



## Bertolt Brecht y El Galpón. Alma, método y resistencia

Dulce Alejandrina Galván Camacho  
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)  

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.88059>

Recibido: 17 de abril de 2023 • Aceptado: 5 de mayo de 2024

**ES Resumen:** En el presente artículo se aborda la importancia de los montajes de Bertolt Brecht por la Institución teatral El Galpón a lo largo de su historia. Así como su impacto para el desarrollo del grupo en términos estéticos, metodológicos y de discurso.

**Palabras clave:** Latino América, Bertolt Brecht, Uruguay, Teatro de grupo

### ENG Bertolt Brecht and El Galpón. Soul, methods and resistance

**Abstract:** Relevance of Bertolt Brecht stagings performed by the Institución Teatral El Galpón throughout her history is assessed in this article. Moreover, the impact of the stagings in the group's development in terms of aesthetics, methods and discourse is reviewed.

**Key words:** Latin America, Bertolt Brecht, Uruguay, Group theatre

### 0. Introducción

Bertolt Brecht es uno de los autores más relevantes del siglo XX. Los planteamientos que Brecht desarrolla buscan de manera constante una transformación del teatro. Sin embargo, este cambio como él mismo reconoce no se puede hacer dentro de lo que llama “la primacía del aparato” (infraestructura teatral, económica y social). Este pensamiento lo lleva a la experimentación en entornos fuera del teatro, de esta manera su trabajo comienza a centrarse en grupos periféricos; coros de estudiantes, obreros o sindicatos. Al escribir para ellos, crea un teatro que genere pertenencia, encontrando de esta manera el punto de inflexión del teatro que persigue.

Este cambio de la infraestructura del teatro también debía provocar modificaciones en su estructura y en su función... En vez de buscar diversión, había que intentar (además) instruir, educar. El arte ya no estaba destinado al consumo: debía practicarse. Se trataba de hacer literalmente, de rehacer colectivamente el teatro [Dort 1973: 98].

A lo largo de los años la interpretación del trabajo de Brecht se ha desviado a la idea de un teatro al servicio de la pedagogía o incluso una pedagogía al servicio del teatro, pero para Brecht el objetivo de transformarlo era en realidad concebir el hecho escénico de manera didáctica y vinculado a la enseñanza, que sea en sí una pedagogía en la que los actores enseñen instruyéndose. Lo anterior, con el fin último de desaparecer la diferencia entre actores y

espectadores, y permitir que estos últimos se integren a la acción.

Brecht va a postular a lo largo de todo su trabajo la premisa de que “el teatro consiste en la realización, para fines de entretenimiento, de representaciones vivas de sucesos tradicionales o sucesos imaginarios entre personas” [Brecht 2020: 26]. En este sentido se pretende mostrar cómo está profundamente ligado al goce, el cual será el medio por el que la experiencia intelectual de la asistencia al teatro permitirá que este se desarrolle, y de esta manera, explotar su capacidad de trascender en la vida cotidiana del espectador. Brecht plantea un hecho escénico que sea una experiencia significativa desde el gozo para quien lo observa.

Así se deja clara la necesidad de un teatro que sea apropiado por las masas, que debe ser desarrollado y practicado para la nueva ciencia social que se busca construir en ese nuevo proyecto de mundo, mismo que Brecht relaciona con su formación marxista. El alemán pretende vincularlo con los que él llama “los verdaderos hijos de la era científica”. En el ideal brechtiano, los cambios en la producción llevan a la escena misma a incidir en procesos de entretenimiento/enseñanza, esta relación dialéctica permite que ambos elementos se modifiquen por dichos cambios y ayudará a los procesos sociales. La convicción de esta idea se ciñe al entender el teatro dualmente, y visualizarlo como parte de un sustento, tanto para procurarse un quehacer como creador, y, en términos sociales, poder cumplir las dos funciones de entretenimiento/enseñanza. Finalidad que

sólo se consigue si el teatro está activo y relacionado con su realidad.

El valor de esta visión recae en su capacidad de enseñar además de entretener y el desarrollo de una pedagogía para hacerlo. Así pues, Brecht recurre a la que será su materia prima, la dramaturgia épica. En esta dramaturgia las relaciones que mantienen los personajes entre sí, servirán entonces para mostrar comportamientos y opiniones. Para él lo fundamental será la conducta de los individuos enmarcada en las conductas sociales e históricas de la sociedad, las cuales están plagadas de contradicciones de las que deviene su acción dramática, al igual que la vida misma.

Para conseguir lo anterior, Brecht desarrolla a lo largo de su carrera lo que se conoce como el efecto de alejamiento (*Verfremdungseffekt*) el cual trata “de llevar al espectador a considerar los acontecimientos de una forma investigadora y crítica” [Brecht 2020: 54]. Si bien el efecto de alejamiento no es una invención de Brecht, sino una adecuación de procesos actorales sobre todo comunes en las tradiciones orientales, busca no oponer al actor con el personaje o al espectador con el espectáculo, sino más bien persigue en este proceso de alejamiento marcar las contradicciones tanto de los comportamientos de los personajes, como evidenciar la maquinaria teatral que está puesta en marcha. Así pues, el actor es un vínculo entre el espectador y la historia que está siendo contada, que para Brecht está relacionada con la realidad histórica y con la ideología.

[...] En la sala, por el efecto (del alejamiento), que llamaremos un juego de identificación distanciada, puede hacerse lentamente una toma de conciencia colectiva: a través de la imagen deformada que de ella le devuelve la escena, la sala empieza a mirarse, a interrogarse, a comprenderse. En el juego del teatro brechtiano, el espectador se descubre a sí mismo; más exactamente, descubre su propia situación en la sociedad real [Althusser 2004: 151].

Este efecto ha sido quizá el más estudiado de todos los aportes de Bertolt Brecht y por lo mismo posee ciertas discrepancias a la hora de ser puesto en práctica, no solo por sus peculiaridades y requerimientos previos a su aplicación, sino por la complejidad de la metodología en sí misma, dado que exige de manera evidente, el trabajo consciente y de relación social dentro del grupo creador tanto como el de las individualidades de los actores. Lo anterior se suma entonces a lo fragmentado que ha llegado a entornos diversos, ya sea por problemas de traducción, por interpretaciones erróneas e incluso por cuestiones de persecución política e ideológica de sus adeptos.

Como se ha mencionado, el teatro que plantea el teórico alemán le presenta el mundo al espectador para que se apodere de él. Dentro de sus experimentos, Brecht incluye a artistas que trabajaron cercanos a grupos escolares o de incidencia social, así como a aficionados. Los experimentos perseguían una simplificación del aparato teatral en su interpretación y temática, de manera que acerquen el hecho escénico al público. Su objetivo es despertar una conciencia crítica: toda naturaleza humana tiene una

razón de ser que puede encontrarse a través del teatro cuyas obras no deben terminar en reposo o equilibrio, sino que deben evidenciar los desequilibrios sociales. En consecuencia, se busca transformar a los transformadores de la sociedad.

El dramaturgo alemán pretende con su teatro evidenciar que es el momento de tomar conciencia de nuestro lugar en el mundo, de reconocer nuestra alienación y vislumbrar nuestra libertad. El objetivo primordial es que el espectador comprenda, desde quién es el personaje, pero sobre todo la situación del mismo en el mundo, lo que lo hace ser lo que es.

## 1. Brecht en Uruguay

En la realidad latinoamericana las contribuciones del trabajo de Brecht han sido muchas; si bien no son exclusivas de la región, se han visto diseminadas de manera constante en el quehacer teatral sobre todo en el teatro de grupo y el teatro militante, movimientos que marcaron el devenir de las artes escénicas en la región durante la segunda mitad del siglo XX. La búsqueda creativa como medio de resistencia que comenzaron los teatristas latinoamericanos se vio fortalecida con las premisas planteadas dentro del trabajo teórico y dramático del alemán.

Las necesidades históricas y materiales de las sociedades latinoamericanas vieron en los planteamientos de Bertolt Brecht el discurso, estética y metodología que dentro de la región se podían usar como herramientas para atender las necesidades imperiosas del contexto que se estaba viviendo. Así, el trabajo de Brecht logró ser difundido en la región, tanto su obra dramática como su teoría; esto provocó una proliferación de sus montajes a lo largo de la región y un acercamiento a sus propuestas de formación de profesionales.

La obra de Brecht y su teoría llegó entre otros muchos lugares al Uruguay. Esta relación consolidó y cohesionó las aspiraciones y la búsqueda de nuevas formas de realizar el ejercicio teatral en el país sudamericano, particularmente en la capital, Montevideo. Uno de los más grandes creadores del teatro latinoamericano del siglo XX fue Atahualpa del Cioppo, quien se vio seducido por las premisas brechtianas no solo por su ideología marxista, sino y sobre todo, por la oportunidad que abría a alternativas antes ocultas, en lo referente a los espacios, los elencos, el espacio escénico y la formación de actores.

En el año 1949 las necesidades del grupo liderado por del Cioppo hicieron evidente la falta de recursos e incluso la libertad de llevar a cabo ciertos procesos creativos, ya fuera por razones económicas, de infraestructura e incluso de tiempo para dedicarle a los proyectos. De esta manera se hace evidente que el único camino es modificar los medios de producción teatral, estas razones conllevan al equipo a buscar soluciones, las cuales en principio van encaminadas por las enseñanzas brechtianas, salir de la primacía del aparato y generar recursos y oportunidades propias.

La lucha constante por espacios de ensayo, disponibilidad de los actores y actrices que en la mayoría de las ocasiones vivían de trabajos ajenos al quehacer escénico, entre otras dificultades, les orilló a buscar estrategias. Ese año comenzaron una campaña que involucró a la sociedad civil, sindicatos y

otras asociaciones gremiales con un mismo fin: el levantamiento de un espacio para todos. Mismo que, en ocasiones servirá como sala de ensayos, salón de asamblea, lugar de recaudación de fondos, entre otras cosas.

Esta titánica campaña para gozar de un espacio propio para los grupos se vio acompañado de mucho apoyo social; entre las campañas para la obtención de fondos estaban la recolección y venta de periódico o vidrio que más tarde era vendido, también se buscaba la donación de mobiliario o herramientas y en ocasiones incluso, la colaboración para la construcción del propio recinto. La entrega y trabajo solidario dio como resultado lo que se convertiría en la Institución Teatral El Galpón, un espacio designado desde sus orígenes no solo a la presentación de funciones teatrales a favor de la sociedad que tanto los apoyó, sino también a la formación de gente de teatro. Esta visión ambiciosa y necesaria para el desarrollo de la sociedad uruguaya de aquellos tiempos, dará como resultado la generación de nuevos públicos de manera simultánea, estrategia que a la postre los ayudará a mantenerse. Las premisas de El Galpón se conservan hasta el día de hoy, hacer teatro popular, teatro universal, con rigor estético y a su manera teatro político.

En agosto de 1956 en homenaje a Bertolt Brecht, recién fallecido, se estrena *La ópera de dos centavos*. Para el grupo, los planteamientos de Brecht no son desconocidos, pero no habían sido tan cercanos como hasta ese momento. Encuentran en la dramaturgia del alemán que ellos habían estado haciendo teatro brechtiano antes de conocerlo siquiera.

Con la ópera de dos centavos El Galpón se enfrenta a una de sus más grandes responsabilidades como institución de artes escénicas preocupada por la cultura pública porque Brecht es un hecho singularísimo dentro de la dramaturgia contemporánea, desde que él se dirige a su época con una estética que involucra y corresponde a nuestro tiempo. Brecht no tiene la menor duda sobre la transformación que han sufrido las sociedades humanas en los últimos cuarenta años...ellas destacan los acontecimientos esenciales para la nueva sociedad y serán imposibles sin una comprensión profunda, una aprobación entusiasta del nuevo orden de las relaciones humanas [Atahualpa del Cioppo, 58, en María, 2022]

Este montaje trascendió de manera tal en el público uruguayo de aquellos años que diversas obras del alemán se presentaron al año siguiente en las salas montevideanas. El trabajo con la obra de Brecht no sólo le dio proyección a su dramaturgia en la región, sino que, además, abrió una senda creativa alejada de las formaciones clásicas. La manera de trabajar de El Galpón a lo largo de los montajes de los textos brechtianos definió una forma de trabajo que repetirán a lo largo su historia como agrupación, no solo en términos actorales sino también de organización y producción de los proyectos institucionales.

Para los galponeros, Bertolt Brecht consolidó sus pilares formativos; el primero de ellos, fue llevar a escena montajes que persigan ser comprensibles para las masas y en medida de lo posible, hacerlas partícipes de los mismos, esto, con la finalidad de

enriquecer y utilizar sus formas populares de expresión. En segundo lugar, mantener la vinculación dialéctica con los espectadores, de esta manera apelar a representar la parte más progresista de los pueblos con el objetivo de dotarlos de herramientas para la toma de los medios de producción y ejercer nuevos modelos sociales, apoyados por la dialéctica como bases fundamentales del desarrollo tanto de la sociedad como de la institución.

Encontraron en esta propuesta ideológica y metodológica una manera de acercarse a la producción, la elección de los textos a trabajar, los financiamientos, así como los lugares de presentación. Este método fue trasladado al formato de asamblea dentro de El Galpón, de esta manera y hasta el día de hoy es la toma de decisiones dentro de la institución. Scaraffuni menciona en este sentido:

Bertolt Brecht pasa a ser el referente y guía en torno a los repertorios, los métodos y el paradigma teatral que se instala en este bloque. Esto a su vez se encuentra permeado por la militancia político-partidaria de los teatreros que si bien no es un requisito para pertenecer a ninguna agrupación teatral independiente, sobre todo los teatreros de El Galpón tenían su fuerte pertenencia al Partido Comunista Uruguayo [2016: 2].

Este acercamiento a la metodología brechtiana, así como a sus textos dramáticos y la vinculación ideológica, política, ética y artística del grupo los llevó a experimentar en más de una ocasión con el alemán. A lo largo de su historia El Galpón realiza representaciones periódicas en el interior del país en busca de socializar el teatro y proporcionar a la sociedad uruguaya una alternativa de entretenimiento de alto valor ético y estético. Este tipo de iniciativas vinculan la historia del grupo y los planteamientos del alemán de manera íntima y en más de una ocasión dicha relación se vuelve elocuente en términos políticos y sociales para retratar la realidad que se vive en el país sudamericano.

Para 1959 del Cioppo comienza el montaje de *El círculo de tiza caucasiana*. Esta será la forma mejor lograda del espíritu del grupo hasta ese momento de su historia, 50 actores en escena, 80 personajes, 5 actos, un prólogo, todo en un teatro de 5 por 7 metros. El estreno se dio el 24 de julio 1959, ante lo cual Mario Trajtennberg escribe "Lo cierto es que aquí se ha cristalizado el mejor trabajo de equipo posible, y voceando ideas de Brecht, El Galpón se ha encontrado definitivamente a sí mismo" (periódico Marcha, 25 julio 1959).

Este montaje tuvo tal reconocimiento dentro y fuera de Uruguay que ganó el premio de "Casa del teatro del Uruguay a mejor espectáculo del año" (1959) y el premio "Talía" en Buenos Aires, a mejor espectáculo extranjero de la temporada (1959). César Campodónico menciona que el montaje de *El círculo de tiza caucasiano* "fue, con toda justicia el momento de oro de la vida institucional del grupo" (María, 2022, 72).

En el año 1960 preparan un nuevo Brecht, *Terror y miseria en el tercer Reich*, esta vez dirigido por Jorge Curi que en ese montaje debuta como director. La puesta en escena fue nuevamente elogiada por la crítica y el público, el reconocimiento al trabajo de

grupo lejos de las figuras de primeros actores, dotó de identidad a El Galpón, y lo hizo cercano a la sociedad uruguaya y fuera de sus fronteras se consolidó como un referente del trabajo colectivo.

Para 1965 preparan una versión de *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Bertolt Brecht, que para simplificar en el título se montó como *Arturo Ui*, la obra del alemán que hace un paralelismo dramático al ascenso de Hitler al poder, sería por primera vez representada en Uruguay. Este montaje dirigido por Atahualpa del Cioppo fue durante varios años presentado en giras nacionales e internacionales como una clara postura ante el fascismo, pero también una llamada de atención al ascenso de las derechas latinoamericanas y el peligro de la ignorancia frente al futuro que se vislumbraba.

En el año 1969 bajo la dirección de César Campodónico se estrena *El señor Puntilla y su criado Matti*, nada más y nada menos que para inaugurar la nueva sede la Sala 18 de Julio en Montevideo. Con este estreno y en un Uruguay que comenzaban a sentir los estragos de la crisis, el grupo se aventura a dejar clara una ideología, que, a decir verdad, nunca había abandonado, su consecuencia ideológica con el teatro que realizan, así como su compromiso con lo contemporáneo. Este montaje refleja la relación intelectual profunda entre el teatro de Brecht y los galponeros que mantienen firme su convicción del teatro como herramienta para el tratamiento de los problemas sociales, por su función analítica y su búsqueda de criterio.

En este periodo, con más de una década a cuestas de montajes, reconocimiento y trabajo dentro y fuera del Uruguay, Atahualpa del Cioppo decide remontar en 1970 *La ópera de dos centavos* de Bertolt Brecht. Sin embargo, este remontaje no poseerá la fuerza del primero y a decir de la crítica será más contenido en cuanto al espectáculo y más denso en su intelectualización.

Sin embargo, el devenir histórico del Uruguay tendría preparada una prueba mucho más complicada que todas las anteriores, que no fueron particularmente sencillas. El ascenso de la dictadura y los procesos administrativos, políticos y militares terminaron por despojar a El Galpón de todos sus medios, tanto materiales como inmateriales.

En el año 1972 con un ambiente político ya preocupante, la institución regresa a su montaje de *Arturo Ui*, esta vez bajo la dirección de Rubén Yáñez. Dicho espectáculo fue presentado en el Festival Internacional de Teatro de Venezuela por el cual ganaron el premio "Juana Sujo" a mejor conjunto extranjero. Cabe mencionar que para este momento la agrupación ya había sufrido varios atentados contra sus salas y su elenco, así que la gira por Venezuela fue aprovechada por los galponeros para declarar los abusos de los que estaban siendo objeto y solicitar el respaldo de las instituciones teatrales de la región latinoamericana.

A la par de esto, en 1971 se realizaron elecciones en Uruguay en las cuales sale triunfante José María Bordaberry, quien, en el año 1973, diluye el poder legislativo e instaura una dictadura cívico-militar que no culminará sino hasta 1985. Existió en esta dictadura un gran interés por desarticular las instituciones culturales del país sudamericano, particularmente a El Galpón tanto, que el día 7 de mayo de 1976 por

decreto, se "ilegalizó" cualquier práctica dentro del mismo, se disolvió su elenco, se confiscaron sus bienes y se prohibió todo tipo de actividad teatral y cultural a sus integrantes, lo cual condujo a la mayoría de ellos al exilio (Historia de El Galpón, 12).

[...] se emite un decreto presidencial de 6 puntos que justifican la disolución de la institución teatral El Galpón,

- 1) La constante adhesión, apoyo, estímulo y realización de actividades políticas de tendencia marxista-leninista
- 2) La solidaridad con toda labor de agitación y deterioro de la situación política, particularmente con la convención nacional de trabajadores, asociación declarada ilícita
- 3) Adhesión a la actividad sediciosa, particularmente con el montaje de la obra *Libertad, Libertad* y la grabación de un disco de la misma, siendo esta un canto de alabanza a la guerrilla
- 4) El funcionamiento clandestino de un círculo del partido comunista
- 5) La larga trayectoria marxista de casi todos los integrantes de la institución y la afiliación y militancia activa de estos en el partido comunista

Todo lo anterior permite señalar a la Institución Teatral El Galpón como una de las típicas organizaciones de fachada montadas por el marxismo leninismo en el Uruguay para la infiltración de los medios culturales.

A partir de este decreto las salas quedan incautadas por el gobierno, la sala Mercedes es devuelta a su dueño y más tarde demolida, la sala 18 de julio se le destina a la Universidad de la República. Los dirigentes fueron requeridos por la policía y más tarde muchos de ellos salieron del país, pese a todo siempre se buscó el reagrupamiento de la institución, la decisión fue pedir asilo en la embajada de México, con miras a exiliarse en este país.

La primera obra que El Galpón va a representar en el exilio será *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Rubén Yáñez. No es casualidad el haber elegido una obra que habla sobre el totalitarismo, la pérdida de esencia humana y la enajenación. Los galponeros en el exilio mostraron entonces cómo estaban más comprometidos que nunca con su causa teatral. Tal fue el éxito de este montaje que ganó en tierras mexicanas el premio del diario Elite y de la revista Verdad de Morelia a la mejor compañía extranjera en 1976.

A lo largo de su estancia en México los galponeros realizaron grandes esfuerzos no solo dentro del grupo sino también fuera de él. Para enfrentar el momento que estaban viviendo uno de los cambios más profundos que tuvieron que hacer fue la profesionalización, ellos, como muchos grupos actualmente, no vivían exclusivamente de su trabajo artístico, sino que ocupaban otras profesiones. Así tuvieron que volcar todos los esfuerzos solo en el ejercicio teatral que a las veces daba ganancias y en otras no.

La institución desde sus inicios tuvo una posición ideológica definida y clara, lo que no significa que pertenece a ningún partido. Si, estaba encuadrada en una ideología de izquierda

comprometida con las causas populares. En México se profundizó más la parte política-ideológica porque la institución no solo 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 solo 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)

Una de las fuentes de trabajo más utilizada por los galponeros estando en tierras mexicanas fue dictar seminarios sobre el dramaturgo y teórico alemán Bertolt Brecht, en la UNAM, el CUEC, la Universidad de Puebla y el último de ellos en la sede en México de El Galpón, la cual consiguieron en el año 1979 en la calle de Súchil 159 bis, en Coyoacán. A la par de estas actividades varios miembros del grupo fueron docentes invitados para dictar cursos sobre Brecht por la corporación colombiana de teatro en Bogotá (1976).

Los alcances que consiguieron por su conocimiento del teatro brechtiano, así como de su técnica y su teoría los relaciona en algunas actividades de la embajada de la República Democrática Alemana en México. En 1978 participaron como grupo en el homenaje al 80 aniversario de Brecht con la Compañía Nacional de Teatro en México, para 1979 se coordinaron con el *Berliner Ensemble* y montaron una exposición respecto al XXX aniversario de la compañía alemana, en ese mismo año asistieron como jurado al Festival Brecht y durante los años del exilio procuraron la publicación de folletos sobre la obra y teoría del alemán. En 1977 Rubén Yáñez es invitado a dirigir *La resistible ascensión de Arturo Ui* con la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica y en 1980 es invitado al encuentro de directores de Brecht del tercer mundo que se llevó a cabo en Berlín Occidental.

Inevitablemente las fracturas alcanzaron a "El Galpón en el exilio", dos de sus miembros, Raquel Seoane y Blas Braidot se separaron de la institución y formaron un grupo independiente de teatro llamado *Contigo... América* en 1979. A pesar de todo se siguió el trabajo en el exilio y se sostuvieron los principios afianzados desde su fundación: trabajar del teatro sin fines de lucro, el arte siempre al servicio de una causa mayor, partir del teatro popular, educativo y humanístico, para la mejora de las condiciones de vida en todos los rincones del mundo, comenzando por el desarrollo América Latina.

El intercambio cultural y el desarrollo del trabajo de El Galpón en los años que estuvo en México permitieron tejer redes de artistas en América Latina y crear vínculos en los cuales la historia cultural y política de América dialogaban por medio de los trabajos creadores. Una época de esplendor que fue incentivada paradójicamente por su acérrima enemiga, la dictadura.

Al término de la dictadura, el retorno a Uruguay no fue fácil, la reconciliación con los espacios, los lugares y la gente que desde su propia visión vivió los años de este régimen político mermó las relaciones y acrecentó las brechas. Sin embargo, pero a todas las circunstancias El Galpón se reagrupa, retomaron los montajes del exilio y volvieron a representar *Libertad, Libertad*, uno de sus grandes bastiones en pro de la sociedad uruguaya.

En todo este proceso de consolidación y permanencia de la Institución Teatral El Galpón, el papel que jugó Brecht fue sumamente importante, no solo por los montajes que se realizaron, ya que ha montado prácticamente todo Brecht a lo largo de su historia, sino que además cumple su función de disidencia, de despertar conciencias, de presentar la realidad del mundo por medio del teatro.

Tanto ha sido el compromiso de El Galpón y tan identificados se han sentido con la postura ética, estética y metodológica de Bertolt Brecht que fue su declaración de principios en la apertura de la Sala 18 de julio la siguiente:

Por eso decimos que la toma de posición es otro elemento imprescindible del arte dramático; y esa elección hay que hacerla fuera del teatro.

Lo mismo que la transformación de la naturaleza la transformación de la sociedad es un acto de liberación; y es esa alegría que nace de tal liberación lo que el teatro de la era científica tiene que comunicar (Bertolt Brecht, declaración del grupo El Galpón en el periódico el popular el 10 de agosto 1971, Montevideo, Uruguay).

Hoy en día la Institución Teatral El Galpón está por cumplir 74 años de actividad teatral ininterrumpida, el teatro ha tenido que adecuarse a formas, formatos y momentos propios del devenir de la vida cotidiana. Sin embargo, las bases fundacionales de la ideología, estética y trabajo siguen siendo las mismas; el teatro como fin, como medio y como herramienta, pero desde un trabajo de conciencia, que ha sido bien afianzado en los galponeros a lo largo de su trayectoria, misma que ha sido marcada por Bertolt Brecht y lo sigue haciendo.

## Bibliografía

- Althusser, Louis (2004): *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI.
- Brecht, Bertolt (2020): *Pequeño organon para teatro*, Introducción por Eduardo Contreras Soto, México, UNAM, Dirección General de publicaciones y fomento a la lectura.
- Dort, Bernard (1973): *Lectura de Brecht*, Seix Barral, Barcelona.
- Institución Teatral El Galpón (2021): *Historia de Teatro El Galpón*, página oficial Teatro El Galpón, <https://www.teatroelgalpon.org.uy/historia/>.
- María Domínguez, Carlos (2020): *Dura, fuerte y alocada. La historia del Teatro El Galpón*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Scaraffuni Luciana (2016): "El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)", *Artelogie* [En línea], 8, 26 enero, consultado el 23 abril 2024. <https://doi.org/10.4000/artelogie.422>