

LA MUERTE DE "EL GALPÓN"

La llamada sonó en Madrid a las tres de la madrugada, hora española. Procedía de Montevideo y la recibía José Estruch, varios años exiliado, director de escena, figura importante dentro del moderno movimiento teatral uruguayo, uno más entre los españoles —el primer nombre: Margarita Xirgu— que contribuyeron al desarrollo cultural de aquel país.

La llamada venía de El Galpón, el grupo quizá con más prestigio de toda América Latina, e invitaba a José Estruch a dirigir "La Celestina". La situación del grupo era difícil. Poco tiempo atrás habían sido detenidos varios de sus miembros; puestos luego en libertad, ante la improcedencia de los cargos, algunos de los directivos habían optado preventivamente por el exilio. El mismo Atahualpa del Cioppo, una figura gloriosa del teatro latinoamericano, se había marchado a San José de Costa Rica, contratado por su Universidad. El Galpón luchaba por sobrevivir y pensaba que "La Celestina" podía ser un buen título en su actual coyuntura...

Decir El Galpón ha sido en América Latina, durante las últimas décadas, tanto como nombrar un concepto social y estéticamente responsable del teatro. Frente a las comedias estrictamente comerciales, frente a los repertorios cultistas, frente al teatro hecho con ilusión europea para un sector de la pequeña burguesía latinoamericana, el llamado teatro independiente significó, sobre todo, un replanteamiento de los compromisos implicados en el hecho teatral. Conquista de nuevos espacios escénicos, conquista de nuevos públicos, conquista de nuevos lenguajes, conquista de una conciencia política que ocupara el lugar de la tradicional "disponibilidad ilimitada" de los profesionales, sustitución del prostituyente culto al éxito por otros valores éticamente superiores, serían algunas de las líneas maestras de un movimiento de profunda significación histórica.

Si el teatro independiente ocupaba pronto un importante lugar en la vida cultural de Sudamérica, es porque respondía a una serie de exigencias de aquella sociedad. Comenzaba a sentirse como un peso lo que el brasileño Boal ha resumido en los términos de "neocolonización económica norteamericana" y "neocolonización cultural europea". El teatro independiente se inscribía así en el cuadro de una afirmación latinoamericana y popular alzada contra la vieja historia de la dependencia. Los conceptos de

explotación y de imperialismo se hacían tangibles en cualquier esquina del continente, en la miseria y la opulencia, en las multinacionales, en la prepotencia de las Embajadas norteamericanas, en la marginación de millones de personas. Sin la exasperación y la nitidez del teatro político que vendría después, el movimiento independiente nació en Buenos Aires y Montevideo como una consecuencia indisoluble del proceso continental. No habla, en realidad, ninguna ruptura. Todo se asentaba en la evolución coherente del teatro como expresión de una realidad social. Si en Buenos Aires los grupos independientes combatían al peronismo, entonces en el poder, quizá es porque tenían la lucidez que luego el general logró enturbiar con sus equívocas declaraciones del exilio. Si el argentino Osvaldo Dragún registraba la invasión norteamericana de Guatemala, es porque sabía que aquel incidente se inscribía en la formulación contemporánea del imperialismo. Si El Galpón montaba las obras de Brecht, es porque éstas clarificaban las relaciones de dependencia e incitaban a cambiarlas. Al fin, el hombre de teatro latinoamericano aparecía ligado al destino de su pueblo mucho antes que a la diversión o estricta complacencia de las clases rectoras. Cada grupo tenía su propia personalidad. Cada cual hacía su diferenciada propuesta. Pero un hecho era ya obvio: el teatro entraba en tensión con esas clases rectoras. El teatro dejaba de ser un pasatiempo inocente. El fenómeno era, en última instancia, una expresión de esa creciente dignidad e independencia de la comunidad latinoamericana.

Si Uruguay ocupaba un lugar importante en el desarrollo de ese movimiento, El Galpón era, dentro de Montevideo, una institución ejemplar. Instalados en una peque-

ña sala alquilada, pronto se plantearon la necesidad de construir un teatro propio de amplia capacidad. Fue un esfuerzo comunal, hecho de múltiples aportaciones, negociaciones financieras y sacrificios de cuantos integraban El Galpón. Crearon su Escuela de Teatro. Mantuvieron un repertorio coherente. Desarrollaron la perfección de su lenguaje. Se ajustaron a unos estatutos de carácter ampliamente democrático.

Frente al viejo teatro de consumo y al nuevo teatro legitimado por sus intenciones críticas, El Galpón representaba un equilibrio. Un



compromiso global con la investigación estética y el análisis social. Un trabajo organizado y constante dotado progresivamente de mayor fuerza moral.

Cuando Manizales y Caracas iniciaron en los años 70 sus Festivales, se pensó en seguida en El Galpón. Pero la situación uruguayo era complicada y el grupo se encontró con una serie de obstáculos políti-

nados gestos en favor de la libertad. Las otras tres obras eran "Barranca abajo", de Florencio Sánchez; "El avaro", de Molière, y "Las brujas de Salem", de Arthur Miller.

El Galpón que yo vi en Caracas era ya un grupo agobiado por la realidad política del país. Si uno seguía la línea trazada por su repertorio, los títulos citados implicaban un estancamiento. Se advertía de inmediato la búsqueda de una serie de obras de innegable valor dramático y, a la vez, dotadas de una carga crítica que no irritara al actual poder uruguayo. La consigna parecía "hacer buen teatro y hacerlo bien", sólo que eso, de algún modo, es imposible. Porque sólo en la relación viva y conflictiva entre una obra y su público es posible encontrar las bases de un lenguaje asimismo vivo y estéticamente rico. El repliegue ideológico del grupo, la obligada prudencia de sus manifestaciones, la mordaza cotidiana, operaban como un factor de castración, como una especie de cuerda que entorpecía la acción global —y, por tanto, también estética— del grupo. Sin confrontación y libertad, el arte se academiza, y El

José Monleón

cos y financieros. Así, hasta que el II Festival de Caracas sirvió de palanca para poder ver a El Galpón en varios países latinoamericanos. Yo les vi cuatro espectáculos, a uno de los cuales, si hubiéramos de creer en la disposición condenatoria, se debería, en parte, el estrangulamiento de El Galpón. Me refiero a "Libertad, libertad", la conocida obra brasileña que se atreve a denunciar, de modo lírico e ingenuo, una serie de autoritarismos mientras exalta —recordemos, por ejemplo, la presencia de Unamuno con su famoso discurso rectoral del mes de octubre del 36— determi-



"Barranca abajo", de Florencio Sánchez, por El Galpón, de Montevideo, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo. A la izquierda, "Las brujas de Salem", de Arthur Miller, título repuesto por el mismo grupo cuando la vida uruguaya abandonó la vía democrática.

Galpón que compareció en Caracas dio de ello un nuevo testimonio. Sólo "Barranca abajo", montada por Atahualpa, alcanzó, dentro de su clasicismo, la categoría de una propuesta importante. El grupo acusó de manera ejemplar la decepción que produjo en un sector de los hombres de teatro reunidos en Caracas. Lejos de ponerse a la defensiva, solicitó y escuchó los juicios adversos. Durante horas y horas, con los magnetófonos en activo, los actores de El Galpón grabaron las críticas, contestaron a las preguntas, se enfrentaron, en fin, con las consecuencias estéticas de la represión política. Yo guardo las tres cintas de nuestro debate. El Galpón, que jamás perdió ni su aplomo colectivo ni su prudencia, declaró reiteradas veces que la confrontación caraqueña había sido sumamente útil. Claro que la pasión de aquellas jornadas, la libertad de diálogo, el clima que se respiraba en la manifestación, no podrían darse en el actual Montevideo. Pero El Galpón se esforzaba en sacar conclusiones de su episódico reencuentro con una realidad democrática. Como si almacenara libertad para poder seguir su pelea en el medio uruguayo.

Al Festival concurrían dos compañías argentinas. Una de ellas, dirigida por Gregorio Nachman, presentaba precisamente "Juan Palmieri", que es algo así como un testimonio del movimiento tupamaro, escrito por Teco Lacreta. El montaje tendía a eliminar cualquier elemento escenográfico, creando un tipo de espectáculo que pudiera alzarse en cualquier lugar. Era un teatro pensado para las barricadas, para los locales sindicales, para buscar a los sectores populares en su propio ámbito social. El carácter informativo y didáctico de la dirección era obvio. Y entre escena y escena, Nachman leía poemas de Mauricio Rosencof, un gran escritor y dramaturgo torturado por el Régimen uruguayo. Me acordaba yo entonces de los días que pasó Mauricio en España hace algunos años. Me acordaba de sus obras "Las ranas", "La valija" o de la pieza infantil "Los caballitos rebeldes", y de su voluntad de insertarse en el proceso político uruguayo. "Las dos cosas que más me importan en el mundo son el teatro y la

política. Son distintas, pero son inseparables, porque nacen de la misma solidaridad", le oí decir una vez en Madrid.

Luego, cuando he preguntado por él, siempre me han hablado de su destrucción física en manos de la tortura.

Al Festival caraqueño del 76 también ha ido una compañía uruguayo, el Teatro Circular. Su repertorio tenía una conexión bien escasa con la realidad del país. Al menos en términos directos. "Lorenzaccio", de Musset; "Las tres hermanas", de Chejov, y "El asesino no andó solo", de Juan Graña, eran los títulos. Y la verdad es que si las dos primeras obras, en razón a su temática y a su rigor, pueden siempre conectarse con cualquier realidad social, no deja de ser significativo que la tercera, precisamente la escrita por un joven autor uruguayo contemporáneo —y, por tanto, la esperada con mayor curiosidad—, apareciera como un ejercicio formalista. Al menos para un espectador no uruguayo, necesariamente ajeno a cualquier posible complicidad o clave nacidas de la amordazada expresión nacional.

De los tres espectáculos, el mejor, con gran superioridad, era, sin duda, el de "Las tres hermanas", que revelaba, tanto en su puesta en escena —de Omar Grasso— como en su reparto, el buen nivel alcanzado por el teatro uruguayo.

Paralelamente, los hombres del Teatro Circular fueron aún más prudentes en los debates que, un par de años atrás, lo habían sido los de El Galpón. Más que prudentes, silenciosos. El acuerdo del grupo al respecto era obvio. Pese al clima creado por la Conferencia del III Mundo, enmarcada en el Festival y lógicamente atenta a denunciar la dolorosa realidad de Sudamérica, los hombres del Teatro Circular se mantuvieron callados. Cosa que si les sustrae de cualquier acusación a su vuelta al Uruguay, nos permite a los demás sacar nuestras conclusiones lógicas.

Una de las manifestaciones más inequívocas y dolorosas de la tragedia política es el exilio. En este orden, pese a ser Uruguay un país pequeño, el Régimen actual ha conseguido que una cifra realmente impresionante de sus habitantes

ande transferrada por el mundo. En Costa Rica encontré a Atahualpa del Cioppo, apenas dos o tres días antes de dictarse el Decreto que iba a liquidar la existencia de El Galpón. El viejo maestro me insistió en la necesidad de que José Estruch fuese a dirigir "La Celestina". Los tiempos eran difíciles, pero El Galpón, después de muchos años de lucha, había conseguido pagar su hermosa sala de la avenida 18 de Julio. Y quería seguir sirviendo a la sociedad uruguaya planteando un teatro de arte que tuviera —aun cuando la acción discursiera en otros tiempos y lugares— una relación crítica con la realidad nacional. La imagen que tenía Atahualpa del proceso uruguayo, dentro del cuadro latinoamericano, no podía ser más nítida: "Cuando volvimos al Uruguay tras nuestra participación en el Festival de Caracas, se agudiza el proceso que inserta a nuestro país en las coordenadas del imperialismo. Se acentúa la persecución de los partidos políticos; lo que antes había sido la persecución de la extrema izquierda, se amplía a los dos grandes partidos marxistas, comunistas y socialistas, acusándoles de connivencia con la extrema izquierda. Desde el punto de vista político desaparece toda posibilidad de establecer un diálogo entre las organizaciones de las más diversas ideologías, pero que representaban de algún modo la oposición al Régimen, y esto último, totalmente cerrado. Al mismo tiempo, el proceso argentino se agudizaba. Desde el 64 estaban cercenadas las libertades democráticas en el Brasil, luego se había frustrado la posibilidad democrática en Bolivia, se había producido el desastre de Chile, y también Uruguay entraba en el gran colapso antidemocrático ordenado por los intereses económicos del imperialismo..."

En una cafetería de San José, en la pequeña Costa Rica, nos preguntábamos, con Atahualpa, sobre el papel del teatro en el cono Sur de nuestros días. No es fácil la respuesta. Porque los dos sabemos que el teatro necesita la libertad y que ésta es una realidad social, la expresión de una estructura políti-

ca —y, por tanto, económica—, cuya inexistencia objetiva no puede ser suplida, en lo que a la creación teatral se refiere, por ningún análisis ideológico. Este sirve para interpretar las razones de cuanto sucede y para establecer una voluntad de transformación política. Pero el teatro, en definitiva, nace como una consecuencia, y sus posibilidades son inversamente proporcionales a las limitaciones expresivas impuestas por cualquier sistema, ya sea de un modo directo, ya sea a través de su estructura económica.

El teatro latinoamericano gozó de libertad mientras los distintos Regímenes lo consideraron, en orden a su escasa proyección, socialmente inocente. Aprovechó luego esa libertad para ligarse a las grandes causas del pueblo latinoamericano. Conoció la euforia de los años de esperanza. Fue definitivamente amordazado por la nueva marea derechista, consciente ahora de que la libertad intelectual constituía un peligro. La ingenuidad de ciertos análisis, el enfrentamiento entre los grupos de la izquierda, el infantilismo triunfalista de muchos intelectuales revolucionarios, facilitaron la tarea. Se acuñaron en moneda latinoamericana los anatemas del fascismo europeo. Y mientras algunos grupos seguían gritando donde aún era posible, una gran losa cayó sobre el cono Sur...

El Decreto es bastante largo. La prensa lo publicaba bajo el siguiente titular: "Por su actividad marxista fue disuelto El Galpón". En sus partes substanciales se decía:

"RESULTANDO:

I) Que a la mencionada institución le fue reconocida su personería jurídica, siendo aprobados sus Estatutos por resolución del Poder Ejecutivo el 28 de septiembre de 1955, preceptuándose expresamente en el artículo 3.º del Estatuto la obligación de mantenerse ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica;

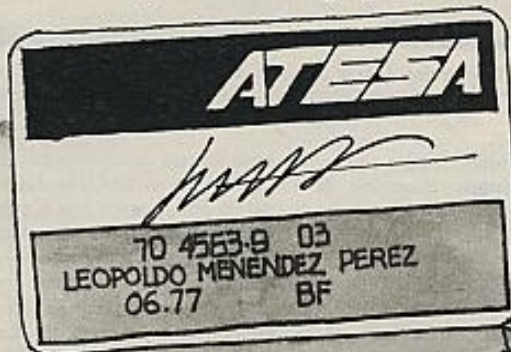
II) Que de las investigaciones practicadas se ha podido comprobar respecto a la institución de que se trata los siguientes hechos:

a) La violación reiterada y ex-

La regla de oro ATESA para alquilar su coche

Cuando usted llama a ATESA solicitándonos su coche, obtendrá desde luego un coche, pero nuestra regla es que, además, usted disfrute de un servicio íntegro, cómodo, ágil y moderno.

Servicio en toda España.



Tarjeta de Crédito ATESA.

Servicio en aeropuertos.

Puntualidad garantizada.



Previa reserva, su coche le espera donde Vd. guste. (Sin cargo adicional alguno)



Flota actualizada permanentemente.

Chequeo constante de vehículos.



Disponibilidad de vehículos en cualquier época del año.

© 1985 ATESA

ATESA

Su coche de alquiler ¡siempre a punto!

Solicite información sobre la Tarjeta de Crédito. ATESA, Dpto. de tarjetas de crédito. Princesa, 31. Madrid-8

SR. D. _____
 EMPRESA _____
 DOMICILIO _____
 CIUDAD _____

T. 2

LA MUERTE DE 'EL GALPON'

presa de sus Estatutos por la constante adhesión, apoyo, estímulo y realización de toda clase de actividades políticas de tendencia marxista-leninista, tales como: publicar manifiestos, hacer declaraciones, ofrecer representaciones 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 del aniversario de 'El Popular', ceder sus salas para la realización de un gran número de actos partidarios de asociaciones políticas marxistas que luego fueron disueltas;

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

c) Su manifiesta adhesión con la actividad sediciosa, pudiéndose citar como ejemplo más claro la puesta en escena y posterior grabación en disco de la obra 'Libertad, libertad', que es todo un canto de alabanza a la violencia guerrillera, como también la obra 'La reja'; d) Un evidenciado propósito de penetrar ideológicamente entre los estudiantes y la juventud trabajadora mediante el desarrollo de un teatro comprometido con el marxismo-leninismo;

e) El funcionamiento clandestino dentro de la institución de un círculo del Partido Comunista, luego que fuera disuelto, y

f) Una larga y definida trayectoria política marxista de casi todos los integrantes de los cuadros directivos de la institución, contándose muchos de ellos como afiliados y militantes activos al Partido Comunista

CONSIDERANDO:

1) Que de los hechos enumerados emerge sin dificultad que desde sus orígenes la institución mencionada ha venido desarrollando, incluso con anterioridad a su reconocimiento como persona de Derecho, una acción de total identificación con la prédica y práctica marxista y con los representantes más calificados del Partido Comunista Uruguayo...

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA DECRETA:

Artículo 1.º: Disuélvase la institución teatral El Galpón, cancelándose su personería jurídica.

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

Artículo 3.º: 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, número 1.618/20. Reintégrese a su propietario el local ubicado en la calle Mercedes, número 1.590".

En medio de tanta inculpação abstracta, o de datos cuyo alcance es imposible valorar desde aquí, el Decreto aporta varios elementos que translucen inequívocamente la actual política cultural del Gobierno uruguayo:

1) Creer que el teatro puede mantenerse totalmente ajeno a cualquier tendencia política, religiosa y filosófica.

2) Entender que un grupo teatral viola sus objetivos al hacer declaraciones, publicar manifiestos y ofrecer sus representaciones en beneficio económico de "detenidos políticos".

3) Interpretar como manifiesta adhesión a la actividad sediciosa —y el Decreto lo da como el "ejemplo más claro"— la representación de una obra como "Libertad, libertad", montada sin la menor dificultad en todos los países de régimen democrático.

4) Negar a un grupo teatral el derecho a incidir con su obra artística en las ideas de su público.

5) Considerar delictiva la solidaridad con la clase trabajadora.

6) Atribuir al hecho de haber pertenecido al Partido Comunista, incluso antes de ser declarado ilegal, una especie de marca indeleble.

No, Estruch no irá a Montevideo ni El Galpón montará "La Celestina". No es seguro tampoco que la audacia y la libertad de Rojas merecieran el parabién de los actuales responsables de la política cultural uruguayo. Aquí mismo fue un teatro irrepresentable durante años. Aparte de que la derecha siempre asocia el sexo con la pornografía, el amor con el comunismo...

Cuando Gibson investigó la muerte de García Lorca, comprendió que esta última no podía ser explicada sin referirse a la realidad granadina de aquellas jornadas. Tampoco ahora cabría recoger la muerte de El Galpón sin aludir al momento político del Uruguay.

Son muertes que desvelan las raíces de un sistema. Y que, más tarde o más temprano, se alzan ante la comunidad para ser expiadas.

Lo de menos es calibrar el nivel ideológico de El Galpón o de García Lorca. Lo que cuenta, a nivel histórico, es su duro papel de testimonios. La muerte de un hombre o de un grupo por no ser grato su arte —y cómo podría existir un arte ajeno a la Historia?— a las clases gobernantes. ■ J. M.

TIEMPO de HISTORIA

AÑO II

NUM. 19

60 PESETAS

Camperol!

UG.T.



NOTAS HISTORICAS SOBRE LA U.G.T.

Director:

EDUARDO HARO TEGLEN

En su número 19, TIEMPO DE HISTORIA incluye los siguientes temas:

NOTAS HISTORICAS SOBRE LA U. G. T., por Miguel Angel Molinero. ● HISTORIA DE UN PROCESO EMANCIPADOR: EL VOTO FEMENINO DURANTE LA II REPUBLICA, por Rosa María Capel. ● UN PARRICIDIO EN 1933: LA MUERTE DE LA "VIRGEN ROJA", por Gabriel Coca Medina. ● "LA CIUTAT CREMADA": DIEZ AÑOS DE HISTORIA CATALANA (1899-1909), por José Batlló. ● DE LA TRATA DE ESCLAVOS A LOS PANTERAS NEGRAS, por José Monleón. ● LA ULTIMA VICTORIA DE LOS INDIOS AMERICANOS: LITTLE BIG HORN, EN SU CENTENARIO, por Eduardo de Guzmán. ● ESPAÑA, 1946. Selección de textos y gráficos por Fernando Lara y Diego Galán. ● LENINISMO Y STALINISMO, por Valentín Medel Ortega. ● APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA CENSURA: LO QUE ERA "MALO" Y LO QUE ERA "BUENO" EN 1911, por Carlos Sampelayo. ● LIBROS: Los orígenes del catalanismo; La masonería moderna; La prehistoria de un ejército de reserva; El trabajo, en perspectiva histórica; Ideas y formas políticas; La polémica entre Kautsky y Lenin. ● CINE: "El gran dictador": 36 años después, por José Antonio Pérez Millán. ● CHARLES CHAPLIN: "El poder que han usurpado al pueblo volverá al pueblo" (Discurso final de "El gran dictador").

EN EL NUMERO DE JUNIO

DE

TIEMPO de HISTORIA