

ENTRADAS LATERALES

La Música Popular en el Teatro Solís

Popular Music at the Solís Theatre



Marita Fornaro

**Marta Salom, Jimena Buxedas,
Ana Lecueder, Graciela Carreño,
Cecilia Mauttoni, Ernesto Abrines¹**

1 _ Con la participación de Verónica Calcagno en investigación de archivo, 2009 - 2010. Esta exposición es producto del proyecto I+D "La música popular en el Teatro Solís. De la cupleteras y los bailes carnavalescos al *Canto Popular Uruguayo*", financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (2008 - 2010), con el Teatro Solís como institución Asociada. Responsable Académica: Marita Fornaro. Desde 2011 el trabajo se continúa en el marco del Proyecto I+D Grupos "Músicas, escenas, escenarios: producción académica y popular en el Uruguay de los siglos XX y XXI", también financiado por la CSIC.

Definir qué se entiende por “popular” en esta investigación constituye su primer desafío. Lo mucho escrito sobre el término en el ámbito de numerosas disciplinas académicas y su variada utilización cotidiana contribuyen a la dificultad.

En primer lugar, corresponde diferenciar “pueblo” de “popular”. Y es necesario, además, optar por una definición por lo menos operativa, que nos permita compartir lenguajes. Así, adoptamos para este trabajo un concepto de música popular que remite a una cultura transmitida fundamentalmente por vía oral, pero que se inserta en un sistema de producción diferente al de la cultura tradicional, en gran parte de los casos relacionado, si no basado, en los medios masivos de comunicación. Estos medios no tienen la misma masividad en la historia de las manifestaciones en el Teatro Solís: la prensa, folletería y las partituras populares decimonónicas no tuvieron, obviamente, el alcance y la penetración que hoy es posible.

Por otra parte, cabe la diferenciación de la presencia de ese “pueblo” como espectador o sobre el escenario. Hablamos de espectáculos protagonizados por el pueblo, o pensados para el pueblo? Consideramos arte popular el opuesto al profesional? Al opuesto al producido por las élites intelectuales? Esto también tiene sus complejidades. Por ejemplo, una presentación de la “Troupe Jurídico Ateniense”, en la década de 1920, era protagonizada por aficionados, pero que pertenecían a una élite universitaria. Sin embargo, estos estudiantes y sus fiestas de la primavera eran conocidos por otros estratos

de la sociedad uruguaya, más aún cuando las troupes comenzaron a integrar el ámbito carnavalesco. Y este ejemplo es válido también para reflexionar sobre los posibles niveles de lectura de un espectáculo que, aunque siempre existen, se evidencian más cuando intervienen la parodia y la sátira. Como décadas después sucede con “Les Luthiers”, los productos de las troupes admiten esos niveles: para entender la presencia de “Lola Membrillo” en una parodia de la “Ateniense”, era necesario conocer quién era Lola Membrives, y un número paródico denominado *Ka-ta-plum* se entendía de otra manera si se había visto la revista francesa *Ba-ta-clan*, en el mismo Teatro Solís.

El sistema de producción al que nos referimos antes incluyó, desde el siglo XIX, un mercado de empresarios y, ya en esa centuria, industrias musicales que se realimentaban; el espectáculo en vivo comenzó a vincularse con los medios de reproducción del sonido. La pianola estuvo vinculada a la partitura popular; le siguieron el disco, la radio y los medios audiovisuales, constituyendo un circuito que hemos estudiado para el país en otras oportunidades (Fornaro y Sztern, 1997; Fornaro, 2001). Estamos en un mundo profesional donde lo tradicional, lo folklórico, rara vez está presente en el escenario. Cuando aparece, es lo que Carlos Vega y otros teóricos argentinos llamaron, antes que sus colegas europeos, “proyecciones del folklore” (Vega, 1946, entre otros) e investigadores actuales llaman “folklorismo” (Martí, 1996). Encontramos este tipo de manifestaciones desde los inicios de la presencia popular en el teatro, e incluye la canción española,

los espectáculos “criollos” de los Podestá, la revista rioplatense, la difusión del llamado “folklore” argentino en la década de 1960, gran parte de las grandes figuras de la música popular uruguaya, la que con frecuencia se denomina “de raíz tradicional”, “de raíz folklórica” o, también y simplemente, “folklore”. Es que aquí juega también el uso cotidiano de este término. No nos estamos refiriendo a una canción de cuna cantada en el ámbito doméstico, sino a músicas que denominamos mediatizadas, por los canales de transmisión que utilizan y por estar inmersas en el sistema comercial de producción y difusión. Las industrias musicales son fundamentales en este proceso, y el espectáculo en instituciones teatrales, con empresarios privados o públicos, forma parte de estas industrias. Junto a estos aspectos, tampoco debe olvidarse el entusiasmo de los seguidores. Los programas de zarzuela dedicados por un tenor “a las cazueleras”, el impacto del acceso del rock uruguayo al escenario del Solís, todo forma parte de un fenómeno que requiere una mirada interdisciplinaria – antropología, sociología, musicología, economía de la cultura... – pero que también nos cautiva desde lo afectivo. Porque cada integrante del equipo relacionó algún documento con lo que escuchaba de niña en la casa materna, con el disco de vinilo que aún conserva. Los documentos de todo tipo que se incluyen en esta exposición – programas, afiches, vestimenta, instrumentos – tratan de presentar algunos de los resultados que, desde las ciencias sociales, hemos elaborado durante el Proyecto que la motiva, pero también apelar a la memoria y anclar en ella parte de la historia de una sociedad y de las historias personales de quienes investigamos y de quienes

hoy son el público. Y sabemos que el público será diversificado, y quizás en algunos casos amante de una manifestación pero con rechazo de otras. Lo genérico del concepto de “popular” tiene estas consecuencias.

Por otro lado, esta exposición nace de la reflexión sobre la accesibilidad de los espectáculos que agrupamos como “populares”. Y aquí hablamos de diferentes accesos y, junto a ellos, de umbrales: económicos, sociales, incluso raciales, que durante más de un siglo también se marcaron desde lo espacial de manera muy estricta. Con poco dinero no se entraba al Solís por la puerta principal; las entradas laterales, que se correspondían con el precio de una entrada – a ese juego de polisemia apuesta el nombre de la exposición – aseguraban que la diferencia quedara establecida desde el acceso. Ciertamente es que hoy la adquisición de una entrada cara o barata sigue determinando umbrales, pero desde la reapertura, diversos programas de formación de públicos han permitido ver una platea llena por jóvenes estudiantes de enseñanza secundaria, o un pueblo entero, en el sentido literal del término, visitando el Teatro.

El tema de los umbrales y los rituales que acompañan la actividad de una institución teatral nos interesa especialmente en esta investigación, por lo que atendemos a los comportamientos caracterizadores del uso del Teatro. Para ello resulta fecundo el concepto de *ritual civil*, tal como es aplicado, por ejemplo, por Francisco Cruces (2007) en su análisis de la ciudad y la fiesta en la posmodernidad, y los comportamientos estructurantes del espacio y el tiempo que supone esta categoría: en este caso, por dónde entrar al teatro,

qué comportamientos son aceptados una vez traspasadas sus puertas. La "sacralidad" de la platea es un claro ejemplo de la distribución espacial de estos comportamientos. Desde este enfoque, resultan interesantes los bailes de carnaval, que experimentan diferentes momentos de auge en los siglos XIX y XX, uno de ellos, la década de 1930. En estas ocasiones desaparecen las butacas de la platea, el espacio se modifica profundamente en su funcionalidad, incluso se expande hacia fuera del Teatro, y son aceptados comportamientos vetados en el uso "normal" de esos espacios: la bebida, los disfraces, la sátira, la parodia. Y el baile, ocasión de especial modificación de las conductas proxémicas, donde es posible estar cerca, tocar a quien ni siquiera es correcto saludar en otro contexto. Las fiestas estudiantiles de la primavera – otro carnaval, en el momento "natural" del calendario - asumen una funcionalidad semejante, si bien se mantiene la separación entre escenario y espectador.

Frente a estos aspectos se complican las categorías taxonómicas. Proponemos el concepto de "géneros bisagra" para algunas manifestaciones "rebeldes" frente a las clasificaciones, pues admiten diferentes públicos y diferentes lugares en una tipología de espectáculos. En esta categoría se destaca la zarzuela, de especial auge en el mundo de habla hispana y en el Teatro Solís a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX (Fornaro *et al.*, 2007).

Por esto, en la iconografía que integra la exposición y que se incluye en este catálogo pueden encontrarse ítems que generarán controversia. Cabe aclarar que la selección de temas y de imágenes - unas 250, entre las más de 2.000 digitaliza-

das durante la investigación – constituye uno de los posibles acercamientos, pero no el único, y también puede discutirse la selección de "estrellas cercanas": podríamos agregar otras tantas.

En cuanto a las fuentes documentales, hemos priorizado los programas de mano y afiches. La investigación ha incluido prensa, fotografías y otros tipos de documentos, pero para la iconografía se ha optado por destacar los programas atendiendo a su cercanía respecto al espectáculo, por la información que contienen, y por ser lo que "vive" en las manos del espectador. A partir de ellos es posible conocer repertorios, artistas, evolución de las profesiones escénicas a través de un siglo y medio; identificar empresarios, sponsors, comitentes; relacionar precios de las localidades con la jerarquía espacial de la sala, acercarnos a la publicidad y a las artes gráficas. De todos los documentos disponibles, los programas son los que más nos informan sobre la vida artística y la vida cotidiana y los que más las vinculan entre sí.

El seguimiento de repertorios permite apreciar los géneros musicales en los vaivenes de la moda. También se evidencia que géneros pensados como estancos han interactuado en los escenarios durante décadas. Esta mixtura vale para la presencia de lo "culto" junto a lo popular, pero también para presencia compartida en el escenario de diferentes manifestaciones. Como ya hemos analizado con anterioridad, gran parte de la bibliografía sobre el Teatro generó estereotipos marcados respecto a las actividades desarrolladas en él, ocupándose sobre todo de los espectáculos considerados como

correspondientes a la cultura de élite y los marcados por la solemnidad. El papel del Solís en la cultura popular se ha atendido escasamente.

Diferentes géneros artísticos que tendemos a pensar como compartimentos estanco entre sí no vivieron ignorándose mutuamente sino que, por el contrario, compartieron el escenario en muy numerosas ocasiones. Así, el programa de una representación de ópera puede presentar la partitura de un tango; es el caso del programa de "El Barón Gitano" de Johann Strauss, representado el 7 de setiembre de 1912 por la Compagnia Italiana dell' Opera Cómica Scognamiglio-Caramba, donde se incluye la partitura completa de "Así soy yo!. Tango uruguayo"; del mismo modo, junto a un fragmento de partitura de "Il Trovatore" de Verdi puede aparecer publicidad de estilo por demás popular, como durante la temporada lírica de 1912, en cuyos programas la zapatería "La Mahonesa" ofrece una pieza publicitaria de carácter jocoso, por demás "popular".

La relación de tipos de espectáculos y de público se da también sobre el escenario, relación que es posible seguir a lo largo de más de cien años. Por ejemplo, en octubre de 1920 los programas ofrecen cine estadounidense y en sus intervalos, la actuación de la cupletista española Raquel Meller; cincuenta años después, el 30 de julio de 1969, el Instituto Cultural "Artigas-Martí" presenta "único y sensacional recital a cargo de los folkloristas uruguayos Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa. En danza participan Mary Minetti, Hebe Rosa, Ema Haeberli, Teresa Trujillo", a lo que agrega "Tango moderno y candombe beat" (Fornaro *et al.*, 2006). Otro ejemplo del mis-

La Mahonesa

DE

R. TALTAVULLI,

Calle 18 de Julio, 242 - Montevideo

El que debido á los callos,
ve **de día** las estrellas
y de noche á Belcebú. . . .
Que se calce en LA MAHONESA. A.
La niña que **pescó** novio
de pesos y de presencia
y no lo quiere perder. . . .
Que se calce en LA MAHONESA. . . .
El que tiene por esposa
una **arpía** y tiene suegra
ó debe pegarse un tiro. . . .
O calzarse en LA MAHONESA.
El calvo que quiera pelo,
el sordo que oído quiera.
y el mudo que quiera hablar. . . .
Que se calce en LA MAHONESA.
La madre que tiene cinco
muchachas ya casaderas
y las quiere **colocar**
Que las calce en LA MAHONESA.
Y el que quiera calzar bien
y gastar poca moneda,
no desprecie la ocasión
y visite LA MAHONESA.

Calle 18 de Julio, 242 - Montevideo

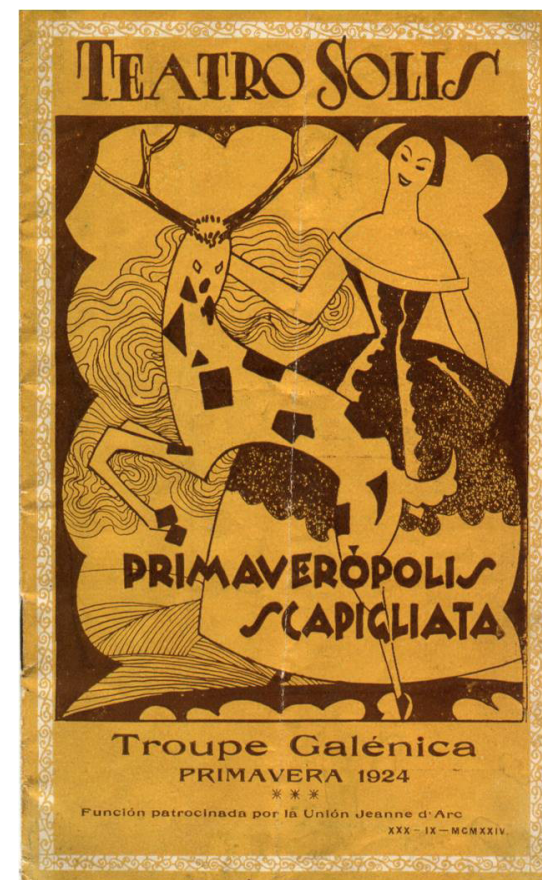
mo año es el que ya se anuncia como "Recital combinado", en el que comparten escenario José Carbajal, "El Sabalero", con la clavecinista Eva Vicens, entre otros artistas.

Otros tipos de encuentros son protagonizados cuando se concilian, no sólo compartiendo escenario sino interpretando juntos, figuras de la música popular y la Orquesta Filarmónica Municipal, como en el caso del dúo Larbanois-Carrero en 2005, o el concierto de "rock sinfónico" de esta Orquesta con la "Triple Nelson" en este mismo 2011. Y otra categoría la constituye la citada Orquesta, de origen, historia y repertorio predominantemente académico, cuando se vuelca a "géneros bisagra" como la música para cine, y, más complejo aún, a géneros populares y frecuente el tango.

Por otra parte, el escenario se muestra compartido por géneros bastante diferentes dentro de lo popular. Como ejemplos de épocas bien distantes, tenemos en 1940 la "Función extraordinaria en homenaje a la Gran Troupe Derecho Viejo (Primer Premio del Concurso Municipal)" incluye en el programa diversos géneros carnavalescos junto a un payador, y anuncia, en sus bordes, la próxima presentación de una compañía de zarzuela; en 2006, la orquesta de tango "Matos Rodríguez" con los ya citados Larbanois-Carrero.

Lo popular en el Solís: una iconografía

La iconografía que hemos elaborado recorre los géneros de música popular de mayor presencia en el Solís. Como ya explicitamos, hemos tenido que optar por determinados temas. Y, de acuerdo con lo planificado al analizar los temas sobre los que existen grandes lagunas en los estudios musicológicos en el país, al final del recorrido nos detenemos en el teatro musical español, en trabajo complementario al que ya hemos realizado para la ópera.





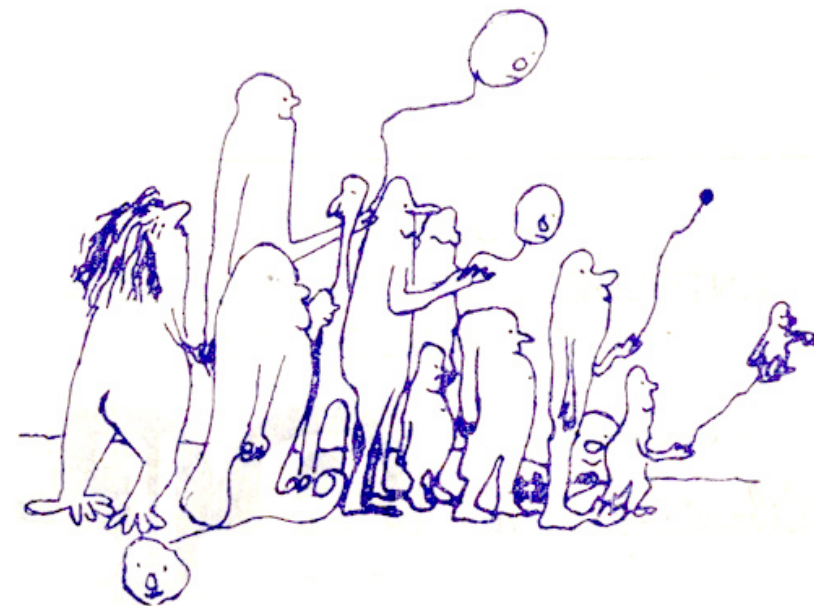
Comenzamos por el Carnaval y las fiestas estudiantiles; incluimos programas que recorren ocho décadas. Además de la estupenda imaginería de los bailes de carnaval, los programas que los anuncian constituyen un ejemplo de la jugosa información que puede contenerse en estos documentos. Ya hemos analizado algunas de estas piezas en un trabajo anterior (Fornaro y Sztern, 1997). Tomemos ahora como ejemplo el anuncio de dos grandes *veglioni* del carnaval 1934, cuyo afiche, que incluimos en este catálogo, nos anuncia que uno estará dedicado al "Círculo de la Prensa". Nos informa además de los tipos de orquesta ("típicas y americanas"), de los nombres de estas orquestas; la celebración de una "Hora del Tango" a las tres de la madrugada; los concursos para este género, los sorteos, el adorno y perfume de la sala - a cargo de la hasta hoy conocida Myrurgia, que también regala perfume a los asistentes - , el "reparto de juguetes, muñecas y chirimbolos", la casa que alquila los pianos, el servicio de buffet, el nombre y la pertenencia del "cocktelero"... la entrada gratuita de las damas, el precio de las localidades, la duración del baile. Agrega la seguridad de "100 potentes ventiladores en continuo funcionamiento". La capacidad de descripción del evento es magnífica, a lo que agrega el arte gráfico correspondiente al carnaval de inspiración veneciana y las jerarquías en la tipografía, que se encarga de señalar el confort de los ventiladores: toda una joya en cuanto a manejo de la información, que apela a diferentes sentidos para construir el ambiente festivo.

La iconografía se centra luego en la música popular uruguaya de la segunda mitad del siglo XX. Hemos dejado fuera

de este ítem manifestaciones como el tango y el jazz, cuya presencia hemos enfocado con mirada internacional. Dentro de ese gran mundo que es la MPU los géneros se diversifican mucho, y puede discutirse lo que hay y lo que queda fuera. Debe recordarse que estamos incluyendo sólo piezas que se encuentran en el archivo del Teatro; el trabajo avanza desde el archivo hacia fuera, y lo que hay conservado sobrepasa la capacidad de procesamiento: son miles de documentos referidos sólo a este tema. Iniciamos el recorrido a finales de la década de 1960, con los "conciertos beat" y el Sexteto Electrónico Moderno; en 1970 ya está Alfredo Zitarrosa en la sala, anunciando una larga presencia de las figuras fundadoras de la canción de raíz tradicional uruguaya, continuada por los integrantes de la generación que sigue al exilio de esos fundadores, muchos de sus integrantes considerados como representantes de ese movimiento difícil de definir, el "Canto Popular Uruguayo".

La primera etapa de presencia del rock se extiende entre 1966 y 1974; como ha establecido Peláez (2010), el rock desaparece de la escena pública durante el período dictatorial (1973 – 1985). En la década en que accede al Solís, los "conciertos beat" son el acontecimiento que inaugura esa "casi década" de gloria; en los años 70 se suceden Opus Alfa, Tótem, Psiglo, Días de Blues, Killers, El Syndikato.

El rock vuelve al Solís con la democracia; por ejemplo, Níquel actúa en el 91 y el 92. En octubre de 1992 llevan a cabo su concierto *De memoria*, en el que proponen un "Homenaje al rock uruguayo", invitando a participar a Luis Cesio (ex Psiglo)

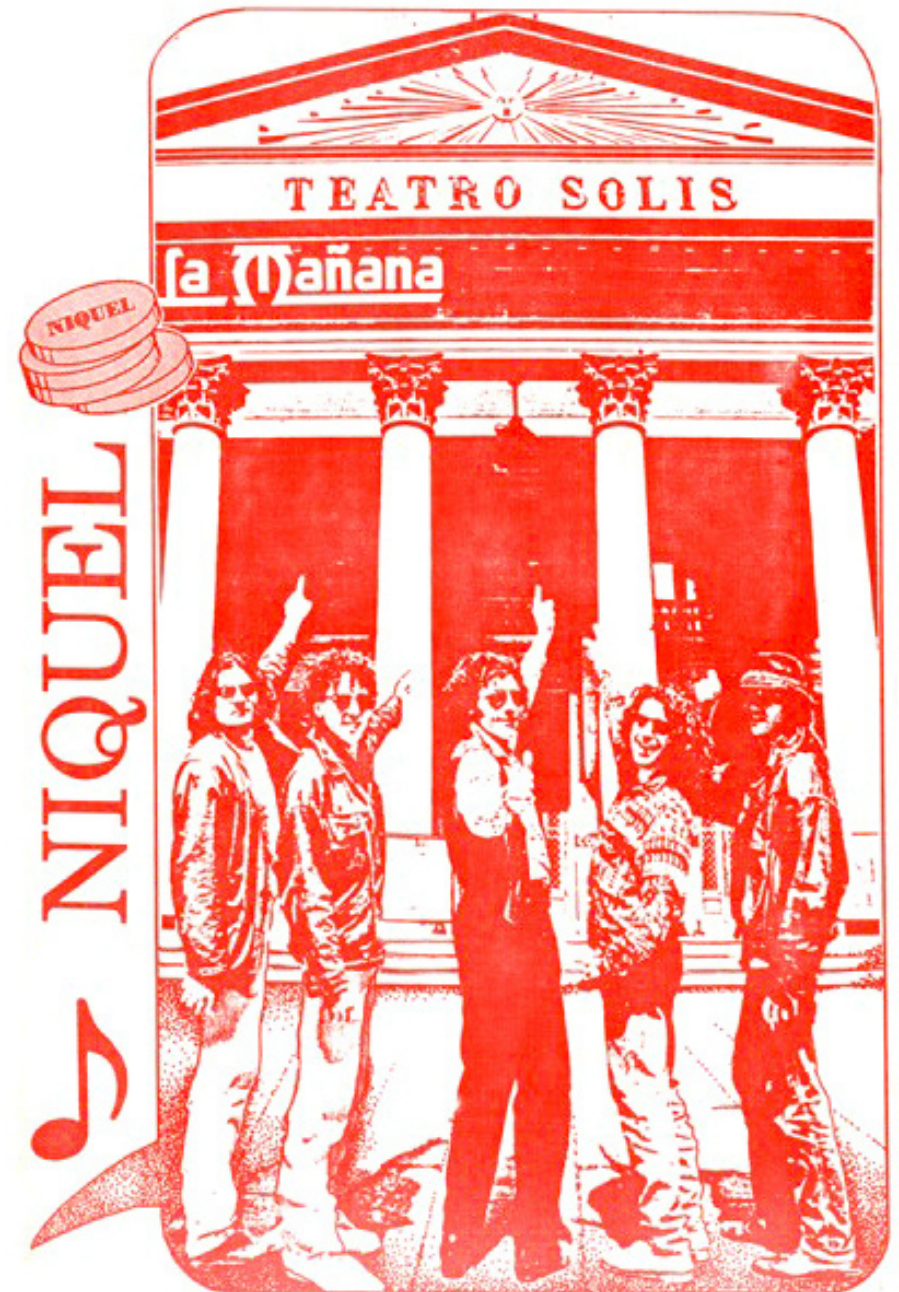


CONCIERTO BEAT (II)

NOVIEMBRE 1966

y a Jorge Graf (ex Días de Blues), con la murga Contrafarsa en el escenario para interpretar el tema "Vuela" de Jorge Barral (ex Días de Blues). El grupo sintetiza su propósito en el programa: "Hacer cosas por nostalgia suele ser un ejercicio inmovilizador que en el fondo busca que todo permanezca igual, que nada ni nadie cambie. Hacerlo de memoria en cambio es bucear en aquello que ha cimentado nuestro presente y prepara nuestro futuro. Aquello que permanece vivo en su esencia para generar, para crear. Esto es así en todos los aspectos de la vida y también lo es -a tres décadas y media de su aparición- para el rock and roll. Música mutante para cada nueva generación que ha aparecido desde los '50 para acá, el rock ya no es patrimonio exclusivo de una de ellas". Sirva este texto para hacer mención a todos los homenajes que atraviesan la historia de la música popular en el Solís, de Gardel a Eduardo Darnauchans.

Luego de este comienzo de la década de 1990, evoluciona la mirada sobre la presencia del rock en el Teatro. Antes del período de dictadura, tocar en el Solís era "llegar a la cima" en cuanto escenario, no sólo por su aforo sino también por su tradición de prestigio y academia y, en consecuencia, por la trasgresión que suponía que el rock tuviera su lugar en ella. A medida que el período de negación del género se aleja, muchos rockeros señalan el Solís como lugar donde no se debe tocar: los códigos del rock juvenil cambian, y con ellos los escenarios donde puede darse la transgresión. Movimientos pendulares que pueden observarse también para otros géneros de la música popular, quizás con menos definición, pero también notorios.



En fin, para la música popular uruguaya de la segunda mitad del siglo XX, este escenario es fundamental. De "Discodromo Show" a Psiglo, de Canoura a Pepe Guerra, de Fattoruso a Níquel, aquí se hizo historia de la MPU, y en eso hubo un juego de legitimaciones mutuas que avanzó desde la aspiración de los artistas a pisar el escenario de élite hasta el orgullo de un Teatro reinaugurado que los homenajea en el ciclo "Los Notables".

En cuanto a las tres trayectorias elegidas dentro de esta música y este período, la selección atiende a la frecuencia de sus presentaciones en el Solís, pero también a que son asociados a este Teatro en el imaginario de sus seguidores. Son figuras que han sabido convocar a diferentes generaciones, con famas disímiles en cuanto a dispersión fuera de fronteras, pero que permanecen en nuestra memoria de este escenario: Eduardo Darnauchans y Fernando Cabrera – a veces juntos; Daniel Viglietti y con él asociado, Mario Benedetti.

Respecto al tango, lo hemos ubicado en un ítem junto a la revista rioplatense – separarlo resulta artificial para la década de 1930, por ejemplo. El tango se inserta en diversos tipos de espectáculo, pero también integra repertorios más amplios. Es un buen ejemplo el programa de Alberto Vila, quien en 1930 ofrece un "extenso y moderno repertorio de tangos, estilos, zambas y canciones populares". La zamba, tan discutida en cuanto a su pertenencia a repertorios uruguayos, aparece aquí treinta años antes de su difusión como especie paradigmática de los conjuntos argentinos de la década de 1960 ("Los Fronterizos" y "Los Chalchaleros" también llegan al Solís, por otra parte, en esa década y las siguientes).



al Teatro Solís, en sus 150 años,
con un abrazo a sus trabajadores.

VIGLIETTI

Daniel Viglietti recorrerá
su repertorio de la colección del sello Ayuí:

Seis impresiones para canto y guitarra
Hombres de nuestra tierra: Capagorry-Viglietti

Canciones para el hombre nuevo

Canto libre

Canciones chuecas

Trópicos

A dos voces: Benedetti-Viglietti

Esdrújulo

Devenir



30 Diciembre / 2006

Daniel
Viglietti
30/12/2006

Desde temprano en el siglo XX las “cancionistas” argentinas son éxito en Uruguay, muchas veces acompañadas por figuras masculinas del canto y la danza. Obsérvese la riqueza del programa de la obra *Adiós, Argentina* (1931), con Libertad Lamarque, el dúo Gómez-Vila, Aguilar como guitarrista, Santiago Gómez Cou recitando a Fernán Silva Valdés, el tango compuesto por Matos Rodríguez que da nombre a la obra... Estos recorridos revisteriles se aprecian también en *Hay fiesta en el Solís con Lusiardo en el tapiz*, presentada por la Compañía de Tito Lusiardo; en otro programa de la misma década Tania y Discépolo se codean con los géneros internacionales más diversos. Plenamente tangueros, Francisco Canaro y Carlos Roldán, cierran este período que llega a la década de 1940. Hay en el archivo huecos temporales para los que casi no aparecen programas de espectáculos de tango, como 1955 – 1970. La investigación continúa, y la búsqueda en otras fuentes también. Pero el tango es nuevamente protagonista desde la reapertura del Teatro. Figuras internacionales (Susana Rinaldi, quien ya había estado en 1978) nuevos estilos de uruguayas (Malena Muyala, Mónica Navarro), los instrumentistas, los festivales *Viva el tango!*, el tango electrónico... las “Galas” de la Orquesta Filarmónica de Montevideo. Desde diferentes puntos de escucha, quizás no todos estos espectáculos sean aceptados como “tango”, incluso por sus propios creadores. De Alberto Vila a “Bajo-Fondo Tango Club” hay sin duda tanto cambio como pueda imaginarse. Todo atravesado por concursos y homenajes. Es, una vez más, la vitalidad de la música popular.



También para el jazz la mirada es internacional, pero están presentes emprendimientos uruguayos con magníficas muestras de arte gráfico, como el programa del Hot Club de Montevideo de 1960, el del Certamen Estudiantil de Jazz de 1965, en el que la gráfica de la publicidad se integra totalmente con el programa.

La sonoridad de las *jazz-bands* hizo furor en el Montevideo de las décadas de 1920 y 1930. Al comenzar esta última década se presenta *Jazz*, del conocido novelista francés Marcel Pagnol, inaugurando la temporada oficial con presencia de las autoridades nacionales, incluido el Presidente de la República. El programa anuncia "Jazz-band en escena". Hemos seleccionado espectáculos representativos de cada década, en una tarea harto difícil: Cab Calloway y The Cotton Club Revue, en 1959; Lionel Hampton en los 70s, The Billy Harper Quintet" y Gerry Mulligan para la década siguiente, Chick Corea en su visita de los 90s... El Hot Club de Montevideo reaparece, casi cuarenta años después, en la "Gala Senior Jazz Uruguay", integrando el ciclo del "Jazz Tour", que también plantea problemas en cuanto a géneros musicales incluidos bajo este rótulo.

Entre las músicas populares representantes de un determinado país, se destaca la variedad de géneros españoles: cupleteras, zarzuela y sus derivados, y, ya avanzado el siglo XX, las grandes figuras de la "canción de texto". Gran parte de los espectáculos aparecen identificados como españoles, pero también hay programas de música gallega y andaluza.

Italia tiene el protagonismo absoluto en cuanto a la ópera, y ahí se nos presenta otro dilema: la ópera fue género de referencia para las élites intelectuales y socioeconómicas, pero también fue referente imprescindible para los inmigrantes que llegaron a la América Latina como trabajadores². Sin embargo, nadie "piensa" la ópera como popular en su creación o en su interpretación, pese a que lo fue, y lo es, aunque en menor grado en la actualidad, desde la recepción. Por otra parte, la presencia italiana destaca en la canción, sobre todo la napolitana que, recordemos, también integró el repertorio de intérpretes del tango – incluido Carlos Gardel – e influyó fuertemente en la estética de este género.

A estas presencias predominantes debe agregarse la música de colectividades como la judía, la armenia, la griega... Y nuevamente los encuentros: Susana Rinaldi y Laura Canoura presentadas por la B' naith B' riht, por ejemplo.

2 _ El equipo del Proyecto constituye la rama uruguaya del Study Group "Rapporti Italo Ibero Americani. Il Teatro Musicale" (RIIA) de la International Society of Musicology (IMS), bajo la dirección del Dr. Annibale Cetrangolo.

Lo investigado para el Teatro Solís sobre la presencia de las artes escénicas españolas resulta significativo respecto a la importancia de manifestaciones de la cultura hispánica en el imaginario popular rioplatense. Uruguay, país aún muy joven cuando se inaugura el Solís, no sólo se interesa por lo español debido a la constitución originaria de su población, sino porque hasta mediados del siglo XX sigue siendo un fuerte receptor de inmigrantes españoles. Y más allá de ese período, lo español en géneros de difusión internacional nunca está ausente.

En otro momento de esta investigación nos hemos ocupado de la significación de la zarzuela y los géneros con ella relacionados en la historia del Solís y del teatro musical en Uruguay (Fornaro *et al.*, 2007). También hemos investigado sobre la popularidad de uno de los principales compositores del género, Ruperto Chapí (Fornaro, 2011). La zarzuela tiene seguidores en el país desde su vida colonial; su representación en la Casa de Comedias – luego Teatro "San Felipe" es el antecedente directo de su vitalidad en el Solís. En los programas aparecen obras del género grande y del chico, también sainetes, revistas, y una larga lista de géneros relacionados, más amplia aún si consideramos su derivado, el sainete criollo³. Algunas temporadas descuellan, en los comienzos de la

3 _ El listado para Uruguay incluye las denominaciones *apropósito*, *boceto lírico dramático*, *comedia lírica de costumbres populares*, *cuadro campero*, *cuadro cómico-lírico dramático*, *cuento en acción*, *episodio cómico-lírico*, *escena de suburbios*, *fantasía cómico-lírica*, *humorada lírica*, *humorada satírica*, *juguete cómico-lírico*, *opereta*, *pasatiempo*, *pasillo*, *pochade*, *revista*, *revista de gran espectáculo*, *revista cómico-lírico-fantástico-callejera*, *sainete*, *sainete lírico-histórico*, *sainete de costumbres madrileñas*, *sainete lírico dramático*, *vaudeville*, *viaje cómico-lírico*, *zarzuela*, *zarzuela cómica*.

Arsenio Perdiguero”, procedente del Teatro Nacional de Buenos Aires, anuncia dieciocho y veintidós estrenos. El nombre de la Compañía alude a la conjunción de repertorio y figuras españolas y rioplatenses; al repertorio español, con obras como *El dúo de la africana* y *Los pícaros celos*, se agregan los derivados locales del género chico español; es el caso de los “cuadros camperos”, como *Los hijos del capataz* del argentino Nemesio Trejo y *La marca* del uruguayo Carlos Mauricio Pacheco. Los programas ya anuncian las “secciones criollas”. Además del argentino Nemesio Trejo, deben mencionarse el uruguayo Carlos Mauricio Pacheco, y, en destaque, la familia Podestá. Siguiendo la evolución de los géneros y con un salto en el tiempo, puede apreciarse la síntesis de elementos de ópera y zarzuela en una de las obras más significativas de la producción lírica uruguaya, la ópera *Marta Gruni* de Jaurès Lamarque Pons, ejemplo de obra académica inspirada en la cultura y la música popular.

Y, volviendo a España, incluimos la presencia femenina de cupleteras o tonadilleras. El cuplé, que se difunde por varios países sudamericanos, tiene su momento triunfal en el Solís en las décadas de 1910 y 1920, con dos figuras descollantes: Aurora Jauffret, “La Goya” y Raquel Meller.

“La Goya”, en magnífica fotografía dedicada “A la Comisión Directiva del Teatro Solís”, muestra la morbidez del cuerpo femenino característico de estas cancionistas, como protagonista del fenómeno de erotización y sicalipsis característico de las mujeres de la escena española desde el siglo XIX hasta la Guerra Civil (Salaün, 1990, 2007).



La presencia de “La Goya” se inserta en su gira americana que comienza en abril de 1914; su éxito montevideano es paralelo al obtenido en Buenos Aires. Se presenta con su Compañía Cómica y de Variedades, que pone en escena obras como *El flechazo* y *El chiquillo* de los hermanos Álvarez Quintero. Los programas muestran la alternancia de obras teatrales y números musicales.

en su prolongada temporada de 1926 presenta como parte del espectáculo a “Ofelia de Aragón, *La España que Canta*, en su vasto repertorio de tonadillas y cantos regionales”. El 10 de mayo de ese año esta compañía pone en escena *Nuestros Hijos*, de Florencio Sánchez; el complemento musical está a cargo de esta tonadillera. Sánchez, tan importante para el sainete criollo, autor de la *Marta Gruni* en la que se basa Lamarque Pons, se encuentra en el escenario con un género relacionado con el sainete español.

Teatro musical español y público en el Solís

En la investigación nos hemos detenido a considerar quiénes asistían a estos espectáculos, quiénes seguían esas formidables presentaciones por secciones. Los programas ofrecen - en la mayoría de las ocasiones para la primera mitad del siglo XX, con menos frecuencia después - información detallada del precio de las localidades. Esta información puede complementarse con otros tipos de documentos guardados en el teatro, como los *bordereaux*. Incluimos a manera de ejemplo de la investigación todavía en desarrollo, un breve análisis de los precios de las localidades para los espectáculos en uno de los momentos de su auge.

Compañía Carreras – 1911/1912		
Ubicación	Sección simple	Función entera
Palcos avant-escène sin entrada	\$U 1,20	
Palcos bajos y balcones sin entrada	\$U 1,00	
Palcos altos sin entrada	\$U 0,60	
Sillones de platea con entrada	\$U 0,30	
Tertulia alta con entrada	\$U 0,25	
Entrada a general	\$U 0,20	
Palcos de cazuela sin entrada		\$U 0,80
Luneta de cazuela con entrada		\$U 0,30
Luneta de paraíso con entrada		\$U 0,20
Entrada de cazuela		\$U 0,20
Entrada de paraíso		\$U 0,20

Comparemos con una del final de la década, que además agrega la posibilidad de comprar localidades para dos funciones, novedad para el género:

Compañía de Zarzuelas y Revistas Pepe Viñas - 1919			
Ubicación	Sección simple	Sección doble	Función entera
Palcos bajos y balcones	\$U 1,00	\$U 2,00	
Palcos altos y balcones	\$U 0,60	\$U 1,20	
Sillones de platea c/entrada	\$U 0,40	\$U 0,80	
Tertulia balcón	\$U 0,40	\$U 0,80	
Tertulia alta	\$U 0,30	\$U 0,60	
Entrada a general	\$U 0,20	\$U 0,40	
Palcos de cazuela			\$U 1,00
Delantera cazuela			\$U 0,30
Delantera de paraíso			\$U 0,30
Entrada de cazuela			\$U 0,20
Entrada de paraíso			\$U 0,20

Y una tercera compañía, con clara diferencia con los precios de localidades, subsanada en parte con dos grandes rebajas anunciadas en los programas a título expreso, sobre todo en las consideradas mejores localidades:

Gran Compañía Española de Zarzuela y Operetas Helena d'Algy -1920			
Ubicación	Sección simple	1er. Rebaja	2da. Rebaja
Palcos bajos y balcón sin entrada	\$U 6,00	\$U 4,00	\$U 2,50
Palcos altos y balcón sin entrada	\$U 3,00	\$U 2,00	\$U 1,50
Palcos de cazuela sin entrada	\$U 1,20	\$U 1,00	\$U 0,60
Sillón de platea con entrada	\$U 1,20	\$U 1,00	\$U 0,50
Tertulia balcón con entrada delantera	\$U 1,20		\$U 0,60
Tertulia otras filas	\$U 0,70	\$U 0,50	\$U 0,30
Tertulia alta 1º fila con entrada	\$U 0,70	\$U 0,50	\$U 0,30
Tertulia alta otras filas con entrada	\$U 0,50		
Entrada general a palco	\$U 0,30		
Luneta de cazuela	\$U 0,30		
Luneta de galería	\$U 0,30		
Entrada a cazuela o paraíso	\$U 0,20		

¿Qué significaban para el público asiduo a estos espectáculos estos precios? Comparemos algunos costos según la prensa de 1912:

- Un diario suelto en la ciudad costaba \$ 0,02
- Un aviso económico de 100 letras y por 3 días, costaba \$ 0,30
- El alquiler mensual de una pieza "interior" costaba entre \$5 y \$ 7
- Un chalet en Pocitos recién construido se cotizaba a \$ 19.000⁴
- Un traje de saco derecho en casimir de fantasía costaba entre \$ 10 y \$ 20; un traje de saco cruzado entre

4 _ *El Día*, 02-01-1912, Montevideo.

- \$12 y \$ 22; un traje de saco jaquet entre \$ 20 y \$ 30⁵
- Un viaje en Ferrocarril a Canelones, Santa Lucía y 25 de Agosto (ida y vuelta), costaba en primera clase \$ 1 y en segunda clase \$ 0,70. Un viaje a Minas (ida y vuelta), costaba en primera clase \$ 1,50 y en segunda clase \$ 1⁶

El Banco de la República Oriental del Uruguay, en la Caja de Ahorros y la Sección Alcantías, “como medio de fomentar la previsora costumbre del ahorro, especialmente entre los elementos populares”⁷ tenía el siguiente procedimiento: se depositaban \$ 2, y el Banco le daba al cliente una alcancía, quedándose en poder de la llave. En cualquier momento se podía ir al Banco y retirar el dinero. El saldo generaba interés: de \$ 1 a \$ 300, el 6% anual y de \$ 301 a \$ 1.000, el 5% anual.

Relacionado con estos índices, el costo de las entradas al Teatro Solís para este tipo de espectáculo y en ese período, se evidencia como muy accesible. Este tipo de análisis está previsto para diferentes géneros y períodos.

5 *El Día*, 03-I-1912, Montevideo.

6 *El Día*, 08-I-1912, Montevideo.

7 *El Día*, 02-I-1912, Montevideo.

Imágenes para el Solís: más allá de la música

Para finalizar, señalamos dos aspectos que interesan en el análisis de la música concebida como parte de un entramado sociocultural: la vinculación con la economía y los sponsors a través de la publicidad en los programas, y las artes gráficas presentes en los mismos. Hemos seleccionado diez piezas publicitarias aisladas, pero muchas más pueden apreciarse en los programas digitalizados. La publicidad tiene que ver específicamente con la música, pero también muestra un país que busca su lugar en la modernidad, que a mediados del siglo XX se enorgullece de los productos nacionales, que



evoluciona hacia un mundo transnacional y luego globalizado conforme avanza ese siglo. Y las artes gráficas aparecen integradas desde el propio logotipo del Teatro y sus cambios, en la tipografía, en los dibujos que muestran las tendencias de cada época, las idealizaciones de países y géneros musicales, la vinculación específica entre estética e ideología en casos como el del reiterado uso de la bandera uruguaya durante el período de dictadura militar. Toques de la mirada orientalista en las primeras décadas, Art Nouveau, expresionismo, pop... el México idealizado y "condensado" en el programa de una revista musical de 1935; los "guapos" de los espectáculos de tango de la década del 40, la irrupción de lo beat en los 60, las magníficas piezas para el jazz de diferentes momentos, la fotografía en muy variadas vertientes estéticas. Un resumen del microcosmos en el que se puede constituir un escenario y los programas de su actividad, en este recorrido en el que intentamos asirlo en imágenes.



Casa Giz Gómez & Cía.

SECCIÓN DETALLE

Importadora de Gramófonos. Discos con las últimas novedades musicales. Especialidad en cantos españoles y estilos criollos.

Únicos representantes del famoso

Jabón La Toja

"Depilatorio Inglés"

Grandes novedades para regalos □ "Rizolina Ideal"

CALLE URUGUAY ESQ. RIO NEGRO (Palacio Marexiano)

EXITO DE la obra de gran espectáculo

"AROMAS de ESPAÑA"

Fantasia regional en 2 actos y 16 cuadros de fastuosa presentación. Sorprendentes escenificaciones de arte español incluyendo cuadros famosos de GOYA y ROMERO DE TORRES



*Con el sprit
de Paris!*

Extractos

Lociones

Colonias

Cremas de tocador

Maquillajes en polvo

en la linea de lujo

RECAMIER

REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY



**MINISTERIO DEL INTERIOR
TEATRO SOLIS**

Banda de la Escuela Nacional de Policia
"JUAN C. GOMEZ FOLLE"

CONCIERTO INAUGURAL: "HOMENAJE AL DIA DE LAS AMERICAS";
PRIMERO DE UN CICLO PROGRAMADO POR
LA ESCUELA NACIONAL DE POLICIA
Y LA OFICINA DE RELACIONES PUBLICAS
DEL MINISTERIO DEL INTERIOR

Entrada: Por invitación
Montevideo, octubre 11 de 1974

Bibliografía

- ARANA, Mariano, 2000 – “El teatro de la ciudad y la ciudad como teatro de la colectividad”. En: Farina, Á. y C. Pascual – *Proyecto Solís*. Padova: Il Poligrafo.
- AYESTARÁN, Lauro, 1953 – *La música en el Uruguay*. Montevideo. SODRE.
- AYESTARÁN, Lauro, 1956 – *El centenario del Teatro Solís*. Montevideo: Comisión de Teatros Municipales.
- BAROFFIO, Eugenio, 1958 – “El Teatro Solís”. *Revista Histórica, tomo XXVIII, Año LII, 2ª época, Nº 82-84*.
- BOURET, Daniela, 2004 – *Teatro Solís: historias y documentos*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- CASARES, Emilio, 2002 – “Género zarzuelístico”. *Diccionario de la Zarzuela. España e hispanoamérica, Vol.I*. Madrid: Instituto Completense de Ciencias Musicales.
- CASARES, Emilio, 2003 – “Zarzuela”. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica, Vol.II*. Madrid: Instituto Completense de Ciencias Musicales.
- CASTELLANOS, Alfredo, 1987 – *La historia del Teatro Solís*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- CRUCES, Francisco, 2007 - *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FARINA, Álvaro y Carlos PASCUAL, 2000 – *Proyecto Solís*. Padova: Il Poligrafo.
- FORNARO, Marita, 1998 - “Repertorios y protagonistas en la música popularailable uruguaya, 1920/1940”. *Anales de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. (1994). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- FORNARO, Marita, 2001 - “Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay: 1920 – 1950”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Begoña Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- FORNARO, Marita, 2010 - “Género, belleza y salud: la representación del cuerpo en los medios artísticos uruguayos durante la primera mitad del siglo XX”. En: Josep Martí y Yolanda Aixelà (eds.). *Desvelando el Cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*, Madrid: CSIC.
- FORNARO, Marita, 2011 - “Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica: presencia de la zarzuela en la programación de instituciones teatrales uruguayas”. En: *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Vicente Galbis, Víctor Sánchez y Javier Suárez Pajares, eds. Valencia: Instituto Valenciano de la Música.

- FORNARO, Marita y Samuel SZTERN, 1997 - *Música popular e imagen gráfica en el Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo: CSIC.
- FORNARO, Marita, Marta SALOM, Graciela CARREÑO y Jimena BUXEDAS, 2006 - "El Archivo del Teatro Solís de Montevideo: análisis de la inserción del Teatro en la sociedad uruguaya a través de los programas de espectáculos, 1856 - 1930", *Boletín Música Casa de las Américas* N° 17.
- FORNARO, Marita, Marta SALOM, Graciela CARREÑO y Jimena BUXEDAS, 2006 - "Qué dan hoy en el Solís? Los programas de espectáculos como testigos de las actividades del Teatro y de su inserción en el entramado sociocultural uruguayo", en: *Teatro Solís. 150 años de historias desde el escenario*". D. BOURET, comp. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo/Linardi y Risso.
- FORNARO, Marita y Marta SALOM, 2007 - "El género Ópera en Uruguay: una mirada múltiple". En: *Opus Ópera*. Montevideo: Teatro Solís.
- FORNARO, Marita, Marta Salom, Graciela Carreño, Jimena Buxedas y Cecilia Mauttoni, 2007 - "Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupletearas y tangos..", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 13, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- GONZÁLEZ PEÑA, Ma. Luz y Marta LENA PAZ,, 2003 - "José López Silva". *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica, Vol. I*. Emilio Casares Rodicio (dir.) Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- MARTÍ, Josep, 1996 - *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- MARTINS, Carlos A., 1986 - *Música popular uruguaya 1973 - 1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo: Centro Latinoamericano de Economía Humana/Ediciones de la Banda Oriental.
- PELÁEZ BRUNO, Fernando, 2002/2004 - *De las cuevas al Solís. 1960 - 1975. Cronología del rock en Uruguay* (2 vols.). Montevideo: Perro Andaluz.
- PELÁEZ, BRUNO Fernando, 2009 - *Veinte bandas orientales del siglo XX*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- SALAÜN, Serge, 1990 - *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SALAÜN, Serge, 2007 - "Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo". *Dossiers feministes*, 10.