caracterizó las prácticas de los exilios uruguayos, en medio de una continua resistencia que osciló entre lo propio y lo ajeno.

3.4 El asilo mexicano para uruguayos

Durante las década de 1970 y 1980, México tuvo un papel protagónico en las políticas de exilio, su famosa política de *puertas abiertas* y solidaridad con los países vecinos se basó en la búsqueda de la regulación y protección a los perseguidos políticos asediados por las dictaduras militares del Cono Sur, facilitando la salida y el traslado de miles de personas al territorio mexicano. Y es que en ese momento pocas embajadas otorgaron asilo y ninguna masivamente como lo hizo México⁴⁵. En Uruguay, el proceso de asilo no fue una tarea fácil, inmediatamente después del golpe de Estado todas las embajadas, principalmente aquellas que otorgaban asilo, fueron sitiadas y controladas por las Fuerzas Armadas, incluso muchas personas que pretendían buscar asilo fueron detenidas, otras tantas escaparon antes del golpe o poco después se introdujeron en las embajadas de manera ilegal.

⁴⁵ La práctica del asilo en México se fundamentó en los principios jurídicos estipulados en las Convenciones de la Habana (1928), Montevideo (1933) y Caracas (1954).



En el caso concretamente uruguayo, se sabe que la represión tuvo varias fases, como señala Allier (2011), la primera fue entre 1972 y 1974, y la segunda entre 1975 y 1977. En los primeros años la represión más férrea y sostenida incurrió sobre militantes tupamaros; y posteriormente se amplió sobre partidos y organizaciones políticas de izquierda, lo cual explica el incremento de perseguidos políticos durante aquellos años y la búsqueda de asilo político en las sedes diplomáticas, en este sentido muchos uruguayos encontraron el refugio mexicano más por la alternativa posible que por la elección premeditada.

Uno de los personajes más importantes en este periodo fue el embajador Vicente Muñiz Arroyo (Morelia 1925- Montevideo 1922)⁴⁶, así como el secretario del embajador, Gustavo Maza. Ambos fueron una pieza clave para el asilo y el traslado de cientos de uruguayos a México. En medio de amenazas y agresiones por parte de los militares, muchas personas que procuraron protección diplomática la obtuvieron con mucha facilidad en la Embajada mexicana especialmente entre el periodo de 1975 y 1977, “la recepción que les brindó—tanto en las oficinas, como en la residencia—fue cálida y cordial, en muchos casos no sólo aceptó la solicitud con celeridad, sino que incluso él mismo ofreció o facilitó el asilo” (Rodríguez de Ita, 2000: 110).

Como ya mencionamos el proceso de asilamiento no era sencillo, “ingresar en las embajadas suponía un grave riesgo para la vida, pero lograrlo implicaba salvarla en lo inmediato. Sin embargo era necesario sobrevivir dentro de las sedes hasta que los gobiernos dictatoriales quisieran otorgar el documento que posibilitara la salida del asilado” (Buriano, 2000: 30). De hecho, en muchos casos, para entrar a la Embajada, era necesario elaborar diversas estrategias, ya sea poniéndose en contacto con los funcionarios mexicanos o entrar de manera directa sin ser advertidos y aprehendidos por los militares. La razón es que la dictadura dificultaba la salida porque de lo contrario implicaba dar la imagen ante la mirada internacional de que en Uruguay existían perseguidos políticos.

El interior de las embajadas mexicanas, las sedes diplomáticas en el Cono Sur, se convirtieron en un espacio de encuentros, donde se fomentó un acercamiento con distintos aspectos de la cultura, la historia y la actualidad nacional mexicana. Con el fin de

⁴⁶ Fue un economista, graduado en la UNAM. Se desempeñó como docente de la universidad y trabajó en el Banco de México, en la Secretaría de Hacienda y en la SECOFI. Además fue promotor de los primeros acuerdos comerciales entre México y Uruguay; y entre mayo de 1974 asumió su cargo en la sede diplomática de México en Montevideo, hasta el mismo mes de 1977.



proporcionar medios recreativos y pasatiempos que aminoraran la larga espera y el miedo constante, se llevaron a cabo conversaciones de literatura, cine, teatro, talleres y actividades culturales, educativas y sociales. “También está el recuerdo de las representaciones teatrales. La presencia de la mayoría de los integrantes del grupo teatral *El Galpón* hizo posible una actividad cultural específica y por demás distinta respecto a coyunturas de asilo que la historia rememora” (Dutrénit, 2000: 186). El espacio de la Embajada fue un sitio inviolable de vivencias y un lugar de tránsito donde confluyó lo conocido y lo desconocido, el pasado, el presente y un futuro completamente imprevisible e incierto.

Al interior, había jóvenes perseguidos por policías, cuyos nombres habían sido ya escrachados en la televisión, había dirigentes sindicales, políticos, músicos como Moisés Lasca, cantores como Rodolfo Da Costa o poetas como Saúl Ibargoyen Islas. Y cuando todos fuimos trasladados a la casa de la Embajada, llegamos a ser ciento cincuenta personas con cuarenta y siete niños. Una verdadera muestra de cómo el hombre en las peores condiciones para convivir, puede organizarse solidariamente y ayudarse [...] Entonces llegó el momento de la salida [...] Sentíamos todo el dolor de ser echados del país, a lo que se agregaba la tristeza de aquella caravana fúnebre (Campodónico, 1999: 89).

De hecho, en el caso específico de El Galpón, la Embajada mexicana fue un punto de encuentro oportuno para los integrantes de dicha institución, como veremos adelante, fue ahí donde delinearon los objetivos y estrategias que posteriormente habrían de dirigir la larga dinámica del exilio.

La experiencia de los miembros de la compañía teatral en la sede diplomática de aquellos años, se puede ver retratada en una de las obras del grupo titulada *La Embajada*⁴⁷ escrita y dirigida por Marina Rodríguez, donde se detalla el episodio histórico vivido por muchos uruguayos, las dificultades que atravesaron, las sensaciones, la adaptación cotidiana, las relaciones que establecieron con los mismos asilados y con el embajador Muñiz Arroyo. En ese tenor, los personajes “muestran una faceta social estereotipada, como si supieran que la personalidad es algo precario, un artefacto descartable construido por años de afincamiento, relaciones sociales, costumbres y hasta pequeños vicios, pero que sometido al vértigo del

⁴⁷ Esta obra fue estrenada en julio de 2007, en el Teatro El Galpón en Uruguay.



exilio ha de cambiar para siempre [...] la experiencia humana, las tensiones de esos hombres y mujeres sobreviviendo entre dos abismos, pasado y futuro” (Arias, 2007).

El asilo en la Embajada significó para muchos uruguayos un lugar de transición, un espacio de convivencia, solidaridad y rememoración de la cultura de la cual formaban parte, la expectativa del encuentro con un nuevo panorama cultural, y la inseguridad por un mundo externo, ajeno y hostil entretejió la cotidianidad de las sedes diplomáticas. A su vez, fue un espacio de confrontación y esperanza, que preparó el camino infinito del “no retorno”: porque el retornante, aun regresando a su patria, seguirá siendo por siempre un exiliado que sentirá nostalgia de aquel otro mundo dejado, porque “nunca se vuelve, siempre se va” (Grinberg, 1984: 67).

3.5 Los exilios uruguayos en México

Como hemos dicho, México cuenta con una larga tradición de país receptor de exilios, su importancia en materia de asilo y refugio le ha otorgado un enorme prestigio a nivel mundial. Sin hacer un recuento histórico exhaustivo sobre su papel en la política internacional basada en la no intervención y en la autodeterminación, podríamos destacar sin más sus políticas de puertas abiertas a los refugiados europeos en las dos guerras mundiales, a los españoles exiliados en el franquismo, a los disidentes de la Unión Soviética, a los perseguidos durante el Macartismo en Estados Unidos y más recientemente a una gran cantidad de latinoamericanos (centroamericanos y sudamericanos) desde mediados de los años 1950 a finales de 1980. Dada la militarización de la vida pública en las regiones conosureñas, México se convirtió en un nicho importante para los exiliados políticos de origen sudamericano, principalmente provenientes de Argentina, Uruguay, Bolivia, Paraguay, Brasil, y Chile; y centroamericanos de Guatemala, El Salvador y Haití. De hecho los Anuarios Estadísticos (Mora, 2003) registran que para 1980, había aproximadamente 2 mil 404 extranjeros instalados en México como asilados. Mientras, el número de sudamericanos refugiados en México a principios de 1980, según la ACNUR, era alrededor de 10, 000. Sin embargo el censo mexicano poblacional de 1980, dice que “había sólo 5, 479 argentinos, 3, 345 chilenos y 1, 553 uruguayos con residencia en México” (Wollny, 1990: 987). Y fuentes no oficiales, mencionan que los uruguayos que llegaron a México “basada en la memoria que la colectividad uruguaya guarda, alcanza una cifra que oscila entre los 2500 y 3000” (Dutrénit, 2008: 170). Fue la Ciudad de México el lugar de mayor concentración de



exiliados, aunque también algunos se trasladaron a otros lugares como el Estado de México, Puebla, Guadalajara, Morelos, Guerrero, Chiapas y Nuevo León.

Así, la incorporación de perseguidos políticos latinoamericanos en el país es considerado no como un proceso transitorio, sino de larga duración. En el caso concretamente uruguayo se sabe que “no todos los asilados fueron a México, algunos, se trasladaron a otros países de Europa y América Latina” (Rodríguez de Ita, 2000: 236). Sin embargo, México pasó a ser un país de primera fila en materia de asilo y refugio para los exiliados latinoamericanos.

3.5.1 Política externa y cultural en México

No es pretensión en este apartado abordar minuciosamente la política externa y cultural mexicana durante ese periodo, ni todas las características internas del país. Únicamente consideramos pertinente resaltar algunos elementos llevados a cabo en el gobierno mexicano y las circunstancias que permitieron el apoyo y la inserción de los exiliados sudamericanos dentro en este nuevo territorio.

Mónica Palma Mora indica que en el ámbito externo el gobierno de México con el fin de compensar la gran dependencia comercial estadounidense, encausó una mayor apertura comercial y diplomática con el resto de los países. Durante el gobierno de Luis Echeverría (1970- 1976) “a la vez que se confirmaron los principios de la no intervención y autodeterminación⁴⁸ tradicionalmente postulados, las relaciones internacionales de México se distinguieron por su diversificación, dinamización y politización” (Palma, 2003). Este tipo de políticas asentadas en la práctica de apertura y de generosidad hacia los otros países latinoamericanos, le brindaba al gobierno mexicano un margen de prestigio a nivel internacional. En este contexto, Buriano (2000) menciona que los acontecimientos de la represión estudiantil en 1968 y la emergencia de la guerrilla rural y urbana, habían dejado una cierta “culpabilidad” y para borrarla había que dejar en claro que México era un país “abierto, limpio y democrático”. Las características de la política externa de aquellos años nos ayuda a explicar el apoyo y la apertura del régimen mexicano hacia los exiliados sudamericanos, facilitando tanto su ingreso al país, como también la incorporación de muchos de ellos, al ámbito académico y de investigación.

⁴⁸ Este principio se centra en las denominadas Doctrina Carranza (1918) y Estrada (1930).



El sexenio de Luis Echeverría, que es el que comprende el periodo que estamos analizando, se caracterizó por una época de activismo de grupos políticos de diversas tendencias y paralelamente el desenvolvimiento de la guerra sucia por parte del gobierno en turno. Se jactaba de ser un régimen de corte progresista, en un intento por reanimar la Revolución Mexicana, apoyando el acercamiento con gobiernos como el de Salvador Allende, en Chile o Carlos Andrés Pérez, en Venezuela. Se pretendía “legitimar al interior demostrando su apoyo a los gobiernos latinoamericanos progresistas, de la misma manera que venía ocurriendo en Cuba en 1959, y con la diferencia de que ahora no estaba dirigido únicamente hacia los grupos de izquierda, sino con un sector más amplio de la población que disientía con el gobierno por lo sucedido en 1968” (Mora, 2003). Por tanto, procuraba sanar su credibilidad externa e interna mediante una fuerte presencia en el plano internacional, estrechando lazos de cooperación y solidaridad con los pueblos especialmente de América Latina, así como diversas reformas en la esfera política y económica.

Así mismo, su administración buscó un nuevo orden internacional, revitalizando una imagen gubernamental nacionalista y más activa y estrechó vínculos diplomáticos, culturales y comerciales con Cuba, fortaleciendo la posición del país dentro de la Organización de Estados Americanos (OEA). El resultado según Francisco González fue “un gobierno profundamente contradictorio en el cual coexistieron medidas represivas y autoritarias con acciones orientadas a superar algunos de los rasgos más importantes del país” (González, 2009: 176).

Así la llamada “apertura democrática” que caracterizó el gobierno de Echeverría fue sólo en discurso, pues al mismo tiempo su periodo se desarrolló con un acento enfáticamente autoritario y represivo: el desmantelamiento de las guerrillas urbanas y rurales; la animadversión con los empresarios; la represión a la libertad de expresión, como la clausura del periódico *Excélsior*; la represión de diversos sectores sociales con gran escala represiva contra la movilización estudiantil en 1971; el distanciamiento con los Estados Unidos o la carencia de credibilidad de la gente hacia el régimen (en especial de las clases medias); por mencionar algunas características, que transitaron en medio de un clima de inestabilidad y crisis económica—devaluación de la moneda, inflación, deuda externa, déficit fiscales, etc.— que se prolongó y se agudizó (con el desplome de los precios del petróleo) durante todo el gobierno de su sucesor José López Portillo (1976- 1982) y que caracterizó la década de 1970 a 1980 en México.



Ahora bien, no existen muchos estudios que aborden las políticas culturales⁴⁹ desplegadas por el Estado mexicano durante la segunda mitad del siglo XX. Como señala Eduardo Mambire, se ha considerado un tema poco prioritario si tomamos en cuenta que “la acción de los gobiernos quedó siempre por debajo de las intenciones declaradas en el terreno cultural” (Mambire, 2003: 14). Sin embargo, se dice que fungió como una estrategia (aunque con metas poco claras) de legitimidad para los gobiernos sucesivos, más allá del objetivo de alcanzar un desarrollo artístico y cultural.

En términos generales las políticas culturales de aquellos años en México, es decir, la creación, producción, circulación y consumo artístico, dependía de los aspectos políticos del momento. Para Tomás Ejea, “desde finales de los años de 1960, se va dando apertura a proyectos artísticos no solo enmarcadas [como en décadas anteriores] a la tendencia de lo ‘nacional’ y ‘popular’ [...]. Se abren apoyos a artistas con una visión más cosmopolita” (Ejea, 2007: 4). Como añade Jorge Luis Marzo, “la política cultural priista comienza a ser abiertamente cuestionada, porque la nación se da cuenta que no es una, sino muchas identidades conviviendo juntas. Los movimientos estudiantiles y populares generaron fuertes dinámicas de ruptura, surgió la crítica al muralismo oficial, y comenzó el auge de los que criticaban la idea de unidad nacional” (Marzo, 2007: 15).

Ya en la década de 1970 y 1980, las políticas culturales se respaldaron principalmente en los medios de difusión (televisión, radio, periódicos y en menor medida libros); algunos programas como patrocinios a ciertas formas de creación artística; subvenciones a grupos indígenas; medidas para apoyar la educación superior, la investigación científica y el impulso diplomático hacia el exterior.

Como ya hemos indicado, durante el gobierno de Echeverría, se intentó recobrar la supuesta “legitimidad” del país perdida por el gobierno mediante la innovación de la política exterior. Sin embargo, también se afanó por ganarse a las comunidades universitarias e intelectuales y facilitó el acceso a la educación superior a un mayor número de estudiantes. En ese campo, el régimen no se limitó a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), sino que además creó la Universidad Autónoma Metropolitana, para compensar la

⁴⁹ “La política cultural tiene un campo de acción muy amplio. En estas se pueden incluir acciones encaminadas a preservar el patrimonio, a promover las diferentes prácticas sociales de una población, a administrar y reglamentar las industrias culturales, a fomentar la práctica creativa, a establecer canales de distribución y recepción de bienes y objetos artísticos, etc.” (Ejea, 2008: 2)



concentración de estudiantes en un solo espacio y colocar una institución educativa alternativa. Paralelamente entregó la nueva sede del Colegio de México y a su vez, reforzó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), encargado de otorgar becas de estudio de postgrado en el extranjero. Aunque las políticas culturales no fueron muy numerosas en estos años, y no existía un plan contundente para llevarlas a cabo, “el vacío cultural no fue absoluto ni mucho menos porque se renovaron apoyos financieros a ciertos grupos de artistas e intelectuales, pero con objetivos primordialmente políticos, ya que este patrocinio se brindaba como manifestación de tolerancia y conciliación encaminada a propiciar, el amasijo de artistas e intelectuales selectos con el Estado para legitimarlo y recuperar la ‘normalidad’ perdida” (Mambire, 2003: 43).

El periodo de López Portillo continuó sin un proyecto político cultural suficientemente eficaz. Aún así, se obtuvo un impulso precario gracias a los recursos obtenidos por la venta del petróleo “recién descubierto”, lo cual permitió elevar el gasto público favoreciendo a las universidades. Sin embargo, fue un momento de derroche efímero que se esfumó dando cabida a la crisis ya existente del periodo anterior.

Ya durante el gobierno de Miguel de la Madrid (1982- 1988), dicha crisis nubló el paisaje nacional, afectando también a las instituciones culturales y educativas. Así las asistencias a las artes y las diversas manifestaciones artísticas fueron sombrías y no prioritarias a lo largo de casi toda la década de 1980.

Pese a todo, como veremos en el siguiente apartado, los exiliados encontraron un clima factible para poder integrarse y desarrollarse profesionalmente, ya fuera insertándose en las diversas universidades, centros educativos o institutos de las diferentes esferas científicas, sociales, culturales, humanísticas, entre otras. Lo cual en parte se explica, si tomamos en cuenta el gran impulso encaminado hacia las relaciones diplomáticas con el exterior, en el afán por recobrar aquella supuesta “legitimidad” extraviada.

3.5.2 La llegada de los exiliados uruguayos a México

Entre los exiliados que llegaron a México concurrieron una gran variedad de categorías migratorias bajo condiciones distintas. Algunas personas abandonaron el país sin contar con la documentación necesaria; hay quienes contaban con pasaporte y la documentación legal exigida, e incluso hay quienes perdieron la posibilidad de renovar sus pasaportes cuando se



refugiaron en las distintas embajadas de los países en los que pidieron refugio. Así también, al momento de su arribo existieron algunos inconvenientes de índole burocrática en cuanto a las barreras establecidas por los funcionarios de migración en las gestiones de ingreso al país, de hecho muchos uruguayos se quejaron de no haber recibido un trato cordial.

Una vez en el territorio, los exiliados eran asistidos por las autoridades competentes. Durante los primeros meses, el gobierno mexicano solía alojar a los conosureños en dos hoteles esencialmente: el Hotel Versailles⁵⁰ y el Hotel del Prado (aunque en algunos casos el gobierno los alojó en otros puntos de la ciudad), donde se les daba comida y techo, y se les proporcionaba ayuda económica. Pasando esos días (aproximadamente tres meses) tenían que buscar sus propios medios de subsistencia.

Sin embargo, a este primer encuentro le siguieron una serie de circunstancias difíciles que confrontaron los exiliados para adaptarse a su nuevo medio, entre ellas, problemas de inseguridad económica, empleo, salud, documentación migratoria, desarrollo profesional y sensaciones de culpabilidad e incertidumbre, inclusive de relación entre ellos mismos, ya que muchos de los sudamericanos no compartían la misma militancia política, organización y adaptabilidad al país de refugio.

En su mayoría, los uruguayos arribaron al territorio mexicano con muy escasos recursos económicos. Recordemos que las circunstancias de perseguidos políticos los habían orillado a perder o abandonar su empleo, su profesión y sus pertenencias con la premura de salir del país para salvar su vida lo antes posible. Lo cierto es que la falta de medios económicos fue un problema que arrasó con todo el conjunto de exiliados, sin importar que fueran prestigiosos intelectuales, académicos, militantes o periodistas renombrados.

Por otro lado, Buriano (1999) menciona que el Distrito Federal fue una especie de *Babel*, en la cual convergió un gran mosaico de exiliados políticos muy heterogéneo en edades, niveles económicos, ideología política y extracciones sociales. El exilio uruguayo, en particular, expresó diferencias en su interior demarcadas por los motivos de salida, la manera en cómo se internaron al país de refugio, el estatus social, las condiciones políticas y diferentes formas de vivir y asimilar este proceso.

⁵⁰ Fue destruido en el terremoto de 1985.



Los análisis muestran que el exilio uruguayo en México fue muy numeroso, más no fue un fenómeno masivo. Se conformó principalmente por académicos, intelectuales, y estudiantes (artistas, periodistas, líderes sindicales, escritores e intelectuales), aunque incluyó además funcionarios del gobierno, obreros, empleados públicos y privados, comerciantes, etc. Se dice que “de una muestra de 148 asilados, el 57% lo componía un sector de exiliados profesionales, técnicos y trabajadores de la enseñanza y la cultura, 18% eran estudiantes y el 25 % lo eran empleados públicos y privados y obreros” (Dutrénit, 2008: 171). Por supuesto nos interesa enfatizar la presencia del grupo teatral *El Galpón* en México, pero también es importante no dejar de lado la injerencia en este proceso de otros grupos artísticos de gran escala como el conjunto *Camerata Punta del Este*; destacados músicos como Jorge Bouton; periodistas como Carlos Quijano (quien editó los *Cuadernos de Marcha*⁵¹); el filósofo Manuel Claps; artistas plásticos como Anheló Hernández; cantantes populares, cineastas y varios directores, así como docentes de institutos y centros de investigación universitarios y de otros niveles del sistema educativo.

Por otro lado, se puede decir que fue un exilio altamente politizado, integrado por varias vertientes partidarias de izquierda. La mayoría eran integrantes del Partido Comunista del Uruguay (PCU), así también como un grupo de militantes independientes y miembros del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro (MLN); en proporción menor tuvo presencia el Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), los grupos de Acción Unificadora (GAU), del 26 de Marzo; así como un número más reducido del Partido Socialista (PS) y pertenecientes al Partido Obrero Revolucionario (POR). Del mismo modo se instalaron en México y en otros países, representantes del Frente Amplio en el Exterior (FAE)⁵² y de la Convención Nacional de Trabajadores (CNT).

Además abarcó a personas de distintas edades, aunque mayoritariamente se compuso de jóvenes. Según Leticia Pérez, en el exilio uruguayo “la edad promedio estuvo en los 26 años y el tramo etario modal entre 15- 34 años” (Pérez, 2001:22).

En los primeros años, la readaptación al país destinatario se vinculó a las características de personalidad y a las coyunturas políticas, más allá de la situación cultural o social

⁵¹ La refundación de *Los Cuadernos de Marcha* fue en 1979, en México. “Fue un ámbito propicio para lograr esa conjunción de pensamientos de la intelectualidad latinoamericana en el exilio mexicano, así como análisis sobre cuestiones de coyuntura, atendiendo dos cosas: el imperialismo y la vocación latinoamericana” (Lichtensztejn, 2008: 35).

⁵² Conformado en 1977, en el exilio.



reinante. Como algunos exiliados lo refieren: “fue llegar a una suerte de paraíso, llegar al lugar de tranquilidad [...] donde uno podía caminar sin documento en la bolsa, donde el policía te podía pedir una mordida pero no te mataba” (Schmucler, 1998: 179). Fue una lucha por la sobrevivencia, un sentimiento de alivio pero al mismo tiempo una preocupación, sobre todo en los inicios, cuando el miedo era aún palpable.

Los uruguayos que llegaban a México venían de padecer situaciones de tensión extrema junto con la carga emocional que había significado el abandono del país y de muchas otras cosas queridas, “la sensación de muchos que vinimos a México en 1976, o en los años previos y posteriores, no fue la diferencia histórica y cultural, ni la dificultad de conseguir trabajo o aprender a vivir en una mega ciudad multiétnica, sino la de habernos liberado del terror” (Canclini, 1998: 63). La asimilación de esta nueva realidad se fue integrando poco a poco a las necesidades de los exiliados, una vez que se sintieron a salvo del peligro constante que los había asechado.

Toda la sensación de soledad vivenciada por los exiliados promovió el acercamiento de los uruguayos, fue “una manera de expurgar el dolor, de encontrar apoyo en personas que estaba viviendo la misma situación” (Viz, 2007: 79). Y también de la sociedad mexicana, que los acogió en momentos de gran dificultad y les ayudó a desenvolverse en el medio.

Para muchos la práctica del destierro se canalizó hacia una doble directriz que osciló entre el rechazo y la atracción hacia México, por un lado era común considerar que el acercamiento hacia este país implicaba alejarse y traicionar el lugar originario. Bajo otra óptica la simpatía por esta tierra se asentaba en la sensación de alivio, libertad, esperanza y búsqueda de nuevas oportunidades y canales de sobrevivencia. De cualquier manera, la llegada a México significó una experiencia de confrontación y asimilación con una nueva entidad geográfica, histórica, política y cultural. En este sentido Yankelevich menciona:

El peso y la profundidad de la historia de México, pero sobretudo la relación de los mexicanos con su historia, impacta fuertemente a los sudamericanos [...] la experiencia mexicana, ensancha la dimensión histórica de los exiliados. Ellos provienen de naciones donde la conciencia histórica es un producto criollo; en contraste, México despliega densa y orgullosamente un pasado multiétnico (Yankelevich, 1998: 15).



Los exiliados comúnmente se enfrentaban con problemas de adaptación como: la manera de saludar, expresiones, códigos desconocidos y hábitos sin duda ajenos, algunos terminaron por adecuarse, otros por el contrario entraban en conflicto y les era muy difícil asimilarlo. Como señala Palma Mora “la falta de adaptación y de franco cuestionamiento a la sociedad receptora de cierta parte de la población exiliada, respondió en buena medida, al motivo de su salida. Ellos no habían elegido este país para radicar, las circunstancias y los militares habían actuado a favor de ello” (Palma, 2003).

Todo este crisol de sensaciones que atendió la vulnerabilidad del exiliado se puede ver reflejado en los distintos testimonios. Uno de los uruguayos, Gonzalo Vaca Narvaja, recuerda lo siguiente:

A mí lo que más me llamó la atención, fueron los colores [...], de una cosa gris empezar [...] a andar, digamos, del aeropuerto hasta cerca del centro, de la Alameda, cerca del Zócalo, los colores con que estaban pintadas las casas, los locales, la gente de afuera, las comidas, ese olor a comida [...] ese monstruo de ciudad que vos lo veías y decías: ¡no puede ser! Viniendo de una provincia chica pasar a esa, terrible, y después [...] llegamos a un hotel, nos dieron habitaciones por grupos familiares (Rodríguez de Ita, 2000: 265).

Otros exiliados como Amelia Porteiro, refieren su experiencia como algo positivo y enriquecedor:

Mi experiencia como exiliada fue muy rica, con muchas cosas positivas (una hija mexicana, volver a sentir la libertad, encontrar una enorme generosidad y solidaridad a mi alrededor en los mexicanos, desarrollar una forma de trabajo artístico totalmente profesional que en Uruguay no era viable, por el tipo de trabajo que realizábamos pudimos conocer casi todos los Estados mexicanos, así como otras ciudades y países que nos enriquecieron mucho) y también con tristezas, dolor, y muchas veces angustia. Pero todo mi período en el exilio traté, sin perder mi vínculo y mi arraigo en México ni la integración en mi nuevo país, de estar siempre de cara al Uruguay trabajando para recuperar la democracia perdida y pensando en el regreso (Entrevista personal a Amelia Porteiro, 13 de mayo de 2011).



Más allá de este mosaico, el contacto con México propició la resignificación de América Latina. La residencia en este territorio permitió a los exiliados uruguayos relacionarse con otras culturas, con otros pasados e historias, el reconocimiento de otras identidades y por ende, la redefinición de su propia identidad. Ese enriquecimiento se constituyó no sólo por medio del contacto con la cultura mexicana, sino también se nutrió de la relación más estrecha entre los sudamericanos e incluso los mismos uruguayos. Como claramente alude María Luisa Tarrés:

Los exiliados vivimos a veces experiencias límites, rupturas que nos permitieron distanciarnos de lo que se nos aparecía como natural y aprender a ser más reflexivos. Gracias a las rupturas y a esa vivencia ambigua que se mueve entre el amor al terruño de origen y a la sociedad mexicana, debimos trabajar subjetivamente sobre nosotros y sobre los otros para adaptarnos y reelaborar nuestras identidades (Tarrés, 1998: 25).

Sin lugar a dudas el exilio uruguayo en México fue una experiencia enriquecedora que profundizó en el saber de la cultura mexicana: su historia, su literatura, su cultura, su lenguaje y su gente. Pero también fue la exploración del conocimiento sobre aspectos generales de Latinoamérica. Aunque existían muchas personas entre los exiliados que ya habían visitado el territorio mexicano, tanto por motivos laborales como turísticos, la mayoría sabía muy poco acerca de su historia y de su cultura general; muchos de ellos ni siquiera habían dejado su nación, y no conocían otras fronteras, ni regiones de América Latina.

Digamos que el exilio logró superar la visión “nacional”, en pos de una visión supranacional y múltiple que entretejió una trama diferente del pensar y sentir América Latina, “aprendimos no sólo que México nos hacía más latinoamericanos, sino que América Latina existía gracias a México” (Maira, 1998: 135). Brenda Canelo señala que el exilio ayudó a construir:

Lo latinoamericano como indicador de pertenencia y otredad a partir de coordenadas históricas, políticas, económicas y culturales. Si todos los inmigrantes tienden a conservar su cultura, a valorar, magnificar los aspectos positivos de sus estilos de vida y remover los negativos, los exiliados políticos le otorgan a esa actitud un contenido político: mantener viva la cultura amenazada, no permitir a las dictaduras un triunfo más (Canelo, 2007: 119).



La incorporación laboral de los exiliados fue favorecida por el gobierno mexicano quien propició dicho proceso, facilitando la documentación y dando cabida a posibilidades de empleo o estudios en el DF y en otros lugares de la República. Muchos de ellos se instalaron en el sector gubernamental o bien, en las instituciones académicas y culturales, en los medios impresos y televisivos; el comercio y empresas privadas.

Una vez en México un gran número de exiliados profesionistas se insertaron en diversos ámbitos: algunos estudiosos e investigadores se introdujeron en el medio académico mexicano; otros jóvenes se dedicaron a concluir sus carreras; otros científicos, economistas, sociólogos, abogados y especialistas en distintas áreas fungieron en sus respectivos núcleos y dieron grandes aportaciones al destino nacional. Muchos de los exiliados no se enfrentaron a grandes dificultades para incorporarse al medio de docencia e investigación para educación media superior y superior. Así formaron parte de instituciones y centros como: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), El Colegio de México (COLMEX), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), el Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y otras universidades y centros educativos que le dieron abrigo a numerosos uruguayos. Muchos trabajaron en casas editoriales, algunos se facultaron como periodistas y otros más se desarrollaron en el ámbito artístico y cultural.

Para muchos el exilio fue un proceso difícil, sin embargo para otros fue un catalizador que fomentó la movilidad social y la búsqueda de reconocimiento. La dinámica del exilio uruguayo también se empeñó en hacer evidente la importancia de los valores humanos, la lucha en contra de la dictadura, y paralelamente en fortalecer y difundir la diferenciación de la cultura uruguaya, frente a otros países en el mundo. Fue necesario establecer nuevas formas de relacionarse, nuevos sentimientos a la comunidad y a los procesos políticos e históricos y culturales del momento.

De cualquier modo, en México los grupos en el exilio generaron una gran diversidad de actos en resistencia tanto en el campo estudiantil y sindical como en el cultural. Por medio de representaciones teatrales, canciones populares, exposiciones de arte, conferencias, entrevistas de radio, televisión y publicaciones, en los que se pretendía prestar especial atención y solidaridad a los presos y familiares; desenmascarar a la dictadura, generar un



apoyo internacional, reivindicar los valores humanos de cara al Uruguay, y buscar el retorno a la patria.

Varios mexicanos también se solidarizaron con la causa de los exiliados; muchos fueron apoyados por Gobernación y funcionarios del servicio exterior; por diversos partidos políticos, como el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el Partido Popular Socialista (PPS), el Partido Comunista Mexicano (PCM) y organizaciones políticas de izquierda; por estructuras sindicales, como el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM), Confederación de Trabajadores de México (CTM), los electricistas; estudiantes, profesores de la UNAM, UAM, FLACSO, Universidad de Chapingo, COLMEX, CIDE, entre otros sectores de la población. Al mismo tiempo, en colaboración a la condición vulnerable del exiliado, los uruguayos crearon diversas organizaciones de apoyo como la Convergencia Democrática Uruguaya (CDU)⁵³, en 1980 y agrupaciones de ayuda y solidaridad. Fueron espacios de reunión para asuntos políticos y de difusión cultural, donde confluyeron destacados intelectuales latinoamericanos entre ellos, chilenos, uruguayos, argentinos y mexicanos. Se organizaban conferencias y exposiciones sobre amplios aspectos de la sociedad latinoamericana; “los uruguayos continuaron siendo una comunidad de exiliados conscientes de su identidad y desarrollaron una actividad cultural considerable. Crearon una serie de publicaciones y diarios como *Desde Uruguay*⁵⁴ y *Cuestión* que relataban los acontecimientos de la actualidad ocurridos tanto en su país como en el extranjero” (Mora 2003:). Todas estas organizaciones resultaron ser un punto para la propagación de la cultura uruguaya, entre ellas se puso en marcha la difusión de diversas obras literarias de Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti y Carlos Quijano, o las canciones de Aníbal Sampayo, Daniel Viglietti, entre otros. Fue una trinchera de lucha contra las dictaduras, pero además un sitio de socialización y de intercambio con sus paisanos, la sociedad mexicana y la comunidad latinoamericana en general.

⁵³ Según Silvia Dutrenit la CDU era una expresión de coincidencia entre el sector *Por la Patria* del Partido Nacional, y el Frente Amplio, que en realidad tenía como punto de fuerza y apoyo en el exterior al PCU. Tuvo gran importancia en el extranjero para promover la solidaridad internacional a favor de Uruguay.

⁵⁴ Fue una publicación quincenal financiada por el PCU en México, y su elaboración estuvo a cargo de Niko Schwarz y Luciano Weinberger. Se publicó ininterrumpidamente hasta 1983.



Existió además en México lo que se denominó como *Jornadas uruguayas en el exilio*⁵⁵, creadas en 1977, en las cuales participaron numerosos artistas y académicos mexicanos o gente externa que venía para colaborar en ellas.

Se crearon nuevos lugares para habitar y socializar. En el Distrito Federal existieron espacios, conglomerados o “ghettos” en distintas unidades habitacionales. Se trataban de reuniones políticas que analizaban lo ocurrido; las estrategias a seguir en colaboración con presos y familiares, y los pronósticos para un posible retorno, era una vida difícil donde las reuniones se perpetuaban hasta la madrugada, durante meses y años. En alguna medida, había quienes también se resistían a la aclimatación por el miedo de involucrarse afectivamente con el pueblo, la cultura y la tierra mexicana que se pensaba había que abandonar pronto. Efectivamente pocos preveían que la dictadura se postergaría por tanto tiempo.

Los inmigrantes crearon en el exilio talleres, cafés literarios, agrupaciones artísticas o festivales, espacios de encuentro y reafirmación de lazos políticos o culturales; porque al mismo tiempo que revalidaban su identidad denunciaban las prácticas represivas de las dictaduras y estrechaban vínculos con organismos de derechos humanos que actuaban en el lugar. Fue también una forma de encontrar una conexión con la sociedad receptora y obtener un cierto reconocimiento internacional.

A mediados de la década de 1980, las circunstancias sociopolíticas en Uruguay se fueron modificando hacia lo que se identifica como la transición a la democracia, bajo este contexto los exiliados que se habían forzado a salir del país, pudieron iniciar el regreso a su patria. Sin embargo, no todos los que habían arribado a México se marcharon, algunos decidieron quedarse en el país en el cual habían logrado obtener una cierta estabilidad económica, un empleo sólido, un desarrollo profesional considerable, nuevos proyectos de vida, lazos familiares y de amistad. Estos factores influyeron enormemente en la decisión de retorno o permanencia en el país de refugio.

La experiencia del exilio fue de gran impacto para los uruguayos, sin embargo la posibilidad del retorno fue igualmente difícil, para muchos volver era una obligación, un deber. Los sentimientos eran ambiguos, por un lado la alegría de reencontrarse con su pasado, su familia, amigos, con un país desde hacía mucho tiempo abandonado; por otro, la sensación de ajenidad, extrañamiento ante los cambios físicos, políticos, sociales ocurridos en

⁵⁵ Véase capítulo IV.



el país durante todo el periodo de ausencia. Allier señala que aunque no existen cifras exactas de los retornados al país se puede asegurar que durante 1985 al menos “siete mil personas habrían vuelto a Uruguay” (Allier, 2007: 275), con la ayuda del gobierno de México, así como de algunas agencias como la ACNUR, la Cruz Roja y de algunos representantes de las Naciones Unidas.

Sin embargo, quedó una importante fracción en México que hoy en día se dedica a ejercer cargos gubernamentales, docentes en especial universitarios, intelectuales destacados, entre otros. Han sido muchos los factores que intervinieron en la elección de los uruguayos. Además de las razones laborales, afectivas y económicas, fue importante tomar en cuenta los recuerdos traumáticos y dolorosos de los exiliados, ya que muchos de ellos tenían familiares o conocidos que habían sido víctimas del aparato represivo del régimen: la prisión, la tortura o la desaparición.

En conclusión los exiliados uruguayos lograron introducirse en algo más profundo de la cultura nacional, es decir lograron establecer relaciones afectivas con el pueblo mexicano; asimilaron nuevos códigos culturales, costumbres y hábitos que permitieron conocer más afondo la realidad de otros países. Abrieron cause a un intercambio, un diálogo afectivo, cultural, social, político y económico que les aportó en mucho.

Con este capítulo podemos constatar que el fenómeno del exilio uruguayo no fue un proceso homogéneo, existieron una multiplicidad de exilios que se determinaron por una gran variedad de factores. Así que cerraremos con uno de los testimonios de Ana Buriano que nos da muestra del gran legado que significó el exilio en México:

De este caudal nos nutrimos los uruguayos que habitamos la gran ciudad. Con estos nuevos ojos que nos dotó México, aprendimos a mirar América Latina, a valorar de manera más cercana la realidad, los logros y las frustraciones de nuestro pueblos; a comprender mejor nuestro propio país, a calibrar, adecuadamente, las raíces culturales de esa tierra de inmigrantes que es el Uruguay. El destino de nuestra descendencia llevará, donde quiera que vaya, en la piel, en los ojos, en las costumbres culinarias y en su acervo cultural toda la marca indeleble de ese sincretismo forjado en esta gigantesca fragua que es la Ciudad de México, Distrito Federal, ciudad de refugio y de protección para los perseguidos del mundo (Buriano, 1999: 26).



Así mismo enfatizaremos que más allá del impacto por la salida involuntaria del país que implica el exilio, existe una resignificación que podría valorizar este transcurso como algo positivo, una manera de expandir lo propio y al mismo tiempo abrir canales de comunicación que permitan retroalimentarse unos a otros. Porque la identidad no sólo es la diferenciación de un pueblo o una comunidad específica frente a otras, se trata además de rasgos y elementos que logran integrarse para construir algo distinto. El exilio entonces no es solo un fenómeno de alejamiento o extrañamiento, sino de cercanías que van entretejiendo lo cotidiano.



Capítulo IV

El impacto del exilio mexicano en la institución teatral (1976- 1984): *El Galpón no ha muerto*

Nos quisieron quitar la patria y lo único que hicieron fue ampliarla.

Atahualpa del Cioppo

(Entrevista personal de Washington Castillo, 3 de junio de 2011)

El Galpón es el más lúcido narrador de los sueños del teatro latinoamericano.

Por eso la oscuridad quiso apagarlo, ignorando que la luz del escenario tiene el mismo empecinado fulgor de los amaneceres.

Alfredo Alcón (1999: 140)

Basándonos en el capítulo anterior sobre el impacto que tuvo el exilio en la población uruguaya, y sus características propias en México, a continuación observaremos el desarrollo de este proceso en El Galpón. El siguiente apartado versa sobre el arribo de la institución teatral independiente a México y su desenvolvimiento social, artístico y cultural durante los ocho años que permaneció en el exilio, es decir de 1976, año en que la dictadura decreta su disolución e introduce medidas represoras contra su organización e integrantes, hasta 1984, etapa conocida como el “retorno democrático” en Uruguay.

El objetivo es identificar las consecuencias que tuvo dicho proceso al interior del sector teatral, poniendo especial atención en los cambios que acaecieron dentro de la compañía. Esto es: el nivel orgánico de la institución, la readaptación de sus políticas teatrales, las variables en su proyección artística, las estrategias de acción tanto escénicas, como sociales, ideológicas o políticas; así como la asimilación de condiciones simbólicas, culturales, históricas, geográficas y sociopolíticas heterogéneas. En otras palabras, observar cambios importantes en este periodo en relación a la etapa previa al exilio, y detenernos un poco en el tiempo para reflexionar cómo los procesos históricos llegan a repercutir en una estructura microsocial específica.

La amplitud de la diáspora teatral latinoamericana entre 1970- 1980 es un suceso sin precedentes, donde compañías de teatro enteras fueron arrojadas a otros países americanos u europeos (en ocasiones con un idioma distinto a la lengua española); directores, dramaturgos



y actores exiliados dieron continuidad a su labor artística e incluso, conformaron nuevos grupos teatrales en los países de exilio. Algunos grupos de teatro latinoamericano como: *El Teatro del Ángel* de Santiago de Chile (en Costa Rica); *El Teatro de Buenos Aires* (en España), *El Túnel* de Chile (en Argentina) y, por supuesto, *El Galpón* de Montevideo (en México), son un ejemplo de este éxodo masivo de teatreros. Un fenómeno que tuvo grandes repercusiones tanto en la evolución cultural de los países afectados, como en el desarrollo profesional de los mismos directores, escenógrafos y dramaturgos.

Algunos historiadores han hablado de la cultura del exilio denominándola como “apagón cultural”, empero, en concomitancia con Barros- Léméz:

Este periodo fue caracterizado por la existencia permanente de un proceso lento y complejo de resistencia y de creación en todos los planos de la vida social y bajo las más negativas condiciones [...] El proceso cultural se angosta o se reacomoda cuando la realidad le es hostil, pero no desaparece, no hay bache, no hay silencio, y los ejemplos sobran en las situaciones más terribles que la humanidad ha enfrentado y enfrenta (Barros- Léméz, 1988: 41 y 45).

Por ello, la idea de esta investigación es enfatizar aquellas propuestas que se construyeron en el exilio, más allá del vacío institucional, espiritual, cultural o político que cualquier régimen represor trae inherentemente consigo.

Así, a lo largo de este recorrido intentaremos responder algunas interrogantes. Entre ellas: ¿Cuál es la postura del grupo en relación a la situación que se estaba viviendo en su país?, ¿cómo se adecúa la institución a la nueva situación?, ¿cómo coexisten las líneas de acción social con sus políticas teatrales?, ¿con quién se relaciona la compañía durante este periodo y cómo influyen dichas relaciones al interior de la misma?, ¿de qué manera se engloba la conexión entre la institución y el país de acogida?

Lo anterior nos permitirá observar el puente que se logró articular entre El Galpón y el país de residencia e identificar el derrotero que caracterizó a la institución durante la larga espera del exilio.



4.1 Los objetivos de El Galpón en la Embajada (1976)

Para empezar, los integrantes de El Galpón que llegaron a México tomaron como opción el asilo político en la Embajada mexicana— en ese momento, la única que facilitaba el traslado al país de acogida—luego de tornarse imposible su estancia en Uruguay. Así que, una gran parte de sus miembros fue llegando a cuenta gotas a tierras mexicanas en condición de exiliados, mientras la fracción restante del grupo (alumnos, integrantes menos conocidos y contribuyentes) permaneció en su país ejerciendo su labor teatral en condiciones hostiles y prácticamente en forma clandestina.

Algunos de los que permanecieron en Uruguay, imposibilitados para actuar como grupo, siguieron haciendo teatro en otros elencos como símbolos de un Galpón transitoriamente ausente; otros abandonaron la actividad teatral durante la dictadura. Y algunos otros fundaron el grupo “La Gaviota” (1977), con integrantes jóvenes de El Galpón que resistieron los altibajos del régimen. El mundo del teatro había quedado entonces dividido entre quienes hacían teatro en el exilio, el teatro penitenciario y el teatro en resistencia.

Ya en el interior de la Embajada los galponeros se propusieron nuclear su organización en el exilio. Los que habían llegado a México en sus inicios eran apenas ocho compañeros de los casi setenta miembros que conformaban El Galpón en Uruguay, “entre treinta actores y cerca de cuatro mil socios de contribución mensual” (Garzón, 1976: 91). Sin embargo, fueron ellos los que una vez asentados en el nuevo país, decidieron convocar al resto de sus compañeros que con anterioridad, igualmente forzados por la represión, habían tenido que elegir otros destinos de refugio. La cuestión no era nada fácil, pues las críticas circunstancias habían provocado la dispersión del grupo. Atahualpa del Cioppo se encontraba en Costa Rica; otros como César Campodónico, Stella Texeira, Blanca Loureiro, Washington Castillo, Sara Larocca, Arturo Fleitas⁵⁶, Amanecer Dotta o Alondra Badano, al igual que algunos que inicialmente habían sido miembros de la institución como Manuel Tenuta, Villa Nueva Cosse o Adela Gleijer, radicaban en Buenos Aires; Ugo Ulive y Maruja Fernández se localizaban en Venezuela; al tiempo que otra minoría se hallaba desperdigada en países de Europa como: España, Francia, Italia o Inglaterra.

⁵⁶ Arturo Fleitas ya venía de un segundo exilio, obligado a salir de su país de origen, Paraguay, por la concreción de la dictadura de Alfredo Stroessner (1954- 1989).



No obstante, aunque el engranaje institucional era minoritario comparado con el conjugado primariamente en Uruguay, consiguieron consolidar paulatinamente un equipo fuerte, hasta llegar a integrarse poco más de quince galponeros que llevaron adelante el proyecto teatral en el exilio. Conformaban el cuerpo teatral: María Azambuya, que era dirigente del Sindicato Uruguayo de Actores; Blas Braidot, el secretario general de la institución; actores y directores teatrales como César Campodónico, Washington Castillo, Dardo Delgado, Arturo Fleitas, Blanca Loureiro, Humbolt Ribeiro, Nicolás Loureiro, Amelia Porteiro, Silvia García, Raquel Seoane, Stella Texeira, Rubén Yáñez; el escenógrafo, Mario Galup, Rodolfo Da Costa, ex miembro del *Teatro Circular*; el asesor literario Saúl Ibargoyen Isla (estos últimos dos, habían sido invitados a participar en el grupo desde la Embajada mexicana en Uruguay en 1976), y más adelante el maestro Atahualpa del Cioppo.

Sabemos que se iniciaba un proceso de grandes dificultades, como lo es, para cualquier persona que es obligada a abandonar su patria por razones políticas. Pese a todos estos bretes, la institución uruguaya tenía como objetivo mantenerse en pie y continuar sus faenas artísticas sin poder evitar una serie de cambios en el accionar de la organización delineados por las condiciones del exilio.

Para comprender las líneas de operación que determinaron el desenvolvimiento del grupo durante su estancia en México, es importante poner en claro los objetivos que El Galpón estableció para su subsistencia y desarrollo, en los planos artístico, social, ideológico e institucional.

Desde su refugio en la Embajada de México, la institución acordó perpetuar su trabajo artístico en el exterior y denunciar en el exilio los abusos cometidos por la dictadura cívico-militar de su país. El propósito era anexar su lucha con los pueblos latinoamericanos que se veían afectados por gobiernos dictatoriales similares y por medidas represivas o autoritarias que deterioraban el desarrollo de la sociedad, a fin de retomar el camino democrático y la libertad coartada por el régimen.

Bajo este contexto en 1976 el Consejo Directivo de la institución redactó un documento en la Embajada, que definía la operatividad del futuro grupo y traducía el dramático momento que se estaba viviendo. Dentro del marco medular del manuscrito se señaló lo siguiente:



De igual forma que durante 27 años de trabajo en el Uruguay, por lo que se constituyó en el campo de la cultura, al salir al exilio, ilegalizado por la dictadura en base a esa función cumplida, El Galpón lo hace con el mismo cometido de seguir siendo un instrumento del pueblo, ajustado a la nueva instancia que le tocó vivir [...] En consecuencia, el objetivo fundamental de El Galpón en el exilio ha de ser; en el marco de sus actividades y posibilidades, ofrecer a la opinión pública internacional el testimonio de la situación que está viviendo el pueblo uruguayo, e integrarse a la gran vertiente que promueve la unidad de ese pueblo contra la dictadura y la acción concurrente de pueblos, partidos y gobiernos de América Latina y el mundo para el derrocamiento del fascismo en Uruguay (Mantero, 2009).

Una vez más los miembros de El Galpón, se involucraban con su entorno y con las circunstancias que les había tocado vivir, no olvidando que se trataba de una institución artística, cuyo objetivo era hacer del teatro una herramienta de expresión, para otorgar a la opinión pública evidencias de la tragedia que experimentaba la sociedad uruguaya y promover la unidad de su pueblo bajo un objetivo común: derrocar la dictadura.

Dicho informe se hizo llegar a los demás integrantes, su propósito era establecer trazos estratégicos para su futura reorganización en el exilio, pues la nueva situación exigía reconfigurar un plan de acción eficaz para sobrevivir y tolerar, de la mejor manera, su condición en el exterior, siempre teniendo en la mira su regreso a Uruguay con la prospectiva de nuevos escenarios nacionales que facilitarían su traslado.

Los objetivos de El Galpón en el exilio quedaban así especificados bajo los siguientes puntos (Yáñez, 1989: 11):

- a) Hacer cotidianamente teatro (y no simplemente en giras) para públicos que no eran el uruguayo, junto al cual habían elaborado su trabajo durante veintisiete años.*
- b) Resolver la base material de su producción artística, la cual en Uruguay se había asentado en el orgánico apoyo popular.*
- c) Ubicarse correctamente en el impacto cultural que significaba insertar su trabajo en relación con un movimiento teatral que, como el mexicano, lógicamente se movía en otros parámetros culturales, orgánicos, políticos y sociales.*



d) *Lograr ser, como había ocurrido en las anteriores etapas de su trabajo, expresión y a su vez instrumento del pueblo uruguayo, colocado ahora en la situación de fascismo, en el marco de una contraofensiva continental del imperialismo ante el avance de los pueblos latinoamericanos.*

Como hacen evidente los párrafos anteriores, la intención era buscar nuevos causas para lograr readaptarse a los cambios que se presentaban. En primer lugar resolver cómo encarar un público distinto al rioplatense, al que estaban acostumbrados; por otro lado, enfocar nuevas medidas respecto a su producción artística, sobre todo la generación de bases de apoyo que facilitaran el financiamiento y la difusión de su labor teatral. Les importaba, además, insertarse correctamente en la esfera de un movimiento teatral diverso que se movía a partir de parámetros desconocidos y sobre todo pugnaban por el establecimiento de una estrategia de lucha efectiva para contribuir al derrocamiento de la dictadura uruguaya. De tal suerte, precisaban el estímulo de la acción concurrente de pueblos, partidos y gobiernos democráticos de América Latina y del mundo, así como la solidaridad militante con todos aquellos que luchaban contra la reacción interna y la agresión imperialista.

El manuscrito efectuó un balance que incluía la línea ideológica, artística y política que había caracterizado hasta entonces su trayectoria institucional. Además se planteaba una nueva estructura orgánica que programaba fundamentalmente su labor de difusión en el exterior, tomando como centro México; la configuración de varias formas de existencia en el país; corresponsalías en distintas partes del mundo; el establecimiento de puntos de apoyo y difusión en Buenos Aires; así como:

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, posibilidades de comunicaciones, manejos de vías de aglutinamiento, y por encontrarse allí los cuadros de mayor experiencia en esa función. Un organismo de masas no es un organismo conspirativo, y debe en la medida que puede, tener una faz pública (Constantino, 2000: 63).

Asimismo, el informe esbozaba la necesidad de propiciar una proyección internacional por medio de giras, festivales, congresos, simposios, cursos, entre otras cosas; y la búsqueda de relaciones con los distintos medios artísticos a nivel internacional y con el movimiento sindical teatral.



Al igual que la etapa anterior al exilio, el grupo se había propuesto establecer una política teatral basada en el intercambio y el flujo cultural con otros países y ámbitos artísticos; más ahora, y esto es muy importante, tenía la finalidad de fortalecer redes de solidaridad internacional con las distintas expresiones culturales de América Latina o del mundo, y provocar el apoyo externo necesario para derrocar al régimen. Y es que en este momento, con 27 años de vida, la agrupación se había convertido en un instrumento artístico popular de grandes alcances, muy reconocido por la crítica latinoamericana y por las agrupaciones teatrales del momento.

Por otro lado, ligado al aspecto institucional, la agrupación pretendía mantener a muy alto grado la información de aquello que estaba pasando en Uruguay, con el fin de no desvincularse del proceso socio histórico de su país. A su vez, sostuvieron una postura democrática interna en la toma de decisiones, el rigor ideológico, la autocrítica y la cohesión laboral de todos sus miembros, y la consigna de no aceptar trabajos individuales que inmovilizaran al equipo.

La tarea de reconstrucción tuvo igualmente como base las pautas y los principios que habían demarcado su organización desde los años de su fundación. Es decir, los lineamientos del teatro independiente: la democracia interna, la solidaridad, la libertad expresiva y la búsqueda de soluciones colectivas, no dejaron de cobrar importancia. Sobre todo, se preocuparon por mantener en la medida de lo posible su independencia a cualquier forma de control o patrocinio que mermara la elaboración de su política teatral y los ingredientes de la misma. Pugnaban en todo momento por la formulación de un teatro popular y de arte, que expresara los intereses del pueblo y el derecho de acceso a la cultura. Y en tercera instancia, lo concerniente a las decisiones del grupo, con la importancia de englobar la voluntad colectiva, ayudar en el desarrollo de los integrantes y el cumplimiento de las tareas organizativas y creadoras.

Finalmente, en relación a la veta artística el Documento incidía en la: “profundización del trabajo (equipo, autocrítica, desarrollo, rigor ideológico, eficacia, etc. [...]) vinculación con los otros sectores artísticos del exilio [...] ampliación del equipo, convocando integrantes ubicados en otros países, en el nuestro y recurriendo a invitados especiales” (Constantino, 2000: 64). Además de nuclear la colectividad particularmente a su sector juvenil; la búsqueda



y la preparación de nuevos textos para los montajes de teatro: uno para niños y otro para adultos.

Habría que dejar en claro que la intención no era transformarse en un teatro mexicano más, pues eso sólo correspondía a sus paisanos dentro de su proceso histórico teatral (aunque ambos practicaran el mismo arte y coincidieran en aspectos estéticos, artísticos e incluso organizativos). Más bien el objetivo era la construcción de un teatro con una función distinta, que reivindicara los valores y las características propias de la cultura uruguaya, fomentara una proyección latinoamericana y se enriqueciera con otras manifestaciones teatrales del mundo, a fin de compartir, asimilar e intercambiar propuestas para su crecimiento.

Fue una reestructuración sustancial, tanto en la vertiente artística como en el funcionamiento orgánico de la institución, que se fue adecuando tanto táctica como ideológicamente a las formas de cooperación de diversas organizaciones políticas y de masas. Hablamos sobre todo de manifestaciones culturales y artísticas de México y América Latina fraguadas en contra de la dictadura y a su vez, solidarizadas con todas las naciones víctimas de gobiernos análogos. Este constante flujo de relaciones dio lugar a una fuerte infraestructura de intercambio y colaboración, que luchaba por objetivos comunes y concretos: la amnistía para los presos políticos, el retorno de los exiliados, el establecimiento de un nuevo gobierno; y la difusión de los valores y tradiciones de su país.

4.2 La inserción en el medio teatral mexicano

En relación a su llegada, los integrantes de El Galpón refieren las grandes muestras de apoyo y solidaridad que recibieron del pueblo y organizaciones del Estado mexicano. Sin embargo, como era de esperarse, la llegada no fue fácil: “Cómo insertarse en un medio artístico que operaba de manera tan diferente, cómo sobrevivir, cómo hacerse conocer [en un país donde eran desconocidos] cómo difundir la situación que vivía Uruguay. Cómo mantener la cohesión del grupo, ya que la alta calificación académica de algunos, facilitaba su ingreso a otras actividades” (Entrevista a Stella Texeira, 8 de abril de 2011). Y es que en México las necesidades eran cada vez más grandes y el núcleo era muy reducido.

Si bien, la institución fue apoyada a su llegada a México, no pudieron evitar ciertas dificultades para su supervivencia y posteriormente para lograr su desenvolvimiento como



grupo teatral. Para argumentar lo anterior, incluimos la experiencia que Arturo Fleitas narra en este sentido:

La primera gran dificultad era que unas cuantas familias tenían que sobrevivir en un medio en el que no nos conocía nadie y con la juramentación de no buscar soluciones individuales [...] El ámbito, el medio cultural mexicano y, sobre todo el teatral, tuvo una actitud de “apapachamiento” cálido y fraterno hacia El Galpón. Nos cobijaron, nos ayudaron, nos apoyaron aún no estando de acuerdo con nuestra línea estética e ideológica. No faltaron algunos ataques aislados a los que nunca necesitamos responder, porque los mismos artistas mexicanos se encargaron de defendernos. Esa actitud fue idéntica desde grandes “estrellas” hasta los entrañables y contestatarios amigos del CLETA⁵⁷ (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).

Y es que a su llegada a México, los exiliados uruguayos contaron con la solidaridad de la gente y de algunos organismos del Estado, pero también fueron bien recibidos por los círculos de teatro y del medio artístico e intelectual en general (latinoamericano y europeo) quienes les ofrecieron espacios, les compartieron su trabajo y los invitaron a colaborar en las funciones teatrales.

En el momento de su arribo, los exiliados fueron hospedados en el “Hotel Versailles”. Un edificio donde había tantos uruguayos como de otros países de América Latina, como lo refiere Buriano (1999) una verdadera *Torre de Babel*, en la que confluían: centroamericanos, chilenos, brasileños, paraguayos, uruguayos, entre otras naciones que atravesaban por procesos históricos parecidos, es decir la instauración de dictaduras militares.

Si bien fueron muchas las dificultades con las que se enfrentó la agrupación, como evidentemente lo es para todo exiliado en cualquier momento, Washington Castillo recuerda cómo fue que resolvieron su subsistencia los primeros días:

Casi junto con los primeros compañeros llegados a México, pasó por allí, de incógnito un destacado político uruguayo amigo del Sr. Presidente Echeverría y amigo nuestro. Este hombre le habla al Sr. Presidente Echeverría de nosotros y le solicita ayuda para la institución. Corría agosto de 1976 y al señor Presidente Echeverría le restaban cuatro meses de mandato. Y durante esos cuatro meses

⁵⁷ El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, actualmente conocido como Organización Político Cultural CLETA es un grupo independiente de teatro, nacido en México en 1973.



obtuvimos un contrato del CONACURT [...] esos cuatro meses de contrato nos permitió vivir (Entrevista a Washington Castillo, 3 de junio de 2011).

En vista a las muestras de apoyo, se adquirió el primer contrato con el organismo cultural del Estado, CONACURT (Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores), el cual les permitió montar un espectáculo para niños y dos para adultos que se estrenaron por varias ocasiones para los trabajadores, en México y posteriormente en otros países de América y Europa.

Fue entonces durante su estancia en el hotel, donde El Galpón organizó sus primeros ensayos para el montaje de la obra infantil titulada: *Los Cuates de Candelita*—escrita por Saúl Ibargoyen y musicalizada por Rodolfo Da Costa—y donde se gestionaron los trámites correspondientes para conseguir funciones e insertarse en el nuevo medio:

En el hotel donde fueron alojados, empezaron a mantener contactos con distintos grupos de teatro como el de la UNAM y otros teatristas. También desde allí empezaron a contar una experiencia de obra infantil realizada en Montevideo con mucho éxito y como al grupo se le unió el poeta Saúl Ibargoyen, él se dedicó a escribir y a adaptar ese cuento junto a un compañero que también tenía facilidades para la dramaturgia. Se pensó que la mejor forma de presentarse ante el público nuevo mexicano era con una obra infantil: Los Cuates de Candelita (Entrevista a Silvia García, 25 de mayo de 2011).

Básicamente el punto de partida para su trabajo teatral fue la obtención de contratos por prestación de servicios con varios organismos del Estado y universidades. Uno de ellos fue con la Secretaría de Educación Pública (SEP) —de los más significativos para el grupo por su continuidad—con la cual trabajaron en variadas ocasiones bajo un programa de extensión cultural, que difundía eventos artísticos a múltiples lugares del país. Como Humbolt Ribeiro comentó: “venimos realizando últimamente una experiencia que algún día reeditaremos en Uruguay: llevar el teatro a los diferentes niveles de la escuela pública, donde asistan los hijos de los trabajadores” (Rodríguez Núñez, 1984: 92).

Además de la SEP y el CONACURT, adquirieron otros convenios para sus giras y funciones, entre ellos del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), el FONAPAS (Fondo Nacional para Actividades Sociales),



PEMEX (Petróleos Mexicanos), la Secretaría de Cultura, el ISSSTE (Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado), Escuelas Normales, numerosas universidades y otros centros culturales de la nación.

4.3 La profesionalización de la institución

Aunque con dificultad, el grupo logró contener la unidad en su organización y métodos de trabajo. No obstante, las nuevas condiciones obligaron a sus integrantes a profesionalizarse, ésta fue una diferencia significativa respecto a la etapa anterior de su estancia en México. Inicialmente ellos no vivían exclusivamente de su trabajo artístico teatral, sino que se ocupaban en otras profesiones y se mantenían del apoyo popular y de la cuota contribuyente de la masa de socios. Porque al estar afiliados al movimiento de teatro independiente se presuponía la idea de no remuneración por el trabajo en el teatro. En efecto, para los independientes—contrapuesto al teatro oficial subsidiado por el Estado—la forma de dar continuidad al teatro grupal con toda la connotación de investigación experimental, libertad ideológica y teatro de arte, era renunciando a la profesionalización, en el sentido de no vivir del teatro. Por el contrario, como recuerda Silvia García, “al llegar a México algunos de los compañeros podían integrarse a Universidades y otros lugares a ejercer sus profesiones y vivir de eso; pero si queríamos mantener el Teatro El Galpón vivo no había otra forma que hacernos *fulltime* para poder viajar y estar disponibles para ir y venir dentro de México así como en el exterior. Era nuestro aporte a la resistencia” (Entrevista a Silvia García, 25 de mayo de 2011).

Sin embargo, durante algunas temporadas conseguir trabajo se había convertido en una misión sumamente difícil, había ocasiones que era necesario suspender la actividad durante meses, pues era muy complicado conseguir contrataciones. Entonces ese tiempo era designado a los trabajos de compromiso con el Uruguay. De tal forma la dinámica institucional oscilaba entre los quehaceres teatrales y los objetivos de la lucha y solidaridad que se habían propuesto. Para Fleitas:

La consecución de este trabajo se convirtió en una tarea diaria, ya estábamos parados en territorios profesionales. La cosa no fue sencilla, sin embargo, porque las necesidades eran muchas y los contratos pocos. En mayo de 1977, cuando llegué con mi familia, había habido cambio de gobierno y ya ni existía el CONACURT. El Galpón estaba desocupado pero ya los compañeros tenían sus viviendas en alquiler y



el grupo mismo tenía una sede en la calle Oaxaca, en la Colonia Roma. Nos fijamos unos salarios muy modestos, que recién en 1981 llegamos a cobrarlos como se cobra un salario mensual. Vivimos una experiencia de comunismo primitivo en el que se repartía lo que había de acuerdo a las necesidades de cada núcleo familiar. Así El Galpón fue generando una deuda con sus integrantes que pudo ser totalmente saldada recién en el 81. Los núcleos familiares más numerosos generaron una deuda con El Galpón que les fue condonada por decisión unánime de la asamblea. Estas experiencias fueron tesoros de unidad y cohesión del grupo. Cuando los contratos empezaron a rendir “plusvalía”, se generó el fondo de solidaridad con nuestros compañeros que tenían graves carencias en el Uruguay y lo que llamamos “el fondo del retorno”, una cuenta sagrada reservada exclusivamente para el retorno de fecha incierta, pero sobre el que teníamos un optimismo sin fisuras. Jamás, ninguno de nosotros tuvo la idea de que el exilio pudiera ser largo, aún cuando pasaban los años (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).

El asunto financiero era un serio problema para la institución, pues los contratos eran variables; había temporadas de trabajo y momentos de escasez donde tenían que arreglárselas para sacar adelante el proyecto. Incluso manteniéndose a partir de la ayuda individual de cada uno de sus integrantes o bien, por medio de una pequeña masa de socios (aunque no equiparable a la que existía en Uruguay). Además del respaldo de la colectividad uruguaya y algunos latinoamericanos que aportaban una modesta cantidad de dinero a la organización.

Empero, fue la experiencia del exilio lo que propició que por primera vez los integrantes de la compañía ganaran la vida por medio del teatro, gracias a los contratos que se acordaron con organismos del Estado mexicano, estatales y privados; diversas corporaciones culturales, sindicales y universidades que hicieron posible la profesionalización de sus actividades.

4.4 La organización interna de El Galpón en el exilio

El funcionamiento al interior de la institución seguía manteniendo la misma organicidad con la que se había trabajado en Uruguay. La diferencia más significativa era que tanto el Consejo Directivo, la Asamblea General, como las Comisiones contaban con menos miembros que en Montevideo, y las responsabilidades eran mucho más individuales. Así, las Comisiones fueron armadas de manera similar a su país, aunque adaptándose a la situación:



Comisión Artística, de Finanzas, de Organización, de Propaganda, de Relaciones Públicas, de Cursos, conformada por un Secretario y Subsecretario que integraban el Consejo Directivo. “Los cuales se elegían en la Asamblea del Colectivo e iban cambiando cada dos años como decía el Estatuto, que se mantenía en todos los órdenes que la situación lo permitiera” (Entrevista a Silvia García, 25 de mayo de 2011).

Por ejemplo, originalmente el periodo del Consejo Directivo podía ser de un año o dos y era integrado generalmente por cinco miembros. No obstante, en México siempre fueron tres debido a la poca cantidad de personas que integraban esta institución y la necesidad de facilitar una operación dinámica.

Dado que en el exilio era necesario vender sus espectáculos en un medio completamente distinto, era imprescindible crear un equipo de ventas, por lo que ésta fue una de las necesidades creadas durante esta etapa. Así también se agregó la Comisión de Giras, ya que esta tarea pasó a ser una actividad primordial del equipo tanto en la esfera nacional como internacional.

Por otro lado, a diferencia de muchos extranjeros que habían salido de la Embajada mexicana y se conformaban en calidad de asilados políticos, en 1979 la institución fue reconocida legalmente como Asociación Civil por el Estado Mexicano, y del estatus de asilados políticos que tenían a su llegada, pasaron a convertirse en residentes legales, con el FM3 (un documento que ampara la estancia legal en el país y que permite desempeñar un cargo o cualquier actividad específica siempre y cuando se cumplan los requerimientos solicitados por migración).

Otro aspecto importante dentro de su organización, es la que se refiere al impacto geográfico- social en la institución. Recordemos que el grupo se había quedado sin la representación física de sus dos recintos montevidianos: La Sala Mercedes y la *Sala 18 de Julio*, dejando la comodidad y la continuidad de sus espectáculos. Por ello, cuando llegaron a México trataron de hacerse de un nuevo espacio para ensayar, trabajar y representar sus funciones.

En un principio, ya habíamos mencionado que El Galpón ensayaba en un hotel. Posteriormente alquilaron un lugar cerca de la calle Oaxaca, en la Colonia Roma: “Era un apartamento en un tercer piso por escaleras. Estuvieron ahí hasta 1979 y después se buscó



una casa, porque aquél lugar era un sitio muy inhóspito” (Mantero, 2009). Más adelante se encontró una nueva sede, cuyos dueños eran los Salinas de Gortari:

Tenían una casa enorme y una salita que estaba en su jardín, alejada de ellos, y cerca de la calle, en la que entrabas directamente por un pasillo. Era un teatrillo de cuarenta butacas que usaban para ver cine, para la diversión de los hijos. Un gran lugar con estufa, con su baño [...], tenía además su cabina de luz, un jardín, galería de exposiciones; porque la familia de Gortari tiene un costado muy intelectual por parte de la esposa, hay entre ellos algunos intelectuales de izquierda, gente que nos ayudó mucho (Mantero, 2009).

Era la “casa de juego de los niños” una sala donde podían estrenar las obras y luego presentarlas en los teatros. Fue así como se conformó la sede de El Galpón en México, en la que se trabajó, hasta pocos días antes de la vuelta a Uruguay. No sólo participó la institución, también fue un espacio que emplearon actores, músicos, cantantes, directores de cine y plásticos latinoamericanos. Se llevaron a cabo cursos, encuentros, fiestas, funciones de danza, recitales de poesía, exposiciones, conferencias, talleres, simposios, con varias personalidades del medio artístico e intelectual. Así mismo, abrigó otros grupos exiliados y se organizaron las “semanas de solidaridad” (Yáñez, 1989:13) con distintos países latinoamericanos como Nicaragua, El Salvador, Chile, Cuba, Brasil, Panamá, Puerto Rico entre otros, mediante una programación semanal, con entrada gratuita, dedicada tanto al público infantil como adulto.

Por su parte la Escuela de Arte Dramático no funcionó en el exilio, dado que la compañía tenía como objetivo retornar a su patria, carecía de sentido abrir una escuela en México que integrara a gente del grupo. En lo que se refiere a la de títeres siguió funcionando, aunque solo dos titiriteros integraban el equipo. No obstante, se montaron seis obras que salieron varias veces en todo México y se dictaron cursos por todo el país.

4.5 Ideología de El Galpón en el exilio

El contexto que engloba el proceso vivenciado por los integrantes de El Galpón desde la instauración de la dictadura, la forzosa salida de su país, y por consiguiente la radicalización política de la sociedad, fue profundizando y cambiando inevitablemente el perfil ideológico del grupo:



De una cierta predisposición interna, relativamente tímida en sus inicios, a la tendencia izquierdista más abierta también a todo tipo de influencia vinculada a la actitud de no sumisión a ideología alguna, el grupo pasa poco a poco a militar fervorosamente en pro de ideologías que levantaban la bandera de la libertad del hombre y la denuncia de los abusos practicados por los señores gobernantes, utilizando para eso la única arma que disponían: el arte del teatro (Antunes, 2008: 56).

Ya veíamos que desde las décadas de 1960 y 1970, frente al crítico clima de agitación social en Uruguay y en el mundo, la institución iba tomando con más fuerza el estandarte de la libertad y la justicia. De esta forma, El Galpón no podía hacer oídos sordos después que muchos de sus integrantes habían sido tomados presos y torturados, luego de la confiscación de sus bienes, de los allanamientos y requisas, de los atentados directos a la institución y de su salida obligada al exilio. Por tanto, fue una referencia teatral que profundizó cada vez más en su línea ideológica y política.

El documento de 1979, sobre los Estatutos de El Galpón en el exilio, no refiere una transformación sustancial con respecto al de 1955. Ambos se sustentaron exactamente bajo los mismos principios. No obstante, en el artículo 7º del mismo documento se asume que la asociación: “se mantendrá ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica pero luchará por la libertad, la justicia y la cultura” (ITIEG, 1979).

Aunque sus estatutos siguen siendo equivalentes, en este último párrafo se enfatiza la lucha por la LIBERTAD, la JUSTICIA y la CULTURA. Y es que si bien es cierto que El Galpón tenía como principio mantenerse fuera de toda predisposición política o proselitista, las circunstancias evitaron que la agrupación se mantuviera ajena a lo que estaba ocurriendo en su entorno. Si bien nunca se adscribió orgánicamente a ningún partido político específico (aunque individualmente muchos de sus miembros se encontraran afiliados al Frente Amplio o al Partido Comunista), como institución sí asumió una postura política y colaboró con diversos partidos, sectores y organizaciones políticas —no necesariamente de izquierda— que estaban en contra del régimen dictatorial.

Los vínculos con los grupos políticos en el exilio, tanto en México como en otras partes del mundo se hicieron más fuertes porque era a partir de ellos y de las organizaciones sociales que se podía incidir en la denuncia de la dictadura y el retorno a la patria uruguaya.



Por ello, el trabajo político estuvo ligado a diversas organizaciones sociales que tenían un objetivo común: acabar con el mal gobierno.

Es decir, el grupo se fue politizando, más no se partidizó. Por esta razón fue difícil cumplir el artículo 7º de los Estatutos. Aunque no existía una adscripción partidaria, la situación del momento los había obligado a plantear una postura política más contundente. Como recuerda Fleitas: “durante la dictadura nos politizamos hasta los tuétanos, sin comprometernos orgánicamente con ningún partido ni corriente, ni siquiera con el Frente Amplio, del que todos éramos miembros” (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011). Más adelante Silvia García comentó:

La institución desde sus inicios tuvo una posición ideológica definida y clara; lo que no significa que perteneciera a ningún partido. Si, estaba encuadrada a una ideología de izquierda comprometida con las causas populares. En México se profundizó más la parte política- ideológica porque la institución no sólo había sido cerrada por la dictadura, sino que varios de sus integrantes habían sido encarcelados. Los que salieron al exilio cumplieron la misión de denunciar no sólo con el teatro sino también con charlas y conferencias, siempre sin perder el nivel estético para no caer en un teatro panfletario (Entrevista a Silvia García, 25 de mayo de 2011).

Como menciona Pineda (1995) El Galpón se encontraba ante un doble paradigma, por un lado llevar a buen cauce su práctica teatral, de tal forma que incidiera en el proceso democratizador de Uruguay sin caer en ofuscaciones ideológicas, y por otro, mantener la congruencia de sus exigencias estéticas tanto de forma como de contenido.

De cualquier forma, el exilio favoreció varias fracturas dentro de la organización: la desintegración de gran parte de su equipo de trabajo,—recordando que más de la mitad había quedado en Uruguay o en otros países—la ausencia física de sus dos salas, la búsqueda de su sobrevivencia material como institución, la readaptación cultural al país de residencia; pero también, la fractura simbólica que acarrea cualquier exilio: la separación de familiares y amigos, cambios en las relaciones sociales, entre otras. Todo este clima provocó algunos roces y discrepancias ideológicas al interior de la agrupación, que determinaron que en 1981, dos de sus integrantes: Raquel Seoane y Blas Braidot, se separaran de El Galpón y fundaran un grupo independiente de teatro, que actualmente sigue presente en México: *Contigo... América*. A este respecto, Braidot señala:



La separación de El Galpón fue la conclusión de varias cosas. El exilio, con todo lo que tiene de avidez, arrastra en algunas personas descolocamiento anímico, gente insegura. Surgieron así conflictos, desencuentros, agresiones, temores, todos factores distorsionantes de lo que podía ser un oasis. Parecía que el deponente de todo ese conflicto era Raquel y yo. Además la comunidad iba creciendo y también las necesidades económicas. Ahora, con el tiempo veo dos vertientes: alguna gente no conseguía insertarse en México, así que se inició dentro de una polémica por la idea de retornar. Yo hice una declaración en el sentido de que nunca me había sentido más uruguayo hasta que me vi inserto en el medio mexicano. Así se fue generando una posición hostil hacia mí y hacia Raquel; fuerzas externas, además, empezaron a incidir y en 1979 decidí dolorosamente irme (Espinosa, 1989: 2).

Sobre esto mismo, Seoane señala: lo que habíamos pasado antes y el exilio nos descentró a todos. Entonces, El Galpón ya no funcionaba de una manera orgánica, ordenada, había interferencias, que nunca se habían dado [...] habíamos desde católicos hasta comunistas y compañeros que estaban en la línea de los tupamaros [...] pero El Galpón se gobernaba a sí mismo no teníamos línea política de ningún grupo ni partido. Aquí esto se empezó a entreverar y algunos compañeros estábamos muy molestos, no porque no tuviéramos una militancia política, pero sabíamos que embanderarse con una tendencia política, no era lo ideal [...] Eso empezó a gestar una situación de enrarecimiento, de molestia y bueno eso determinó por lo menos que yo me fuera de El Galpón [...] Sin decirse que El Galpón era de tal o cual partido, si se empezaron a tomar decisiones que no las tomaba propiamente nosotros como Galpón sino que venía muy influenciada de corrientes políticas (Entrevista a Raquel Seoane, 19 de enero de 2011).

Podemos observar que además de las implicaciones anteriormente mencionadas del exilio, el grupo comenzó a dividirse entre aquellos que no querían que la institución se abanderara con una tendencia política y los que habían asumido una clara directriz, aunque no partidaria, sí relacionada con el medio político bajo la consigna de acabar con el entonces gobierno uruguayo. Más allá de todo esto, lo cierto es que mantener la cohesión y la decisión colectiva era muy complicado. Lo importante era que los uruguayos llegaran juntos a una situación específica, pues la unidad era, como ya hemos dicho, un principio básico de la institución.



Pese a todas las peripecias, El Galpón continuó adelante, aunque con dos integrantes menos, y sostuvo los principios del teatro independiente que habían regido desde su fundación. Aunque su funcionamiento era distinto conservaba las mismas consignas: trabajar del teatro, sin fines lucrativos, poniendo su arte al servicio de una causa mayor, partiendo de un teatro popular, educativo y humanístico.

Así también, continuó preocupado por mantener una alta calidad estética en sus obras. Para ellos significaba una cuestión de congruencia con la situación que se estaba experimentando en su país y en otras latitudes de América. Porque en palabras de Orlando Díaz: “El exilio se convierte para el exiliado en un impulsor que acentúa su tarea creadora, haciendo que se intensifique su necesidad de mayor vinculación y compromiso con el país y la realidad dejada atrás” (Rodríguez Orlando, 1982: 59).

4.6 La contribución de El Galpón en la lucha contra la dictadura en Uruguay: Las jornadas de la cultura uruguaya en el exilio, giras y festivales.

Como ya hemos reiterado a lo largo de este trabajo, El Galpón en el exilio mantuvo como tarea primordial sumarse en la lucha contra el negro periodo institucional y político vivido en Uruguay, y también se solidarizó con las víctimas de regímenes análogos amenazados por el imperialismo, la dependencia y la explotación. La agrupación buscaba sostener un equilibrio constante entre la actividad artística con aquello que sucedía en su entorno. Por tanto, sus propuestas se pueden resumir en dos objetivos particulares: por un lado, las acciones propias y exclusivas del arte teatral y aquellas que se desbordaron de la circunferencia artística para convertirse en formas de acción colectiva.

Aunque si bien la lucha se enfocaba principalmente en degradar la dictadura en su país, y la legalización de los instrumentos políticos, culturales y sociales que les habían sido despojados, también englobaba la búsqueda por la consolidación de las culturas nacionales, la cooperación de los organismos nacionales e internacionales que permitieran una mutua retroalimentación, la unificación del ámbito cultural, la difusión del arte y la libertad; el antirracismo y la paulatina transformación de la sociedad del tercer mundo, en contra de las posturas socioeconómicas y políticas envolventes. Para García, en este contexto: “la cultura es una herramienta fundamental para llegar a la gente [...] Nosotros recorríamos el mundo con nuestras obras y hablábamos de lo que pasaba en Uruguay, de los presos, torturados y desaparecidos” (Entrevista a Silvia García, 25 de mayo de 2011).



Sin embargo, para que la lucha fuera efectiva, los grupos artísticos y teatrales como El Galpón, se unieron con otras estructuras culturales, sindicales, estudiantiles, intelectuales y políticas. La mirada puesta en el proceso uruguayo se desarrolló en el marco de las organizaciones sociales del exilio como la Central de Trabajadores, Federación de Estudiantes, Comités de Solidaridad, Convergencia de todas las Fuerzas Antifascistas, entre otras. Y por otro lado, con el respaldo de distintos países latinoamericanos, como Cuba o México.

En medio de este contexto de lucha, los galponeros junto con otras personalidades fundaron las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio:

Un organismo que se encargaba de coordinar las acciones de solidaridad de todos los artistas uruguayos en algún lugar del mundo. Una o dos veces por año nos juntábamos todos los artistas uruguayos y hacíamos festivales multitudinarios en los que participábamos todos: teatristas, músicos, escritores, artistas plásticos, etc. La primera la hicimos en el D.F. y fuimos los que llevamos por primera vez a la Nueva Trova Cubana. Todo esto estaba organizado y sostenido por los núcleos de exiliados en cada país y por intelectuales de los mismos. Puedo mencionar las Jornadas de México D.F., Panamá, Venencia, Italia, Costa Rica, Ecuador, Cuba. Todo esto se hacía con el apoyo de los partidos políticos uruguayos proscriptos en el Uruguay (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).

Las primeras jornadas en el exilio comenzaron a operar en el año de 1978 en la Ciudad de México. En ese momento estaba El Galpón junto con otras personalidades en el exilio, algunos artistas y escritores, un grupo de dirigentes sindicales de la Convención Nacional de Trabajadores, intelectuales, maestros, periodistas, médicos, y varios dirigentes de diversos partidos políticos de izquierda. De este grupo organizado nació la idea de hacer dichas jornadas. Como recuerda Castillo: “Nuestras relaciones ya eran buenas, casi con todos los estamentos sociales, incluso con el gobierno y todos ellos nos apoyaron y facilitaron las cosas [...] estas jornadas, constituyeron el golpe más grande dado a la dictadura uruguaya desde el exilio” (Entrevista a Washington Castillo, 3 de junio de 2011).

De acuerdo a los mismos integrantes de El Galpón, las jornadas fueron grandes encuentros con la cultura principalmente de América Latina, cuyo objetivo era denunciar las atrocidades del régimen. La realización de dichos encuentros tuvo lugar en diversas partes,



como Venencia, Italia; España, Centroamérica y Sudamérica; y se organizaron en la Sede de El Galpón jornadas de apoyo con Nicaragua, El Salvador, Chile, Brasil, Bolivia, Cuba, Panamá y Puerto Rico. En ellas confluyeron grandes personalidades de la época como: Silvio Rodríguez, la Camerata Punta del Este, Daniel Viglietti, Roberto Ares Pons, Alfredo Zitarrosa, Mario Benedetti, Saúl Ibargoyen, Los Olimareños, Numa Moraes, Anheló Hernández, Carlos Quijano, Roberto Darwin, Carlos Pelleiro o Eduardo Martínez Moreno, artistas mexicanos y representantes de otros países. Además se elaboraron algunas ediciones de publicaciones y discos, así como la realización de un largometraje de la obra: *Pedro y el Capitán* de Benedetti, exhibida en México y en varias muestras internacionales; sin dejar de mencionar diversas conferencias, exposiciones, obras de teatro y conciertos.

Como añade Fernández: “El intenso trabajo contribuyó a aventar las *enfermedades*, de la melancolía o la inseguridad que a nivel humano, suele marcar el exilio. Por otro lado la inserción de este intenso trabajo en el ámbito latinoamericano, por encima de teorizaciones bizantinas y en la práctica cotidiana, dio un nuevo caudal a la relación con la cultura continental” (Fernández, 1989: 12). Además puso a la cultura uruguaya en la disposición de dialogar con diversos ámbitos del mundo, y posteriormente la construcción de los Comités de Solidaridad con Uruguay en todos los continentes.

Dentro de este marco, también se reconstruyó la izquierda uruguaya en el exterior del país: el Partido Comunista, la CNT, el Frente Amplio, la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU) y se fue pactando el accionar de la izquierda junto con Wilson Ferreira Aldunate y su hijo Juan Raúl Ferreira del Partido Nacional. Así, nació la Convergencia Democrática en Uruguay, integrada por miembros del Frente Amplio y del Partido Nacional, lo cual incidió a gran escala en el plano internacional estableciendo lazos afectivos y políticos con una amplia gama de personas y fuerzas democráticas.

Cabe mencionar que a lo largo de estos ocho años de exilio el trabajo de El Galpón con la enseñanza fue crucial, especialmente el teatro para jóvenes estudiantes, a partir de un programa de extensión cultural por todo el país llevado a cabo por la Secretaría de Educación Pública, dedicándose también al trabajo docente y de intercambio. Y es que el fin fue desde siempre popularizar el teatro y llevarlo a todos los sectores sociales posibles, revalorizando la educación, la cultura y la identidad latinoamericana, a través del arte.



A partir de los contratos establecidos, El Galpón obtuvo un gran dinamismo, haciendo giras y participando en festivales, presentando temporadas, cursos y conferencias tanto nacionales como extranjeras. Desde los primeros meses en México, los galponeros fueron invitados a participar en el Festival Cervantino en Guanajuato, donde se montó *Pluto de Aristófanes*, nominada como Mejor Espectáculo del Festival Cervantino.

Fue un momento de gran enriquecimiento en medio de espectáculos latinoamericanos, europeos y japoneses. De hecho: “a partir de ahí, se les fue allanando el camino, comenzaron las giras por México, luego por América y más tarde por Europa y algunas presentaciones en Estados Unidos” (Entrevista a Washington Castillo, 3 de junio de 2011).

Cabe señalar que las giras realizadas por la organización teatral no estaban determinadas por el lucro o por las finanzas, sino por el beneficio político, por la solidaridad con otros pueblos, por ello más que otra cosa, significaban un camino factible en la lucha por la redemocratización de Uruguay.

El gran dinamismo del exilio se vio materializado en la gran cantidad de funciones, “más de 2.500” (Yáñez, 1989: 11), de las cuales doscientas cincuenta se ejecutaron fuera de las fronteras mexicanas. De hecho, en los ocho años que El Galpón residió en México, siete de ellos fueron dedicados a giras constantes en más de veinte países de Europa y América, mientras que en el DF se realizaron funciones especialmente en las universidades locales.

Los galponeros recorrieron prácticamente todo México, llevaron a cabo varias giras latinoamericanas, asistieron a una gran cantidad de festivales y visitaron Estados Unidos, Canadá, Italia, España, Portugal, Francia, y la Unión Soviética.

Las durísimas giras por la SEP, nos obligaron a ir en avión a un estado lejano, rentar una combi y hacer en pueblos y ciudades de los alrededores, a razón de dos funciones diarias, en los lugares más disímiles. Y entre la función de la mañana y de la tarde podía haber hasta 200 km de distancia. Llegamos a ser tan hábiles en adaptarnos a cualquier lugar, que hasta el armado y desarmado del espacio escénico era parte del espectáculo [...] Recorrimos varias veces todo México, presentándonos en ciudades capitales y en pueblitos y aldeas a donde jamás había ido el teatro. Actuamos para los chamulas en Chiapas y para una comunidad campesina en medio del desierto de San Luis Potosí [...] en una ocasión hicimos una función en un antiguo gallinero que limpiamos nosotros mismos (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).



Al finalizar cada función se organizaba una conversación con los espectadores, en la que se aprovechaba para denunciar la dictadura y conocer más afondo la realidad de México, el conocimiento de nuevas culturas y regiones.

Todo ese rico recorrido provocó que los miembros de El Galpón dejaran de ver América Latina como algo ajeno, y reconocieran sus propios valores individuales y grupales. Pues el exilio propició una reafirmación colectiva, estableció los principios de una nueva estrategia cultural, que como argumenta Fernández, “significó un cambio en las relaciones de la cultura de su país, primero con México, país que los acogió y después, con los otros pueblos que conjugan América Latina” (Fernández, 1989: 11).

Si bien el exilio fue muy doloroso, sirvió para conocer gente del teatro, estrechar lazos con figuras del medio artístico y los movimientos culturales en general, los invitó a explorar el nuevo medio, las características de los grupos, dramaturgos, directores, actores, y las cualidades del proceso de teatro latinoamericano; así como conocer aspectos históricos, valores y costumbres de cada región que visitaban. Incluso en cada país establecieron vínculos con algunas autoridades del ámbito cultural y político quienes a veces los auxiliaron en sus pronunciamientos anti- dictatoriales.

Se pudo ver el trabajo de grupos mexicanos de la UNAM, el CLETA—con festivales de la OTIM (Organización de Teatros Independientes) —; La Candelaria o el Teatro Experimental de Cali (TEC) en Colombia, el Escambray o el Teatro Estudio de Cuba, el Nixtayolero de Nicaragua y otros elencos. Permitted recibir en su sede grupos como el Yuyachkani de Perú o Sol del Río 32 del Salvador; y propició que directores de El Galpón pusieran espectáculos con elencos mexicanos, colombianos, costarricenses, ecuatorianos, cubanos, entre otros.

Cabe señalar que durante el exilio El Galpón participó en importantes festivales como: el Festival de Teatro de la Habana, Cuba, (1984); el Festival Mundial de Teatro en Caracas, Venezuela, (1977 y 1982); el Festival Internacional Cervantino⁵⁸ en México (1977); el Festival Internacional de Teatro de São Paulo y el Festival Latino en Nueva York (ambos en 1981); el encuentro de Teatro en San Martín en Argentina (1984); el Festival de Puerto Rico, entre otros. Entre las giras más importantes para el grupo destaca la de septiembre de 1982, la

⁵⁸ El Galpón se presentó en el Festival Cervantino las siguientes fechas: En 1977, mostró *Pluto* de Aristófanes, con la dirección de Rubén Yáñez; 1988, *Rasga coração* de Oduvaldo Viana Filho, con dirección de César Campodónico; y en 2003 *Lazarillo de Tormes*, dirigido por Campodónico.



“gran gira latinoamericana”, una de las de mayor duración y extensión geográfica, ya que abarcó un gran conjunto de países como: Nicaragua, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Brasil y Ecuador. Además de ser la que permitió al grupo estar más cerca de su lugar de origen: Uruguay (Porto Alegre). En el informe sobre la gira se lee:

Fue planificada y organizada en su totalidad por la institución [...] apoyándose en organizaciones que le son similares en América Latina y en los exilios uruguayos organizados, sirviendo a los mismos como instrumento de difusión de la situación uruguaya y la profundización de sus vínculos con los gobiernos y fuerzas culturales y sociales de los países visitados. La gira cedió una mayor difusión de nuestro trabajo en el continente, así como mayor contacto con la vida interna de nuestro país (ITIEG, 1982: 1).

La gira, además, permitió impartir cursos en Maracaibo, Caracas, Bogotá o Quito; grabar para televisión algunos espectáculos, incrementar el trabajo en la prensa y realizar entrevistas con organizaciones culturales y representantes de los gobiernos en turno. Con un gran repertorio que logró enfatizar en la propuesta nacional, con obras como *Artigas, general del pueblo, Pedro y el Capitán, Prohibido Gardel*, entre otras, esta gira además abrió una nueva vertiente de trabajo en América Latina, tanto para El Galpón, como para otras expresiones de la cultura uruguaya, y permitió concretar varias invitaciones a sus integrantes para dirigir espectáculos en el Ministerio de Cultura de Nicaragua, la Compañía Nacional de Costa Rica, el Teatro Nacional de Bogotá, el Ministerio de Cultura en Ecuador, además generó acuerdos de intercambio de directores y docentes.

El intercambio cultural en este periodo fue una actividad muy frecuente y eficaz para la institución, y se incrementó considerablemente con respecto a la etapa anterior a su recorrido en México. Así mismo, en los encuentros con agrupaciones teatrales de América Latina, se discutieron temas de gran interés relacionados con el teatro y el clima que se estaba experimentado: la estética, la organización, la noción de independencia, el financiamiento en los grupos teatrales, y por supuesto un tema que no podía faltar en la lista en ese momento y en esa coyuntura: el autoritarismo.

En 1984, una vez recuperada la democracia en Argentina, El Galpón llegó como invitado al Teatro Municipal de San Martín, en Buenos Aires. Ahí se ofrecieron las obras de *Pluto y Artigas, general del pueblo*. Esa visita se transformó para la institución en un gran



acontecimiento político por el encuentro con centenares de uruguayos que cruzaron especialmente el Río de la Plata para encontrarse con el grupo luego de muchos años de exilio.

4.7 Labor artística de El Galpón en el exilio: obras temáticas y características generales

Rubén Yáñez mencionó que el exilio les hizo cambiar el concepto estético al que se hallaban acostumbrados, “ya que esa mexicanización o latinoamericanización habría de servirles para verificar un mayor y novedoso uso del color, de la música, del canto, e inclusive del baile, no habitual en el teatro tradicional de su país de origen. Algo que también habría de corroborarse en el trabajo de puesta y en el actoral” (Ciechanower, 1989: 1). Sin embargo, en este punto no nos detendremos en analizar los cambios estéticos en su profundidad o la categoría estética, puesto que eso implicaría un análisis mucho más exhaustivo, tanto de las obras artísticas anteriores al exilio, como las que se generaron durante el mismo, algo que sobrepasa los límites de este trabajo. Por esta razón, sólo nos enfocaremos en identificar algunas variables dentro del quehacer artístico, especialmente relacionadas con las características temáticas y el contenido de algunas obras que fueron importantes a lo largo de esta etapa.

Así como en este proceso se modificó el aspecto institucional, de organización y su sentido histórico, también acaecieron algunos cambios en la labor artística que particularizaron este periodo. El Galpón había mantenido desde siempre una gama muy amplia en relación a su propuesta artística, que se nutrió en gran medida del teatro universal, enfocado a obras de corte clásico. Si bien esta característica siguió vigente en el exilio, así como su repertorio brechtiano, hubo algunas variantes que determinaron su desarrollo.

En el contexto del exilio y ya desde a finales de 1960 y principios de 1970, El Galpón: “estuvo más inclinado a la obra de denuncia de problemáticas sociales, políticas e históricas, así también hubo momentos previos al golpe de Estado en que había que ser muy sutil con lo que se ponía en el escenario, para evitar que nos cerraran el teatro” (Entrevista a Amelia Porteiro, 13 de mayo de 2011). Básicamente en el destierro, El Galpón se volcó hacia obras que construían en su discurso artístico, un alegato sobre la realidad de Uruguay y de otros países latinoamericanos, de ahí que lo llamaran “latinoamericanización del texto”. Como refiere Fernando de Ita, el trabajo del grupo debe verse ligado a sus raíces y al propósito que sostuvo su exilio: “se trata de entender que la forma está conscientemente determinada por el



contenido” (Fernando de Ita, 1978: 38). Y es que El Galpón buscaba dentro del repertorio universal, obras que tuvieran un mensaje implícito para la gente, aunque no fueran de manera directa. Es decir, seguían siendo un teatro de arte, pero en ese momento era importante generar obras de alto contenido político e ideológico con el fin de que lograra sus propósitos. Un ejemplo claro se puede ver en ciertas piezas previas al golpe que ya hemos analizado de forma breve, como *Libertad, libertad, Fuenteovejuna* o *Las brujas de Salem* y en otras que consideraremos más adelante durante el periodo de exilio.

Era evidente que el grupo habría de sufrir varias modificaciones. En primer lugar tomando en cuenta que se trataba de un público distinto al que estaban acostumbrados, hacia una audiencia predominantemente mexicana y latinoamericana. Había entonces que cambiar el lenguaje, abandonar en la medida de lo posible el acento rioplatense, incluso la actitud, el gesto y la caracterización. Aunado a ello, el elenco no se componía exclusivamente de uruguayos, sino que comenzó a trabajar con actores mexicanos y artistas latinoamericanos.

Al mismo tiempo, el intercambio cultural y la relación cada vez más estrecha con la comunidad latinoamericana, había derivado en el montaje de obras que apuntaban más a la dramaturgia nacional y de América Latina. En efecto, el contacto con otras culturas del continente en el exilio, había dado como resultado la “latinoamericanización del grupo. El teatro uruguayo ha estado desde siempre—y sigue estando—muy influenciado por el teatro europeo. Sin embargo en México hubo que buscar otros abrevaderos como los de la creación colectiva y la producción de nuestra propia dramaturgia” (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011) así como la adaptación de montajes latinoamericanos de autores de la talla de: Navaja Cortés (Colombia), Orgambide (Argentina), Villafañe (Argentina), Benedetti (Uruguay), Arzubide (México) o Rascón Banda (México), entre otros. Es decir, si anteriormente “10% de las piezas, tenían una preocupación con la problemática uruguaya, hoy es cierto que el 80% de lo que hacemos está directamente vinculado a la coyuntura nacional y latinoamericana” (Homero, 1989; traducción de la autora).

Se puede decir entonces que El Galpón, durante el exilio, encontró una fuerte unidad temática con los países de América Latina, como ya hemos dicho se latinoamericanizó; descubrió lazos de unión, procesos históricos parecidos, situaciones sociopolíticas similares, que los hacía estrechar más su relación y retroalimentar su proyección teatral:



El Galpón y el resto de agrupamientos teatrales de Uruguay, había sido habitualmente un teatro bastante aislado de América Latina, además de autosuficiente. Un dato que es posible comprobar con el sólo hecho de recorrer el repertorio del que hicieron uso a lo largo de su trayectoria, antes de emprender el camino del exilio: una recurrencia mayoritaria a las obras de la dramaturgia universal, con el sólo detenimiento de algunas de ellas originadas en el propio Uruguay o Argentina (Ciechanower, 1989: 1).

Por otro lado, el exilio marcó una nueva condición vinculada a la práctica de los montajes, ya que como la institución tenía que salir de gira continuamente, se tenían que montar obras que no tuvieran un gran aparataje teatral, que implicara dificultades en el transporte, sino que eran puestas en escena que se dedicaban más al trabajo actoral.

Asimismo, durante estos años de gran flujo cultural, se enriquecieron de variadas y novedosas propuestas de los grupos artísticos con quienes mantenían contacto. El Galpón estaba dispuesto a experimentar otras experiencias que alimentaran su quehacer teatral, porque para Silvia García: “siempre se aprende de los otros, aprendimos mucho de la creación colectiva que era lo que más se hacía en Colombia por ejemplo, del teatro callejero, y tuvimos muchos contactos con grandes directores como Luis de Tavira o Enrique Buenaventura. Nos ayudó a crecer, a llegar a diferentes públicos” (Entrevista a Silvia García, 25 de mayo de 2011). De hecho, el objetivo de El Galpón no era el de levantar grandes propuestas e innovaciones estéticas, más bien intentaba encontrar su propio estilo escénico, estructura, práctica, no sólo teatral, sino de otros aspectos de la cultura, y es que como hemos constatado, hablar de El Galpón no solo implica comprender sus faenas artísticas, sino también el aspecto gremial e institucional.

De cualquier forma, en México su trabajo fue admirado por muchos, y criticado por otros:

Se nos consideraba un grupo muy cerrado y con una propuesta artística un poco pasada de moda. Yo estaba de acuerdo con esas críticas, por tanto no me molestaban. En algunos casos se nos cuestionaba el marcadísimo acento político de nuestro repertorio y todo nuestro accionar. Tampoco nos molestaba porque teníamos muy claro lo que queríamos: en el exilio éramos un teatro uruguayo al servicio de la lucha del pueblo uruguayo y el derrocamiento de la dictadura. A esos objetivos se subordinaba todo (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).



Para la institución fue fundamental fomentar la búsqueda de un sentido para su vocación artística. Además el exilio significó el rompimiento del esquema tradicional de hacer teatro predominantemente en sus salas, para poder realizarlo en distintos lugares: desde una gran sala como el Teatro de la Ciudad en el Distrito Federal, salas de teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), en el desierto de Sonora, en la Selva Lacandona, en los estados de la República, escuelas normales o en la escuela rural y en los rincones más inhóspitos del país; “hasta el Teatro de Sucre en Quito o una vieja iglesia de Riobamba; en el Berliner Ensemble o en la mina del siglo XX de Bolivia; en el Teatro Nacional de la Habana o en la iglesia en la que concurría Lincoln en Washington” (Fernández, 1989: 13). La idea de El Galpón y en eso radica también su condición de teatro popular, era la capacidad de trabajar en cualquier espacio y para cualquier público posible.

Sin embargo más allá de eso, nos interesa adentrarnos en el contenido de sus obras y observar de qué manera su labor artística se puede ligar con lo que estaba aconteciendo a su alrededor.

Dentro del viraje temático en las tierras mexicanas existen obras que caracterizaron esta época. El primer montaje de El Galpón fue la ya referida obra infantil titulada: *Los Cuates de Candelita*—de creación colectiva—, se estrenó en un centro metalúrgico del interior del país, y se llevó a cabo por medio de improvisaciones con grabadoras y luego transcritas por Saúl Ibargoyen. Un espectáculo circense con un contenido social dónde se modificó la pronunciación rioplatense por tratarse de una pieza para niños. El tema era: “la búsqueda de trabajo en el capitalismo, el tema del pan, a nivel de circo y todos jugando en un plano para niños, con canciones” (Garzón, 1977: 92). Así como *Un hombre es un hombre* de Brecht, una obra que cuestionaba la estupidez de la guerra, con una proyección escénica que tenía como objetivo dar a conocer el tipo de teatro que fabricaba la institución.

Otra pieza característica fue: *Puro Cuento*, que se ejecutó a partir de textos de escritores latinoamericanos destacados, entre ellos: José Martí, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Eraclio Zepeda y Onelio Jorge Cardoso. Así también en una de sus giras por Europa de vuelta a España—en el marco de encuentro entre España y América—El Galpón montó *Prohibido Gardel* de Orgambide. La pieza representada era una alusión a los tangos prohibidos de Gardel por la dictadura uruguaya. En el periódico *El Día* se afirmó lo



siguiente: “la obra es muy interesante pues reúne bajo un mismo techo escénico la gracia del sainete, la burla de la represión, y también los tangos prohibidos de Gardel” (Gorlero, 1978).

Sobre la misma obra también se señaló: “Es un collage de diversos elementos, con el cual el grupo uruguayo trata de reírse de sus penas, de consolarse y enfrentar con humor la tragedia que atraviesa su país y que han de sufrir sus compatriotas ya en su tierra, ya fuera de ella en la diáspora; porque es difícil desligarse de la patria, de los amigos y de los amores” (Rabell, 1978). Con base en estos testimonios, fue una obra que logró integrar el humor y el sarcasmo con la situación que atravesaba su país, por medio de una crítica, aunque implícita, de la aguda represión.

Por otro lado, en la obra *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti, se articuló un alegato contra la tortura y los torturadores. “Desde el punto de vista del drama teatral el torturador y el torturado se hallan en la misma situación. Pero se trata de un torturador que no tortura en el sentido físico de la palabra, y cuya función es la de hacer hablar al prisionero; y un torturado que sólo trae a escena las supuestas llagas de la tortura, y cuya posición es la de no hablar. Finalmente el Capitán no logró que Pedro hablara” (Foppa, 1979: 76). Una obra que marca muy bien el entorno generado por este clima que encuadra la represión, la tortura y la prisión con la dignidad humana.

En *Pluto o de la riqueza* de Aristófanes, adaptada por Yáñez, se ejecutó una representación que permaneció mucho tiempo en cartelera, aproximadamente más de cien funciones en el último año de su estancia, lo que permitió dar a conocer más a la institución. En ella se simbolizó a “Pluto dios de la riqueza, que está representado por el autor griego como un no vidente, razón por la cual la riqueza está mal distribuida entre los hombres” (Mirza, 1983: 110). Una pieza clásica, que daba cuenta de la injusticia, el clima opresivo y la desigualdad propia del entorno.

Algunos otros títulos fueron: *Voces de amor y de lucha*, *Ah, la ciencia*, *El enfermo imaginario*, *Humbolt* y *Bolívar* o *Cuatro para Chéjov*. Sin embargo no nos detendremos en la explicación de cada una de ellas, más bien haremos una pausa en una de las obras más emblemáticas de El Galpón en el exilio: *Artigas, general del pueblo*.



4.8 Artigas, general del pueblo: un canto de unidad y esperanza

Los entrevistados de El Galpón coincidieron en que la obra más representativa de la institución en el exilio fue: *Artigas, general del pueblo*, una obra de creación colectiva, con textos de Rubén Yáñez y dirección de Atahualpa del Cioppo y Campodónico, que contó con cinco versiones dirigidas al público latinoamericano, sobre todo para quienes no estaban muy familiarizados con la figura del libertador José Artigas⁵⁹.

En palabras de Atahualpa, dicha obra planteaba el sentido humanista, “porque el teatro no hace más que exponer y proponer conductas humanas y sus contradicciones [...] su carácter histórico que debe tener el teatro sobre héroes de esa emancipación derrotados pero no vencidos [...] Había pasado por la dictadura militar y ese hombre defendía la libertad y era un gran demócrata, era como un ritual” (Campodónico, 1999: 157). Y es que la obra fue un dispositivo de unificación y solidaridad de todo el exilio en los países en que fue representada.

En el programa de mano de El Galpón se leía: “El Galpón aspira, con esta propuesta teatral, aproximarse a una síntesis a través de un espectáculo, de los grandes objetivos a los que debe apuntar el teatro latinoamericano en el exilio, al servicio de las mejores tradiciones y aspiraciones de su pueblo, enlazadas profundamente a las de otros pueblos de América Latina, en su historia y destinos comunes” (*Conjunto*, 1983: 49). Mientras Del Cioppo comentó:

Estrenamos al fin lo que desde hace tiempo soñábamos representar: la historia de este inmenso personaje de la historia más que uruguaya, propiamente americana: la vida del luchador independentista José Gervasio Artigas general de un pueblo de hombre libres. Y el hecho de que esta puesta en escena se concrete en México no es mero accidente: es lo que impone la realidad que está viviendo y padeciendo los pueblos de América Latina. Naciones sojuzgadas muchas de ellas por regímenes

⁵⁹ José Gervasio Artigas fue un luchador de la independencia uruguaya, entre 1811 y 1820. Su lucha enlazaba la defensa de la soberanía popular en el ejercicio de la democracia por todo el pueblo, por medio de la implantación de una política agraria de tenencia de la tierra, como acceso a la justicia social y a la fortaleza económica de la nación. Estableció un programa federativo en contra de los imperios de ultramar, la oligarquía criolla y de Buenos Aires por la invasión portuguesa, buscando el respeto y promoción de las comunidades indígenas, la soberanía popular y la identidad de los pueblos. Artigas salió al exilio a Paraguay, hasta su muerte en 1830. Sin embargo, “la traición y la derrota que significó Artigas y la calumnia que pesó sobre su imagen no logró mermar el artiguismo, y hoy en día es un símbolo que sigue estando presente en la memoria del pueblo uruguayo” (*Conjunto*, 1983: 49).



militares de corte fascista, en el Cono Sur. Este hecho hace de esta creación un imperativo de la circunstancia, y del teatro que quiere resumir y expresar esta realidad (Escénica, 1981: 77).

La obra de Artigas fue muy importante como símbolo de la justicia y la libertad de los pueblos, en un momento en que estos principios habían sido coartados por las dictaduras militares. Era una manera de hacer llegar la historia de una época y un personaje, así como las creencias y valores del pueblo uruguayo; no sólo por la importancia que tiene como héroe y prócer de la patria, sino por la vigencia de su ideología, por su talante transformador y sus reivindicaciones en materia de derechos. La trascendencia de esta puesta en escena también radica en que fue una labor de creación colectiva en la que se lograba integrar la línea artística y política de la institución, mediante la figura de Artigas que: “lejos de caer en el heroísmo y el estatuismo, hizo de él un hombre con sus virtudes y defectos [...] Un espectáculo constituido con una clara proyección brechtiana, en base a una serie de escenas y episodios con canciones y comentarios pregoneros o relatores que acentúan su carácter de teatro épico narrativo” (Campodónico, 1999: 161). Se trataba de desplazar en sus temáticas al héroe solitario, por un protagonista colectivo, representante de la historia real de América Latina, como símbolo de identidad y de lucha.

Dicha pieza obtuvo un gran recibimiento en México y en los países de América Latina donde fue presentada como: Nicaragua en 1981; Costa Rica, Venezuela, Colombia, Brasil y Ecuador en 1982; Cuba en 1983; y posteriormente, Argentina en 1984.

4.9 La creación colectiva en El Galpón

Los integrantes de El Galpón refirieron que una de las características en el abordaje artístico de la institución en el exilio, fue el haber explorado por primera vez el proceso de creación colectiva en sus espectáculos. Si ponemos atención a los años que van de 1951 a 1976, nos daremos cuenta que no existía aún esta metodología teatral.

Lo que se conoce como creación colectiva se describe como un movimiento o tendencia metodológica creativa, que surge a mediados de la década de 1960 en América Latina y se desarrolló con gran auge en Colombia, dentro del Festival de Manizales con grupos como el TEC o La Candelaria. Nace como: “el presupuesto de un teatro más lúcido y popular, frente al culto al individualismo, a los viejos mecanismos del teatro empresarial, más complaciente



y comercial” (Monleón, 1990: 2). Su intención era dejar el supuesto del creador individual, mediante una nueva forma que dejaba atrás las antiguas jerarquías de trabajo intelectual y técnico, para construir un texto más renovado y ligado al entorno.

La creación colectiva representó en América Latina una renovación del teatro, cuya idea era mostrar la realidad latinoamericana, el vínculo más estrecho de los teatreros latinoamericanos “con las masas populares, interpretando, analizando y planteando soluciones a los problemas económico-sociales y políticos de la América Latina a través de sus realizaciones teatrales” (Partida, 1985: 17). De cualquier manera como señala Monleón (1990) es indispensable entender esta vertiente como el resultado de un proceso histórico específico.

Aunque algunas de las obras de El Galpón se enmarcan con el membrete de *creación colectiva*, la agrupación no se insertó estrictamente en dicho movimiento estético y metodológico con la misma perspectiva y con el mismo fervor que mostraron otras compañías teatrales. No se podría entonces catalogar la institución nominalmente con esta vertiente. Sin embargo: “El Galpón tomó algunas cosas de la creación colectiva, sobre todo de la de Colombia (La Candelaria, TEC) y las utilizó para su propia línea creativa que, por otra parte, nunca fue unívoca, dependiendo de cada director y cada tipo de creación” (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).

Si bien no se inmiscuyó en el movimiento como tal, intentó explorar este rubro, en lo que se refiere a su metodología. De hecho se menciona que esto dio resultados positivos en el trabajo del grupo, no porque este proceso implique un nivel artístico superior, sino porque trajo una participación más activa por parte del actor al interior y una mayor libertad que les permitió experimentar una espontaneidad distinta a la que antes estaban acostumbrados.

Antes del exilio, en su natal Uruguay, El Galpón contaba con el Seminario de Dramaturgia, sin embargo, aunque intentaban trabajar de manera colectiva, el proceso llevado a cabo era distinto al de la *creación colectiva*. “Cada autor iba escribiendo su obra que era considerada y criticada por todo el seminario. Pero el mismo nunca tuvo la potestad de incluir correcciones en dichos textos, esa era potestad absoluta de cada dramaturgo” (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011). En cambio en México, podían firmar uno o dos autores el texto final, y éste a su vez podía sufrir las modificaciones necesarias de acuerdo a la elección del grupo.



En este sentido, Atahualpa del Cioppo refiere los pasos que caracterizaron el ejercicio de la creación colectiva:

Es importante dividir en diversos sectores, integrando a dicho equipo un núcleo de especialistas en ciencias sociales, antropólogos, historiadores, economistas, sociólogos, etc. Así estos junto con todo el equipo con el previo estudio de la realidad y las condiciones del medio eligen un tema. Se distribuye el trabajo de estudio, exploración e investigación que requiere el tema elegido. Cada sector o comisión realiza su labor e informa al equipo sobre los resultados. El equipo, luego de la evaluación y selección del material, lo pasa a los encargados de dramaturgia para que estos elaboren un boceto escénico. Con este boceto el elenco, con su director o directores correspondientes, inicia el trabajo de improvisación sobre el guión propuesto, a fin de incorporar los elementos que pueden enriquecer y favorecer la síntesis de la estructura dramática que surja como coronación del trabajo general del equipo (Escénica, 1984: 69).

En suma los ejes a seguir eran la: investigación, la elaboración del texto con su análisis crítico, la improvisación y finalmente el montaje. Así, con base en esta propuesta metodológica, durante el periodo de exilio, fueron montados 24 espectáculos. Nueve de ellos o fueron creaciones colectivas o collages a partir de selección de poemas, música, cuentos y producciones integradas a partir de la narrativa latinoamericana. Esto quiere decir que “aproximadamente el 37% de los montajes contaron con ese tipo de experiencia en su proceso de creación” (Antunes, 2008: 61). Algunos ejemplos de las obras mencionadas fueron: *Artigas, general del pueblo, Musicamérica, Puro Cuento, Palitrapo, Viaje en globo, Historia de una libertad, Voces de amor y de lucha, Poemas y canciones latinoamericanos, Los Cuates de Candelita*, entre otras piezas. Pasando así a la colectividad en la producción de todo el espectáculo y la participación activa de todos sus miembros. Y es que las veces que el equipo había decidido hacer creación colectiva—que en realidad no fueron tantas—“era porque se había vuelto imposible encontrar una obra que dijera lo que en ese momento quería decir” (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011).

Así pues, el teatro latinoamericano y El Galpón en particular, intentaron salirse de esos cánones tradicionales y se fueron ajustando a sus propias expectativas tomando parte activa en el proceso de transformación, pues la creación colectiva fue más una necesidad impuesta



por las circunstancias de aquel momento, una propuesta acorde a las necesidades de crear un teatro más proclive a lo que en ese instante se requería representar.

4.10 La recuperación democrática: el retorno

1984 fue un parteaguas en la escena uruguaya, pues significó el año de las elecciones nacionales y con ello el fin de la dictadura militar, y el regreso tan anhelado de muchos exiliados, entre ellos El Galpón, junto con numerosos directores y actores, que regresaron a su patria después de ochos largos años de exilio.

En muchas de las comunidades uruguayas extendidas por el mundo se discutió el tema de retornar o no a Uruguay. Sin embargo, los integrantes de El Galpón desde su llegada a las tierras mexicanas tenían muy clara su decisión de volver, como comenta Castillo:

El Galpón era muy importante en Uruguay y todos nos sentíamos muy orgullosos de ser uruguayos y de ser galponeros. Qué en el tránsito hubo dudas, claro que sí, que hubo propuestas tentadoras artísticas y económicamente, también, que hubo temores por lo que podía pasar a la vuelta, también, que hubo amores helénicos, por supuesto. Pero El Galpón volvió entero y fue grandioso (Entrevista a Washington Castillo, 3 de junio de 2011).

Así que la mayoría de los integrantes regresaron a su patria con excepción de tres de sus compañeros que unos años atrás se habían desintegrado de la institución. El retorno de los galponeros el 12 de octubre de ese mismo año, fue recibido por una gran caravana que le dio la bienvenida en el aeropuerto de Montevideo:

El Galpón vuelve a la patria, enriquecido por una profunda e intensa experiencia latinoamericana, realizada en el marco de solidaridad de sus pueblos, sus movimientos culturales y sus gobiernos democráticos [...] y con vocación de servicio hacia la experiencia dolorosa y triunfante, realizada por el pueblo uruguayo, sus organizaciones políticas, sociales y culturales para la reconquista de la democracia, superando las inmensas dificultades que esa lucha implicó dentro del país y que fue la fuente principal de la motivación de nuestro trabajo en el exilio (Camacho, 1985: 2).



Así también, en medio de un ambiente de júbilo se organizó la Primera Muestra Internacional de Teatro en Montevideo, por la Asociación de Críticos y con la presencia de doce elencos internacionales.

Finalmente, en marzo de 1985, el primer decreto del nuevo gobierno estableció la devolución a El Galpón de algunos bienes confiscados⁶⁰ y de su *Sala 18 de Julio* que se inauguró, en medio de un clima de fiesta, con el estreno de *Artigas, general del pueblo*, la obra que recorrió varios lugares de Latinoamérica y que como hemos señalado se volvió el símbolo de la unidad y esperanza del pueblo uruguayo. Del mismo modo, se reorganizó su Escuela dramática y de títeres, el seminario de dramaturgia y, las actividades de extensión en exposiciones y foros; se reincorporó, además, a los actores que habían permanecido en el país, se lanzó una campaña en búsqueda de socios, se luchó por mantener los principios del teatro independiente y el profesionalismo adquirido en México bajo un despliegue de entrega y verdadera vocación al arte.

De esta forma se concluyó un ciclo más dentro de la historia del grupo uruguayo. No obstante, el proceso de exilio implicó en muchos sentidos un enriquecimiento para El Galpón y grandes transformaciones a nivel artístico, institucional, ideológico, operativo, estratégico y simbólico. Más allá de las consecuencias propias del desgaste que suponen ocho años de álgida resistencia fuera de su país, la compañía teatral incorporó nuevas características a su organización y nuevas formas de interactuar con esa otra realidad que se les presentaba durante la larga marcha del exilio. Significó nuevos encuentros, objetivos, anhelos, descubrimientos, lazos afectivos y simbólicos; fue la búsqueda de su propia subsistencia y desarrollo como grupo en un lugar completamente desconocido e imprevisible que imprimió características diversas a su actividad artística e institucional.

⁶⁰ Con excepción de la Sala Mercedes que había sido entregada durante la dictadura a sus antiguos dueños y posteriormente fue demolida.



Conclusiones

*Apiadémonos de la cultura,
pero apiadémonos primeramente de los hombres.
La cultura está salvada si los hombres están salvados.
No nos dejemos arrastrar hacia la afirmación
de que los hombres están para
la cultura y no la cultura para los hombres.*

Bertolt Brecht. (Yáñez, 1987: 152)

Como hemos constatado a lo largo de este trabajo de investigación la institución El Galpón ha sido una muestra ineludible que nos da cuenta de la sobrevivencia de lo humano frente al exterminio espiritual, cultural y social que trae consigo la introducción de un régimen dictatorial de corte represor, como fueron el uruguayo y los de otros países de América Latina.

La dictadura uruguaya intentó resquebrajar la libertad y las expresiones culturales e interrumpió los 27 años de labor teatral de El Galpón en Uruguay. Sin embargo, la salida al exilio fue un terreno factible para reconstruir su organización fuera de la geografía uruguaya.

La larga espera del exilio, más allá de ser una experiencia traumática expresada por la pérdida de los referentes físico y geográficos del país originario, el despojo de sus bienes materiales, el alejamiento de amigos, familiares y personas cercanas, el hostigamiento constante del régimen y las sensaciones de vacío, culpa e incertidumbre, fue, pese a todo, una vivencia hasta cierto punto positiva para muchos exiliados y en concreto para los integrantes de El Galpón, ya que permitió estrechar lazos simbólicos, afectivos y sociales con otras culturas y pueblos, en especial de América Latina, lo que ayudó a enriquecer en mucho a la compañía.

Para los galponeros entrevistados durante esta investigación, la impronta del proceso exiliar al interior del grupo fue poder encontrarse con una América Latina que mostraba realidades desconocidas hasta ese momento. Así también, contribuyó a fortalecer la unidad y la solidaridad de la institución para trabajar y solucionar cualquier problema que se presentara, fomentó “la continuidad para la preservación del grupo, hasta su regreso al país, permitió un mayor acercamiento con la realidad latinoamericana y los hizo más conscientes



de su destino común” (Entrevista a Stella Texeira, 8 de abril de 2011). Igualmente para Fleitas (Entrevista a Arturo Fleitas, 22 de abril de 2011) este periodo ayudó a potencializar los factores de grandeza del equipo, es decir, la solidaridad, la unidad, la organización y la claridad de dónde estaban y hacia dónde querían ir, es decir redefinió su sentido como colectivo.

Con esta investigación pudimos constatar sobre todo que los años de El Galpón en México implicaron varios cambios al interior de la institución relacionados con las considerables modificaciones en sus referentes geográficos, físicos, culturales e históricos. Como hemos señalado, el exilio puso a prueba la unidad y la solidaridad del grupo, al mismo tiempo que le permitió retroalimentarse de diferentes propuestas ideológicas y culturales de todos aquellos grupos o movimientos teatrales o artísticos con los que tuvieron contacto.

El exilio supuso redefinir y experimentar de otra forma a América Latina, no sólo físicamente, sino también en su historia, sus prácticas, sus anhelos, y la relación con varias comunidades de exiliados que atravesaban situaciones similares, es decir, la propagación de regímenes dictatoriales en sus países. Como hemos visto, los objetivos principales de El Galpón en esta etapa estaban centrados en la lucha en contra de la dictadura uruguaya, la redemocratización de su país y su pronto retorno. Por eso, su estancia en México hizo posible la construcción de un espacio que les permitía compartir y asimilar nuevas experiencias, dialogar y buscar objetivos y soluciones comunes, sobre todo la denuncia y lucha contra la dictadura y el autoritarismo expresados tanto en su país, como en otras regiones del continente americano. Paralelamente la presencia de El Galpón en el exilio facilitó la difusión de la cultura uruguaya y de ciertos valores, “lejos de prevalecerse de la ocasional libertad de que podía gozar en el país anfitrión para realizar una práctica cultural desenganchada de la privación de la libertad a que estaba sometido el pueblo uruguayo, utilizara esa libertad como ámbito para el desarrollo de una conducta cultural, de cara al Uruguay, que incidiera en la conciencia internacional para la recuperación democrática en el país” (Yáñez, 1987: 153).

En este tenor, los objetivos de El Galpón implicaron un plan programático para poder hacer frente a esta nueva situación, ya que era preciso continuar su actividad teatral y buscar bases de apoyo para el financiamiento de su producción artística.

En el aspecto ideológico del grupo, la tarea de reconstrucción no dejó de mantener las pautas y los principios del teatro independiente que habían marcado a la organización desde



sus inicios: la búsqueda de la democracia interna, la solidaridad, la libertad de expresión y el planteamiento de soluciones colectivas, incluso es probable que hayan adquirido mayor fuerza. Igualmente siguieron propugnando por un teatro independiente de cualquier forma de control que mermara su actividad; popular, que expresara los intereses del pueblo y el derecho de acceso a la cultura; humanístico, que enalteciera los valores humanos; y educativo, ya que como pudimos observar en el exilio el grupo desarrolló un importante trabajo de difusión cultural dirigido a escolares de diferentes niveles, que tuvo alcances nunca antes experimentados en Uruguay, tanto en lo que se refiere a la cantidad como a la calidad del proyecto.

A lo largo de este trabajo se reiteró que desde sus inicios, los estatutos de El Galpón (1955) habían proclamado mantenerse al margen de toda tendencia política, religiosa o filosófica, por ser ante todo una militancia artística, social y no política. Sin embargo, en el exilio eso fue medianamente posible, pues el equipo se politizó enormemente. Esto no significó que la institución como tal se haya adscrito a un partido político específico — aunque muchos de sus miembros fueran parte del Frente Amplio o del Partido Comunista—, sino que fue necesario adquirir una postura política contundente que expresara la vocación democrática y libertaria de Uruguay en contra de la dictadura. Por ello, como señala Silvia García (Entrevista a Silvia García, 25 de mayo de 2011) El Galpón no se partidizó, más sí se politizó, sobre todo desde el momento en que se empezaron a hacer cada vez más evidentes los actos represivos contra ellos: allanamientos, prisión, requisas, torturas, hostigamiento, confiscación de bienes, clausura definitiva de la institución, entre otros.

Sin embargo, como todo proceso exiliario, que trae consigo descalabro, fracturas, diversificación y fragmentaciones simbólicas, ideológicas y políticas, a su llegada a México la institución tuvo que enfrentar varios problemas. La manera estratégica de actuar devino en ciertas rupturas y roces al interior que provocaron que al menos dos de sus integrantes se separaran de El Galpón, además de varios conflictos motivados por su lucha contra la dictadura. De cualquier manera, el grupo pudo continuar su labor, sin dejar por ello de enfrentarse a ciertas dificultades, tanto económicas como materiales, para adaptarse al nuevo lugar de residencia, y para darse a conocer en un medio en el que eran totalmente desconocidos. No obstante, los testimonios refieren que fueron muy bien cobijados especialmente por organismos del Estado, círculos de teatro y del medio artístico e intelectual quienes les ofrecieron espacios y los invitaron a colaborar en sus funciones.



A diferencia de la etapa anterior a su llegada a México, el conjunto tuvo como objetivo no dispersarse en otras actividades o profesiones que no tuvieran que ver con el teatro, para así mantener intacta la unidad. Esto supuso un proceso de especialización y profesionalización al interior del mismo, lo que significó que por primera vez vivieran del teatro, no con un sentido lucrativo, sino con el de sobrevivir y además financiar su lucha. En este inter se dedicaron exclusivamente a las faenas del teatro y establecieron contratos con diversos organismos, culturales, universidades y dependencias del Estado mexicano.

Como se ha enfatizado, la política cultural de la compañía se centró en lograr la amnistía de los presos, el apoyo a familiares, víctimas del régimen, y por supuesto en el retorno a su país. Con este fin, se crearon varias representaciones como las Jornadas de la Cultura Uruguay en el exilio, que adquirieron una gran importancia durante esta etapa, ya que se trataron de grandes encuentros multitudinarios, en los que participaron destacadas personalidades del mundo artístico, intelectual y científico, cuyo propósito además de la difusión de la cultura, era la denuncia a nivel internacional de los abusos acometidos por el gobierno de su país. En este tenor, también se llevaron a cabo las *Semanas de solidaridad*, con la colaboración de varios países de Latinoamérica, y la participación del grupo en cursos, conferencias, exposiciones, simposios, entre otras cosas.

Igualmente la dinámica del equipo en giras y festivales tuvo el mismo propósito, pero también les permitió compartir, dialogar, reflexionar y fomentar el arte teatral, con el medio artístico y con diversos movimientos culturales. Fueron encuentros en los que se discutía, valoraba y expresaban los problemas generales por los que atravesaba el teatro latinoamericano, se mostraban los respectivos repertorios y se valoraban soluciones para diversificar y consolidar las formas expresivas del teatro que definiera las necesidades, proyecciones y realidades de los países latinoamericanos. De hecho a diferencia de la etapa precedente al exilio, en ésta se incrementó enormemente su dinámica hacia el exterior: recorrieron prácticamente todo el territorio mexicano, llevando su labor hasta los rincones más inhóspitos del país, sin importar muchas veces las condiciones, y ofreciendo a la sociedad un testimonio vivo de organización comunitaria a favor del arte teatral. Cabe mencionar que este recorrido también lo hicieron en varios países de Europa y de América.

En lo que se refiere a su organización interna, los galponeros mantuvieron la misma estructura que diseñaron en Uruguay; la diferencia era que contaban con menos miembros y



las responsabilidades eran más individuales. Sin embargo, dadas las necesidades en el exilio, se crearon otras comisiones, como la de ventas y de giras, esta última, como ya se dijo fue una actividad primordial en esos años.

En cuanto a la veta artística, en el exilio se abrió paso a lo que los galponeros refieren como la *latinoamericanización* del texto. Si bien, como hemos observado, la institución siguió construyendo un teatro de repertorio clásico y universal, su contacto con variadas esferas de la cultura en América Latina propició que su labor se enfocara más hacia autores de origen latinoamericano que les proporcionaran nuevos modelos expresivos más proclives a sus necesidades y al contexto que estaban viviendo. Igualmente debido a este contacto, El Galpón se nutrió de nuevas expresiones y métodos de trabajo, influenciados por otros movimientos artísticos —como el colombiano, con el grupo teatral TEC o La Candelaria con la creación colectiva—, que le otorgó al grupo la facultad de crear nuevas obras y generar nuevos repertorios que retrataran su realidad y propiciaran una participación más colectiva al interior del equipo.

De hecho se puede decir que las obras en este periodo tuvieron como característica un acento más contestatario que en la época anterior al exilio, aunque en muchas ocasiones no de manera explícita. Muchas obras intentaron llevar al público a la reflexión y a la concientización crítica del mensaje como en el caso de los montajes *Prohibido Gardel*, *Artigas, general del pueblo*, *Pedro y el capitán* o *Libertad, libertad*, entre otras. Por ello, muchas de estas puestas en escena fueron percibidas como una manifestación del entorno, representaban la voz de un grupo con una forma diferente de entender el arte. Retomando una cita de Yáñez, “el largo episodio del exilio significó también la entrañable formación de solidaridad latinoamericana como triunfo del humanismo universal, la sobrevivencia del arte como expresión de las ideas para la que los hombres y los pueblos quieran vivir; los del teatro como arte que se compromete con la vida en su más alta significación histórica, política, social y espiritual” (Sosnowsky, 1987: 151).

Así también los galponeros entrevistados refirieron que la obra más importante a lo largo del exilio fue *Artigas, general del pueblo*, una obra que reivindicaba la figura del libertador José Artigas, como símbolo de la identidad del pueblo uruguayo. Fue importante porque era una pieza humanística que defendía la libertad y la justicia, en un momento en que el ideario



artiguista había sido mermado por la creciente represión. Por eso la obra fungió como un canto de unidad, esperanza y solidaridad de muchos exiliados.

La propuesta artística en el exilio se centró entonces en mantener en la marcha un teatro de alto compromiso social, atento a su entorno, a su historia y a la reflexión crítica, tal y como se había propuesto desde los orígenes de El Galpón, aquel que se hermanaba con el teatro de Brecht. Sin embargo, fuera de Uruguay, los galponeros tuvieron que hacer un discurso político más contundente, que ayudara a cumplir cabalmente con sus objetivos, sin que esto les hiciera olvidar que se trataba de un teatro de arte, de una militancia artística-social. La idea era no caer en obnubilaciones políticas, en alegatos que comprometieran la tarea artística que implica el quehacer del teatro. Para Luis de Tavira “la trayectoria de El Galpón ha supuesto entre otras cosas, más allá de la sobrevivencia, la realización de un modelo de organización teatral verdaderamente independiente, un proyecto de estrategia teatral para Latinoamérica, un testimonio contundente de trabajo, política y compromiso artístico” (Campodónico, 1999: 144).

Cabe mencionar que otra de las dificultades que enfrentó El Galpón durante su exilio fue los cambios en sus métodos de trabajo; primero, porque se presentaban ante un público distinto al rioplatense al que estaban acostumbrados, y en segundo lugar porque comenzaron también a trabajar con actores mexicanos y artistas latinoamericanos.

Con todo lo anterior, constatamos que hablar de El Galpón significó no sólo comprender su labor teatral, sino también todo el aspecto gremial e institucional que lo constituyó como organización. El exilio fue un camino sin duda difícil, pero también muy enriquecedor, fue un lugar de confluencia humana y vital, en la que se buscaron los resquicios para la creación cultural y se convocaron a amplios sectores de la sociedad en pos de la dignidad humana, rompiendo así el aislamiento individual que había intentado imponer el régimen dictatorial uruguayo. Por eso, se puede decir que el exilio en México de El Galpón no fue un periodo de *apagón cultural*, fue la conquista de un espacio legítimo de intercambio e interacción que abrió paso a la construcción de un diálogo entre el hombre, la libertad y la cultura.

Finalmente, esta tesis puede ser un punto de partida para nuevas reflexiones. La investigación nos mostró la forma en que un grupo sociocultural específico es capaz de asimilar y readaptarse a nuevos entornos, pero también la posibilidad de reintegrar variadas formas artísticas, ideológicas e institucionales a través del contacto con otros horizontes



históricos, políticos, y sociales. Con ello, logramos trazar las diversas dinámicas, reconfiguraciones, asimilaciones y construcciones dadas por la compañía teatral en el periodo exiliario, una etapa poco explorada dentro de la historia que se ha escrito acerca del grupo. Sin embargo, aún queda un largo camino por recorrer, por ejemplo cabría preguntarnos ¿cómo afectó la presencia de El Galpón concretamente en el ámbito cultural mexicano?, ¿se introdujeron nuevos paradigmas e innovaciones en el sector teatral de este país durante aquella época?, ¿cómo han cambiado los grupos independientes en las disciplinas escénicas?, ¿qué significa ser hoy en día “independiente”?, ¿qué presencia tienen actualmente las diversas eclosiones artísticas y culturales, en especial las artes escénicas, cuáles son sus necesidades y de qué manera se imbrican éstas con los procesos políticos, sociales y económicos vigentes?

Recientemente, la emergencia de nuevos grupos y manifestaciones artísticas nos dan cuenta que si bien, las objetivos y las formas han cambiado— por ejemplo, si tomamos en cuenta el impacto que han tenido, las nuevas tecnologías, la teleinformática, la multimedia, el internet, entre otras cosas—, la existencia de este tipo de expresiones siguen cobrando vida e integrando lenguajes que delinear una manera distinta de percibir la vida. Resulta importante entonces la búsqueda de vínculos alternativos de convivencia que permitan enfrentar los desafíos que plantea nuestro mundo actual.

De cualquier forma, todavía quedan muchas interrogantes que plantear, en este sentido este trabajo puede ser una puerta abierta más, hacia futuras investigaciones dentro del campo de las artes escénicas, sin perder de vista que la cultura es un vaso comunicante que articula la vida del ser humano, la sociedad y su fragilidad histórica.



Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos

Institución Teatral El Galpón. (1955). “Acta Constitutiva de la Asociación Civil denominada: Institución Teatral El Galpón”. Montevideo, Uruguay.

_____ (1979). “Acta Constitutiva de la Asociación Civil denominada: Institución Teatral El Galpón”. Estado de México.

_____ (1982). “Síntesis informativa de la gira latinoamericana”, pp. 15.

Expedientes III- 5023-5, III- 5024-1 y III- 8324-1, Dirección General de Asuntos Diplomáticos, Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo histórico “Genaro Estrada”.

Entrevistas

Entrevista vía electrónica a Amelia Porteiro, miembro de El Galpón, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 13 de mayo de 2011.

Entrevista vía electrónica a Arturo Fleitas, miembro de El Galpón, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 22 de abril de 2011.

Entrevista a Raquel Seoane, miembro del Foro Contigo América, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 19 de enero de 2011, en la Ciudad de México.

Entrevista vía electrónica a Silvia García, miembro de El Galpón, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 25 de mayo de 2011.

Entrevista vía electrónica a Stella Texeira, miembro de El Galpón, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 8 de abril de 2011.

Entrevista vía electrónica a Washington Castillo, miembro de El Galpón, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 3 de junio de 2011.

Revistas y periódicos

Acosta Saings, M. y Rengifo, C. (1977). “En defensa de las culturas nacionales”. *Tramoya*, abril- junio de 1977, N° 7, pp. 104- 111.

Anuario de Teatro en México, Escénica. (1983) México, UNAM- Coordinación de Extensión Universitaria. *Humbolt y Bolívar con El Galpón*. p. 37- 39.



- Arias, Jorge. (2007). "La Embajada, en El Galpón: vida, historia y memoria para nuestro mejor teatro", *La Red 21, Cultura*, 25 de julio. Disponible en: <http://www.lr21.com.uy/cultura/267028-la-embajada-en-el-galpon-vida-historia-y-memoria-para-nuestro-mejor-teatro>. Consultado el 25 de enero de 2012.
- Brecha. (1998). "Nominaciones para los Florencios 88", Uruguay, 2 de diciembre de 1998, p. 23.
- Camacho Suárez, Eduardo. (1985). "El Galpón reestrena hoy su sala en Uruguay". *El Universal*, México. p. 2.
- Castro Vega, Jorge. (1988). "La victoria de un lenguaje teatral". *Búsqueda*. Montevideo, Uruguay, 20 de octubre de 1988, p. 35.
- _____ (1989). "Atahualpa Del Cioppo: soñar hacia la historia". (Entrevista). *Primer Acto, Segunda Época*, noviembre- diciembre de 1989, N° 216, pp. 122- 123.
- Catena, Alberto. (2005). "Entrevista con Mauricio Rosencof". *Revista Teatro*, Año XXVI, Junio de 2005, N° 80. Disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02_entrevistas/catena001.htm. Consultado el 21 de abril de 2011.
- Calero, Ángel. (1989). Artes y Espectáculos. "El coração del Galpón. Intimidación y bullicio a contrapunto". *Hoy*, 16 de mayo de 1989p. 33.
- Ciechanower, Mauricio. (1989). "I Cuarenta años de El Galpón". *El Universal*. México, Cultural, 23 de enero de 1989, p. 1.
- _____ (1989). "II Cuarenta años de El Galpón". *El Universal*. Cultural, 24 de enero de 1989, p. 1.
- _____ (1989). "III Cuarenta años de El Galpón". *El Universal*. Cultural, 25 de enero de 1989, p. 1.
- _____ (1989). "IV Cuarenta años de El Galpón". *El Universal*. Cultural, 26 de enero de 1989, p. 1.
- _____ (1989). "V Cuarenta años de El Galpón". *El Universal*. Cultural, 27 de enero de 1989, p. 1.
- _____ (1989). "VI Cuarenta años de El Galpón". *El Universal*. Cultural, 28 de enero de 1989, p.1.
- Conjunto. (1976). "Solidaridad con los teatrístas uruguayos", abril- junio de 1976, N° 28, pp. 2- 3.



- Conjunto. (1983). “Artigas, general del pueblo”, octubre- diciembre de 1983, N° 58, pp. 48-49.
- Conjunto. (1983). “El Galpón en Cuba: brillante exhibición de un arte a servicio del pueblo”, N° 57, pp. 109- 110.
- De Ita, Fernando. (1978). “Prohibido Gardel de Pedro Orgambide y la solidaridad latinoamericana”. *Uno Más Uno*, Cultural. México, 25 de mayo de 1978, p. 52.
- De Tavira, L. (1984). “Atahualpa-Américo-del Cioppo. Ciudadano del teatro”, *Escénica, Revista de Teatro de la UNAM*, Época I, julio de 1984, N° 8, pp. 37-38.
- Del Cioppo, Atahualpa y Larocca, Sara. (1975). “El teatro está aquí como una corriente subterránea”. *Conjunto*, julio- septiembre de 1975, N° 25, pp. 73- 79.
- Del Cioppo, Atahualpa. (1988). “Una aurora clara”, en Moisés Pérez Coterrillo, (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 171- 172.
- Echeverría, Andrés. (2005). “Entrevista a César Campodónico. Una vida junto a El Galpón”. *El país*. 20 de mayo de 2005. Disponible en: <http://blogdeandresechevarria.blogspot.com/2010/11/entrevista-cesar-campodonico-una-vida.html>. Consultado el 17 de marzo de 2011.
- El País. (1984). “El grupo teatral El Galpón retorna a Uruguay desde México”, 20 de agosto de 1984, p. 14.
- El Popular. (1962). “El Consejo directivo de El Galpón denuncia el nuevo crimen fascista contra la cultura”. 17 de febrero de 1962, N° 1763, Montevideo.
- El Popular. (1962). “La Embajada yanqui ordenó incendiar la sala de El Galpón”, Montevideo, 17 de febrero de 1962, N° 1762.
- El Popular. (1962). “Atentado fascista contra El Galpón. Repudiable ataque a la cultura”, Año VI, 24 de febrero de 1962, N° 1770. Montevideo, p. 14.
- Escénica. Época. (1984). “Atahualpa del Cioppo, curriculum y testimonios”, N° 8. pp. 49- 82.
- Espinosa, Pablo. (1989). “Entrevista a Blas Braidot: Sigo creyendo en el teatro independiente”. *La Jornada*, 14 de diciembre de 1989, p. 2.
- Excélsior. (1979). “Representó El Galpón la obra “Prohibido Gardel”, en la SHCP”, México, 9 de agosto de 1979, p. 1.
- Fernández, Gerardo. (1989). “El Galpón: cuarenta años”. *Conjunto*, abril- junio de 1989, N° 79, pp. 2- 9.



- Foppa, Alaíde. (1979). "Pedro y el capitán". *Uno más uno*, 30 de Julio de 1979.
- García Hernández, Arturo. (2003). "Falleció Blas Braidot, un artífice del teatro independiente en América Latina". *La Jornada*, 18 de enero de 2003, p. 1.
- Garzón Céspedes, Francisco. (1976). "Entrevista a Rubén Yáñez: El Galpón en México, la lucha antifascista y el trabajo de la solidaridad". *Conjunto*, octubre- diciembre de 1976, N° 30, pp. 88- 92.
- _____ (1977). "Entrevista a Sara Larocca, Nuestro quehacer: un hijo de nuestro pueblo". *Conjunto*, julio- septiembre de 1977, N° 33, pp. 95- 105.
- Gómez, Luis A. (1996). "El Galpón, de paso". *Reforma*, 23 de agosto de 1996, p. 16.
- Gorlero, José E. (1978). "Prohibido Gardel: El Galpón estrenó la obra de Orgambide antes de su viaje". *El Día*, 25 de mayo de 1978.
- Guido, Héctor. (2010). "Salvaguardando la cultura". *Sala de redacción*, 22 de octubre de 2010. Disponible en: <http://sdr.liccom.edu.uy/2010/10/22/salvaguardando-la-cultura/>. Consultado el 14 de abril de 2011.
- Homero, Sergio. (1989). "El Galpón comemora 40 anos de militância teatral no Uruguai". *Folha de São Paulo*.
- Ibargoyen Islas, Saúl. (1978). "Los cuates de Candelita". *Conjunto*, enero- marzo de 1978, N° 35, pp. 26- 60.
- La Jornada. (1993). "Falleció el teatrista uruguayo Atahualpa del Cioppo, en Cuba", México, 3 de octubre de 1993, p.26.
- La Jornada. (2012). "Falleció la actriz Raquel Seoane, cofundadora del foro teatral independiente Contigo América", México, 18 de marzo de 2012, p. 1.
- Mantero, G. y Vidal Giorgi, L. (2009). Un legado artístico y afectivo: Stella Texeira. *Socio Espectacular*, Septiembre de 2009, pp. 1- 6. Disponible en: <http://www.socioespectacular.com.uy/Entrevista%20Stella%20Texeira.pdf>. Consultado el 20 de abril de 2011.
- Martínez, Alegría. (1989). "Blas Braidot fundador de los grupos El Galpón y Contigo América". *Uno Más Uno*, Cultural, 4 de octubre de 1989, p. 26.
- Mateos, Mónica. (1997). "Preparan actividades para difundir la obra de Bertolt Brecht en 1998". *La Jornada*. México, 30 de diciembre de 1997.
- Mergier, Anne Marie. (1978). "Brecht y El Galpón de Uruguay". *Proceso*. México, 18 de marzo de 1978.
- Milenio. (2003). "Murió el actor Blas Braidot", México, 18 de enero de 2003, p. 1.



- Onetti, Jorge. (1968). "Uruguay, una visión dinámica". *Conjunto*. Año 3, enero- marzo de 1968, N° 6, pp. 96- 100.
- Oriccoli, Silvio. (1989). "El Galpón rasgo o verbo". *Folha de Londrina*, 28 de junio de 1989, p. 15.
- _____ (1989). "El Galpón, ano 40". *Festival de Londrina*, p. 10.
- Paul Carlos. (2006). "Contigo...América insiste en el humanismo para ir tras la utopía". *La Jornada*. México, 4 de marzo de 2006, p. 1.
- Prensa, difusión cultural, UNAM. (s.f.). "México es un país poco conocido en sus reales dimensiones culturales: Del Cioppo". México.
- Proceso. (1977), "Grupo: El Galpón", México, 1 de enero de 1977.
- Rabell, Malkah. (1978). "Prohibido Gardel, catarsis por el humor". *El Día*, 27 de agosto de 1978.
- Revista Socio Espectacular. (2003). "Blas Braidot, un imprescindible", febrero de 2003. Disponible en: <http://memorias.todouy.com/memmasinfo27.htm>. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- Rizk, Beatriz. J. (1984). "El Nuevo Teatro en Latinoamérica". *Conjunto*, julio- diciembre de 1984, N° 61- 62, pp. 11- 31.
- _____ (1990). "Brasil: Festival de Londrina 1989". *Latin American Theatre Review, Spring*, pp. 81- 92.
- Rodríguez Núñez, Víctor. (1984). "El Galpón trabaja para el regreso. Entrevista a Humboldt Ribeiro". *Conjunto*, julio- diciembre de 1984, N° 61- 62, pp. 87- 94.
- Rodríguez, Orlando. (1982). "El teatro latinoamericano en el exilio". *Nueva Sociedad*, enero- febrero de 1982, N° 58, pp. 55- 66.
- Romano Delbano, Rafael. (1991). "El creador del teatro El Galpón cumple 86 años con optimismo". *El Universal*. Cultural, México, 30 de septiembre de 1991, p. 2.
- Ruíz, Blanca. (1996). "Regresa El Galpón con el Lazarillo de Tórmes". *Reforma*. Cultura, 20 de agosto de 1996, p. 14.
- Seligson, Esther. (1976). "Un hombre es un hombre". *Proceso*. N° 7, México, 18 de diciembre de 1976.
- Swanase, Bruce. (1981). "Artigas y El Galpón". *Proceso*. México, 19 de diciembre de 1981, N° 268.
- Ulive, Ugo. (1976). "El Galpón no ha muerto". *Conjunto*, octubre- diciembre de 1976, N° 30, pp. 85- 87.



Yáñez, Rubén. (1984). “El Galpón a la hoguera”. *Escénica, Revista de Teatro de la UNAM. Época I*, julio de 1984, N° 8, p. 71- 74.

_____ (1987). “La represión de la cultura uruguaya por su nueva función en torno al programa popular ante la crisis”, en Saúl Sosnowski (Comp.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, College Park: Universidad de Maryland y Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, pp. 141- 155.

_____ (1989). “Los ocho años de exilio de El Galpón”. *Conjunto*, abril- junio de 1989, N° 79, pp. 10- 14.

Suárez Radillo, Carlos M. (1971). “El teatro Iberoamericano actual: de la realidad a la escena”. *La Cabra*. Año 1, febrero de 1971, N° 0.

Video documental

Buriano, Castro. A., Dutrénit, Bielous. S., y Hernández M. C. (2010) *Más allá del reglamento, avatares de un embajador mexicano: Vicente Muñiz Arroyo 1974- 1977*. (Documental). México: Instituto Mora, CONACYT.

Páginas web

El Galpón un lugar para soñar con los ojos abiertos
www.teatroelgalpon.org.uy/index_1.html

Centro Nacional de investigación, documentación e información teatral Rodolfo Usigli
www.cenart.gob.mx/centros/citru/index.htm

Contigo América, institución teatral independiente, A.C.
www.forocontigoamerica.tripod.com

Embajada de Uruguay en México, Secretaría de Relaciones Exteriores
www.sre.gob.mx/acreditadas/embajadas/uru.htm



Fuentes secundarias

Libros y revistas

- Abbondanza, Jorge. (1988). “El teatro independiente”, en Moisés, Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 201- 202
- _____ (2010). “Esto ante todo”. MEC, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. *Revista de Patrimonio, El teatro en el Uruguay*, 25 y 26 de septiembre de 2010, pp. 10- 13.
- Adler, H. y Herr, A. (2003). *Extraños en dos patrias: Teatro latinoamericano del exilio*. Madrid: Iberoamericana.
- Aguiar, César. (1986). “La migración de uruguayos a la Argentina: un enfoque integrativo”. *Revista de Ciencias Sociales*, N° 1, p. 23.
- Aguirre Sorondo, Juan. (2006). “El teatro independiente en Vasconia, 1969- 1984”, *Revista Internacional de Estudios Vasco*, N° 51, 2, pp. 335- 383.
- Allier, Montaña, Eugenia. (2001). “La izquierda en las transiciones a la democracia. El caso uruguayo”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, México, Instituto Mora, N° 49, pp. 130- 151.
- _____ (2007). “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo”, en Rey Tristán E. (Dir.) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilio (1973- 2006)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 273- 291.
- _____ (2010). *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. México: UNAM/ Ediciones Trilce.
- _____ (2011). “Les disparus politiques en Uruguay, entre l’histoire et la mémoire”, *Conserveries mémorielles*, N° 10. Disponible en: <http://cm.revues.org/891>. Consultado el 19 de febrero de 2012.
- Alzugarat, Alfredo. (2007). *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Uruguay, Montevideo: Trilce.
- Antunes, Yaska. (2008). “El Galpón- Narrador do sonho Latino- americano”. *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol. I, N° 11, pp. 51- 65.



- Arteaga, Juan. (2000). *Breve historia contemporánea de Uruguay*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baltazar Pineda, Miguel Á. (1995). *Temas de Teatro*. México: CONACULTA.
- Barrios, Luis A. (1982). *Uruguay: antecedentes históricos y crisis del estado en el periodo 1967- 1980*. México: FLACSO.
- Barros- Léméz, A. (1988). “La larga marcha de lo verosímil: narrativa uruguaya del siglo XX”. *Revista de Casa de las Américas*, septiembre de 1988, N°170, pp. 40- 50.
- Bloch, Marc. (1996). *Apología para la historia o el oficio del historiador*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo Elizondo, Pedro. (1993). “Teatro en el Cono Sur”. *Latin American Teatre Review, Spring*, Vol.26, N° 2, pp. 143- 150.
- _____ (1994). “Atahualpa del Cioppo, nuestro Brecht en América Latina: 1904- 1993”. *Latin American Teatre Review Spring*, pp. 161- 163.
- _____ (1999). “Teatro en Uruguay: conversación con Jorge Pignataro Calero”. *Latin American Teatre Review, Spring*. Vol. 33, N° 1, pp. 153- 160.
- Buriano, Castro Ana. (1999). “El exilio uruguayo en la Ciudad de México”, en (Varios) *Latinoamericanos en la Ciudad de México*, abril- junio. México: Instituto de Cultura de la Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad, (Babel, Ciudad de México), pp. 19- 28.
- _____ (2000). *Tras la memoria. El asilo diplomático en tiempos de la Operación Cóndor*. México: Instituto de Investigaciones Sociales Dr. José María Luis Mora.
- Burke, Peter. (2000). *Formas de historia cultural*, Madrid: Alianza editorial.
- _____ (2006). *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós.
- Buttazoni, Fernando. (1988). “Una visión cultural del Uruguay de los 80”. *Casa de las Américas*, Año XXIX, julio- agosto de 1988, N° 169, pp. 44- 55.
- Caetano, Gerardo. (2006), *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al Mercosur*, Montevideo: Fin de Siglo, 3° edición.
- Caetano, G. y Rilla J. (1987). *Breve historia de la Dictadura*, Montevideo: Centro latinoamericano de economía humana, ediciones Banda Oriental.
- Campodónico, César. (1999). *El vestuario se apolilló. Una historia del teatro El Galpón*. Montevideo: Banda Oriental.
- Canelo, Brenda. (2007). “Cuando el exilio fue confinamiento: argentinos en Suecia”, en P. Yankelevich y S. Jensen (Comps.). *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires: Libros del Zorzal. pp. 103- 125.



- Castillo, Andrés. (1988). “1793- 1973: De la Casa de Comedias al teatro independiente”, en Moisés Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 173- 177.
- Chartier, Roger. (1995). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Chesney, Lawrence, L. (1995). *Teatro Popular Latinoamericano (1955- 1985)*. Caracas: CEP FHE.
- Constantino Ayalón C. (2000). *El Galpón: independencia y exilio*, Tesis, Colegio de Literatura dramática y teatro, México: Facultad de filosofía y letras, UNAM.
- Coraza de los Santos, Enrique. (2007). “Los exilios uruguayos en España: silencios, problemas y realidades”, en Rey Tristán E. (Dir.) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973- 2006)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 197- 216.
- Cuesta Bustillo, Josefina. (1993). *Historia del presente*, Salamanca: Ediciones de la Universidad Complutense.
- Curotto, Ángel. (1988). “Nueve fechas fundamentales”, en Moisés Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 178- 180.
- De Sierra, Gerónimo. (1982). “Consolidación y crisis del capitalismo democrático en Uruguay”, en Pablo González Casanova (Coord.), *América Latina. Historia de Medio Siglo*. México, T. 1, Siglo XXI. pp. 431- 457.
- De Toro, Fernando y Karl Alfred B. (1990). *Semiótica y Teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna/ Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.
- Delli- Zotti, Guillermo. M. (2007). “Explorando algunas dimensiones del exilio argentino en España”, en Rey Tristán, E. (Dir.) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973- 2006)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 163- 177.
- Demasi, Carlos. (2009). “La evolución del campo político en la dictadura”, en *La dictadura cívico- militar. Uruguay 1973- 1985*. Uruguay: Banda Oriental, pp. 15- 116.
- Díaz, Jorge. (1971) Teatro Nuevo Mundo. *La Cabra*. Año 1, septiembre de 1971, Nº 12.



- Díaz, Luis M. y Rodríguez de Ita, G. (1999). “Bases histórico- jurídicas de la política mexicana del asilo diplomático”, en S. Dutrénit Bielous y G. Rodríguez de Ita. (Coords.) *Asilo diplomático mexicano en el Cono Sur*. México: Instituto Mora, pp. 63-83.
- Difilippo, Aldo Roque. (2006). “Teatro del Pueblo: escuela y semilla actoral. Los albores del teatro independiente uruguayo”. *Letralia, tierra de letras*. Año XI, 9 de octubre de 2006, N° 150. Disponible en: <http://www.letralia.com/150/entrevistas01.htm>. Consultado el 29 de marzo de 2011.
- Dubatti, Jorge. (2006). “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. *Revista Teatro/ CELCIT, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Segunda Época*, Año 16, N° 30. Disponible en: feile:///C:/Documents%20and%20Settings/equipo%201/Escritorio/rtc30/rtc30.html. Consultado el 29 de marzo de 2011.
- Dutrénit Bielous Silvia. (2007). “Aconteceres en el Cono Sur de los setenta: tierras de exilio que obligan a nuevos exilios”, en Rey Tristán E. (Dir.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973- 2006)*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 235- 258.
- Dutrénit Bielous S., Allier Montaña E. y Coraza de los Santos E. (2008). *Tiempos de exilio. Memorias e historia de españoles y uruguayos*. México: CeALCI- Fundación Carolina/ Textual SA/ Instituto Mora.
- Dutrénit Bielous S. y Serrano Migallón F., (coordinadores) (2008). *El exilio uruguayo en México*. México: Editorial Porrúa/ Facultad de Derecho UNAM.
- Dutrénit Bielous, Silvia. (2009). “Exilios en México. Un tejido de recuerdos e historias”. *Revista Bi Centenario*. Instituto Mora, N° 4, pp. 52- 59.
- Ejea Mendoza, Tomás. (2008). “La política cultural de México en los últimos años”. *Casa del Tiempo*, Núm. 5- 6, pp. 2- 7.
- Fernández, Gerardo. (1988). “Del peronismo a la dictadura militar”, en Moisés Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 1. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 135- 151.
- Flacksbrad, Marcos. (2011). “62 años en la historia del teatro latinoamericano, grupo: El Galpón”. *Revista de Investigación Teatral. Truenos y misterios*, Año 16, febrero de 2011, N° 61, pp. 8- 12.



- Fortuna, J., Niedworok N. y Pellegrino A. (1988). *Uruguay y la migración de los 70*. Montevideo: Banda Oriental.
- García Canclini, Néstor. (1998) “Argentinos en México: una visión antropológica”, en P. Yankelevich (Coord.). En *México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 55- 73.
- Giacani, Aída. (1988). “Los festivales se recuperan con la democracia”, en Moisés, Pérez Coterrillo, (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 1. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 179- 180.
- Ginesta, Jacques. (1987), “La Doctrina de la Seguridad Nacional como ideología del poder militar en Uruguay”, en Cintra José T., *Seguridad nacional y relaciones internacionales*. México: Serie: estudios del CLEE.
- González Gómez, Francisco y González Gómez, Marco. (2009). *Del porfirismo al neoliberalismo*. México: Quinto Sol. pp. 165- 208.
- González, W. (2004). “Atahualpa del Cioppo. Un creador escénico que marcó pautas para el tiempo que vendrá”. *Revista bohemia digital*, 30 de abril de 2004.
- Grene, Ángel, L. (2009). “La Carpa de la FUTU”. *Comunidad*. Año 12, 1 de Noviembre de 2009, N° 3436. Disponible en: <http://www.lr21.com.uy/comunidad/386488-la-carpa-de-la-futu>. Consultado el 2 de abril de 2011.
- Grinberg, L. y Grinberg R. (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez, Sonia. (1979). *Teatro popular y cambio social en América Latina. Panorama de una experiencia*. Centroamérica: EDUCA.
- Harvey, Edwin. (1990). *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid: Tecnos.
- Hernández, Anheló. (1998). “Crónica de un exilio uruguayo”, en P. Yankelevich (Coord.), en *México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 31- 54.
- Kaufman, Edy. (1987). “El rol de los partidos políticos en la redemocratización del Uruguay”, en Saúl Sosnowski (Comp.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, College Park: Universidad de Maryland y Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, pp. 25- 62.
- Lamónaca, Julio C. y Viñar Marcelo. (1999). “Asilo político perspectivas desde la subjetividad”, en Silvia Dutrenit Bielous y Guadalupe Rodríguez de Ita (Coord.) *Asilo diplomático mexicano en el Cono Sur*. México: Instituto Mora.



- Legido, Juan Carlos. (1992). “Cincuenta años de teatro en el Uruguay”. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, julio- diciembre de 1992, pp. 841- 851.
- Leites, Víctor M. (1988). “Modos de producción”, en Moisés Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 221- 223.
- López Cabrera, Julio C. (2007). *Contigo América: 25 años de una experiencia teatral independiente*. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Los Universitarios, cuarta época. (1998). “Cien años de Bertolt Brecht (1898- 1998)”, abril de 1998, Nº 10, pp. 5- 13.
- Mabire, Bernardo. (2003). *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997*. México: El Colegio de México.
- Maira, Luis. (1998). “Claroscuro de un exilio privilegiado”, en P. Yankelevich (Coord.). En *México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 127- 141.
- Marichal, Yamandú. (1988). “Cuando La Xirgú se quedó en Montevideo”, en Moisés, Pérez Coterrillo, (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp.p. 203- 204.
- _____ (1988). “La Comedia Nacional un tesón que dura más de cuarenta años”, en Moisés, Pérez Coterrillo, (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, p. 205- 207.
- _____ (1988). “Los Florencio un estímulo al talento”, en Moisés, Pérez Coterrillo, (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, p. 226.
- Markarian, Vania. (2009). “Una mirada desde los derechos humanos a las relaciones internacionales de la dictadura uruguaya”, en *La dictadura cívico- militar. Uruguay 1973- 1985*. Uruguay: Banda Oriental, pp. 247- 321.



- Marzo, Jorge Luis. (2007). *Los relatos de identidad en la política cultural mexicana*. Disponible en: http://www.soymenos.net/identidad_mexico.pdf. Consultado el 8 de mayo de 2012.
- Masliah, Leo. (1987). “La música popular, censura y represión”, en Saúl Sosnowski (Comp.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, College Park: Universidad de Maryland y Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, pp. 113- 125.
- Mercado, Tununa. (1998). “Esa mañana en la que creí estar en Asia”, en P. Yankelevich (Coord.). *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 109- 125.
- Michelena, Alejandro. (2008). Uruguay, los caminos del teatro uruguayo. *Revista teatro/ CELCIT, Segunda Época*, Año 17, N° 33, p. 176.
- Minello, Nelson. (1976). *La militarización del Estado en América Latina: un análisis de Uruguay*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.
- Mirza, Roger. (1988). “1973- 1984: Entre la represión y la resistencia”, en Moisés, Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 181- 190.
- _____ (1988). “El Galpón: cuatro décadas de ejemplar trayectoria”, en Moisés, Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, p. 208- 211.
- _____ (1988). “Diecisiete espectáculos para la memoria”, en Moisés, Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, p. 212- 220.
- _____ (1989). “El Teatro El Galpón (1984- 1988): un renovado fervor”. *Conjunto*, abril-junio de 1989, N° 79, pp. 15- 17.
- _____ (1989). “Uruguay. Notas 1975- 1985: Las puestas más representativas”. *La Escena Latinoamericana*, agosto de 1989, N° 2, pp. 96- 97.
- _____ (1990). “Una versión posible se convierte en arrollador e inolvidable espectáculo”. *La Escena Latinoamericana*, mayo de 1990, N° 4, pp. 39- 46.
- _____ (1990). “Uruguay”. *La Escena Latinoamericana*, mayo de 1990, N° 4, pp. 78- 80.



- _____ (2010). “Florencio Sánchez y el problema del nacimiento del teatro uruguayo”. MEC, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. *Revista de Patrimonio, El teatro en el Uruguay*, 25 y 26 de septiembre de 2010, pp. 5- 8.
- _____ (2010). “Atahualpa del Cioppo, maestro del teatro latinoamericano: una obstinada esperanza”. MEC, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. *Revista de Patrimonio, El teatro en el Uruguay*, 25 y 26 de septiembre de 2010, pp. 28- 29.
- _____ (2010). “Margarita Xirgu, el arte como pasión y rigor”. MEC, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. *Revista de Patrimonio, El teatro en el Uruguay*, 25 y 26 de septiembre de 2010, pp. 23- 24.
- Monleón, José. (1990). “Creación Colectiva: la pasión de los setenta”. *La Escena Latinoamericana*, mayo de 1990, N° 4, pp. 1- 10.
- Monleón, J. y Giella, A. (1990). Teatro latinoamericano: entre la política y el arte. *La Escena Latinoamericana*, febrero- octubre de 1990, N° 3- 4, pp. 67- 71.
- Ordaz, Luis. (1988). “1810- 1948: Del coliseo al Teatro del Pueblo”, en Moisés Pérez Coterrillo. (Dir. General). (1988). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 1. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, pp. 125- 134.
- _____ (1988). “El teatro independiente”, en Moisés Pérez Coterrillo. (Dir. General). *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 1. España: Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral. pp. 158- 159.
- Palma Mora, Mónica. (2003). “Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 7 | 2003, [En línea], Disponible en: <http://alhim.revues.org/index363.html>. Consultado el 10 de octubre de 2011.
- Partida, Armando. (1985). “El teatro de Creación Colectiva en Latinoamérica”. *Escénica, Época I*, octubre de 1985, N° 11, pp. 14- 18.
- Perales, Rosalina. (1989). *Teatro hispanoamericano contemporáneo: 1967- 1987*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Pérez de Sierra, Leticia. (2001). *Impacto del exilio político y su retorno, en las redes sociales de pertenencia. Aportes para la construcción de una memoria colectiva sobre la*



- dictadura militar uruguaya (1973 – 1985) y sus efectos*. Uruguay: Facultad de Ciencias Sociales. En <http://www.rau.edu.uy/fcs/dts/Publicaciones/Monografias/leticiaiperez.pdf>. Consultado el 27 de octubre de 2011.
- Philippe, Joutard. (1999). *Esas voces que nos llegan del pasado*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pignataro Calero, Jorge. (1993). “Teatro uruguayo hacia el fin de siglo”. *Latin American Theatre Review, Spring*, Vol. 27, N° 1, pp. 83- 89.
- _____ (2002). “Teatro en Uruguay, ubicación y balance”. *El Entrevero*. Año 4, 15 de junio – 15 de julio de 2002, N° 46, pp. 5- 7.
- _____ (2004). “Atahualpa del Cioppo: las luces del siglo XX”. *Revista de teatro/ CELCIT, Segunda Época*, Año 14, N° 26. Disponible en: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/equipo%201/Escritorio/rtc26/rtc26.htm>. Consultado el 16 de marzo de 2011.
- _____ (2005). “César Campodónico (1929- 2005): El alumno magistral”. *El Entrevero*. Año 10, abril- junio de 2005, N° 59, pp. 16- 17.
- _____ (2010). “Importancia de los independientes”. MEC, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. *Revista de Patrimonio, El teatro en el Uruguay*, 25 y 26 de septiembre de 2010, pp. 14- 16.
- Prieto, Fabiola. (2005). El Galpón trayectoria y permanencia a sus 50 años. *Revista Digital de Investigación y difusión de las Artes Escénicas* (Online). Teatro en línea, Enero de 2005, N° 2. Disponible en: http://dramateatro.arts.ve/ensayos/n_003/el_galpon.html. Consultado el 23 de enero de 2011.
- Quijano, Mercedes. (1979). *Uruguay: la crisis política 1968- 1973*. México: FLACSO.
- Randall, Margaret. (1979). “El teatro latinoamericano de creación colectiva”. *Conjunto*, abril- junio de 1979, N° 40, pp. 108- 111.
- Revista de Patrimonio, (2010). “Principios generales del teatro independiente uruguayo”, en MEC, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Montevideo. *El teatro en el Uruguay*, 25 y 26 de septiembre de 2010, p. 17.
- Rey Tristán, Eduardo. (2007). “Reflexiones en torno a la violencia política en Uruguay y Argentina”, en Eduardo Rey Tristán (Dir.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973- 2006)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 31- 49.



- Rico, Álvaro. (2009). “La dictadura y el dictador”, en *La dictadura cívico- militar. Uruguay 1973- 1985*. Uruguay: Banda Oriental, pp. 179- 246.
- Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, Humberto. (2007). “Bertolt Brecht el visionario”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol. 1, julio- diciembre de 2007, N° 1, pp. 17- 20.
- Roniger, Luis. (2010), “Exilio político y democracia”, *América Latina Hoy*, N° 55, pp. 143- 172.
- Sala, Lucía. (1998). “Los frutos de una experiencia vivencial”, en P. Yankelevich (Coord.). En *México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 75- 88.
- Salvat, Ricard. (1990). “Del descubrimiento al reconocimiento: el teatro latinoamericano entre 1965- 1975”. *La Escena Latinoamericana*, mayo de 1990, N° 4, pp. 53- 62.
- Santos, Stella. (1988). “Aproximación al teatro uruguayo”. *Conjunto*, enero-marzo de 1988, N° 75, pp. 79- 88.
- Sauvage, Pierre. (1998). “Una historia del tiempo presente”. *Historia crítica*, julio- diciembre, N° 17, pp. 59- 70. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/811/81111329005.pdf>. Consultado el 8 de mayo de 2012.
- Schmucler Rosemberg, S. (1998). “Apuntes para el diario de un exiliado adolescente”, en P. Yankelevich (Coord.). En *México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 157- 180.
- Serra, Oscar. (2010).Comedia Nacional. Así comenzó la historia. MEC, Ministerio de Educación y Cultura. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. *Revista de Patrimonio, El teatro en el Uruguay*, 25 y 26 de septiembre de 2010, p. 9.
- Serrano Migallón, Fernando. (2011). “México y el derecho de asilo”, en Katya Samohano y Pablo Yankelevich (Coord.). *El refugio en México. Entre la historia y los desafíos contemporáneos*. México: COMAR/ SEGOB, pp. 11- 19.
- Somohano K. y Yankelevich P. (2011). “Presentación”, en K. Somohano y P. Yankelevich (Coord.), *El refugio en México. Entre la historia y los desafíos contemporáneos*. México: COMAR/ SEGOB, pp. 7- 9.
- Sosnowski, Saúl. (1987). “Dentro de la otra orilla: la cultura uruguaya: represión, exilio y democracia”, en Saúl Sosnowski (Comp.), *Represión, exilio y democracia: la cultura*



- uruguaya*, College Park: Universidad de Maryland y Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, pp. 11- 22.
- Suárez Durán, Esther. (1989). “El juego de mi vida”. *Conjunto*, abril- junio de 1989, N° 79, pp. 18- 26.
- Tarréz, María. L. (1998). “Miradas de una chilena”, en P. Yankelevich (Coord.). *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 19- 30.
- Tcach César y Servetto, Alicia. (2007). “En nombre de la Patria, el Honor y los Santos Evangelios: las dictaduras militares en Argentina y Uruguay”, en Eduardo Rey Tristán (Dir.) *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973- 2006)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 95- 111.
- Varela, Carlos M. (1988). “El espejo de nuestro subdesarrollo”. *Conjunto*, abril- junio de 1988, N° 76, pp. 88- 91.
- Viñar Marcelo y Lamónaca J. (1999). “Asilo político: perspectivas desde la subjetividad”, en S. Dutrénit Bielous y G. Rodríguez de Ita. (Coords.) *Asilo diplomático en el Cono Sur*. México: Instituto Mora.
- Viz Quadrat, Samantha. (2007). “Exiliados argentinos en Brasil: una situación delicada”, en P. Yankelevich y S. Jensen (Comps.). *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires: Libros del Zorzal. pp. 63- 101.
- Wolf, Federico. (1968). “Síntesis del movimiento teatral uruguayo”. *Conjunto, Casa de las Américas*, Año 2, octubre- diciembre de 1968, N° 5, pp. 89- 92.
- Wollny, Hans. (1990). “México y el reto de asilo: una visión desde afuera”, *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, N° 69, pp. 977- 1002.
- Yaffé, Jaime. (2009). “Proceso económico y política económica durante la dictadura (1973- 1984)”, en *La dictadura cívico- militar. Uruguay 1973- 1985*. Uruguay: Banda Oriental, pp. 117- 178.
- Yankelevich, Pablo. (1998). “Navegar en el exilio: a manera de introducción”, en P. Yankelevich (Coord.). *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México. pp. 9- 18.
- Yankelevich P. y Jensen S. (2007), “La actualidad del exilio”, en P. Yankelevich y S. Jensen (Comps.). *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires: Libros del Zorzal. pp. 9- 19.



Zubillaga, Carlos. (1988). "Luchas populares y cultura alternativa en Uruguay. El centro internacional de Estudios Sociales". *Siglo XIX, Revista de Historia*, agosto de 1988, N° 6, México, pp. 11- 40.



Anexos

Repertorio de El Galpón (1950- 1976)

Año	Obra y Autor	Director
1950	“Las de Barranco” de Gregorio de Laferrere	Andrés Odizzio
1951	“Héroes” de Bernard Shaw	Andrés Odizzio
1952	“Las de Barranco” de Gregorio Laferrere	Andrés Odiozzio
	“Amor de Don Perlimplin” de Federico García Lorca	Andrés Odizzio
	“El hospital de los podridos” de Miguel de Cervantes	Rafael Salzano
	“Pasos de comedia” de Lope de Rueda	Blas Braidot
1953	“Montserrat” de Emmanuel Roblès	José Estruch
	“Knock” de Jules Romains	Andrés Odizzio
	“Los puros” de Héctor Plaza Noblía	Rafael Salzano
	“Rumbo a Cardiff” de Eugenio O’Neill	Juan José Brenta
	“Largo viaje de regreso” de E. O’Neill	Juan José Brenta
1954	“Así en la tierra como en el cielo” de F. Hochwalder	A. del Cioppo
	“Un sombrero de paja de Italia” de Labiche y Michel	Juan José Brenta
	“El gesticulador” de Rodolfo Usigli	A. del Cioppo
	“Agua estancada” de E. Camilli	Acevedo Solano
	“El bandido de las siete suelas” de Montiel Ballesteros	Rafael Salzano
1955	“Las brujas de Salem” de Arthur Miller	A. del Cioppo
	“Androcles y el león” de Bernard Shaw	Juan José Brenta
	“El círculo de tiza” de Li Hsing Tao	A. del Cioppo
1956	“El centroforward murió al amanecer” de Agustín Cuzzani Ugo Olive	
	“El capitán de Köpenick” de Karl Zukmayer	Federico Wolf y



		Blas Braidot
	“Las tres hermanas” de Anton Chèjov	A. del Cioppo
	“El oso” de Anton Chèjov	A. del Cioppo
	“La petición de mano” de Anton Chèjov	A. del Cioppo
	“Sobre el daño que hace el tabaco” de Anton Chèjov	A. del Cioppo
	“Mariana Pineda” de Federico García Lorca	Juan José Brenta
1957	“Juan Moreira” de Eduardo Gutiérrez	A. del Cioppo
	“Tupac Amaru” de Osvaldo Dragún	Ugo Ulive
	“La ópera de tres centavos” de Bertolt Brecht	A. del Cioppo
	“Los jugadores” de Héctor Plaza Noblía	Federico Wolf
1958	“Más allá del horizonte” de Eugenio O’ Neill	A. Candeanu
	“Los de afuera” de Amado Canobra	R. Bogliaccini y Ugo Ulive
	“Confusión” de J. Barreiro	A. del Cioppo
	“El herrero y el diablo” de Juan Carlos Gené	Ugo Ulive
1959	“El círculo de tiza caucásico” de Bertolt Brecht	A. del Cioppo
	“Babilonia” de Armando Discépolo	Ugo Ulive
	“Stefano” de Armando Discépolo	Ugo Ulive
1960	“El burgués gentil hombre” de Molière	Pedro Orthus
	“El gran Tuleque” de Mauricio Rosencof	Ugo Ulive
	“Terrores y miserias del Tercer Reich” de Bertolt Brecht	Jorge Curi
1961	“Ellos no usan smoking” de Gianfrancesco Guarnieri	A. del Cioppo
	“Veraneo” de Juan Carlos Legido	Blas Braidot
	“El enemigo del pueblo” de Ibsen- Arthur Miller	A. del Cioppo
	“La princesa Clarisa” de Rolando Speranza	Juan M. Tenuta
1962	“Andorra” de Max Frisch	A. Del Cioppo



	“El león ciego” de Ernesto Herrera	A. del Cioppo
1963	“El anzuelo de Fenisa” de Lope de Vega	José Estruch
	“Entre bueyes no hay cornadas” de G. Castillo	Raúl Bogliaccini
	“Mateo” de Armando Discépolo	Raúl Bogliaccini
	“La orquesta” de J. Anouilh	Villanueva Cosse
	“El sueño americano” de Edward Albee	Jorge Musto
	“La tregua” de Mario Benedetti y Ruben Deugenio	C. Campodónico
	“El último expediente” de Rolando Speranza	Jorge Curi
1964	“Invasión” de Días Gómez	José Renato
	“Balada de los años cuerdos” de Mercedes Rein	Jorge Musto
	“Tío Vania” de Anton Chejov	C. Campodónico
	“Heriberto el león y los payasos” de Silva y Lamolle	Júver Salcedo y Miguel Cherro
1965	“Así es si os parece” de Luigi Pirandello	A. del Cioppo
	“Uno, dos, tres Montevideo” de Alberto Paredes, Rolando Speranza y Hugo Bolón	C. Campodónico
	“La irresistible ascensión de Arturo Ui” de Bertolt Brecht	A. del Cioppo
1966	“Ana de los milagros” de W. Gibson	Júver Salcedo
	“Sopa de pollo” de Arnold Wesker	Ugo Ulive
	“Viveza criolla” de Rolando Speranza	Júver Salcedo
	“Water 2000” de Hugo Bolón	Villanueva Cosse
1967	“Los caballos” de Mauricio Rosencof	Ugo Ulive
	“Tango” de S. Mrozek	Jorge Curi
1968	“Los testimonios” de Peter Weiss	A. del Cioppo
	“La colección” de H. Pinter	Jorge Musto
	“El amante” de H. Pinter	Jorge Musto



	“Sin ton ni son” de Dervy Vilas	Bernardo Galli
	“Libertad, libertad” de Fernández y Rangel	C. Campodónico
1969	Inauguración de la <i>Sala 18 de Julio</i> con la obra	
	“El señor Puntilla y su criado Matti” de Bertolt Brecht	C. Campodónico
	“El asesinato de Malcom X” de Hiber Conteris	Júver Salcedo
	“Fuenteovejuna” de Lope de Vega (adaptación de Antonio Larreta y Dervy Vilas)	Antonio Larreta
	“Rei da vela” de Osvaldo de Andrade	Bernardo Galli
1970	“Los últimos” de Máximo Gorki	Jorge Curi
	“La ópera de tres centavos” de Bertolt Brecht	A. Del Cioppo
1971	“La controversia” de U. Nicchi	Júver Salcedo
	“Delicado equilibrio” de Edward Albee	Bernardo Galli
	“La Madre” de Máximo Gorki- Bertolt Brecht	Amanecer Dotta
	“El Rey cucurucho y el dragón” de Rolando Speranza	Dervy Vilas
1972	“La irresistible ascensión de Arturo Ui” de Bertolt Brecht	Rubén Yáñez
	“La Reja” de Andrés Castillo	Rosita Baffico
	“Ricardo III” de W. Shakespeare	Omar Grasso
1973	“Las brujas de Salem” de Arthur Miller	C. Campodónico
	“El avaro” de Molière	Rubén Yáñez
	“Barranca abajo” de Florencio Sánchez	A. del Cioppo
	“La gotera” de Jacobo Langsner	C. Campodónico
	“Misia urraca” de Mercedes Rein	Dervy Vilas
1974	“Un curioso accidente” de Carlo Goldoni	Ruben Yáñez
	“Heredarás el viento” de Lawrence y Lee	C. Campodónico
	“Doña Ramona” de Víctor Leites	Blas Braidot
1975	“Pluto” de Aristófanes	Rubén Yáñez



	“Julio César” de W. Shakespeare	A. del Cioppo y Sara Larocca
	“Campamento” de Eliseo Salvador Porta (Adaptación Mary Vázquez)	C. Campodónico
	“El combate de la tapera” de Eduardo Acevedo Díaz (adaptación Mary Vázquez)	C. Campodónico
1976	“El gorro de cascabeles” de Luigi Pirandello	Júver Salcedo
7 de mayo se clausuró la institución El Galpón por la dictadura		

Repertorio de El Galpón en México (1976- 1984)

Año	Obras y Autor	Director
1976	“Musicamérica” Creación Colectiva	Blas Braidot
	“Los cuates de Candelita” Creación colectiva	
	“Un hombre es un hombre” de Bertolt Brecht	
1977	“Pluto” de Aristófanes	Rubén Yáñez
1978	“Tres humoradas” de Anton Chejov	A. del Cioppo
	“Viaje en globo” Creación colectiva	C. Campodónico
	“La agonía del difunto” de E. Navajas Cortés	Rubén Yáñez
	“Prohibido Gardel” de Pedro Orgambide	C. Campodónico
	“Palitrabo” de Arturo Fleitas	Blanca Loureiro
1979	“Pedro y el capitán” de Mario Benedetti	A. del Cioppo
	“Historia de una libertad” Creación colectiva	C. Campodónico
	“El mono ciclista” de Nicolás Loureiro y Rolando Speranza	Nicolás Loureiro
1980	“Voces de amor y lucha” Autores varios	C. Campodónico



	“Candelita en concierto” Creación colectiva con el conjunto “Camerata Punta del Este”	Rubén Yáñez
	“Sobre el daño que hace el tabaco” de Anton Chejov	A. del Cioppo
	“Poemas y canciones latinoamericanas” Selección y armado	C. Campodónico
	“Aventuras de Juanito y Pepe” de Javier Villafañe	Nicolás Loureiro
	“El enfermo imaginario” de Molière	Rubén Yáñez
1981	“Puro Cuento” Autores varios	C. Campodónico
	“Comino va a la selva” de Litz Arzubide y Carlos Converso	Carlos Converso
	“Artigas general del pueblo” Creación colectiva (Textos de Milton Schinca y Rubén Yáñez)	A. del Cioppo y C. Campodónico
1982	“Ah, la ciencia” de Víctor H. Rascón Banda Sobre los textos de Bertolt Brecht, Kipphardt y Víctor H. Rascón	C. Campodónico
1983	“Humbolt y Bolívar o el Nuevo Continente” De Klauss Hammel	Rubén Yáñez
	“Diamantes en almibar” Autores varios	Pepe Vázquez
	“Esta noche se recita Benedetti” Collages sobre Poemas de Mario Benedetti	Víctor Rojas
1984	“Ubu Rey” de Alfred Jarry	Carlos Converso



Reconocimientos

- 1953 El Círculo de la Crítica, premio a El Galpón por el mayor acontecimiento teatral del bienio: la inauguración de la Sala Mercedes.
- 1959 Premio de Casa del Tiempo del Uruguay por el *Círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brech, dirección Atahualpa del Cioppo, como mejor espectáculo del año.
- Premio de la revista Thalía al *Círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brech, dirección Atahualpa del Cioppo por mejor espectáculo extranjero presentado en Argentina.
- 1960 Premio de Casa del Teatro del Uruguay por *El burgués gentil hombre* de Molière, dirección Pedro Orthus, mejor espectáculo del año.
- 1961 Premio de Casa del Teatro del Uruguay por *El enemigo del pueblo* de Ibsen, dirección Atahualpa del Cioppo, mejor espectáculo del año.
- 1963 Premio Florencio, por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, a José Struch, por la dirección de *El anzueto de Fenisa* de Lope de Vega; y mención a Rolando Speranza por su autoría en *El último expediente*.
- 1964 Premio Florencio, por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a la actriz Adela Gleijer por su actuación en *Tío Vania* de Chejov; y mención a Rolando Speranza por su autoría en *El último expediente*.
- 1965 Premio Florencio, por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a Mario Galup por su trabajo escenográfico en *Así es, si os parece* de Pirandello; y mención a Isamael Baillo por la ambientación en la misma obra.
- 1966 Premio Florencio por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay al actor Juan Ribeiro por su actuación en *Sopa de pollo* de Wesker.
- 1967 Premio Florencio por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a Juan Gentilde por su actuación en *Tango* de Mrozek; y a Isamel Baillo por la ambientación en la misma obra.



Premio Nacional de Teatro a Atahualpa del Cioppo, por su trabajo teatral.

1968 Premio Florencio por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay a *Sin ton, ni son* de Dervy Vilas, dirección Bernardo Galli, mejor espectáculo del año.

Reconocimientos de El Galpón en el exilio:

1976 Premio Ollantay de la Federación de Festivales de Teatro de América.

1977 Premio Juana Sujo de Caracas, Venezuela, al mejor espectáculo extranjero del año.

Premio del V Festival Cervantino en México.

1980 Premio Ollantay, por el CELCIT y el Ateneo de Caracas, Venezuela a Atahualpa del Cioppo por sus aportaciones al teatro latinoamericano.

1981 Premio *Anita Villalaz* en Panamá, mejor grupos extranjero presentado en el país.

1982 Premio por el Ministerio de Cultura de Costa Rica, por las aportaciones de El Galpón al teatro latinoamericano.

Premio por la Unión de Críticos Teatrales a Atahualpa del Cioppo por sus 50 años de trabajo en el teatro latinoamericano.

1983 Premio CRITVEN por la Asociación de Críticos Teatrales en Venezuela al mejor grupo teatral extranjero presentado en la temporada.

Distinción de la Orden de Cultura Nacional (Cuba) a la actriz Sara Larroca.

Premio de la Asociación Gaucha de Escritores en Porto Alegre.



Entrevistas a los integrantes de El Galpón

➤ **Entrevista a Stella Texeira, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 8 de abril de 2011, via electrónica.**

¿Cuáles considera que fueron las dificultades que tuvo que enfrentar la institución a su llegada a México?

Cómo insertarse en un medio artístico que operaba de manera tan diferente, cómo sobrevivir, cómo hacerse conocer, cómo difundir los situación que vivía Uruguay. Cómo mantener la cohesión del grupo, ya que la alta calificación académica de algunos, facilitaba su ingreso a otras actividades.

Ocurrió que la extensa permanencia del grupo en la Embajada de México en Uruguay, ayudó a llegar al nuevo país con acuerdos surgidos de largas reflexiones. Por ejemplo, la decisión de no aceptar trabajos individuales que inmovilizaran al equipo, y la búsqueda y preparación de nuevos textos, uno para niños y otro para adultos.

También se resolvió la integración al grupo de dos artistas uruguayos que también estaban en la Embajada, un actor y un escritor.

Sin embargo insertarse, hacerse conocer en un medio artístico que operaba de manera diferente no fue sencillo. Ya en México aparecieron intelectuales y artistas que se acercaron y que ayudaron mucho con datos y vínculos con los organismos que promovían actividades culturales, y con mucho afecto.

Se dice que antes del exilio en México, las obras de El Galpón mantenían una preocupación por la problemática uruguaya, pero que a raíz del exilio el conjunto se vinculó más hacia una propuesta teatral nacional y latinoamericana. ¿Estaría de acuerdo con ello?, desde su punto de vista, ¿de qué manera repercutió en El Galpón el contacto con diversos países y personajes de América Latina durante el exilio?

Si analizamos el repertorio del grupo desde su fundación hasta el exilio, no se confirma que el grupo se preocupara solo por la problemática uruguaya. Ofrecíamos un repertorio de amplio espectro, europeo y latinoamericano de variada temática.



Sí descubrimos en el exilio la paridad de intereses con los pueblos de América, pero el repertorio mantuvo su carácter universal, Brecht, Aristófanes, Chejov, Molière y Lorca siguieron siendo excelentes para nuestro trabajo. Es más, la respuesta obtenida con Pluto de Aristófanes, llevada hasta Chiapas y representada ante variados públicos –incluso indígenas– es una muestra de la alta eficacia que ofrecían estos títulos.

Yo diría que el conocimiento de diversos países latinoamericanos y su problemática, y el contacto con figuras señeras de esas culturas enriqueció paulatinamente nuestro repertorio. Y así fueron apareciendo títulos como Puro cuento, Prohibido Gardel, La agonía del difunto.

Tengo entendido que desde sus inicios El Galpón se mantuvo como grupo por medio de la colaboración popular directa. ¿Se transformó esto en el exilio?, ¿de qué forma siguió manteniendo los principios del teatro independiente?

No fue posible mantener esa forma de funcionamiento. Trabajamos en general contratados por casi todos los organismos distribuidores de cultura, el más importante para nosotros por su continuidad fue la Secretaría de Educación Pública, SEP, alternando con UNAM, FONAPAS, ISSSTE, otras Universidades y organismos.

Tuvimos socios que hacían un pequeño aporte entre la colectividad uruguaya y algunos latinoamericanos. Pero el intercambio con el barrio, y la comunidad latinoamericana se realizó con entrada gratuita en la salita de 40 butacas, con una programación semanal dedicada a los niños con títeres y obras infantiles y a los adultos con obras de nuestro repertorio.

Esa sede permitió cobijar a otros grupos exiliados como Sol del Río 32 –salvadoreño– al que ofrecimos espacio y director para el montaje de su primera obra en México, allí se presentaron diferentes artistas latinoamericanos, poetas, pintores etc., con meses dedicados a Nicaragua, El Salvador, y otros. Estas actividades sirvieron para relacionarnos y para devolver a los ciudadanos algo de los bienes recibidos.



Se menciona que El Galpón es un teatro que ha procurado contantemente la renovación y la búsqueda de un sentido crítico para su labor teatral. ¿Cómo se renovó y cuál era el sentido que buscaba El Galpón en el exilio?

Aprovechamos todas las oportunidades para ver el trabajo de elencos internacionales que frecuentemente llegaban. Vimos lo mejor del teatro mexicano, nos relacionamos con Maestros inmensos: escritores, directores de teatro, pintores, músicos, actores.

Pudimos trabajar cerca de algunos de ellos integrándolos a nuestros espectáculos. Nuestra vida itinerante impidió concretar otros proyectos.

Es difícil saber si nos renovamos, lo dirán otros, pero sí fue una aspiración.

¿Cuál es la unidad temática que procuró mantener El Galpón en sus representaciones teatrales durante el exilio?, ¿me podría dar un ejemplo?

La vida del hombre, su dignidad, aún atravesando enormes dificultades. La belleza que es posible ofrecer al espectador, con algunos textos.

Pondré un recuerdo imborrable. Llegamos a una Escuela rural, perdida en Jalisco: eran estudiantes de magisterio, muy lejos de cualquier ciudad. Hacíamos un programa con escenas de diversos autores entre ellos Lorca.

La felicidad de ofrecer algo tan bello, verlos emocionarse con textos simples y bellísimos, la guardamos para siempre.

¿Cuál es la obra u obras teatrales que usted considera más importantes o significativas representadas en el exilio?, ¿por qué?

Pluto, porque Aristófanes gana cualquier carrera y es una obra muy sabia.

Prohibido Gardel, porque nos permitía, con un texto simple y burlón, la venganza de reírnos de nuestros opresores, ridiculizar su discurso y plantar en el escenario una alegría física exultante.

Artigas, porque logró interesar a los uruguayos en toda América y sirvió para la unidad y la esperanza.



¿Cree que existió algún cambio en la estética de las obras teatrales en el exilio?, ¿de qué manera?

Sí, pero no puedo explicarlo bien. Quizás el colorido, y una actitud más lanzada más desenfadada...

¿Considera que hubo alguna transformación ideológica dentro del grupo durante el exilio, tomando en cuenta las circunstancias que en ese momento se estaban viviendo en Uruguay?

Quizás una mayor apertura. Cada vez más convencidos de que eso iba a terminar y que nosotros habíamos sido bastante sabios al tomar ese rol de denuncia que recorrió América. También que la unidad pasaba por ceder algo, que lo importante era que los uruguayos llegáramos juntos a una solución.

¿Cree usted que el periodo del exilio significó una continuidad o un proceso coyuntural en el desarrollo de El Galpón?, ¿por qué?

Ayudó a una continuidad que resultó importante para la preservación del grupo hasta su regreso al país.

Permitió la frecuentación de todos los países latinoamericanos, para participar en las actividades por Uruguay. Esa fue nuestra vida en el período del exilio y nos hizo más conscientes de nuestro destino común. Hoy estamos más atentos a los distintos cambios que están ocurriendo en Latinoamérica.

Al mismo tiempo, se podría decir que fue un proceso coyuntural que intentó hacerse permanente al regreso - en la forma de funcionamiento y remuneración -ya en tiempos de paz- intento que llegó a durar unos años, y fue desactivado.

¿Considera que el exilio tuvo algún impacto en El Galpón? En caso afirmativo, ¿cuál habría sido?

Es difícil de explicar. Creo que durante el tiempo de ausencia, los que estaban acá crecieron, se proyectaron como artistas, solos o con otros grupos, adquirieron otros saberes ocuparon otros lugares etc. Pero también tenían en su



imaginario que El Galpón existía allá, -ellos estaban allá- y hacía algunas cosas por el país, que ellos no podían hacer.

Y para los que nos fuimos, ellos fueron los que aguantaron la dureza de la dictadura, cuidaron la casa, los que la defendieron con muchos riesgos para sí mismos.

➤ **Entrevista a Raquel Seoane, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 19 de enero de 2011, en la Ciudad de México.**

¿Cómo definiría ideológicamente a El Galpón en los años 1960- 1970?, ¿los miembros del grupo, solían tener una militancia política? En caso afirmativo, ¿de qué tipo era?

No, mira El Galpón no tenía una militancia política digamos, El Galpón tenía una ideología pero no partidista. Partíamos de los objetivos de los presupuestos iniciales del teatro independiente que era hacer un teatro de arte, conjuntarse como grupo para trabajar. Bueno sí, los principios básicos, defender la libertad de expresión, la libertad de acción, el ser propios de su propio destino. Es decir, cuando nosotros decimos independiente a veces se entiende mal, porque la independencia no es porque sí digamos, nosotros somos independientes tanto El Galpón, como este grupo que estoy ahora: “Contigo América” que lo fundamos hace treinta años. La independencia no es de qué, sino para qué, porque dependemos de muchas cosas, de muchas: del público que venga, de la crítica, de las organizaciones que nos ayuden económicamente, de la prensa, dependemos de muchas cosas, pero la independencia es ¿para qué?, para desarrollar la tarea que nos propusimos cuando nos fundamos. Ahora vuelvo a la pregunta, individualmente los compañeros que conformábamos El Galpón cada cual podía tener su preferencia, su ideología y practicarla, pero como grupo, como institución, El Galpón no tenía un tinte político, era una militancia artística social.

Desde sus inicios El Galpón desarrolló un repertorio basado en los principios de Bertolt Brecht y la técnica de Stanislavski. ¿Cuál es la influencia de Brecht y Stanislavski específicamente en el desarrollo de las obras del conjunto uruguayo?

No mira desde el principio no, Stanislavski sí. Allá en el Sur, digamos lo que proponía Stanislavski nos interesó siempre, ha sido nuestra formación, lo que propiciábamos. El trabajo que hacíamos era fundamentalmente a partir de las propuestas de Stanislavski que nos



parecían muy ricas, muy interesantes, con resultados muy positivos, y yo diría que hasta aún ahora. Lo que ocurre es que el mal entendido, es que la gente sigue pensando o pone como una especie de moldecito de lo que Stanislavski hacía y decía. Si Stanislavski viviera en estos días, en este tiempo, seguramente estaría en otras búsquedas, si, partiendo de lo que él proponía, el ser humano como creador partiendo de sí mismo, de sus emociones, de su creatividad. Luego con los años apareció Brecht, nos interesó. Es un autor, un teatro, una postura social que nos interesaba y sí se trabajó, se trabajaron muchas obras de Brecht y las teorías de Brecht sobre el teatro también nos interesaron, entonces fue una búsqueda, una propuesta muy rica.

Cesar Campodónico mencionó que uno de los grandes éxitos de la institución fue *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht. ¿Es así?

Que fue la primera que se montó, que fue por el... antes del 60, no me acuerdo 1957, 1958, en la sala pequeña de El Galpón, sí que la dirigió Atahualpa... fue *El círculo de tiza caucasiano*, sí, esa fue la primera.

¿A qué cree que se deba el éxito que tuvo la obra?, ¿usted está de acuerdo con él, en que fue una de las obras más exitosas?

Sí, por supuesto, como que marcó un hito, era el primer Brecht que se montaba en Montevideo, en Uruguay, el primero, y estuvo muy, muy bien montado, cuidado en todos los detalles, un elenco muy grande. Ya no me acuerdo cuantos integraban el elenco ese. Vestuario, en cuanto a música, canciones. Atahualpa era un director de actores, muy importante, sabía trabajar con los actores, además trabajaba con un equipo que ya había trabajado, conocía a todo el elenco, entonces fue una puesta memorable, realmente memorable.

¿Cuáles son las obras más importantes del periodo pre- dictatorial para usted?, ¿por qué?

Pues mira, El Galpón tenía un aspecto, recorría el teatro universal, el teatro nacional, el teatro latinoamericano. Por ejemplo *Las tres hermanas* de Chejov, fue una puesta muy importante, muy exitosa, muy cuidada y con una crítica muy importante; bueno *el círculo* también... déjame hacer memoria... *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, que también la dirigió Atahualpa fue una puesta muy, muy importante. Luego cuando inauguramos la sala grande de El



Galpón, se inauguró con un Brecht: *Puntilla*, que también fue muy exitosa. La sala grande tenía 650 butacas y fue una temporada de gran éxito con el teatro prácticamente lleno durante toda la temporada. Se hizo una versión de *Fuenteovejuna* muy exitosa que *Taco Larreta*, *Taco* no era integrante de El Galpón, no me puedo acordar del nombre de pila de Larreta... le decíamos *Taco*... no me acuerdo. Él y otro compañero que no me acuerdo el nombre, hicieron una versión y se montó bajo la dirección de *Taco Larreta* y fue también, muy exitosa, fue eso inmediatamente antes de la dictadura.

¿Fue la última obra que se montó antes del golpe de Estado?

No fíjate, la última obra antes del golpe de Estado fue muy increíble, fue *El gorro de cascabeles* de Pirandello, resulta que en ese momento, varios compañeros de El Galpón, unos doce, habíamos sido requeridos y nos metieron presos, éramos doce. Eran muchos compañeros del consejo de dirección es decir, un núcleo de compañeros de El galpón, como que más visibles. Entonces se estaba ensayando una obra y al llevarnos a varios compañeros ya esa obra no se pudo hacer, entonces la gente que quedaba en El Galpón que eran unos cuantos, convocaron a otros compañeros de teatro independiente, compañeros de Montevideo, y un compañero Júver Salcedo propuso y se montó en muy poquito tiempo *El gorro de cascabeles*. Que en ese momento pensaron los compañeros con mucha razón, que políticamente no tenía ningún vericuetto como para que la suspendieran o la prohibieran. La obra se estrenó y se estrenó con muchísimo éxito porque la situación que estábamos viviendo hacía que la gente se volcara al teatro y El Galpón estuviera lleno cada función que tenía. Y ocurrió una cosa increíble, antes de que terminara la temporada, a la mitad de la temporada, nos soltaron a algunos compañeros entre ellos yo. Estuve seis meses presa. Entonces en ese momento que yo salí libre, una compañera que estaba en el elenco de *El gorro de cascabeles* se fue del país. Entonces yo entré a hacer ese papel. En una semana lo preparamos y terminé la temporada haciendo ese papel. Y era muy impresionante porque ¿Ustedes conocen a *El gorro de cascabeles*? Es una obra, es un drama personal, es en un pequeño pueblo, la situación de un hombre que es engañado, que todo el pueblo, esa pequeña ciudad en donde vive saben del engaño de que es objeto, de burla, de ridiculizarlo y él, no sabe. En el momento que se entera al final de la obra tiene un monólogo sensacional, actoralmente es una belleza, como está escrito. Ese monologo que no es político, no es un alegato social, ni nada, es un drama personal, se volvía un alegato político. Era impresionante lo que pasaba en el teatro, ese fue la última obra que se dio antes de la dictadura: *El gorro de cascabeles*.



Respecto a su experiencia personal, ¿cuándo llegó usted a México?, ¿en qué condiciones lo hizo?

Mira, llegue como asilada política en julio del 76. Entre junio, julio y agosto del 76 fuimos llegando varios compañeros de El Galpón, llegamos a ser catorce los que llegamos aquí. Entonces lo que hicimos incluso cuando estábamos asilados en la Embajada mexicana en Uruguay, los que ahí nos encontramos, decidimos y pudimos tener algún contacto con compañeros de El Galpón que quedaron fuera. El Galpón lo cerró la dictadura, se disolvió en Montevideo en ese momento, entonces con los compañeros que pudimos comunicarnos quedamos de acuerdo en intentar rehacer El galpón aquí, cuando llegáramos. No sabíamos muy bien, nosotros habíamos hecho una gira a Venezuela un tiempo antes y pensamos que quizás Venezuela era un buen lugar, llegar a México y después irnos a Venezuela y fundarlo allá, pero al llegar acá nos convencimos de que acá podíamos quedarnos. Entonces aquí nos constituimos nuevamente como El Galpón, y desde el momento que llegamos en julio del 76 nos organizamos como grupo nuevamente y empezamos a trabajar, a montar obras y a hacer nuestro trabajo.

¿Por qué decidieron México?

No lo decidimos México era la única opción, era el único país en Uruguay que recibía asilados, el único, porque hasta un tiempo antes también lo era Venezuela pero como hubo una ruptura de relaciones de Uruguay con Venezuela porque los milicos invadieron la Embajada y sacaron una compañera de la embajada, entonces rompieron relaciones. Entonces, la única Embajada que recibía gente era la mexicana, no había otra opción, la única forma para mí por lo menos y otros compañeros de salir, era asilarse no podíamos ir por ninguna frontera, por ningún lado. Entonces la única posibilidad fue asilarse, hubo compañeros, incluso diplomáticos que nos ayudaron a meternos en la Embajada, que no era fácil. Entonces no fue elección fue la única opción en aquel momento.

¿Fueron llegando poco a poco?

Fueron llegando, y éramos... yo no me acuerdo si éramos once o catorce que llegamos, unos antes. Entre junio y agosto nos conjuntamos aquí, éramos once, si éramos once. Luego Atahualpa de Cioppo que estaba en Costa Rica se vino, después otros compañeros que estaban algunos en Buenos Aires, en otros lados, fueron llegando y llegamos a ser unos



veinte, veintidós aquí de El Galpón y trabajamos durante todo el tiempo hasta que El Galpón se volvió. Bueno yo me fui de El Galpón en el ochenta, en el ochenta y uno fundamos con otros compañeros este grupo. El Galpón siguió trabajando acá y en el ochenta y cinco, ochenta y seis se volvieron a Montevideo, cuando terminó la dictadura.

Desde su experiencia personal, ¿cuáles fueron las dificultades que tuvo que enfrentar el conjunto uruguayo El Galpón en el ámbito cultural mexicano en cuanto a la realización de su propuesta teatral?

Yo te diría que no hubo grandes dificultades sino una gran solidaridad, una gran generosidad no solamente de organismos como Bellas Artes, como en aquel momento, a lo mejor me voy a acordar de algunas instituciones que ya no existen... pero bueno instituciones a nivel oficial, que fueron muy generosas, muy solidarias y no solamente eso, sino con compañeros a nivel artístico, cultural de México que supieron de nuestra llegada y fueron en general muy solidarios. En general no tuvimos oposición, no tuvimos resistencia, sino que nos recibieron, ya te digo, con gran generosidad, gran solidaridad, hicimos muy buenos amigos, yo todavía conservo los que están, algunos ya no están como Alejandro Aura por ejemplo, un gran amigo personal y del grupo, o Rascón Banda. Pero no, trabajamos muy, muy bien y muy apoyados.

Te digo además, lo que ocurre que cuando sucedió todo esto en Uruguay y compañeros entre otros muchos que estuvimos presos, hubo una gran campaña internacional pidiendo nuestra libertad y México fue uno de los países que estuvo muy presente en esa campaña internacional que pedían por nuestra libertad, nuestra liberación. Entonces aunque no nos conocíamos personalmente ellos habían estado muy activos en esa campaña que fue a nivel internacional, por eso en un determinado momento nos liberaron. Es decir, cuando decidimos asilarnos, ¿por qué fue? Bueno nos habían liberado, al poco tiempo terminamos esta última temporada y cerraron El Galpón y nos requirieron nuevamente, entonces ahí decidimos asilarnos a los que estábamos requeridos. Entonces cuando llegamos aquí, aunque no nos conocían personalmente si, El Galpón, entonces se hicieron presentes muchos compañeros del mundo cultural, artístico y las instituciones nos recibieron muy bien para poder desarrollar nuestro trabajo.



¿También se realizaron las jornadas de la cultura uruguaya en el exilio, cómo fueron?

Lo que se hizo estando nosotros acá en el 77, 78, 79, los que organizamos y en eso si tuvimos mucha presencia, organizamos la jornada de la cultura en el exilio, que eso fue algo muy importante... organizamos estas jornadas de la cultura uruguaya en el exilio, precisamente en contra de la dictadura y tratando de que el mundo entero supiera que estaba pasando en Uruguay, y entonces, fueron muy exitosas porque participaron, yo te diría que toda la intelectualidad mexicana a nivel de músicos, científicos, artistas y vino mucha gente uruguaya que estaba exiliada en otros lados: España, Francia, Alemania, Norteamérica, toda Sudamérica. Vino gente de muchos lados, artistas, científicos, catedráticos, maestros a todo nivel cultural y artístico. Entonces fueron muy importantes esas jornadas y participó muchísimos compañeros mexicanos, hicimos conferencias, exposiciones, conciertos, participaron muchos plásticos, fue muy, muy importante esa jornada de la cultura.

Y luego esas jornadas de la cultura se trasladaron a otros lados, por ejemplo las hicimos en Italia, en Venecia, allá fuimos El Galpón, La Camerata de Punta del Este, Zitarrosa y una enorme cantidad de gente. Y allá se reeditaron también con conferencias, presentaciones, exposiciones y todo esto, se hicieron también en España, se hicieron en algunos lugares de Centroamérica y Sudamérica, incluso hicimos una gira por Centroamérica hasta llegar hasta Colombia y se iban reeditando esas jornadas, fue muy importante ese hecho, muy importante.

¿Cuánto tiempo se realizaron esas jornadas?

Se hicieron durante tres años: 1977, 1978 y 1979.

Desde su punto de vista, ¿cuáles considera que fueron las transformaciones más importantes de El Galpón a raíz y durante su exilio en México (1976- 1984), en relación con la etapa anterior al exilio?

Eso es... muy difícil, muy, muy difícil. Mira en el Uruguay El Galpón estaba muy bien organizado y constituido, nosotros nos regíamos por estatutos, había integrantes, aspirantes, colaboradores, alumnos. Era una masa muy importante que se movía alrededor de El Galpón durante todos esos años, y entonces funcionaba muy bien orgánicamente, muy bien funcionábamos. Había un consejo de dirección que se nombraba cada dos años, estábamos constituidos en condiciones de trabajo, funcionaba todo muy bien. El exilio entreveró todo un poco, todo lo entreveró, era muy difícil mantener una organización aceitada, importante,



porque no éramos la cantidad de gente que éramos allá, en principio no teníamos un lugar, luego rentamos un apartamento donde nos reuníamos, y de pronto en ese apartamento recibíamos a los compañeros que recién llegaban y no tenían todavía alojamiento. Luego rentamos una casa más grande que tenía una pequeña sala de teatro en el sur, en “El árbol del fuego”, esa casa era de los Salinas, la casa que nosotros rentamos que tenía un jardín, una galería de exposiciones, una gran salita, una biblioteca [...] otro lugar, que tenía cocina, baños, tenía una sala de teatros para unas ochenta personas equipada totalmente, con su cabina de luz y sonido, era “la casa de juego de los niños”, Salinas. Y la casa de los Salinas, estaba aquí, estaba esta casa y atrás estaba la casa donde vivían de los Salinas, incluso cuando llegamos ahí yo los conocí a los señores y al señor Salinas, a veces venían a comer algún asado con nosotros, eran muy jovencitos, esto era en el año 1977 por ejemplo, eran muy jovencitos. Los Salinas, unos jóvenes muy agradables, muy lindos. Esa era “la casa de juego de los niños”, como [...] la hicieron grande no la usaban, entonces nos la rentaron. Bueno estando ya allí, teníamos nuestra propia salita donde podíamos estrenar nuestras obras y luego presentarlas en nuestros teatros... El tema fue que... por supuesto lo que habíamos pasado antes y el exilio nos descentró a todos, sin lugar a dudas. Entonces, El Galpón ya no funcionaba de una manera orgánica, de una manera ordenada, había interferencias, interferencias que nunca se habían dado, algunos compañeros de El Galpón... toda la gente que éramos habíamos desde católicos hasta comunistas y compañeros que estaban en la línea de los tupamaros, en fin había todo un espectro, pero El Galpón se gobernaba a sí mismo no teníamos línea política de ningún grupo ni partido. Aquí esto se empezó a entreverar y algunos compañeros estábamos muy molestos, no porque no tuviéramos una militancia política, pero sabíamos que El Galpón embanderarse con una tendencia política, no era lo ideal, porque nunca lo había sido y lo teníamos muy claro. Por muy amplio que sea ese partido o fracción política al que te unas, no es el espectro que llene a toda la gente y la tarea de El Galpón como teatro era hacer teatro, teatro comprometido, teatro socialmente válido, de calidad, pero sin tinte político. Eso empezó a gestar una situación de enrarecimiento, de molestia y bueno eso determino por lo menos que yo me fuera de El Galpón, entonces, ese fue el problemita.

¿Entonces algunos comenzaron a adquirir un tinte más político?

Sin decirse que El Galpón era de tal o cual partido, si se empezaron a tomar decisiones que no las tomaba propiamente nosotros como Galpón sino que venía muy influenciada de



corrientes políticas, y no porque yo no fuera un ser que le interesa la política, puesto milité toda mi vida. Pero de ninguna manera nuestra vida institucional en El Galpón podía ser signada por un partido político, eso lo tenía muy claro, algunos lo tenían muy claro.

¿Y fuera de este tinte político se podría hablar de El Galpón como un teatro popular que representara una respuesta solidaria o una necesidad colectiva?, ¿se podría concebir el teatro como una herramienta de liberación y transformación?

Por supuesto, lo que pasa es que eso lo dábamos en las obras, no era una militancia política, era una militancia social, entonces por eso nuestro repertorio era muy cuidado, muy discutido, que íbamos hacer, como lo íbamos hacer, nos interesaba por supuesto llegar a determinados públicos: a las universidades, a las escuelas, a comunidades, sí lo pudimos hacer durante mucho tiempo. Pero era ese tipo de militancia, no militancia política, porque un teatro que rija a un partido político, una fracción política pues no tiene la libertad de elección en su repertorio, en su forma de trabajar, de actuar, de relacionarse, eso lo teníamos muy claro.

¿Existió alguna influencia de Augusto Boal y su “teatro del oprimido” en El Galpón?, ¿en qué sentido?

No, conocimos a Augusto Boal y alguna vez ellos vinieron a Montevideo, nosotros fuimos a Brasil. Bueno intercambiamos experiencias y todo lo demás, pero no estábamos por el camino de Boal. Lo respetábamos mucho, era un trabajo interesante que hacía Boal y su grupo de teatro, como otros en Brasil que fueron un movimiento muy importante, muy importante que integró mucha gente, que bueno la dictadura [...] pero después se rehizo, pero en aquella época el grupo de Boal era uno de los más importantes.

¿Cuáles eran los objetivos de “Contigo América”?, ¿siguió manteniendo los principios de El Galpón?, ¿qué diferencia existe entre El Galpón y “Contigo América” en las pautas estéticas e ideológicas?

Mira nosotros fundamos este grupo y nos basamos en los principios del teatro independiente, ese movimiento que fue muy importante en el Río de la Plata, en Argentina, Montevideo, en Brasil fundamentalmente, en Paraguay muy poco, en Chile prácticamente no, bueno después, Perú, Bolivia casi no, pero Colombia muy fuerte, algo en Venezuela. Nosotros nos regimos por los principios del teatro independiente, de ser un teatro de arte, preocupado por el entorno



social, por el que hacer social, por una militancia social a partir del teatro, trabajar en equipo, ser un grupo autosuficiente dentro de lo posible, trabajar el equipo a todo nivel tomando todas las vertientes que necesitamos trabajar: la artística, docente, investigación, la económica, la relación con otros grupos. En fin, todo lo que propició desde sus inicios el teatro independiente, eso fue lo que tomamos para montar “Contigo América”.

¿Cómo cree usted que contribuyó El Galpón y “Contigo América” en la lucha por la redemocratización en contra de la dictadura cívico- militar en Uruguay?

No mira, ni El Galpón, ni Contigo América tuvo una acción o una parte importante en eso fue una acción de la que participamos tanto El Galpón, como “Contigo América”, como una enormidad de intelectuales, artistas, científicos y todo el pueblo uruguayo, y la solidaridad de otros países. Pero no hubo una acción concreta y determinada de El Galpón o de “Contigo América” en eso, sino que nosotros nos sumamos a una tarea colectiva tanto dentro como fuera del Uruguay para luchar contra la dictadura y tratar de cambiar esa situación.

¿Cree usted que el exilio fomentó una mayor apertura en el conocimiento de otras culturas latinoamericanas? Usted mencionó en una entrevista, que una de las principales premisas del grupo fue recorrer un repertorio latinoamericano, ¿cree usted en este sentido que las obras del teatro uruguayo en el exilio se latinoamericanizaron?

Mira sin lugar a dudas lo que pasó en Uruguay, pasó también en Argentina, en Chile, en Brasil. Es decir, lo que sucedió en esos países y la necesidad de exilio, por supuesto que nos abrió la posibilidad riquísima de conocernos. Yo te diría que en Uruguay, también en Argentina ¿qué nos interesaba fundamentalmente?... eso estaba avalado por estadísticas... nosotros siempre teníamos mucho interés en ir a Europa, queríamos conocer Europa, estaba América y todo lo que quieras, pero no la conocíamos demasiado, nuestra gente, yo misma, cuando pudimos y empezamos a viajar era irse a Europa, recorrer Europa, ver los centros artísticos, culturales de Europa. El exilio posibilitó un conocimiento que no teníamos del resto de América Latina y de México por supuesto, es decir, y te vuelvo a repetir no solamente de Uruguay, sino de todos los países de América que tuvieron problemas similares y además México en aquel momento por lo menos, recibía sin ningún problema a una enorme cantidad de gente, aquí hubo asilados: argentinos, chilenos, brasileños, paraguayos, todo el que quisieran, el que necesitaran y algunos sin necesitarlo también llegaron. Sí, eso nos posibilitó un acercamiento, un conocimiento, un descubrimiento de América Latina que



aunque algunos pues nos habíamos preocupado por conocer, yo conocía América Latina pero no mucho, conocía Brasil, Chile, Perú, Bolivia, Paraguay, Argentina por supuesto, pero más allá no, solamente en alguna gira que ya había estado por Colombia y Venezuela, lo más que había llegado, pero en una gira, que bueno la gira puede ser de quince días, un mes, te da para conocer algo, pero no para empaparte de las cosas. En cambio la llegada a México el vivir aquí, el conocer y descubrir que es México, que fue, que es México y desde aquí tener una visión diferente de toda América Latina, si te enriquece enormemente, es un descubrimiento realmente, un descubrimiento maravilloso. Una riqueza a nivel cultural, pero a todo nivel que en el Sur no se tiene, nosotros, Uruguay y Argentina por ejemplo, son países que no tienen una riqueza como la que tiene México, Perú o Guatemala. Nosotros no tenemos una población natural, no tuvimos una población natural, la gente que era natural de Argentina y Uruguay fueron exterminados porque eran salvajes, salvajes punto, fueron exterminados. Entonces estos países fundamentalmente, Uruguay y Argentina fueron colonizados por europeos españoles, italianos, alemanes, franceses, judíos, toda una gama, todo europeo fueron los que fundaron estos dos países, no había naturales; Chile tiene un poco más de indígenas que aún subsisten todavía, en Uruguay no hay ni uno, ni para muestra dejaron. Todas las cinco o seis etnias que había por ahí las liquidaron. En Argentina es mínimo lo que hay también, en Paraguay si queda mucho, en Bolivia, en Perú, en México, en otros países [...] y Brasil que fue colonizado por Portugal.

¿Este tipo de conocimiento de América Latina repercutió en las obras?

Claro, ¿qué nos interesó? Mira nosotros conocíamos algo de México habíamos hecho alguna obra de Usigli *El gesticulador* por ejemplo, la habíamos hecho en Uruguay, pero bueno era un conocimiento muy por arribita, nos había interesado la obra cuando la conocimos y se hizo y tuvo éxito, pero al llegar aquí, el vivir aquí, el conocer, te da una posibilidad mucho más rica. Entonces el conocimiento no solamente de la dramaturgia, de la literatura, sino todo, todas las manifestaciones artísticas y además todo lo actual, pero todo lo anterior de que te vas nutriendo, y enriqueciendo y conociendo... El conocimiento que nosotros teníamos de los países de América Latina es de ida a la escuela y siempre es muy malo, es muy tergiversado, luego que una crece y tiene criterio o piensa que tiene criterio, se informa y resulta que te das cuenta que todo lo que te enseñaron o te dijeron esta tergiversado o es falso o está dado por un momento determinado que conviene que sepan esto o crean esto, entonces con los años uno se va forjado su propia historia no sé, leyendo, informándose, conociendo



gente, yendo a lugares donde realmente hay materiales que importan y que te pueden dar una luz para todo eso.

¿También tuvieron muchísimas giras cuando llegaron aquí al exilio por América Latina y en México al interior de la República, no?

Por México siempre, si El Galpón siempre tuvimos giras durante todo el tiempo, durante todo el año hacíamos giras con la SEP, con otro organismo que ahora no me acuerdo como se llamaba, que estaba en Miguel Ángel de Quevedo... FONATUR me parece que era... no me acuerdo, con el INBA, con la SEP, FONATUR, con la universidad, hacíamos giras continuamente por todo la República eso nos dio la maravilla de conocer toda la República mexicana porque a veces nos quedábamos veinte días en un lado, a veces era de pasada, pero a veces volvíamos. En algunos estados estuvimos a veces hasta un mes haciendo funciones, talleres, encuentros, eso fue muy rico para todos nosotros, muy rico. Y también por Latinoamérica y Centroamérica, por Europa también desde aquí, fue muy rico todo eso, muy agradable, muy entusiasmante.

Se habla del gran éxito que tuvo la obra: *Los que no usan smoking* (1982) y *Los motivos del lobo* de Sergio Magaña, desde su punto de vista, ¿cuál es la importancia de estas obras?

Mira *Los que no usan smoking* fue nuestra primera obra como “Contigo América”, es de un autor brasileño, un autor que integraba el equipo de... Se me olvidó el nombre. La obra es muy sencilla, en aquel momento tuvo gran éxito porque tuvo un tema muy importante, el tema de un sindicato, de la gente que integra ese sindicato, su posición, sus valores. En aquel momento, aquí en México los sindicatos tenían un trabajo muy importante, había sindicatos muy combativos y nosotros íbamos continuamente a hacer funciones a esos sindicatos, eran importantes. Pero además la obra toma el problema sindical, no desde el problema político, sino ese problema que se tiene en una familia donde alguien traiciona la huelga, no está tomado desde el problema político, social, sindical, sino desde el problema humano que se crea en la familia ante ese hecho inusitado de que alguien en la familia traicione una huelga y cree un drama familiar que es como irresoluble. Yo creo que ese fue el gran acierto de la obra, muestra un problema social, una lucha sindical importante, pero el drama es a nivel de ese grupo familiar que se conmociona porque hay un hecho inusitado en la familia y además el que lo comete no es un hijo de su madre, no es una mala persona, es un muchacho muy



joven con una visión completamente equivocada de lo que está pasando. Entonces es un drama personal, un drama a nivel humano, entonces ese tratamiento de la obra, del autor es muy rico. Y además en ese momento el director, que fue Blas Braidot hizo un trabajo muy interesante como director, como puesta, un trabajo muy rico. El elenco era un buen equipo, y bueno la obra fue un éxito la tuvimos en cartelera algo así como doce años, no podíamos dejarla de hacer porque la seguían pidiendo y pidiendo para giras y giras y se hizo como doce años. Te digo hace dos o tres años llamaron para ver si teníamos en cartelera *Los que no usan Smoking*, incluso me dicen porque no volvemos a ponerla. Pero no, hay que hacer una nueva puesta, si la volvemos a poner no es reeditar aquello, sino bueno ver el libreto, tener una mirada nueva y entonces hacer una nueva puesta y no.

¿Cuál cree usted que es la impronta de ese proceso del teatro uruguayo del exilio (1976-1984) en el desarrollo artístico teatral en México?

Mira, yo creo que la presencia de El Galpón aquí lo que despertó y propicio, creo, no creo, estoy convencida, propicio, despertó la posibilidad de mucha gente joven sobre todo, de que podía hacerse un teatro independiente aquí en México, un teatro de grupo. Cuando nosotros llegamos prácticamente lo único que existía era el CLETA, el CLETA con todos los problemas que ya había tenido, que siguió teniendo, que nosotros los conocimos incluso trabajamos con ellos participamos en alguna propuesta de ellos a nivel de festivales o lo que sea, pero era una cosa totalmente diferente, yo lo que siento es que la presencia de El Galpón aquí... cuando llegamos muchos compañeros, que ahora son amigos en aquella época nos decían que era una tontería porque en la situación en México era imposible que un grupo de teatro independiente pudiera vivir, pudiera mantenerse, pudiera tener su camino, que ya nos íbamos a dar cuenta, y nosotros nos empeñamos en que se podía y si se podía, se pudo. Entonces yo creo que eso abrió el camino a que mucha gente... que la posibilidad ¿qué era? Integran un elenco universitario, un elenco de la compañía nacional, teatro comercial, en fin. Mucha gente se dio cuenta que podía conjuntarse, formar un grupo y tener una vida propia y salir adelante y así sucedió, hubo muchos grupos. Es decir, en aquella época se empezaron a formar en los años 1980, había... nosotros hacíamos festivales de la OTIM, de la Organización de Teatros Independientes y participaban entre veinticinco y treinta grupos tanto del DF, como de los estado y hacíamos giras por todos esos estados donde había grupos de teatro independientes. Luego... lo que ocurre es que la situación que estamos viviendo desde hace muchos años está propiciando la disolución de los grupos, es muy costoso a todo



nivel mantener un grupo, muy costoso. Un grupo que había conseguido tener su pequeño espacio, sus pequeñas salas, pues sostenerlas es toda una tarea terrible, terrible, aunque sean presupuestos muy pequeños. Entonces la situación política, económica, social que se está viviendo, pues no es el campo propicio para que esto florezca. Entonces lo que ha pasado es como una decantación del asunto, muchísimos grupos que se habían formado pues fueron desapareciendo, y han aparecido otros grupos, otros foros, que parecen que tienen una vida a largo plazo con propuestas, con proyectos, pero es más selectivo el asunto. El tema es que ahora hay muchos pequeños grupos que se forman pero claro no tiene locales por ejemplo, se conjuntan para una puesta en escena a lo mejor si se entienden, siguen trabajando juntos y haciendo una tarea que los va a llevar a conformarse como un grupo instituido, con formas de funcionamiento, organización, todo esto. Pero en este momento, por ejemplo, yo decía “La Sala Shakespeare”, esta se formó por un compañero... no me voy acordar del nombre, que murió hace muchos años... su idea—su sueño era tener esa sala que no tiene nada que ver la que es ahora, con la que fue cuando él la inauguró—para conformar un grupo y trabajar en esa sala, nunca pudo conformar un grupo, entonces la sala se transformó en una sala, como lo que es ahora, no hay un grupo ahí, es gente que administra “La Sala Shakespeare”, pero que bien, porque es una sala en la que se pueden presentar muchos grupos que no tienen foro. “El Milagro” lo mismo es una salita muy linda, con gente muy valiosa, son compañeros que conocemos, con los que hemos estado, ellos no son un grupo pero tienen una sala, la administran y le dan cabida a otros grupos que no tienen sala, o como “La Capilla”, que si son un grupo pero no trabajan continuamente como grupo, sino que abren su sala para grupos que no tienen espacio, o “El Foco”, por ejemplo, que antes era “El foro de la comedia” ahora está ahí Wilfrido Momox en “El Foco” que es un buen trabajo de buen teatro. Entonces como que la situación que vivimos ha ido haciendo cambiar las cosas.

➤ **Entrevista a Arturo Fleitas, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 22 de abril de 2011, vía electrónica.**

¿Cómo definiría usted el trabajo de El Galpón antes de la disolución de la institución (1976) por la dictadura uruguaya?, ¿cuáles cree que fueron las obras más importantes del grupo antes del golpe de Estado?, ¿por qué?



Desde su fundación en 1949, El Galpón trabajó muy apegado a la gente. No tenía público ni siquiera teatro. Era un grupo de jóvenes que querían hacer un teatro de arte que defendiera los más altos ideales del ser humano: la justicia, la democracia, la libertad. Estaban convencidos que debían ser independientes del estado y de los empresarios. La única manera de serlo era siendo dueños de sus “medios de producción”. De ahí que la fundación del grupo se hace el mismo día que toman posesión de una barraca de materiales de construcción, alquilada con enorme esfuerzo. Este tipo de construcciones en el Uruguay reciben el nombre de galpones. De ahí el nombre. Estos muchachos, antes de hacer teatro, se ponen a construir su teatro con sus propias manos, haciendo de carpinteros, albañiles, diseñadores, etc. Todo esto exigía dinero. Estos jóvenes salían por el barrio a pedir diarios viejos y botellas vacías, que las vendían y con esa magra entrada compraban los materiales imprescindibles. Dos años trabajaron en la construcción. Recién en 1951 estrenaron su primer título. Este comportamiento heroico les valió la admiración de los vecinos y del resto del movimiento teatral que colaboró con ellos de mil maneras. Los llamaban “los muchachos del galpón”. Cuando hubo que optar por un nombre, no quedaban dudas: era ya El Galpón. La sala tenía sólo 180 localidades pero una intensísima actividad, muy apegada a los sindicatos y a las organizaciones sociales del país. Fue vital la idea de generar una masa de SOCIOS. Eran amigos que aportaban una cantidad mensual para la construcción del teatro y el sostenimiento del grupo. Jamás se abandonó esta modalidad. Hoy El Galpón tiene más de 25.000 socios que son su sustento principal. Creo que más que el repertorio y la línea artística, este apoyarse con tanta fuerza en la gente ha sido y es la característica principal y más viva de su historia.

No es fácil acordarse de todos los grandes títulos antes de la dictadura. El primero y con el que se inauguró la salita de El Galpón, hoy desaparecida, fue HÉROES de Bernard Shaw. Señalemos que El Galpón introdujo a Brecht en Latinoamérica, al ser el primer grupo que hizo un título del alemán: LA OPERA DE DOS CENTAVOS (dos versiones diferentes, 1957 y 1970); luego vinieron otros. Pero los títulos sólo fueron el resultado de una adhesión muy fuerte del grupo a la estética y la filosofía de Brecht. Más que un descubrimiento, fue un encuentro. Atahualpa del Cioppo, maestro y uno de los fundadores del grupo, decía que “hacíamos teatro épico sin saberlo”. Brecht le dio nombre y sustento teórico a lo que estaban haciendo. Todos los títulos de Brecht fueron, antes y después de la dictadura, grandes hitos no sólo de El Galpón, sino del teatro uruguayo. Ya mencioné LA OPERA... Luego vinieron EL CIRCULO DE TIZA CAUCASIANO (Dos versiones diferentes, 1959 y 1986),



TERRORES Y MISERIAS DEL TERCER REICH, LA RESISTIBLE ASCENSIÓN DE ARTURO UI (dos versiones diferentes, 1965 y 1972), EL SEÑOR PUNTILA Y SU CRIADO MATTI, con la que se inauguró en 1969 la Sala 18 hoy rebautizada César Campodónico, LA MADRE de Gorky-Brecht, todos anteriores a 1973.

Del repertorio europeo fueron memorables LAS TRES HERMANAS, de Chejov, MARIANA PINEDA de García Lorca. EL BURGUÉS GENTILHOMBRE de Moliere, EL ENEMIGO DEL PUEBLO de Ibsen, ANDORRA de Max FRISch, EL ANZUELO DE FENISA de Lope de Vega, TIO VANIA de Chejov, ASI ES SI OS PARECE de Pirandello, SOPA DE POLLO CON CEBADA de Wesker, TANGO de Mrozek, LOS TESTIMONIOS de Weiss, LA COLECCIÓN y EL AMANTE de Pinter, FUENTEOVEJUNA de Lope de Vega que fue el mayor acontecimiento del teatro uruguayo hasta ese momento, porque en 1969, cuando fue estrenada, ya se veía la marcha del fascismo y la obra se convirtió en un acto de resistencia de los uruguayos, aparte de ser una obra de arte casi perfecta. Venían de todo el país a verla y sindicatos y organizaciones sociales organizaban a la gente para venir al teatro. Estuvo tres años en cartel., LOS ÚLTIMOS de Gorki, RICARDO III y JULIO CESAR de Shakespeare, EL AVARO de Molière (también dos versiones diferentes, 1973 y 2004), UN CURIOSO ACCIDENTE de Goldoni, PLUTO de Aristófanes, otro gran éxito con el que se hicieron casi 2.000 funciones tanto en Uruguay como en México, Latinoamérica y Europa a lo largo de once años, EL MEDICO A PALOS de Molière (también dos versiones diferentes), EL GORRO DE CASCABELES de Pirandello, título muy significativo porque actuaron actores de todo el movimiento teatral porque ya teníamos más de una docena de compañeros presos y torturados, sólo por mencionar algunos. Todos estos títulos y los que se seguirán mencionando, unían un enorme compromiso social a sus valores artísticos. Tal es la razón de su importancia y del calado tan hondo del grupo en el pueblo uruguayo.

EEUU: LAS BRUJAS DE SALEM de Miller (dos versiones diferentes 1955 y 1973), DELICADO EQUILIBRIO y EL SUEÑO AMERICANO de Albee, NUESTRO PUEBLO de Wilder, RUMBO A CARDIFF, LARGO VIAJE DE REGRESO y MAS ALLÁ DEL HORIZONTE de O'Neill, ANA DE LOS MILAGROS de Gibson, HEREDARÁS EL VIENTO de Lawrence y Lee.

Latinoamérica: LAS DE BARRANCO de Laferrere, MONTSERRAT de Robles, EL GESTICULADOR de Usigli, EL CENTROFORWARD MURIÓ AL AMANECER de



Cuzzani, TUPAC AMARU de Dragún, EL HERRERO Y EL DIABLO de Gené, BABILONIA y STÉFANO de Discépolo, ELLOS NO USAN SMOKING de Guarnieri, INVASION de Dias Gomes, LIBERTAD LIBERTAD de Fernández y Rangel, otro espectáculo emblemático, cuatro años en cartel, recorrida por todo el país y que comparte, con FUENTEOVEJUNA, el “honor” de figurar en el decreto de disolución de El Galpón, como “prueba” de su accionar subversivo, REY DA VELA de Andrade.

En títulos nacionales fue muy importante EL LEÓN CIEGO de Herrera, LOS CABALLOS y EL GRAN TULEQUE de Rosencoff pero, sobre todo, JUAN MOREIRA, espectáculo realizado en estadios de fútbol y plazas de pueblos del interior, con participación de caballería, extras y bandas de música, un acontecimiento hasta ahora no superado. BARRANCA ABAJO de Sanchez, LA TREGUA de Benedetti- Deugenio, EL ASESINATO DE MALCOLM X de Conteris, LA REJA de Castillo, LA GOTERA de Langsner, DOÑA RAMONA de Leites entre docenas de títulos. Hay que mencionar también que en todo ese tiempo funcionó el Departamento de Títeres, también con docenas de títulos estrenados.

Se dice que desde sus inicios El Galpón se manifestó como un teatro opuesto al régimen establecido. ¿Es así?, ¿podría hablarme un poco de eso?

La temática y la estética adoptadas por El Galpón hizo que el régimen establecido se convirtiera en opuesto a El Galpón. Con la llegada del Frente Amplio al gobierno, se nos permitió ingresar a los archivos de inteligencia de la policía. Allí encontramos documentos e informes que ya sindicaban a El Galpón como un grupo peligroso apenas inició sus actividades, con datos sobre sus actores y dirigentes. Cuando el fascismo empezó su marcha con el advenimiento de Jorge Pacheco Areco a la Presidencia, el enfrentamiento ya fue franco y frontal y El Galpón tuvo que soportar atentados fascistas, seguimiento de sus dirigentes y acoso permanente de parte de las fuerzas represivas. En muchas ocasiones había guardias de sindicatos obreros protegiendo el teatro. Luego vinieron prisión, torturas y exilio.

¿Se podría afirmar que El Galpón tiene un enfoque multidisciplinario?, ¿cómo se expresa esto?

No sé si se puede afirmar que desde el punto de vista artístico El Galpón tiene un enfoque multidisciplinario, porque desde su fundación hasta el día de hoy se ha dedicado al teatro. Lo



que sí se puede afirmar sin ninguna duda es que desde sus inicios ha tenido una política cultural que lo acercó no sólo a todos los gremios artísticos sino a todo el organismo gremial del país y que sus teatros se han convertido en complejos culturales en los que tienen expresión todas las disciplinas artísticas, en carácter de invitadas. Pero lo nuestro ha sido y sigue siendo el teatro, si bien en algún momento ya lejano se incursionó en la televisión. Nuestra temática y nuestra fama de “comunistas” hizo que esas puertas se nos cerraran para siempre. En la actualidad, El Galpón trae a sus salas o lleva al interior espectáculos que son vistos por más de cien mil jóvenes por año, escolares de enseñanza primaria y secundaria, algo que ni aún hoy ha podido ni ha querido hacer el Estado.

¿Se podría definir El Galpón como un teatro popular y humanístico?, ¿por qué?, ¿cuáles son los principios fundamentales de la institución?

Creo que le caben perfectamente a El Galpón esas definiciones, pero no se agota en ellas. Es una institución cultural sin fines de lucro, al servicio de la cultura del pueblo y teniendo como objetivo principal el llegar a ese pueblo. Uruguay tiene una extensa clase media que es parte fundamental del pueblo y hacia ella se dirigen los mayores esfuerzos. La clase media es la principal consumidora de nuestros productos. Lo popular viene más bien por la gran concurrencia de esa clase media a nuestras convocatorias y al apoyo que nos brinda esa masa de 25.000 socios que contribuyen mensualmente al mantenimiento del grupo. En los años 50 y 60 teníamos una gran angustia por traer a los obreros a nuestro teatro e hicimos grandes esfuerzos por llegar a sus lugares de concentración. Pero nuestro contacto íntimo con la Central única de trabajadores nos hizo saber que tal concepción era mesiánica. El propio movimiento obrero, altamente organizado en Uruguay, nos dio la tarea de trabajar fundamentalmente con la clase media. Es una de las manifestaciones de la política cultural.

Los principios son sencillos: teatro de arte comprometido con el pueblo, democracia interna en la toma de decisiones, lucha permanente por la unidad del movimiento teatral y cultural del país.



¿Podría hablarme usted de su experiencia personal como exiliado?, ¿cuándo llega a México y en qué condiciones lo hizo?, ¿cómo experimentó el exilio?

Mi experiencia personal de exiliado empezó mucho antes que la de El Galpón. Soy paraguayo y en 1965 sufrí prisión y tortura en mi país de origen. Llegué al Uruguay en calidad de asilado político y muy rápidamente ingresé a la Escuela de Arte Dramático de El Galpón. En 1976, un poco antes de la ilegalización y clausura del teatro, fui exiliado en Argentina, que era una trampa mortal. Los militantes de cualquier nacionalidad desaparecían por cientos. En Buenos Aires vivía en situación de semiclandestinidad. En 1977 me exilié en México, llamado por El Galpón. Estaba casado con una titiritera de la Institución con quien teníamos un hijo pequeño. Viajamos como turistas. Cuando El Galpón fue reconocido legalmente como Asociación Civil por el Estado mexicano, pasamos a ser residentes legales (FM3), a diferencia de muchos compañeros que habían salido por la Embajada de México y tenían status de asilados políticos. Hay historias apasionantes del período que me gustaría mucho compartir contigo, pero no terminaríamos nunca. Tal vez en futuros contactos.

Tanto yo como mis compañeros del grupo experimentamos el exilio como una continuación de nuestra lucha en condiciones diferentes. Todo nuestro norte era la solidaridad con la gente que quedaba en la gran prisión en la que se convirtió el Uruguay y con nuestros compañeros que quedaron efectivamente prisioneros, pasando por peripecias durísimas de torturas. A veces, cuando veo a alguna compañera moviéndose blandamente por el escenario haciendo de una dama frívola, no puedo dejar de pensar en los horrores por los que tuvo que pasar. Esa actitud militante fue como una coraza contra la nostalgia, la tristeza o el desaliento. Fue muy importante la decisión casi suicida que se tomó ya en la Embajada de México en Uruguay: el grupo se reorganizaba en el exilio y todos se comprometieron a no buscar un trabajo fuera de El Galpón. O sobrevivíamos juntos o... era la actitud de la época.

En lo personal, hacía tiempo que yo había tomado una actitud: no sentirme un exiliado en ninguna parte. Ayudó enormemente la actitud abierta y hospitalaria de los mexicanos, que nos recibieron como hermanos. Como te imaginarás, nuestra gratitud es inmensa y eterna.



Desde su experiencia personal, ¿cuáles fueron las dificultades que tuvo que enfrentar el conjunto uruguayo El Galpón en el ámbito cultural mexicano en cuanto a la realización de su propuesta teatral?

La primera y gran dificultad era que unas cuantas familias tenían que sobrevivir en un medio en el que no nos conocía nadie y con la juramentación de no buscar soluciones individuales. Gracias a la actitud solidaria de amigos mexicanos que surgían rápidamente por todas partes, se consiguió un contrato con un organismo cultural que existía en esa época, CONACURT. El ámbito, el medio cultural mexicano y, sobre todo el teatral, tuvo una actitud de “apapachamiento” cálido y fraterno hacia El Galpón. Nos cobijaron, nos ayudaron, nos apoyaron aún no estando de acuerdo con nuestra línea estética e ideológica. No faltaron algunos ataques aislados a los que nunca necesitamos responder, porque los mismos artistas mexicanos se encargaron de defendernos. Esa actitud fue idéntica desde grandes “estrellas” hasta los entrañables y contestatarios amigos del CLETA. Por supuesto, se nos consideraba un grupo muy cerrado y con una propuesta artística un poco pasada de moda. Yo estaba de acuerdo con esas críticas, por tanto no me molestaban. En algunos casos se nos cuestionaba el marcadísimo acento político de nuestro repertorio y todo nuestro accionar. Tampoco nos molestaba porque teníamos muy claro lo que queríamos: en el exilio éramos un teatro uruguayo al servicio de la lucha del pueblo uruguayo y el derrocamiento de la dictadura. A esos objetivos se subordinaba todo.

¿Cuál fue el apoyo que obtuvo El Galpón del gobierno mexicano?

Apoyo directo no tuvo nunca. El gobierno mexicano era muy celoso en respetar los lineamientos de su política exterior. Obtuvimos contratos por prestación de servicios con varios organismos del estado y universidades. El organismo con el que más trabajamos fue con la Secretaría de Educación Pública, en el marco de un magnífico programa que llevaba eventos artísticos a todo el país. Y no es una metáfora. Recorrimos varias veces TODO México, presentándonos en ciudades capitales y en pueblitos y aldeas adonde jamás había ido el teatro. Actuamos para los chamulas en Chiapas y para una comunidad campesina en medio del desierto de San Luis Potosí. No lo podrás creer, pero en una ocasión hicimos una función en un antiguo gallinero que limpiamos nosotros mismos para poder hacerla.



¿Cree usted que existió alguna transformación en El Galpón durante su exilio en México con relación a su línea estética, su estilo o composición dramática?, ¿de qué manera?

La hubo. Era inevitable. Si bien nunca se nos perdió de vista que éramos un teatro uruguayo en México, se produjeron cambios que renovaron al grupo. Cuando regresamos al Uruguay en 1984 nuestros compañeros uruguayos nos decían que estábamos “tropicalizados”.

¿Existió alguna influencia de los grupos teatrales de México o América Latina dentro de El Galpón en la etapa de exilio? En caso afirmativo, ¿de qué manera?

Hubo mucho contacto y mucho intercambio, con grupos de otros países que en esos momentos eran vanguardia teatral. Sobre todo Colombia. Hicimos algunos buenos intentos de creación colectiva: HISTORIA DE UNA LIBERTAD, ARTIGAS, GENERAL DEL PUEBLO, PALITRAPO, LOS CUATES DE CANDELITA.

Categorícamente sí. Desde el momento en que nos propusimos vivir del teatro para poder realizar nuestro trabajo y la consecución de ese trabajo se convirtió en una tarea diaria, ya estábamos parados en territorios profesionales. La cosa no fue sencilla, sin embargo, porque las necesidades eran muchas y los contratos pocos. En mayo de 1977, cuando llegué con mi familia, había habido cambio de gobierno y ya ni existía el CONACURT. El Galpón estaba desocupado pero ya los compañeros tenían sus viviendas en alquiler y el grupo mismo tenía una sede en la calle Oaxaca, en la Colonia Roma. Nos fijamos unos salarios fictos muy modestos, que recién en 1981 llegamos a cobrarlos como se cobra un salario mensual. Vivimos una experiencia de comunismo primitivo en el que se repartía lo que había de acuerdo a las necesidades de cada núcleo familiar. Así El Galpón fue generando una deuda con sus integrantes que pudo ser totalmente saldada recién en el 81. Los núcleos familiares más numerosos generaron una deuda con El Galpón que les fue condonada por decisión unánime de la asamblea. Estas experiencias fueron tesoros de unidad y cohesión del grupo. Cuando los contratos empezaron a rendir “plusvalía”, se generó el fondo de solidaridad con nuestros compañeros que tenían graves carencias en el Uruguay y lo que llamamos “el fondo del retorno”, una cuenta sagrada reservada exclusivamente para el retorno de fecha incierta, pero sobre el que teníamos un optimismo sin fisuras. Jamás, ninguno de nosotros tuvo la idea



de que el exilio pudiera ser largo, aún cuando pasaban los años. Estuvimos ocho años allá. Y regresamos a casa como se regresa a casa.

Tengo entendido que El Galpón se conformó como un grupo alejado de toda tendencia partidaria o proselitista. ¿Cree que a raíz de la dictadura y durante el exilio El Galpón se politizó de alguna manera?, ¿en qué sentido?

La primera afirmación es cierta. Y creo que durante la dictadura nos politizamos hasta los tuétanos, sin comprometernos orgánicamente con ningún partido ni corriente, ni siquiera con el Frente Amplio, del que todos éramos miembros. Fuimos fundadores, sí, de las Jornadas Culturales Uruguayas en el Exilio, organismo que se encargaba de coordinar las acciones de solidaridad de todos los artistas uruguayos en el exilio en todo el mundo. Una o dos veces por año nos juntábamos todos los artistas uruguayos en algún lugar del mundo y hacíamos festivales multitudinarios en los que participábamos todos: teatristas, músicos, escritores, artistas plásticos, etc. La primera la hicimos en el DF y fuimos los que llevamos por primera vez a la Nueva Trova Cubana. Por supuesto, todo esto estaba organizado y sostenido por los núcleos de exiliados en cada país y por intelectuales de los mismos. Puedo mencionar las Jornadas de México DF, Panamá, Venecia Italia, Costa Rica, Ecuador, Cuba. Todo esto se hacía en acuerdo y con el apoyo de los partidos políticos uruguayos proscriptos en el Uruguay.

¿Considera usted que El Galpón en el exilio se solidarizó en la lucha en contra de la dictadura cívico- militar de Uruguay?, ¿cómo?

Fue su tarea primordial. Creo que esta pregunta ya está contestada.

Me podría hablar un poco de la experiencia de El Galpón en las giras, festivales y los diversos encuentro teatrales que se dieron durante su exilio. ¿Cómo enriqueció esto en el desarrollo de la institución?

De los ocho años que estuvimos en México, siete fueron de giras permanentes. Nos presentábamos muy poco en el DF, donde lo hacíamos generalmente en universidades. Ya un poco antes del regreso hicimos nuestra única temporada “empresarial” en el Teatro Independencia, con PLUTO de Aristófanes. Como decía anteriormente, recorrimos todo México durante esos años. Hicimos varias giras latinoamericanas y participamos en infinidad



de festivales. Estuvimos también en Estados Unidos y Canadá y en Europa en Italia, España, Portugal, Francia y Unión soviética. Es mucho más fácil moverse por el mundo desde el hemisferio norte. El sur está efectivamente lejano de las rutas y circuitos culturales. Las giras por México nos convirtieron en especialistas en producir obras de fácil traslado. Elenco, escenografía y vestuarios debían caber en una “combi”, excepto los espectáculos más importantes, para los que necesitábamos otros transportes. Llegamos a acuñar la expresión “teatro de mochila” para caracterizar estas obras de fácil traslación. Hay que tener en cuenta que las durísimas giras con la SEP nos obligaban a ir en avión a un estado lejano, rentar una combi y hacer pueblos y ciudades de los alrededores, a razón de dos funciones diarias, en los lugares más disímiles. Y entre la función de la mañana y la de la tarde o la noche podía haber hasta 200 kilómetros de distancia. Llegamos a ser tan hábiles en adaptarnos a cualquier lugar, que hasta el armado y desarmado del espacio escénico era parte del espectáculo. Cada función concluía con una charla con los espectadores, lo cual nos dio una riqueza extraordinaria sobre la realidad de cada lugar de México. Y, por supuesto, hacíamos la denuncia de las atrocidades que cometía la dictadura en nuestro país. Las giras internacionales nos proporcionaban la oportunidad única de mostrar nuestro trabajo como nunca antes lo habíamos hecho, de vincularnos con artistas de todos los países que recorrimos y, otra vez por supuesto, seguir denunciando y solicitando solidaridad con la lucha de nuestro pueblo, que se nos dio con largueza. En todos los países en los que estuvimos fuimos recibidos por las más altas autoridades de la cultura y la política de los mismos y logramos hasta pronunciamientos de gobiernos sobre la situación del Uruguay.

Tomando en cuenta la repercusión que tuvo el conocimiento de América Latina en las obras de El Galpón, ¿Cómo se proyectó Latinoamérica en el trabajo del grupo?, ¿cuál es el repertorio más importante latinoamericano en el exilio?

Creo que lo más importante fue la “latinoamericanización” del grupo. El teatro uruguayo ha estado siempre -y sigue estando- muy influenciado por el teatro europeo. En México hubo que buscar otros abrevaderos como los de la creación colectiva y la producción de nuestra propia dramaturgia: MUSICAMÉRICA, LOS CUATES DE CANDELITA, VIAJE EN GLOBO, PALITRAPO, HISTORIA DE UNA LIBERTAD, VOCES DE AMOR Y LUCHA, CANDELITA EN CONCIERTO, POEMAS Y CANCIONES LATINOAMERICANOS, PURO CUENTO, ARTIGAS GENERAL DEL PUEBLO, ESTA NOCHE SE RECITA



BENEDETTI son muestras de esta actividad. Títulos latinoamericanos: LA AGONIA DEL DIFUNTO de Navaja Cortés (Colombia), PROHIBIDO GARDEL de Orgambide y AVENTURAS DE JUANITA Y PEPE de Villafañe (Argentina), PEDRO Y EL CAPITÁN de Benedetti (Uruguay), COMINO VA A LA SELVA de Arzubide y ¡AH, LA CIENCIA! de Rascón (México).

¿Cómo cambio la organización interna de la institución en el exilio?

La organización siguió siendo la misma. En el exilio siguió rigiendo el mismo estatuto que nos rige desde el año 1955 hasta el día de hoy. La diferencia más significativa fue que tanto el Consejo Directivo como las Comisiones contaban con menos miembros que en el Uruguay y que las responsabilidades eran mucho más individuales.

¿Cuál considera que fue la obra teatral más representativa o significativa en el periodo de exilio para el grupo?, ¿por qué?

Sin duda, ARTIGAS GENERAL DEL PUEBLO, porque era una obra de creación colectiva en la que estaba plasmada toda la línea artística y política de la Institución. Porque nunca estudiamos, discutimos y ensayamos tanto y con tanta pasión una obra teatral. Cumplió un enorme papel en la unidad de todo el exilio en todos los países en la que la presentamos y, ya en el Uruguay, lo siguió cumpliendo y superó el suceso de FUENTEOVEJUNA. Nuevamente los autobuses llegando de todo el país a las puertas del teatro, además de una gira de dos meses por todo el territorio nacional. En segundo lugar colocaría a PLUTO, de Aristófanes, por su alto valor artístico -fue la obra que recibió más premios internacionales- y porque se mantuvo en cartel durante siete años del exilio y otros cuatro en el Uruguay.

Desde su punto de vista, ¿cuál cree usted que fue la impronta que dejó el proceso de exilio en México (1976- 1984) en El Galpón?

Para mí, creo que fue el período de mayor unidad y fraternidad del grupo. Un grupo teatral es reflejo de cada uno de sus integrantes y éstos, a su vez, son reflejos del mundo en el que viven. Grandezas y miserias humanas deben equilibrarse para permitir la supervivencia del colectivo. Creo que en el exilio se potenciaron los factores de grandeza del equipo: solidaridad, unidad, contracción al trabajo, claridad de por qué y para qué estábamos en el lugar en el que estábamos. La profesionalización fue un gran paso adelante, lastimosamente



perdida por las condiciones económicas del Uruguay. Y nos especializamos en el trabajo de extensión cultural que alcanzó niveles cuantitativos y cualitativos jamás antes alcanzados y que siguen siendo patrimonio del actual Galpón.

¿El Galpón se insertó dentro del movimiento estético, metodológico, de la creación colectiva con la misma perspectiva o técnica que lo hicieron los demás grupos de teatro latinoamericanos (como Colombia)? Si fue así, ¿cuáles eran las características?

Definitivamente no. El Galpón tomó algunas cosas de la creación colectiva, sobre todo de la de Colombia (La Candelaria, TEC) y las utilizó para su propia línea creativa que, por otra parte, nunca fue unívoca, dependiendo de cada director y cada equipo de creación. Las veces que El Galpón hizo creación colectiva -pocas- fue porque se había vuelto imposible encontrar una obra que dijera lo que en ese momento quería decir. La línea principal de producción artística del grupo eran los textos previamente escritos para teatro.

Se dice que El Galpón ya había incursionado en esta propuesta colectiva (para la elaboración de sus obras) por medio del Seminario de Autores. ¿Cuál sería la diferencia entre ese método adquirido antes del exilio y durante su estancia en México cuando colocaron ese membrete en varias de sus obras llevadas a cabo?

Los famosos y muy apreciados Seminarios de Dramaturgia organizados por la institución no han producido un solo título de creación colectiva. Cada autor iba escribiendo su obra que era considerada y criticada por todo el Seminario. Pero el mismo nunca tuvo la potestad de incluir correcciones en dichos textos. Esa era potestad absoluta de cada dramaturgo.

En cuanto a las obras de creación colectiva hechas en México, habrás notado que todas tienen finalmente un autor o dos que firman el "texto definitivo". Porque esa es la verdad. El equipo lanza ideas y se prueban en ensayos e improvisaciones, pero finalmente hay uno o dos autores que escriben y esos son los textos estrenados. Claro que esos textos sufren una y otra vez -en estos casos sí- las modificaciones sugeridas por el equipo. Yo escribí con ese sistema HISTORIA DE UNA LIBERTAD y PALITRAPO. Yo creo que la incursión de El Galpón en la creación colectiva fue una cuestión de necesidad impuesta por las circunstancias. Prueba de ello es que al regreso y la reunificación del grupo en Uruguay, no se recurrió más a ese método de creación.



➤ **Entrevista a Washington Castillo, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 3 de junio de 2011, vía electrónica.**

¿Cuál fue su labor dentro de El Galpón durante el exilio en México (1976- 1984)?, ¿podría hablarme de su experiencia durante esta etapa y cómo fue el vínculo que usted estableció con la institución?

Bien, yo estaba vinculado desde el año 1970, sin contar los años anteriores de amistad, etc., pero en ese año participé como actor en Fuenteovejuna de Lope, un espectáculo de gran éxito. Después de ese trabajo me invitan a hacer la escuela de arte dramático de El Galpón, yo no tenía formación técnica, y desde ahí ya quedé por muchos años. Cuando llegamos a México yo no estaba todavía en la dirección pero me encargan de la propaganda y también participo del departamento de ventas. Y aquí aparece la primera necesidad creada por el exilio, teníamos que vender nuestros espectáculos y en un medio absolutamente desconocido por tanto tenía que haber un equipo de ventas. Artísticamente trabajé como actor durante todo el exilio, además de ocuparme de la realización de escenografías y ayudante de la parte técnica durante los espectáculos, luces, sonido, etc. Trabajos que realizamos todos los integrantes del grupo por igual. Como actor pude desarrollarme a una velocidad que jamás podría haber logrado en Montevideo. Aquí todo era más lento, éramos muchos y había menos oportunidades, aquí en México las necesidades eran mayores y el elenco pequeño, aunque luego fue creciendo. En el otro aspecto el institucional, tan importante como el artístico, (esto es opinión personal), también fui exigido y por suerte respondí a las expectativas, así que pronto pasé a integrar los cuadros dirigentes, junto a hombres maduros de gran experiencia de los cuales aprendí “pilones” como decimos en Uruguay, y pronto me encontré integrando el Consejo Directivo de El Galpón.

Me podría comentar acerca de la organización interna de El Galpón (democracia interna, elecciones, comisiones, interrelaciones, etc.).

Creo que El Galpón adaptó de otras organizaciones sociales, sindicatos, grupos barriales con distintos intereses, sociales, deportivos, etc., aquellas formas organizativas que percibió como lo mejor para su funcionamiento y seguramente en el tiempo lo fue transformando. Siendo una Institución sin fines de lucro e independiente comercial y políticamente, lo primero y fundamental es la autoridad de la Asamblea General, constituida por todos sus miembros activos, la que regirá los destinos del grupo. Esta Asamblea designa a un Consejo Directivo,



(ejecutivo), que tiene la responsabilidad de llevar a cabo lo resuelto por la A. G. y es la autoridad máxima entre asamblea y asamblea. El mandato del C. D. puede ser de un año o dos y su integración es en general de 5 miembros pero en México siempre fueron 3 los directivos dada la poca cantidad de integrantes y la necesidad de una operativa muy dinámica. El Consejo Directivo consta de un Secretario General y los otros miembros dirigen Comisiones, Finanzas, Propaganda, Artística, Cursos y en México se agregó como ya he dicho la Comisión de Recursos (ventas) y la de Giras ya que esta característica de trabajo pasó a ser fundamental, tanto a nivel nacional como internacional. El Srío. General integra de derecho todas las comisiones y tiene voz y voto. Otros srios. de distintas comisiones pueden participar en cualquier área y tienen voz pero no voto. La C. Artística es quien propone las obras a hacer pero es la Asamblea General quién vota los títulos y el Director artístico, este a su vez elige “su” elenco pero la A. G. puede rectificar ese elenco.

¿Cómo percibió usted la situación económica del grupo?, ¿cuáles fueron los problemas financieros que la institución enfrentó en el exilio?

Los problemas de la institución fueron muchos pero sin duda el económico fue crucial. Creo que lo es para todo exiliado en cualquier época y en cualquier parte. Exceptuando naturalmente a los multimillonarios dictadores que sus pueblos saben correr a su hora. Disculpe la digresión y vamos a lo nuestro. Curiosamente mediando la década del 70, El Galpón era bastante conocido y hasta famoso en casi toda América pero ¡en México no nos conocía nadie! Pero quiso la suerte que ocurriera un hecho, (del que nosotros nos enteraríamos muchos años después) casi junto con los primeros compañeros llegados a México, paso por allí, de incógnito un destacado político uruguayo amigo del Sr. Presidente Echeverría y amigo nuestro. Este hombre entonces le habla al Sr. Presidente Echeverría de nosotros y le solicita ayuda para la Institución. Corría agosto de 1976 y al Sr. Presidente Echeverría le restaban cuatro meses de mandato. Y durante esos cuatro meses obtuvimos un contrato del CONACURT (Consejo Nacional para la Cultura y Recreación de los Trabajadores). Esos cuatro meses de contrato nos permitió sobrevivir y además montar un espectáculo para niños y dos para adultos que estrenamos y representamos varias veces para los trabajadores y que luego llevamos por todo México y otros países de América y Europa. Y luego vino la cruel realidad. Conseguir trabajo en México se transformó en una tarea casi imposible. Los pesos que habíamos tenido la precaución de ahorrar se iban terminando. No recuerdo en qué fecha se realiza el famoso festival de Guanajuato, pero alguien había visto



los espectáculos que habíamos montado para el CONACURT y nos sugirió que nos presentáramos. Sé que tengo que hablar de economía pero es imposible separar una cosa de otra. El festival fue, y es maravilloso, y nos fue muy bien, no, en realidad súper bien. En medio de espectáculos Latinoamericanos, europeos, japoneses y quien sabe que más, nosotros ganamos el primer premio con las dos obras que llevamos y que eran las que habíamos montado para el CONACURT. Y aquí contesto otra pregunta que anda por ahí, si los espectáculos que montamos para los obreros del CONACURT ganaron el festival de Guanajuato. A partir de ahí se nos fue allanando el camino, comenzaron las giras por México, luego por América y más tarde por Europa y alguna presentación en EE. UU. Pero no todo ese trabajo enorme, de giras de hasta tres meses por siete u ocho países y decenas de ciudades, no todo este trabajo digo, era redituable económicamente aunque siempre políticamente, y aquí habla el actor, el integrante, y Srio. de finanzas que lo fui por varios años. Quiero decir, nuestras giras no estaban determinadas, como si lo están la de los artistas profesionales, por las finanzas, sino por el rédito político, léase solidario, con nuestro pueblo, por eso a veces los propios compañeros del exilio no podían entender que viajáramos tanto y siempre estuviéramos escasos de dinero. Este trabajo que en muchos aspectos nos llenaba de satisfacciones, aplausos, admiración, homenajes, encuentros con personajes del arte, la política, con gran cantidad de compañeros uruguayos esparcidos por el mundo, (no hubo una sola ciudad, pueblo, pueblito, rincón del mundo donde no encontráramos algún uruguayo) cuanta alegría y cuanto dolor. Y todo esto además en lugares maravillosos y también en otros que más vale olvidar. ¿Y la economía dirá usted? La economía era todo esto y más, el cansancio, la separación por meses y meses durante el año, de nuestras familias. Muchas veces llevábamos un espectáculo a un lugar lejano por poco dinero, pero era importante porque allí había una pequeña colonia de compatriotas que nos requería. No sé mi estimada Roxana si contesté correctamente a lo que usted quería saber pero creo que esto que le he contado fue parte importante de la economía de El Galpón en México.

Se dice que antes de llegar a México El Galpón estableció algunos objetivos específicos a seguir en el exilio. ¿Cuáles eran?, ¿eran distintos a los que constituyeron anteriormente?

Es así. Cuando analizamos la posibilidad de constituirnos en una suerte de representantes de una institución prohibida por la dictadura de nuestro país y que había dejado a dos compañeros presos supimos que estábamos asumiendo una inmensa responsabilidad.



Pasamos a ser un grupo teatral en el exilio que debía usar su organización y su arte como una herramienta más del pueblo uruguayo para contribuir a denunciar ante el mundo a los dictadores que habían usurpado el poder. Para esto debíamos comprometernos a vivir de y para La Institución, única manera de no dispersarnos en otros trabajos y así debilitar la tarea propuesta. De modo que sí, la necesidad nos obligó a ser distintos. 1) Pusimos a nuestro teatro al servicio de una causa mayor siempre sin perder nuestra independencia, pero atentos a todo requerimiento solidario. 2) Nos profesionalizamos a sabiendas de que era imprescindible pero también difícil, como efectivamente lo fue durante los casi diez años de trabajo en el exilio. 3) Nuestro repertorio no debía dejar de ser un teatro de arte pero debíamos de hacer obras, como efectivamente hicimos, de alto contenido político e ideológico para el logro de nuestros propósitos. Denuncia y solidaridad.

Partiendo de El Galpón como una institución artística que ha seguido los presupuestos del teatro independiente, ¿cómo siguió manteniendo estos principios dentro del exilio?, ¿fue posible mantener la cohesión del movimiento que se había llevado a cabo anteriormente en Uruguay?, de lo contrario, ¿cómo se desarrolló?

Como expresé en la respuesta anterior sí, mantuvimos los principios del teatro independiente con los cambios ya expresados y asumidos por todos, incluso en consulta con compañeros en Montevideo. Pero claro no fue fácil mantener la cohesión, como usted pregunta agudamente. Hubo muchos problemas derivados de: los temas económicos generales y personales, la convivencia durante largos meses alejados de la familia, de ciudad en ciudad, de hotel en hotel, montando y desmontando escenografías, una presentación en la mañana y otra en la tarde a 200 km. de distancia, y vuelta a montar y desmontar la escenografía. Estas cosas y otras que sería largo enumerar, sin olvidar el gran tema del exilio, producían desgaste, cansancio, nervios de punta y como consecuencia enfrentamientos personales o bajones anímicos. Algunos de resolución más o menos fácil otros muy complejos que sacudieron la institución y nos llevaron tiempo, dolor y la adopción de medidas traumáticas muy, pero muy tristes. En suma se mantuvo la cohesión a pesar de estos avatares porque nunca perdimos el norte. Los principios del teatro independiente, el compromiso asumido con nosotros mismos y con los compañeros de Montevideo y, aunque suene grandilocuente, por esa época ya nos habíamos convertido en un referente y un símbolo de la resistencia para todo el exilio uruguayo y sobre todo para los hombres y mujeres que en nuestro país de mil formas distintas enfrentaban cada día la dictadura. Un crack de El Galpón hubiera provocado una gran



frustración, dicho esto sin ninguna modestia, a todos estos compañeros y compañeras. Por eso reitero a 30 años de distancia, con orgullo y como homenaje a mis compañeros de El Galpón en el exilio, fue duro a veces muy duro, pero se mantuvo la cohesión.

¿Cuáles fueron los problemas que usted considera que tuvo que enfrentar el conjunto a nivel institucional y social a su llegada a México para continuar su propuesta teatral?

Como dije antes en México éramos absolutamente desconocidos, así que más allá de la suerte de haber logrado un contrato importante que nos permitió montar tres obras y sobrevivir un coto periodo, como grupo teatral nos llevó mucho tiempo hacernos conocer. En lo social el pueblo mexicano estaba un poco cansado de tanto exiliado, argentinos, chilenos, centroamericanos, y otros y ahora llegaban los uruguayos. En este aspecto también nos costó un poco, pero mucho menos. Rápidamente el pueblo mexicano se fue abriendo y nos fue acogiendo con su calor y solidaridad tradicional. Pero luego claro estaban las costumbres, los modismos, las comidas, hasta el vestir nos diferenciaban y a veces ofendíamos o parecíamos torpes o groseros y esto sí, fue un largo aprendizaje a veces incluso divertido. Como grupo teatral independiente fue todo un tema complejo. En México no había grupos de teatro independiente. Debíamos explicar, contar, desarrollar desde distintos puntos la significación del concepto “independiente” tal y como lo habíamos tomado de los franceses. Naturalmente para muchos teatristas mexicanos fue una experiencia admirable digna de imitar, para otros les fue indiferente y otros, por suerte los menos, nos miraban con desconfianza o directamente nos combatían, ideológicamente claro.

¿Cuáles fueron los apoyos que El Galpón obtuvo en México?, ¿qué organismos ayudaron a la institución para desarrollar su trabajo en giras, festivales, funciones, etc.?, ¿existió un gran soporte popular o cómo considera que fue la respuesta de la gente en México?

Luego de nuestra buena suerte en el festival Cervantino lentamente se fueron acercando compañeros mexicanos a nosotros y darnos consejos; donde estaban las posibilidades de trabajo, como llegar a ellas, como se movía el sistema artístico todo. Para nosotros era toda una revelación nada era parecido a Uruguay. En esos años el gobierno mexicano, por distintas vías y organismos de todo nivel destinaba grandes sumas a la cultura y al arte. De a poco entonces fuimos presentando nuestro currículum a cuanto organismo oficial nos era indicado o sugerido. Desde la SEP hasta PEMEX, la UNAM las direcciones de cultura de



casi todas las secretarías, a través del correo a los gobiernos de los estados y sus secretarías de cultura. No fue fácil, hubimos de descubrir la existencia de las o los secretaria/os de los secretarios a través de los cuales quedaban guardados en cajones nuestros materiales. En esto igual a Uruguay. Fue entonces que tomamos una actitud y acuñamos una frase, “yo no hablo con secretarios hablo con directores”. Aprendimos a que había que vestirse de traje y corbata por esos pasillos y escritorios y los tonos no podían ser los de modestos y necesitados actores que iban a pedir trabajo. La actitud debía ser la de una organización teatral de nivel internacional que ofrecía sus servicios para bien de la comunidad. (Por favor no vea en esto Roxana una falta de respeto hacia las formas de relación oficiales en su país, pero así nos fueron abriendo camino y con muchos de aquellos jercas terminamos siendo grandes amigos). Fue a través de todos estos organismos y seguramente otros, que no solo trabajamos intensamente sino que además estuvimos en sus 32 estados y en centenares de ciudades y pueblos de ese México maravilloso. Y allí entonces además de trabajar mucho y conocer ese país inmenso, bellísimo y dispar en su geografía tan accidentada con sus terribles precipicios, sus elevadas montañas, los valles extensos, los desiertos calcinantes, sus selvas imponentes y sus costas oceánicas incomparables. Bueno me disparé, disculpe. Y en este ir y venir fuimos conociendo al movimiento artístico que nos abrió sus puertas y sus brazos y nos hicieron sentir sus hermanos y nos llenaron el alma con su solidaridad. En cuanto a soporte popular no, es imposible lograr ese fenómeno en tan poco tiempo, en un país cuya sola capital tenía por los años 70 algo así como 18 millones de habitantes. Si, lo habíamos logrado en Uruguay y nos llevó varias décadas. Pero hubo otra forma de conexión. El grupo no solo trabajó en sus 32 estados y centenares de ciudades y pueblos, sino que lo hizo en varias oportunidades. Y fue para nosotros sorprendente y emocionante llegar a tantos lugares y comprobar que nos estaba esperando con ansiedad, con ganas de ver un espectáculo nuestro y, porque no, decirlo con una cuota de cariño.

¿Podría hablarme un poco de su experiencia dentro de las jornadas de la cultura uruguaya en el exilio?, ¿cómo surgió la idea de llevar a cabo esta empresa?

Buena pregunta, difícil respuesta. Las primeras “Jornadas” se llevaron a cabo, como seguramente sabe en el año 1978 en la Ciudad de México. En ese momento vivíamos y trabajábamos allí: El Galpón, el grupo de música Camerata de Punta del Este, Alfredo Zitarrosa, el poeta Saúl Ibargoyen, el pintor y escultor Anheló Hernández, un grupo de dirigentes sindicales de la CNT, (la central obrera uruguaya), varios intelectuales



importantes, periodistas, profesores de distintas áreas, médicos y varios dirigentes políticos de distintos partidos pero, naturalmente todos de izquierda. (Es terrible la seguridad de estar olvidándome de compañeros, pero espero me perdonen. Han pasado muchos años). Esta colonia uruguaya no era de las más numerosas pero si muy organizada y, modestamente, constituida por gente muy valiosa en varias vertientes. Me veo obligado a decir esto, que puede padecer pedante, porque si no, no tendrían explicación las “Jornadas”. Del seno de esta organización fue naciendo la idea de que se podría hacer algo importante con tanta gente representativa y en un país que nos había acogido tan bien. Nuestras relaciones ya eran buenas con casi todos los estamentos sociales incluso con el gobierno y todos ellos nos apoyaron y facilitaron las cosas. Ahora agrego, sino hubiera sido así, aquél evento enorme y multitudinario jamás se habría realizado. Sé que ni el más optimista de los soñadores que allí estuvimos, planificando, organizando y trabajando sin descanso, pudo imaginar a que niveles se llegaría. Desde los artistas, e intelectuales uruguayos dispersos por el mundo, los artistas mexicanos, hasta los representantes más valiosos de distintos países y aquí no nombro a nadie porque voy a quedar mal, pero a todos y todas, países y hermanos solidarios, gracias. Toda esta gente constituyó “Las jornadas de la cultura uruguaya en el exilio” y estas constituyeron el golpe más grande dado a la dictadura uruguaya desde el exilio. Luego las “Jornadas” se repitieron en Panamá y en Venecia. Nosotros siempre estuvimos. Tarea cumplida.

Tengo entendido que uno de los principios básicos de El Galpón es la promoción de un elevado intercambio cultural tanta nacional e internacional, ¿cómo se generó este intercambio en el exilio?, ¿se incrementó esta actividad a diferencia de la etapa anterior a éste?

Algunos de los hechos referidos a las “Jornadas” tienen que ver con esta propuesta de intercambio cultural. En verdad se incrementó y mucho y no sólo por las continuas giras. En todos esos años participamos y a veces promovimos y organizamos encuentros con muchísimos grupos teatrales de América Latina y el Caribe, con dramaturgos, directores, y también con la participación de algún europeo y en dos ocasiones fuimos invitados a países de Europa. En estos encuentros se discutía todo: estética, ética, organización, concepto de independencia, las finanzas en el teatro de arte, el teatro independiente y la clase obrera organizada y naturalmente, el teatro frente al fascismo. En concreto se incrementó y mucho,



y fue realmente enriquecedor en conocimientos, y en el respeto hacía grupos con otras realidades artísticas, sociales y políticas.

Se dice que uno de los objetivos de El Galpón era hacer un teatro popular que fuera accesible para la gente. Más allá del teatro convencional, ¿dónde se llevaron a cabo las funciones de El Galpón en el exilio?, ¿qué espacios empleó el grupo para efectuar sus montajes?, ¿hacia qué público estaba dirigido el teatro?

Trataré lo más sintéticamente posible, cosa difícil por el tema y porque a mí en particular me cuesta ser sintético, de precisar el concepto de “teatro popular”. Todo el mundo piensa que “popular” significa entradas a bajo costo. Nada más alejado de la realidad pues para llegar a esto debíamos estar bajo el manto del Estado o de un mecenas y entonces se terminó la independencia. Primera contradicción. Luego, nosotros no hablamos solo de teatro popular sino de un “teatro de arte y popular”, esto significa: artísticamente ser un profesional, (que tampoco significa vivir de, sino trabajar como). Segunda contradicción. Actores, directores, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, maquilladores, etc., etc. Deben estudiar durante años para ser ARTÍSTICAMENTE PROFESIONALES y luego volcar su arte a un teatro popular. Y esta formación cuesta, además de años, mucho dinero. Entonces un T. de A. y P. es aquél que busca en la dramaturgia nacional y universal aquellos textos que reflejen el ser y el acontecer popular. Un espectador debe sentarse en la platea y entender y disfrutar y enriquecerse con aquel espectáculo, no debe preguntarle al Sr. de a lado que significa lo que está viendo o lo que vio. Y además y fundamentalmente, decirse: pero esto es parecido a lo que me pasa a mí, o a mi barrio, a mi sindicato, a mi sociedad. Por último debemos tener la capacidad de hacer un espectáculo en una sala teatral, en medio del desierto de Sonora (allí hicimos Chejov), en un viejo gallinero (lo hicimos en no recuerdo que pueblito de Colombia) o representar “Pluto” de Aristófanes para los indígenas de la selva Lacandona, que no hablaban castellano, y sin embargo lo conectaron con su realidad. Asombroso pero maravilloso. Entonces el tema no es la entrada barata, el tema es tener la capacidad y tener la disposición de hacer estas cosas, trabajar en cualquier espacio, para cualquier público, a precios bajos, gratis, y también a precios normales como cualquier teatro. “No hay teatro de arte sin una buena administración”, Stanislavsky.



Tengo entendido que en el exilio se conformó la Sede de El Galpón en México, ¿cómo fue posible este suceso?, ¿me podría hablar sobre ello?

A poco de llegar alquilamos un departamento grande, en la colonia Roma, que era mitad vivienda de algunos compañeros y mitad “sede”, o sea un espacio donde reunirnos y ensayar. Un año o dos después unos amigos mexicanos nos hablaron de un grupo que trabajaba en un espacio interesante al costado de una mansión de la colonia Coyoacán y que pagaban un alquiler muy bajo. Fuimos allí y efectivamente era un lugar muy lindo y además con un pequeño escenario y unas 40 butacas. Aquel grupo de teatro muy vital, jóvenes todos, nos ofrecieron dejarnos aquella sede si lográbamos que los dueños nos aceptaran. Evaluamos las posibilidades de aquella casa muy atractiva por muchas cosas, el escenario, espacios grandes para reuniones y ensayos, dos baños, un espacio relativamente grande al aire libre, pero lejos de los lugares habituales de espectáculos y decidimos que valía el riesgo. Los muchachos, no recuerdo el nombre de aquel grupo tan generoso y solidario, nos contaron que aquel escenario existía porque el dueño de aquella mansión había sido director de los Estudios Churubusco y allí con su equipo de dirección proyectaban, veían los filmes y corregían, etc. Aquel Sr. resultó ser el Lic. Salinas de Gortari, padre. Pedimos una entrevista, nos recibieron y en una breve charla explicitamos quiénes éramos y que hacíamos en México. Aquella gente abierta y dispuesta a ayudar a los exiliados nos aceptó inmediatamente por un alquiler muy bajo sin pedirnos garantía alguna. Aquella platea de 40 butacas la convertimos en una salita de 92. Hicimos algunos arreglos, algunas divisiones de espacio y en esa sede trabajamos hasta pocos días antes de la vuelta al Uruguay.

Sé que otros de los principios de la institución es mantenerse al margen de toda tendencia política, religiosa o filosófica, sin embargo, ¿cree usted que en el exilio, El Galpón se politizó? En caso afirmativo, ¿de qué manera?

El Galpón fue fundado en 1949, cuatro años después de terminada la Segunda Guerra Mundial. Yo no tengo a mano ahora los estatutos de la fundación de la Institución. Efectivamente en ellos se postulan esos tres principios que usted menciona, pero además, dice que bregará por la defensa de la democracia y luchará contra el fascismo en todas sus formas. Por añadidura la dictadura cívico militar uruguaya claramente fascista, al encarcelar y torturar a trece compañeros del grupo y más tarde declarar disuelta la Institución y cerrar sus dos salas y confiscar todos sus bienes estaba politizando a El Galpón.



¿Cuál era la postura de El Galpón respecto al clima político que se estaba viviendo?, ¿cómo cree usted que contribuyó El Galpón en el movimiento de la lucha anti dictatorial?

Creo que a lo largo de las respuestas dadas, a preguntas inteligentes y profundas, he contestado ya a estas últimas.

¿Las circunstancias del exilio de El Galpón en México promovieron la profesionalización del grupo? Si es así, ¿en qué forma?

Misma respuesta anterior.

¿Cómo se tomó la decisión de volver a Uruguay después de la caída del régimen cívico-militar?, ¿hubo discusiones al respecto?, ¿existió gente que individualmente se quedó en México?

El Galpón era muy importante en Uruguay y todos nos sentíamos muy orgullosos de ser uruguayos y de ser galponeros. Pero me doy cuenta que su pregunta es muy profunda. Que en el tránsito hubo dudas, claro que sí, que hubo propuestas tentadoras artísticas y económicamente también, que hubo temores por lo que podía pasar en la vuelta, también, que hubo amores Helénicos por supuesto. Pero El Galpón volvió entero y fue grandioso. Quedaron tres compañeros que ya se habían desvinculado hacía años (muy tristemente por cierto).

¿Cuál cree que fue la impronta del proceso del exilio en México (1976- 1984) en el conjunto teatral El Galpón?

Para ser la última pregunta, estimada Roxana como decimos en Uruguay “me mató” traducido, esto quiere decir ¡qué difícil!

Trataré de ordenar todos aquellos elementos que yo creo dejaron la impronta de El Galpón en México. No serán por orden de importancia sino como me vayan saliendo. Sin duda la profesionalización obligada por las circunstancias ya explicadas del exilio es uno y de los más importantes. El trabajo era mucho y los ingresos a veces importantes, debían ser distribuidos entre todos aunque el trabajo lo realizaran tres o cuatro. No siempre era así pero estoy marcando un extremo. Este elemento, la distribución del dinero, no siempre fue así, con los años fue tomando otras formas que nos parecieron más adecuadas o más profesionales.



Entonces hubo tiempos sobre todo los primeros que nos hacían sentir felices, mejores individuos por ser capaces de trabajar y vivir así. No fue de esta manera siempre. Pero había algo que nos mantenía aún en los momentos más difíciles o complejos, unidos a pesar de algunos sinsabores, la patria estaba lejos, nuestros compatriotas fuera o dentro de las cárceles sufrían y entonces la responsabilidad de estar a la altura de ellos nos elevaba como seres humanos. La convivencia continua con personas que no habíamos elegido sino que los avatares de la vida nos había puesto ahí era otro problema a superar cotidianamente y, digamos que cada vez más dificultosamente al pasar de los años, también logramos superarlo, pero siempre atentos a inevitables recaídas de algún o algunos compañeros. Las largas giras por México o por el exterior, personalmente, un año conté siete meses en gira o sea siete en doce, arriba de buses, aviones, trenes, haciendo todas las comidas en restaurantes o bares o casas de amigos y mientras tanto nuestras familias en México D. F. Claro que había aplausos, homenajes, reconocimientos de todo tipo, conocer paisajes y ciudades hermosas, etc. etc. Debo agregar que a veces frente a un paseo por algún lugar atractivo, o histórico, o deslumbrante, el cansancio era tal que optábamos por una siesta. Esta vida loca, atractiva, intensa, pero desgastante llevó también a muchas parejas a la separación. Otro aspecto muy pero muy terrible significó la muerte lejana allá en Uruguay de nuestros padres y abuelos y muchas veces de un familiar o un compañero muerto o asesinado en prisión. Dura muy dura fue la vida del exilio, aún con sus picos altos. Seguramente estoy dejando muchas cosas fuera de estas páginas pero debo confesar que los recuerdos ya me empezaron a pegar en el estómago.

Por todo esto y mucho más, si debo definir una impronta es la UNIDAD por sobre todas las cosas. Estimada Roxana aunque esta fue una experiencia colectiva, estas reflexiones y valoraciones son absolutamente mías y por ellas me hago responsable.

Me despido de usted con una frase del maestro Atahualpa del Cioppo dicha en una conferencia en algún lugar del mundo. “Quisieron dejarnos sin la patria y solo consiguieron agrandarla”.



➤ **Entrevista a Amelia Porteiro, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 13 de mayo de 2011, vía electrónica.**

¿Existe alguna relación entre Romain Rolland y el *Teatro del Pueblo* con el desarrollo del movimiento de teatro independiente uruguayo y más específicamente con El Galpón? En caso afirmativo, ¿de qué forma?

Sí existe. El movimiento de teatro independiente uruguayo nace bajo la influencia e iluminado por Romain Rolland. En particular el Teatro El Galpón, que se genera con la fusión de “La Isla” y “Teatro del Pueblo” establece sus principios en el espíritu de Romain Rolland. Sobre esa base nacen sus principios de independencia, democracia interna, defensa de un teatro de arte y popular. Un teatro sin fines de lucro.

¿Cuáles son las características estéticas de El Galpón antes del exilio? Se dice que mantuvo una relación muy estrecha con la técnica de Stanislavsky y las ideas de Bertolt Brecht. ¿Es verdad?, ¿en qué sentido?

Si bien es cierto que El Galpón trabajó mucho aplicando la teoría y el método de Stanislavsky, también es cierto que muchos otros autores influyeron en la creación en El Galpón. Bertolt Brecht tuvo una gran influencia en todo el quehacer artístico de El Galpón. Según decía el maestro Atahualpa Del Cioppo, nosotros hacíamos Brecht aún antes de saberlo. Con Brecht buscamos (y encontramos) nuevas mejores formas para expresar los contenidos de compromiso ideológico, cultural, social, político y humano que siempre ha sido una preocupación en nuestro repertorio.

Respecto a su vivencia personal, ¿cuándo llega usted a México?, ¿podría hablarme de su experiencia personal como exiliada?

Mi experiencia es bastante particular ya que llego a México con un hijo de 20 meses y un embarazo de casi siete meses. Llego en 1976, tres meses después de que mi marido se exiliara. Él se asila en la Embajada de México en Uruguay (era el que estaba más comprometido con El Galpón) y resolvemos que yo me iría luego que estuviera instalado. No calculamos en ese momento que la situación no permitía – la mayoría de las veces- cumplir con los planes que nos trazábamos. Es así que cuando comienzo a deshacer nuestra casa y preparar la documentación para salir me encuentro con serias dificultades (interrogatorios,



negación de documentos, etc.), hasta que finalmente en agosto de 1976, logro salir rumbo a México. Cuando llego a México, la Secretaría de Gobernación había cortado el beneficio de alojamiento y alimentación para los acompañantes de asilados, por lo tanto yo voy a vivir a casa de unos jóvenes teatreros (él mexicano, ella hija de uruguayos residente en México desde hacía muchos años) que generosamente y casi sin conocernos nos acogieron en su casa a mí, mi hijo y mi marido cuando terminó el período de Hotel otorgado por el gobierno de México. Poco después, y 15 días antes de que naciera mi hija, ya habiendo obtenido El Galpón algún trabajo, nos mudamos a un departamento. Para no hacer anecdótico el relato, puedo sintetizar diciendo que mi experiencia como exiliada fue muy rica, con muchas cosas positivas (una hija mexicana, volver a sentir la libertad, encontrar una enorme generosidad y solidaridad a mi alrededor en los mexicanos, desarrollar una forma de trabajo artístico totalmente profesional que en Uruguay no era viable, por el tipo de trabajo que realizábamos pudimos conocer casi todos los Estados mexicanos, así como otras ciudades y países que nos enriquecieron mucho) y también con tristezas, dolor, y muchas veces angustia. Pero todo mi período en el exilio traté, sin perder mi vínculo y mi arraigo en México ni la integración en mi nuevo país, de estar siempre de cara al Uruguay trabajando para recuperar la democracia perdida y pensando en el regreso.

¿Cuáles fueron las transformaciones ideológicas que se dieron al interior de El Galpón durante su exilio en México (1976- 1984) en relación a la etapa anterior a éste? Tengo entendido que el grupo se caracteriza por ser un teatro alejado a toda tendencia política o partidaria, ¿cree usted que en el periodo del exilio la institución se politizó de alguna forma? En caso afirmativo, ¿de qué manera?

El Galpón siempre tuvo entre sus principios el hacer un teatro independiente, también de lo religioso y lo político. Sí un teatro ideológico. La ideología nos lleva a un contacto muy directo con la política y las opciones políticas (no partidarias en el caso del grupo, aunque sí partidarias en lo personal en cada uno de sus integrantes). Esto hace que en muchos momentos El Galpón dando respuesta a hechos muy importantes en la vida del país y en la de Latinoamérica especialmente, tome posturas políticas. Esto se acrecienta en los años previos al golpe de Estado y durante la dictadura en el Uruguay. Al salir al exilio, nuestra vida política como institución también se acrecienta. Nuestros vínculos con los grupos políticos uruguayos en el exilio, tanto en México como en otras partes del mundo, se hacen más



fuertes porque era fundamentalmente a partir de ellos y de las organizaciones sociales que podíamos incidir denunciando a la dictadura uruguaya y a las atrocidades que ella cometía. También eran los grupos organizados a nivel internacional las herramientas para poder efectivizar nuestra solidaridad con los presos, los clandestinos y sus familias en nuestro país. La institución se politizó, no se partidizó, ya que cada uno tenía su opción partidaria que, obviamente, ninguna coincidía con los pocos grupos que apoyaban la dictadura. También nuestro vínculo y trabajo político en el exilio estuvo muy ligado a grupos políticos uruguayos, que no eran de izquierda pero que sí estaban en contra de la dictadura y peleando por recuperar la democracia.

Se podría afirmar que las obras teatrales puestas en marcha por El Galpón develan las problemáticas políticas, sociales e históricas de la época?, ¿en qué sentido?, ¿podría darme un ejemplo?

Sí, yo creo que sí. Pero El Galpón siempre tuvo un repertorio muy amplio, que se nutrió en el teatro universal y que hizo que junto a ese tipo de obras siempre encontráramos los clásicos y los mejores autores de teatro del mundo. Hubo momentos en que nuestro repertorio estuvo más inclinado a la obra de denuncia de problemáticas sociales, políticas e históricas, así como también hubo momentos previos al golpe de Estado en que había que ser muy sutil con lo que se ponía en el escenario, para evitar que nos cerraran el teatro. Así fuimos hurgando en el repertorio universal para encontrar títulos que le dijeran “cosas” a la gente, que explícitamente no estaban dichas. Ejemplos de eso son la “Fuenteovejuna” y “Libertad, Libertad” de los años 68, 69, 70, 71 y “Herederás el viento” o “Las brujas de Salem” ya acercándonos al golpe del 73. Después del golpe y hasta que la dictadura nos clausuró, se trató de hacer un teatro de arte, bien hecho y en el que la gente pudiera leer entre líneas porque lo importante era mantener el teatro abierto. Finalmente, al no poder encontrar nada que facilitara el cierre, la dictadura tuvo que clausurarnos por Decreto.

¿Las circunstancias del exilio de El Galpón en México promovieron la profesionalización del grupo?, si es así, ¿cómo fue?, ¿qué factores fomentaron la profesionalización del grupo?

Cuando El Galpón resolvió continuar su existencia en el exilio, sin interrumpir la actividad nos planteamos que la única forma de subsistir era si no nos disgregábamos. Por lo tanto



establecimos que ninguno de los integrantes buscaría soluciones laborales personales y que sería el grupo que resolvería el tema laboral colectivo. Esto nos llevó a que pasáramos algunos años muy duros, hasta obtener una cierta estabilidad laboral como grupo y por lo tanto la estabilidad personal y familiar. Esto fue tan así que, cuando alguno de nosotros a nivel personal tenía posibilidad de un buen trabajo puntual (conferencias magistrales, elaboración de ensayos o proyectos, etc.) el dinero que obtenía como pago por el mismo, era volcado a la institución y formaba parte del ingreso general que luego se utilizaba para los gastos de producción, mantenimiento y salarios. Dedicarnos solamente a esto, obligó a que todos fuéramos profesionales del teatro, cosa que nunca habíamos hecho en el Uruguay.

¿Existió alguna transformación en El Galpón durante su exilio en México con relación a su línea estética, su estilo o composición dramática?, ¿de qué manera?

Creo que es imposible tratar de llegar a un público distinto al público para el que siempre habíamos trabajado, sin sufrir modificaciones. No sé si exactamente en su línea estética, pero sin duda en muchos aspectos de su forma y sobre todo de su selección de obras, apuntando a un repertorio mucho más directamente vinculado a la problemática de nuestro país y de Latinoamérica, aunque fuera a través de autores clásicos.

¿Cree usted que el exilio fomentó una mayor apertura en el conocimiento de otras culturas latinoamericanas? Tomando en cuenta lo anterior, ¿cómo se proyectó Latinoamérica en el trabajo del grupo?

Sin duda lo hizo. Creo que nosotros fuimos realmente latinoamericanos a partir del exilio. El exilio nos permitió recorrer todos los Estados mexicanos y visitar casi todos los países de Latinoamérica, realizando giras, participando en Festivales, presentando temporadas, dictando cursos o dando conferencias. El grupo integró a su trabajo, la solidaridad con otros países latinoamericanos, tanto trabajando en sus países como realizando jornadas en nuestro local en México, dedicadas a otros países latinoamericanos. (Tal vez el ejemplo más claro sea un ciclo de “Semana de...”, donde tuvieron cabida Chile, Argentina, El Salvador, Nicaragua, etc., donde presentábamos nuestro trabajo junto con muestras realizadas por las colectividades de esos países residentes en México.



¿Existe alguna obra llevada a cabo en el exilio que usted considere significativa para aquél contexto político y social que se estaba viviendo en Uruguay?, ¿por qué?

Sin duda “Artigas, general del pueblo”, porque ponía en el escenario no sólo a nuestro héroe nacional, de alto significado para todos los uruguayos, sino también a su ideario totalmente actual y con reivindicaciones totalmente vigentes en materia de derechos. También “Prohibido Gardel” fue un espectáculo que puso en el escenario las acciones de la dictadura en el Uruguay, a partir de la prohibición de ciertos tangos de Gardel por considerarlos subversivos.

¿Cómo cambio la organización interna del grupo?, ¿siguió manteniendo los mismos estatutos?

Sí, siguió manteniendo los mismos estatutos y la organización interna fue similar a la de Uruguay.

¿De qué forma cree usted que El Galpón (en el exilio) contribuyó en la lucha por la redemocratización en contra de la dictadura cívico- militar de Uruguay?

De la única forma que podía hacerlo por tratarse de un grupo teatral: tratando de hacer el mejor teatro y denunciando en todo momento el atropello sufrido y el que estaba sufriendo la gran mayoría de nuestro pueblo. Convocando a la solidaridad de los pueblos y países hermanos, recaudando dinero destinado a la solidaridad con los presos, sus familias, los clandestinos y todos aquellos que en el país estaban resistiendo.

Me podría hablar de su experiencia respecto al contacto y al intercambio cultural de la institución uruguaya: El Galpón, con otros grupos teatrales y artísticos de México y América Latina.

Esta respuesta ya casi estuvo dada anteriormente. Simplemente agrego que fue muy enriquecedora y que, una de sus riquezas fue el haber tenido integrado a nuestro elenco actores mexicanos invitados, vestuaristas e iluminadores mexicanos excelentes con quienes compartimos el trabajo. Otra experiencia muy enriquecedora fue el trabajo de co-producción que, en más de una oportunidad, hicimos con la UNAM.



¿Se podría insertar El Galpón dentro de lo que se llamó como: El Nuevo Teatro Popular Latinoamericano?, ¿qué buscaba este movimiento artístico teatral?, ¿cómo se logró incorporar el teatro uruguayo en este movimiento?

Si se toma en cuenta el teatro como una herramienta de transformación social, ¿qué buscaba cambiar El Galpón antes y durante el exilio?

Antes y después del exilio El Galpón trató y trata de incidir en el público, mostrando que un mundo mejor es posible, que hay muchas cosas que funcionan mal y que es bueno poderlas cambiar, que hay principios de vida a los que uno nunca debe renunciar, que también hay historias en otros países que nos hablan de opresiones, de guerras y también de libertades conquistadas y/o recuperadas. El Galpón no va a cambiar el mundo, pero sí nos puede ayudar a pensar y reflexionar.

¿Podría definirse El Galpón como un teatro popular, educativo y humanístico? Si es así, ¿por qué?

Porque uno de sus principios (como todo el teatro independiente uruguayo) es teatro de arte y popular, de modo de llegar a tener la mayor superficie de contacto posible con la gente a través de una forma artística de alta calidad. Educativo, porque tiene dentro de la institución un departamento de Extensión Cultural destinado a los escolares y los estudiantes liceales y universitarios y porque también su Escuela de Artes Escénicas es en sí misma educativa. Humanístico porque todo su accionar tiene en el centro al ser humano.

Se dice que una de las obras más representativas y emblemáticas de El Galpón en el exilio fue *Artigas General de hombres libres* ¿cuál es la importancia de esta obra?, ¿tiene alguna relación con el contexto que en ese entonces se estaba viviendo?

Esto ya lo respondí

¿Cuál cree usted que es la impronta de este proceso (el exilio) en El Galpón?

Tratar de integrarse al medio mexicano, siempre de cara al Uruguay, colaborando en la lucha por derrotar a la dictadura y teniendo como objetivo la recuperación de la democracia y el retorno al país. Y como en todo momento, tratando de hacer buen teatro.



➤ **Entrevista a Silvia García, realizada por Roxana Díaz Castellanos, el 25 de mayo de 2011, vía electrónica.**

¿Cómo se estableció la organización interna de El Galpón en el exilio (1976- 1984)?, ¿cómo se componía?, ¿cuáles eran las comisiones que lo integraban y las facultades de cada una de ellas?, ¿quiénes ejercían los cargos?, ¿seguían manteniendo los mismos estatutos?

El Galpón decidió seguir trabajando en el exilio ya desde la Embajada donde estaban varios de sus integrantes, entre ellos integrantes de la dirección del Teatro. Una vez en México y en el Hotel donde fueron alojados empezaron a mantener contactos con distintos grupos de Teatro como el de la UNAM y otros teatristas. También desde allí empezaron a contar una experiencia de obra infantil realizada en Montevideo con mucho éxito y como al grupo se unió el poeta Saúl Ibagoyen, él se dedicó a escribir y a adaptar ese cuento junto a un compañero que también tenía facilidades para la dramaturgia. Se pensó que la mejor forma de presentarse ante el público nuevo mexicano era con una obra infantil: “Los Cuates de Candelita”. Se armaron comisiones como se trabajaba en Uruguay adaptándolas a la situación: Comisiones de Artística, de Finanzas, de Organización, de Propaganda, de Relaciones Públicas y cada Comisión tenía un Secretario y Sub secretario que integraba un Consejo Directivo. Los que ejercían esos cargos se elegían en Asamblea del Colectivo e iban cambiando cada 2 años, como dice el Estatuto el cual se mantenía en todos los órdenes que la situación lo permitiera

¿Cree usted que existió alguna transformación en El Galpón durante su exilio en México relacionado con su línea estética, su estilo o composición dramática?, ¿en qué forma? (refiriéndonos a la temática en este periodo, la descripción de la obra, el lenguaje, la utilización del espacio, su discurso, su enfoque histórico, psicológico, filosófico o social; la estructura de la obra, el mensaje, el colorido, etc.).

Existió transformación en las formas y no en los contenidos. El teatro mantuvo su estética, tanto es así que su primera obra para adultos fue un Brecht: “Un hombre es un hombre”. Nuestro teatro fue el pionero del teatro brechtiano de América Latina. Siempre se trató de que sus obras tuvieran un contenido ideológico y estético que acompañara las realidades sociales y políticas que vivíamos. En cuanto a la parte del espacio fue maravilloso el trabajo que



podimos hacer gracias a la Secretaría de Educación Pública que nos contrató para recorrer todos los Estados, Colegios, Escuelas Normales, muchas veces en salones de clase a las 9 de la mañana y a las 18hrs, en espacios que debíamos adaptarnos al llegar y diferentes teatros, clubes, Salas de Teatro del IMSS, del ISSSTE etc. Eso nos hizo realizar un teatro para viajar que entráramos los actores y la escenografía, vestuario, utilería en una COMBI. Luego de las funciones manteníamos charlas con los espectadores, muchas veces muy jóvenes sobre la obra (hicimos Chejov, Cuentos con canciones latinoamericanos, Shakespeare, Brecht, etc.) sobre nuestro teatro y muchas veces sobre la razón que nos hizo vivir en México (la Dictadura que reinaba en Uruguay) país que seguimos considerando nuestra segunda Patria, además de que muchos de nosotros tenemos hijos mexicanos.

Tomando en cuenta la repercusión que tuvo el conocimiento de América Latina durante el exilio para “El Galpón”, ¿cómo se proyectó Latinoamérica en el trabajo del grupo?, ¿cuál es el repertorio más importante latinoamericano en el exilio?

Como decía nuestro Maestro Atahualpa del Cioppo: “La dictadura quiso dejarnos sin Patria pero logró regalarnos una mucho más grande: América Latina.” Nuestro país tiene una gran influencia europea, nuestra población indígena fue exterminada, aunque tengamos algunos descendientes. Por lo tanto al llegar a México descubrimos un mundo para nosotros nuevo y también gracias a los viajes por varios países latinoamericanos logramos adentrarnos en esa realidad y hacerla también nuestra ya que así debe ser. En nuestro repertorio contábamos con autores argentinos, ecuatorianos, venezolanos.

¿Cuál considera que fue la obra u obras más significativas durante el periodo del exilio?, ¿por qué?

Por un lado “Un hombre es un hombre” de Brecht por la importancia que tiene ese autor para nuestro teatro, por otra parte “Pluto” de Aristófanes con el que participamos en el Festival de Guanajuato y ganamos 2 premios, lo que nos ayudó a ser más conocidos en el medio. Pero como obra que tuvo una relevancia especial por el momento y contenido: “Artigas, General del Pueblo” ya que de alguna manera hacíamos llegar nuestra historia y nuestro prócer de quién la mayoría de sus frases y su ideario estaba censurado por la Dictadura uruguaya.



¿Cuáles fueron los cambios ideológicos que se dieron al interior de El Galpón durante su exilio en México (1976- 1984) en relación a la etapa anterior a éste? Tengo entendido que el grupo se caracteriza por ser un teatro alejado a toda tendencia política o partidaria. ¿Cree usted que en el periodo del exilio la institución se politizó de alguna forma? En caso afirmativo, ¿cómo fue este proceso?

La Institución desde sus inicios tuvo una posición ideológica definida y clara; lo que no significa que perteneciera a ningún partido. Si, estaba encuadrada a una ideología de izquierda comprometida con las causas populares y su repertorio se enfilaba en esa dirección. En México se profundizó más la parte política-ideológica porque la Institución no sólo había sido cerrada por la Dictadura, sino que varios de sus integrantes habían sido encarcelados. Los que salieron al exilio cumplieron la misión de denunciar no sólo con el teatro sino también con charlas y Conferencias, siempre sin perder el nivel estético para no caer en un teatro panfletario.

¿Las circunstancias del exilio de El Galpón en México promovieron la profesionalización del grupo? Si es así, ¿en qué sentido?

Los integrantes de nuestro Teatro así como los otros Teatros Independientes en nuestro país se sostenían y sostienen por la gente, socios etc. Por lo tanto, todos los actores trabajan en otros oficios como docentes, bancarios, y otros empleos. Al llegar a México algunos de los compañeros podían integrarse a Universidades y otros lugares a ejercer sus profesiones y vivir de eso; pero si queríamos mantener el Teatro el Galpón vivo no había otra forma que hacernos *fulltime* para poder viajar y estar disponibles para ir y venir dentro de México así como en el exterior. Era nuestro aporte a la resistencia a la situación de nuestro país.

¿Considera que durante su estancia en México El Galpón contribuyó en la lucha contra la dictadura en Uruguay? En caso afirmativo, ¿de qué forma?

Sin duda contribuyó junto a otros representantes de la cultura uruguaya como Zitarrosa, Los Olimareños, Viglietti, Benedetti. La cultura es una herramienta fundamental para llegarle a la gente, se puede contar la realidad del momento histórico que se vive haciendo un clásico como puede ser Arturo UI que sin nombrarlo Brecht muestra un Hitler y también cualquier dictador del momento, se puede hacer Pluto de Aristófanes escrita hace más 2500 años y



mostrarnos la mala distribución de la riqueza. Esta obra la hicimos para un público indígena de Chiapas que no hablaba español pero entendieron perfectamente el mensaje, tanto que comparaban personajes de la obra con los que ellos convivían. Así también lo hace una canción... Nosotros recorríamos el mundo con nuestras obras y hablábamos de lo que pasaba en Uruguay, de los presos, torturados y desaparecidos. Denunciábamos qué era lo que estaba pasando.

¿Podría definirse El Galpón como un teatro popular, educativo y humanístico? Si es así, ¿por qué?

Teatro popular lo fue siempre porque estuvo y está cerca de los trabajadores, de las distintas organizaciones sociales del país atento a las dificultades y problemáticas que vive.

Educativo porque si se hace bien el teatro siempre enseña. Además hacemos un trabajo de Extensión Cultural: vienen a nuestra sala escolares de distintas edades y cada grupo etario tiene un espectáculo adecuado y también a nivel de Secundaria hacemos obras muchas de las cuales pertenecen a nuestro repertorio de adultos y otras son obras que están dentro del Programa de Literatura.

Humanístico porque su repertorio apunta a destacar los verdaderos valores humanos de la humanidad.

¿Se podría insertar El Galpón dentro de lo que se llamó como: El Nuevo Teatro Popular Latinoamericano?, ¿qué buscaba este movimiento artístico teatral?, ¿cómo se logró incorporar el teatro uruguayo en este movimiento?

Es un teatro reconocido en América Latina desde hace muchísimos años ya que había hecho giras anteriormente participando en Festivales. Para esta zona no resulta fácil viajar por razones económicas tanto de los organizadores y como por los propios grupos teatrales que no cuentan con apoyos financieros estatales.

¿Existió alguna influencia (durante el exilio) en El Galpón de los grupos de teatro y movimientos artísticos de México o de América Latina en general? En este caso, ¿de quiénes y en qué forma?



Siempre existe influencia pero no de un grupo en particular. Al estar abierto a oír y ver otras experiencias siempre se enriquece y el Galpón siempre buscó eso.

Me podría hablar un poco de la experiencia de El Galpón en las giras, festivales y los diversos encuentros teatrales que se dieron durante su exilio. ¿Cómo enriqueció esto en el desarrollo de la institución?

Durante nuestra estadía en México pudimos participar de varios Festivales dentro del país y en el exterior. No sólo como te decía anteriormente denunciábamos lo que estaba pasando en nuestro país sino que podíamos intercambiar experiencias con otros grupos de teatro mexicanos y de otros países. Se realizaban varios encuentros de grupos donde contábamos cómo se trabajaba y cada grupo hacía su aporte. Siempre se aprende de los otros, aprendimos mucho de Creación Colectiva que era lo que más se hacía en Colombia por ejemplo, del teatro callejero, y tuvimos muchos contactos con grandes Directores como Luis de Tavira. Nos ayudó a crecer, a cómo llegar a diferentes públicos, y como seres humanos tenemos mucho que agradecerle a México y su gente.

Desde su punto de vista, ¿cuál cree usted que fue la impronta que dejó el proceso de exilio en México (1976- 1984) en El Galpón?

Fundamentalmente fue el poder encontrarse con América Latina. Lo *latinoamericanizó* más. Lo puso en contacto con realidades desconocidas hasta ese momento. Con creadores de la talla como el colombiano Buenaventura, o el mexicano Luis de Tavira.

El Galpón creció y se nutrió de toda esa experiencia.

