

**MONTEVIDEO
SE DIVIERTE.**

**FIESTA,
ENTRETENIMIENTO
Y ESPACIO PUBLICO**

**Milita Alfaro
Pablo Alvira**

W **30** AÑOS

EN CUERPO Y ALMA

5



**Intendencia
Montevideo**



**Nuestra
Montevideo**

5

**Nuestra
Montevideo**

MONTEVIDEO SE DIVIERTE

FIESTA,
ENTRETENIMIENTO
Y ESPACIO PUBLICO

Milita Alfaro
Pablo Alvira



Nuestra
Montevideo

Intendencia de Montevideo: Carolina Cosse

Secretaría general: Olga Otegui

Asesoría de Desarrollo Municipal y Participación: Federico Graña

Departamento de Cultura: María Inés Obaldía

Equipo 300 años de Montevideo: Ana Acosta, Mauricio Bruno, Ximena Caporale, Ana De Rogatis, Natalia Díaz, Leonardo Fossatti, Rodrigo Mesa, Soledad Moreira, Miguel Pereira, Lía Perez, Leonardo Pintos, Jeaninne Vera

Coordinación académica por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República: Nicolás Duffau y Ana Frega

Coordinación de los equipos de trabajo: Matías Borba e Irene Taño

Equipo de investigación *Nuestra Montevideo*: Andrea Antuña, Renata Baltierra, Lía Fierro, Daniel Gómez, María Fernanda Morales, Belén Ramírez, Elisa Rodríguez, Francis Santana, Natalia Stalla, Mariana Trías

Equipo de investigación *Cuenta la ciudad desde tu barrio*: Emanuel Andriulis, Sebastián Carvalho, Eliana Crusi, Ariana Dufour, Priscila Frípp, Joaquina González, Leandro Lereté, Clara Perugorría, Lorena Rodríguez, Marcos Rodríguez, Fabiana Solari, Marcio Souza

Corrección y diagramación: Nairí Aharonián Paraskevaídis

ISBN: 978-9974-906-46-4

© Las y los autores, 2024

© Las y los fotógrafos, 2024

© Intendencia de Montevideo, 2024

Imagen de portada: fragmento de *The tango emoción de color. Escena de café.*

Multitud de Rafael Barradas (1913), Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Tomada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rafael_Barradas_-_Escena_de_caf%C3%A9,_1913.jpg (en dominio público).

Presentación

Comienza la colección **Nuestra Montevideo**, con quince fascículos mediante los cuales nos adentramos en un recorrido histórico donde se abordan aspectos políticos, económicos, sociales y culturales a lo largo de tres siglos.

Una ciudad es la materialización del entramado social que la vive, la construye, significa, la imagina y la reinventa. Montevideo es ese entramado, fiel reflejo de esa red diversa. Conmemoramos sus trescientos años y qué mejor manera que poner en relieve los hilos

que atan, entretujan y delimitan la trama de nuestro presente.

La historia de nuestra Montevideo también es la historia de nuestros derechos conquistados y de ese trabajo permanente por ejercerlos en libertad y en comunidad. Es una historia que vive en continua construcción, transformación y en constante diálogo con la memoria de todos sus habitantes

Montevideo es la que nos une;
Montevideo es la vida de su gente;
Montevideo tiene alma, su alma es

su historia, y Montevideo nos da un cuerpo para unirnos. Alma con música, cuerpo que canta.

Estos fascículos son un aporte para comprender mejor nuestro pasado y nuestro presente. Nos ayudarán a reflexionar sobre nuestra identidad como ciudad y como comunidad, y ojalá sean un pequeño aporte para pensar nuestro futuro.

Carolina Cosse
Intendente de Montevideo

Agradecemos a Ana Frega y a Nicolás Duffau, por la invitación; a Belén Ramírez, por su trabajo con las imágenes, y a Nairí Aharonián, por la atenta labor de edición.

Milita Alfaro es profesora de Historia. Se desempeña como docente de la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República (Udelar), y como coordinadora de la Cátedra Unesco en Carnaval y Patrimonio. Es investigadora en temas de historia social y cultural, con especial énfasis en la producción simbólica de los sectores subalternos y en los itinerarios del carnaval montevidéano en la larga duración. Ha participado en variados congresos y simposios nacionales e internacionales, y es autora de numerosos libros y artículos sobre temas de su especialidad.

Pablo Alvira es profesor de Historia y doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. En la actualidad, es docente del Departamento de Historia Americana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar), e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) y el Grupo de Estudios sobre las Izquierdas (GEI), ambos en la Udelar. Estudia temas de historia cultural, centrándose actualmente en el cine latinoamericano entre las décadas de 1950 y 1970.

En términos generales, los itinerarios de nuestra historiografía tradicional confirman la percepción de la historiadora francesa Mona Ozouf cuando sostenía que la Historia le suele dedicar más atención a los trabajos y los esfuerzos de los hombres y mujeres del pasado que a su ocio y a sus espacios de recreación.¹ Sin embargo, mirar a una sociedad que se divierte habilita la aproximación

a prácticas y representaciones que son ingrediente clave en la modelación de su cultura y su patrimonio material e inmaterial. Ese ha sido uno de los cometidos de la Historia cultural en las últimas décadas, y este volumen lo hace suyo.

Las páginas que siguen procuran explorar tramos de una historia en la que se vinculan los usos del

espacio público con la recreación, el entretenimiento y la celebración, aunque resumir tres siglos de actividades lúdicas compartidas por las y los montevidéanos no es tarea sencilla. Conscientes del desafío, lo que proponemos es apenas un recorrido posible —entre muchos otros— por las formas, tiempos y lugares de la diversión ciudadana.

Entre la colonia y la república: claves festivas de una sociedad en formación

El tópico acerca de una ciudad austera, monótona y gris, recurrente a finales del siglo XX, encuentra su correlato en los orígenes: no pocos lamentaron la carencia de entretenimientos, la falta de fiestas, en fin, el «tedio aldeano» de la antigua San Felipe y Santiago. Sin embargo, una lectura atenta de crónicas, memorias,

relatos de viajeros y de la normativa promulgada —tanto para promover como para prohibir— da cuenta de una urbe que, aunque escasa de recursos —comparada con otras ciudades coloniales— y pese a una modesta población que, en el entorno de 1800, no llegaba a diez mil habitantes, se las ingenió para entretenerse y

para celebrar. Tanto en las fiestas oficiales, cívicas y religiosas, como a través de divertimentos más espontáneos y populares en los que afloran muchos de los códigos de la cultura «bárbara» que José Pedro Barrán definió como ingrediente central del país criollo y premoderno.²

- 1 Mona Ozouf, «La fiesta bajo la Revolución Francesa», en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, vol III: Nuevos temas. Barcelona: Laia, 1980, p. 261.
- 2 José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, tomo 1: La cultura «bárbara» (1800-1860). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

Si la fiesta siempre cumple un papel importante en la construcción de la identidad colectiva y la idea de comunidad, esta era más importante aún en la sociedad orgánica del llamado Antiguo Régimen, no solo para exaltar lo sagrado y las jerarquías, sino también porque la fiesta era vista por las elites como *válvula de seguridad* para liberar las tensiones de una sociedad, para lo que las fechas religiosas brindaban una inmejorable oportunidad. Antes de convertirse, recién hacia finales del siglo XIX, en *ceremonias* caracterizadas por la solemnidad, las celebraciones religiosas eran festivas, numerosas y populares.

Para 1730, el Cabildo había establecido trece *fiestas de tablas* —como se denominaba al conjunto de celebraciones que España mandaba observar en sus dominios prohibiendo *obras serviles* durante esos días—, de las cuales doce eran religiosas y una correspondía al cumpleaños del rey. Este fue un calendario de fiestas oficial durante el período colonial, que, con algunas variaciones, se mantuvo vigente durante buena

parte del siglo XIX. Se extendía desde diciembre hasta Carnaval, en febrero; se interrumpía durante la Cuaresma, y reiniciaba desde el domingo de Pascua hasta finales de junio, con los festejos de San Juan Bautista, San Pablo y San Pedro. La tradicional *noche de no dormir*, la Nochebuena, era el disparo de largada: cohetes, matracas, serenatas, ruido infernal de latas y fierros que atronaban durante toda la noche, mientras barras de bromistas tocaban estrepitosamente los llamadores de todas las puertas y cambiaban los tableros de los comercios. A ello le seguía el 31 de diciembre, con bailes populares y *de sociedad* y con quema de fuegos artificiales que reunían a buena parte de los y las montevidéanos en la plaza Constitución.

Entre todos estos eventos, el del *Corpus Christi*, especialmente durante el siglo XVIII, fue uno de los de mayor preparación y participación. Celebrado sesenta días después del domingo de Pascua, la procesión implicaba un acondicionamiento especial de la ciudad con limpieza de calles

y construcción de altares en las esquinas de la plaza Mayor (hoy plaza Constitución o Matriz). La procesión comenzaba con un componente carnavalesco, encuentro entre mitología y cristianismo: el desfile de la tarasca, monstruo parecido a una serpiente, representante del diablo, y los poseídos danzarines que la acompañaban representando los pecados capitales.

A finales del período colonial, y a instancias de una Iglesia que antes había tolerado su sentido moralizador, una Real Cédula prohibió la tarasca por las «indecencias» que provocaba.

Otro ejemplo de religiosidad festiva y popular era la Noche de San Juan, celebrada el 23 de junio, momento de comilonas, bailes y fogatas, y también del jocoso y muy extendido juego de *cédulas de San Juan*, que buscaba —mediante la extracción azarosa de papelititos con nombres de hombres y mujeres— concertar noviazgos. Un tono similar tenían los festejos del domingo de Pascua, que representaban una



Candombe. Óleo sobre cartón de Pedro Figari, alrededor de 1925. Museo Nacional de Artes Visuales. Fotografía de Eduardo Baldizan.

Las tradicionales salas, que proliferaron en la franja sur de la ciudad, oficiaron como locales de congregación de las distintas naciones africanas, para la celebración de sus fiestas y de sus ceremonias mortuorias. Cada 6 de enero, partían desde allí las distintas comitivas que, ataviadas con sus mejores galas y presididas por sus respectivas majestades, concurrían a misa en la iglesia Matriz; recibían el tradicional óbolo de las autoridades a las que presentaban sus respetos en la visita de rigor, y volvían al barrio, donde, rodeadas de miles de curiosos —cinco mil en 1860, según la cónica publicada en *La Nación* de ese año—, se entregaban por horas al frenético rito del candombe y los tamboriles.

suerte de descompresión de más de cuarenta días de recogimiento que culminaban en la Semana Santa. Las *fiestas* de Pascua incluían fuegos artificiales y bailes que tenían lugar en distintos espacios de la ciudad y que culminaban con la *quema de Judas*, una hoguera donde se prendía fuego un muñeco representando a Judas Iscariote, quien, según la tradición cristiana, traicionó a Jesús.

Los africanos y sus descendientes, esclavizados y libres, celebraban tres fiestas religiosas como propias de la comunidad: San Benito, Virgen del Rosario y, muy especialmente, el Día de Reyes, por el rey negro Baltasar. En esta última fecha, el 6 de enero, alcanzaban su apogeo los *candombes*, herederos directos de la ceremonia ritual con la cual, desde tiempos de la colonia, los primeros esclavos africanos recreaban la coronación de los reyes congos en las costas de la ciudad amurallada.

Junto a estas ceremonias y rituales colectivos, el Montevideo de finales del siglo XVIII y de buena parte del XIX da cuenta del

carácter bullicioso de una sociedad joven, plebeya y desenfadada. Ambientadas por el ocio y el igualitarismo propios del Uruguay precapitalista, las bromas y carcajadas invadían todos los órdenes de la vida y estallaban en el lugar y en el momento menos indicado, sin distinción de clases, edades ni jerarquías.

Entre la infinidad de episodios que así lo documentan, resalta la imagen del presidente Fructuoso Rivera, quien, en 1839, ante el estupor del emisario francés Aimé Roger, se tomó unos minutos para firmar la declaración de guerra a Juan Manuel de Rosas que le dio comienzo a la Guerra Grande, disfrazado de moro en medio de un animado baile de máscaras del que participaba en Durazno. A eso se le debe sumar la proliferación de prácticas que confirman la distancia que nos separa de las pautas culturales de entonces: desde la *algazara* con que se festejaba la ocurrencia de los bromistas que solían entretenerse en dejar un gato muerto envuelto en un rebozo en el torno del Hospital de la Caridad, destinado a recoger

a bebés abandonados, hasta la *jarana* y las *carcajadas* provocadas por diversiones tan *bárbaras* como la de empapar ratones (*mineritos*, dice la prensa) con aguardiente y echarlos a correr luego de encender el líquido con fuego.

En aquel contexto impregnado de excesos y de desbordes lúdicos, las y los montevideanos —chicos y grandes, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, pobres y ricos, gobernantes y gobernados, sacerdotes y feligreses— vivieron intensamente las alternativas del carnaval, celebración que ocupó desde siempre un lugar privilegiado en el calendario festivo de la ciudad. Acorde con el talante de aquellos años, desde los tiempos de la colonia y hasta bien entrado el siglo XIX, la fiesta fue sinónimo de tres días de verdadera locura: gritos, risotadas, desenfreno corporal y verbal, suspensión temporaria de las reglas del trabajo y relativización de roles, merced a las metamorfosis que habilitaba el disfraz.

A pesar de las tertulias de máscaras y la temprana presencia de sociedades carnalescas que

Une venta ou cabaret des provinces frontières de la Plata [Una pulpería en las provincias vecinas del Plata]. Grabado de Pelcoq según croquis de Demersay. Tomado de Demersay, Alfred: «Fragments d'un voyage au Paraguay», en *Le Tour du Monde*. París: Hachette, 1861. Acervo Milda Rivarola en www.imagoteca.com.py

La pulpería era un establecimiento comercial de venta de artículos necesarios para la vida cotidiana (comestibles, bebidas, herramientas y ropa). Además, constituía un lugar de consumo y recreación donde se podía comer, beber, cantar o practicar distintos juegos, como los naipes o la taba, y hasta podía contar con un reñidero de gallos aldeaño. En 1724, Pedro Gonardo instaló la primera pulpería en Montevideo, y luego surgirían muchas más, ubicadas en general en esquinas. Al ser lugares de juego y de consumo de bebidas alcohólicas, eran frecuentes las peleas entre sus asistentes, como enfatizaban los viajeros que visitaron la ciudad. Esto hizo que las elites las asociaran con la delincuencia y la vagancia, y que las autoridades trataran de limitar o de reglamentar su funcionamiento. Sin embargo, junto con la iglesia, la pulpería era uno de los centros de la vida social de la gente común. Fueron desapareciendo a medida que avanzaba el siglo XIX, mientras otros establecimientos, como el almacén de ramos generales, los boliches y los bares, sustituían sus funciones.





Corrida en Plaza de Toros de La Unión, 1890. Foto 0599FMHB. Sin datos de autoría. Centro de Fotografía (CdF), Intendencia de Montevideo (IM).

Las corridas de toros eran una diversión muy popular en el siglo XIX, y es un episodio relatado por la historiadora Aurora Capillas de Castellanos el que da cuenta del entusiasmo que despertaban. En noviembre de 1780, para celebrar el onomástico de Carlos III, se organizó una corrida. No había muchos toreros disponibles y uno de los mejores, un tal Antonio Matos, estaba preso, por lo que el Cabildo, para no comprometer la calidad de la fiesta, debió excarcelarlo de urgencia, «habida cuenta de su minoría de edad, de su prisión por más de cinco meses, de ser su persona útil y de algún modo de interés público». En la imagen, la plaza de toros La Unión, con capacidad para doce mil espectadores, inaugurada en 1855 y demolida en 1923. La última corrida tuvo lugar el 2 de marzo de 1890, a beneficio del Hospital Asilo Español. Ubicada en la confluencia de las calles Odense, Trípoli y Pamplona, en la actualidad, la antigua plaza es un espacio verde que homenajea al torero español Joaquín Sanz Punteret, fallecido en este recinto en 1888.

anticipaban nuevas formas de festejar, lo que predominó en la primera mitad del ochocientos fue el juego bárbaro y nivelador de los baldes y latones de agua cayendo a torrentes desde todas las azoteas de la ciudad; los violentos asaltos a la casa del vecino, y las feroces guerrillas en las que nuestros antepasados y antepasadas echaron mano a una variada gama de proyectiles, cuanto más contundentes mejor. En aquella sociedad en la que la violencia era componente inseparable de la vida, el juego y los festejos de cada carnaval evocan una suerte de guerra, con su interminable secuela de cabezas rotas, piernas quebradas, trompadas, fierrazos, puñaladas, y hasta balazos.

La muerte misma tenía una dimensión festiva, un tanto extraña para el observador de hoy. Hasta entrado el siglo XX, la muerte —en Montevideo como en otras ciudades— era un evento frecuente, por enfermedades, guerras o

conflictos interpersonales que se resolvían con violencia.

Si bien la religión católica cumplió un papel muy importante en la aceptación de esta omnipresencia de la muerte, aquella sociedad no solo la aceptó, sino que hizo poco por ocultarla y, en muchos casos, la exhibió. Un ejemplo de esto son las exequias reales, que la corona española ordenaba celebrar en todas las poblaciones urbanas. Aunque estaban revestidas de luto y gravedad, se trataba de un espectáculo imponente, organizado por el Cabildo y las autoridades eclesiásticas. Dentro de la relativa austeridad que caracterizaba al Montevideo colonial, se construían altares, arcos de triunfo y, en particular, el catafalco real que presidía las celebraciones, que duraban por lo menos tres días, incluyendo misas, procesiones y salvas de cañonazos.³ Durante el siglo XVIII, la ciudad asistió a los funerales de Fernando VI, de Carlos III y de la reina María Amalia, del mismo modo en que participó en las

proclamaciones de Carlos III y de Carlos IV.

Aunque ya en la época republicana la pompa barroca era muy criticada, esta tradición encontró su continuidad en los funerales de figuras públicas. Por ejemplo, ante la muerte de generales en las guerras civiles de la primera mitad del siglo, o, más adelante, en 1866, en ocasión de los funerales en recuerdo de los militares del Partido Colorado, muertos ocho años antes en el episodio conocido como la Matanza de Quinteros, del aniversario de la muerte de Venancio Flores en 1870 y del funeral del papa Pío IX ordenado por el obispo Jacinto Vera en 1878. Como en las antiguas honras reales, los catafalcos ocupaban un lugar preponderante.

La visibilidad de la muerte y el homenaje público al difunto formaban parte de la vida cotidiana de todas las clases sociales, no solo de las elites, y las ceremonias implicaban formas de la fiesta para

3 Andrea Betancor, Arturo Betancur y Wilson González Demuro, *Muerte y religiosidad en el Montevideo colonial. Una historia de temores y esperanzas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008, p. 103.

los deudos: el encuentro comunitario, la abundancia de comida y bebida, el ruido y la alegría.⁴ En los velorios, parientes, amigos y allegados compartían comidas dulces y saladas, así como mate y bebidas alcohólicas, en tanta cantidad como las posibilidades económicas de la familia del difunto lo permitieran.

También los cementerios eran escenarios de paseos y de encuentro social. El Día de los Difuntos, el 2 de noviembre, las calles y pasillos se llenaban de gente, que se comportaba como en cualquier plaza pública. A esto se le agregaba la participación de orquestas y carpas con despacho de bebidas, instaladas de manera eventual frente al cementerio, finalmente prohibidas en la década de 1880.

Incluso un suceso que hoy consideraríamos un drama íntimo, como es la muerte de un niño, podía tornarse un acontecimiento festivo: los llamados *velorios de angelitos*.

Tanto párvulos como recién nacidos, sostenía la tradición de origen hispánico, ascendían directamente al cielo por sus cualidades de no pecadores. Por eso, su muerte no era motivo de llanto, sino de festejo, a veces de varios días. Tal podía ser el jolgorio, que en 1759 el gobernador español prohibió en estos velorios ciertos juegos de dados y de naipes, en los que muchos vecinos «disipan lo que tienen agregándose a esto el uso de la bebida que corre en tales casos muy frecuente».⁵

Las ejecuciones también reunían multitudes. Como sucedía con los azotes —un castigo muy festejado por la concurrencia que consistía en pasear al reo por la ciudad mientras se lo flagelaba—, no se trataba simplemente del cumplimiento de la pena, sino que el castigo debía ser ejemplificador y público. Aunque la abolición de la pena de muerte debió esperar a 1907, probablemente la última realizada con carácter de espectáculo fue en 1871, cuando fusilaron

a los asesinos de un médico italiano, Vicente Feliciangeli, en la plaza Artola, actual plaza De los Treinta y Tres Orientales (o De los Bomberos). La presenciaron entre 25.000 y 50.000 personas —según qué fuente se consulte—, lo que el diario *La Paz* calificó de «repugnante drama», un hecho que antes que de fiesta debía «ser de luto en la conciencia de todos los hombres honrados».

Según el testimonio de cronistas y viajeros aquel Montevideo minúsculo y familiar conoció una intensa sociabilidad en lo que respecta a prácticas y espacios de recreación, que, a falta de una variada oferta en materia de paseos y diversiones públicas, se conformó con las opciones que ofrecía la sencillez aldeana de entonces. Mientras en invierno se multiplicaban las guitarreadas, el chocolate con churros y la lotería de cartones entre amigos y parientes, en las tardecitas de verano las reuniones se trasladaban a las azoteas donde las familias se reunían con sus

4 Barrán, o. cit., p. 176.

5 Aurora Capillas de Castellanos, *Montevideo en el siglo XVIII*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971, p. 18.

visitas para disfrutar de la charla y de la brisa del mar.

Si se trataba de pasar el día fuera de casa, hacia 1830 las preferencias se inclinaban por las excursiones pedestres a la Quinta de Las Albahacas, ubicada en las inmediaciones de Ejido y Cerro Largo, que ofrecía como principales atracciones cancha de bochas, sapo y otros juegos, además de muy apetitosos almuerzos. A partir de los años sesenta del siglo XIX, en cambio, quienes se podían trasladar en carruaje, preferían frecuentar las quintas del Miguelete y las delicias del Paso Molino. Allí disfrutaban de la frondosa vegetación y del «poético murmullo del majestuoso arroyo que se desliza mansamente entre un lecho de flores», según el diario *El Ferrocarril*, que en 1869 describía el paraje como un «magnífico Edén destinado a convertirse en breve en el *petit Versailles* montevideano».

Otras prácticas recreativas remiten a rutinas cotidianas que, pese a la relativa indiferenciación que todavía primaba en aquella

sociedad, permiten asociar ciertos espacios con clivajes de clase, de edad o de género: los tambos, donde los jóvenes de ambos sexos solían darse cita para conversar y tomar un espumante vaso de leche recién ordeñada; la calle 25 de Mayo —la más *chic* del Montevideo de entonces y punto de referencia femenino—, que en unas pocas cuadras concentraba lo más selecto que la ciudad podía ofrecer en materia de joyerías, tiendas, zapaterías, sombrererías y demás; cafés como el de la Alianza, el del Tuerto Adrián o el del Agua Sucia, con sus tertulias masculinas, herederas de una proverbial tradición hispana que, durante la Guerra Grande, también tuvo sus exponentes en el Café de Los Federales o en el de Los Defensores de las Leyes de la Villa de la Restauración.

Se debe resaltar también el gusto por los baños de mar, una afición que es tan antigua como la propia Montevideo. La primera zona de baños, llamada De Los Padres y ubicada en la costa, se situaba frente al actual Mercado del Puerto, donde, según el

Montevideo antiguo de Isidoro de María, solían bañarse «en cueros» los reverendos del Convento de San Francisco, y no solo ellos. Sostiene De María que, en tiempos de la colonia, «cualquiera era dueño de tirarse al agua y darse un rico baño [...] sin que fuera inconveniente la mezcla de sexos ni que lo hicieran los hombres en traje de Adán, en medio de las señoras».

Semejante tolerancia fue abolida en 1831, cuando, en su calidad de jefe político y de Policía, Luis Lamas «entró a enmendar la plana antigua [...] designando puntos en la costa del mar, con separación para baños de hombres y baños de mujeres».

A partir de entonces, ese tipo de disposiciones no hicieron más que reafirmarse y ampliarse, rigiendo en todos los *balnearios* que conoció Montevideo en este período: los Baños de Aurquía, situados a la altura de Maldonado y Ciudadela; la playa Santa Ana, ubicada frente a la calle Santiago de Chile, y, ya en la década de 1860, el balneario Patricios, que funcionó en las inmediaciones de Gonzalo Ramírez

*Casa de Comedias. Dibujo de Carlos Menck Freire, tomado de Carlos Menck Freire y Juan Antonio Varese, *Viaje al antiguo Montevideo: retrospectiva gráfico-testimonial*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1996.*

La Casa de Comedias, construida frente a la Casa del Gobernador (actual plaza Zabala), fue el único coliseo teatral de la ciudad hasta 1856, cuando se inauguró el teatro Solís. Tras su inauguración en 1793, su actividad fue escasa e irregular, con funciones que se daban solo los domingos y ocasionalmente en días de ceremonias oficiales. En su recinto, descrito por viajeros como rústico y muy modesto, se representaban dramas y comedias de autores españoles como Calderón o Lope de Vega, así como traducciones de extranjeros como William Shakespeare o Carlo Goldoni, a lo que se sumaban formatos breves muy populares en España y América como loas, tonadillas escénicas, sainetes y entremeses. A pesar de las convulsiones políticas, el teatro logró estabilizarse a mediados de la década de 1820, cuando comenzó a recibir compañías europeas que giraban por Sudamérica. Fue demolido en 1878 y reinaugurado como teatro San Felipe, también demolido más tarde para edificar allí el actual palacio Taranco.



y Magallanes y que desapareció en 1870. En efecto, en ese año nació la playa Ramírez con sus casillas y los carritos de caballos que, ateniéndose a una rigurosa separación de sexos, introducían a los bañistas mar adentro.

Competiendo por la atención del público con prácticas recreativas y festividades de distinta naturaleza, encontramos las llamadas *diversiones públicas*: formas de esparcimiento promovidas por las autoridades, que estimaban que un moderado y sano entretenimiento permitiría un mayor control de la población, mientras se celebrase en espacios específicos y delimitados. Una de estas diversiones era el teatro, que, según aquella visión, en tanto satisfacía una demanda natural de distracción, cumplía una función positiva para el bien común, ya que, como era una distracción «honesta», dificultaba la expansión de aquellas «inmorales», como las que tenían lugar en las pulperías.

Según lo recordaría en su testamento el comerciante portugués Manuel Cipriano de Melo, objetivos

similares guiaron la apertura en 1793 de la primera sala teatral de la ciudad, la Casa de Comedias, también llamada Coliseo. Según se lee en su testamento, Melo construyó la sala a pedido del gobernador de Montevideo, Antonio Olaguer y Feliú, quien se lo encargó «para divertir los ánimos de los habitantes de este Pueblo que podrían padecer alguna quiebra en su fidelidad, por causa de la libertad, que había adoptado la República Francesa».

Además del teatro, las elites montevidéanas tenían otras diversiones. Bailes y tertulias amenizaban el nada desdeñable tiempo de ocio de estos grupos sociales. Los bailes de sociedad organizados en el Cabildo, en la Casa de Comedias o en la Casa del Gobernador, donde —según narra De María en *Montevideo antiguo*— se daban «los más suntuosos», en los cuales las damas lujosamente ataviadas se atrevían con la cuadrilla, la contradanza y el minué —las danzas de moda—.

Sin embargo, un solo teatro y esporádicos bailes públicos no eran

suficientes, por lo que, en el límite del disfrute privado y la diversión pública, se organizaban las tertulias en casas de particulares, donde hombres y mujeres de la alta sociedad montevidéana conversaban y jugaban, pero también bailaban y atendían presentaciones musicales, en general al piano.

Las crónicas también dan cuenta de espectáculos de carácter circense, como volatineros y teatro de títeres, que esporádicamente entretenían a la ciudad en las últimas décadas de la colonia. Isidoro de María señala que, en 1822, ya existían espectáculos improvisados en circos, como un picadero armado en el patio de un conventillo situado en las actuales calles Cerrito y Solís, cuyos ruidos fueron repetidamente denunciados por los vecinos.

De carácter profesional, no obstante, el primer circo que llegó a Montevideo fue la Compañía Gimnástica de José *Pepe* Chiarini, en 1829, que volvió al año siguiente y formó parte de los festejos por la Jura de la Constitución. Cuenta así De María:

¡Oh! Chiarini fue una de las notas sobresalientes de la gran fiesta. ¡Quien lo vio, con el Jesús en la boca, descender animoso por la cuerda tirante desde el alto edificio del Cabildo hasta el centro de la plaza, con su balancín, hallando en medio de su descenso, la rueda de fuegos artificiales, envuelto entre el humo, el estruendo y el chisporroteo, hasta llegar triunfante, en la arriesgada jornada, a poner sus pies en la plaza, entre salvas de aplausos de millares de espectadores!

En la década de 1830 llegarían otros espectáculos circenses: el italiano Pedro Sotora, payaso y acróbata, llamado *El Hombre Incombustible*, porque comía estopa ardiendo; las compañías estadounidenses Laforest-Smith y Steward y Mead & Cía., que presentaba «espectáculo de animales vivos», o la Compañía de Gimnasia Dalle Case, italiana.

Espectáculos con imágenes y luz, que se diferenciaron de pinturas y álbumes, de uso individual o de grupo reducido, llegaron a Montevideo en la década de 1830.

Dispositivos ópticos como la cámara oscura y la linterna mágica, utilizados por los artistas desde el Renacimiento, se extendieron en el Río de la Plata tras las independencias, gracias a la mayor circulación de avances científicos y de distintas *novedades*. A partir de esos años, el público montevideano asistió a funciones de dioramas y de cosmoramas, espectáculos para los que se requería de un espacio acondicionado para la presencia de público, similar a un teatro, con un escenario o pantalla, donde se observaba la vista desde una platea.

Aunque casi no queden vestigios de aquellos espectáculos, la prensa del siglo XIX da cuenta del apetito de las y los capitalinos por espectáculos de luz e imágenes, a través de los cuales, además, se informaban de eventos relativamente recientes o conocían, a la distancia, maravillas de otros rincones del globo.

Un anuncio del periódico *Revista Oficial* de finales de 1838 invitaba al Cosmorama Español, situado en la céntrica Calle del Portón (actual 25 de Mayo),

Donde se verán, ciudades, puertos de mar, batallas navales y terrestres y edificios los más grandes y maravillosos de todas partes del mundo, hechos de muy buen gusto. Habrá función todos los días desde las 10 de la mañana hasta la 1 de la tarde, y desde las 7 hasta las diez por la noche.

Las vistas prometidas abarcaban desde imágenes del golfo de Génova hasta del Jardín de las Tullerías, pasando —no inocentemente— por una vista de una batalla ganada por el general Fructuoso Rivera. Este tipo de proyecciones, que hoy denominamos *precine*, no acabaron con la llegada a Montevideo del cinematógrafo, sino que convivieron con él, a veces en la misma función, hasta entrado el siglo XX.⁶

Hubo otros divertimentos entre los sectores populares, como los

6 Georgina Torello y Riccardo Boglione (Eds.), *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)*. Montevideo: Intendencia de Montevideo, 2020.

juegos criollos, cuya atracción era un espectáculo que excedía a sus participantes. La rudeza de estos divertimentos, su excluyente masculinidad, sumada a que en general eran objeto de apuestas, propiciaba conflictos interpersonales, lo que explica que cuando las autoridades no pudieron prohibirlos al menos intentaron regular la portación de armas durante su celebración.

Muchos de estos entretenimientos, además, involucraban violencia contra los animales, lo que, con el tiempo, despertó voces fuertemente críticas. Algunos ecuestres, propios del ámbito rural, como la sortija o las cuadreras, en las cuales diestros jinetes montaban sus caballos *parejeros* en carreras a campo abierto. Otros, como la taba, las bochas y la riña de gallos, se desarrollaban en espacios más acotados como canchas y

reñideros, que en muchos casos se situaban en dentro del ámbito de la pulpería.

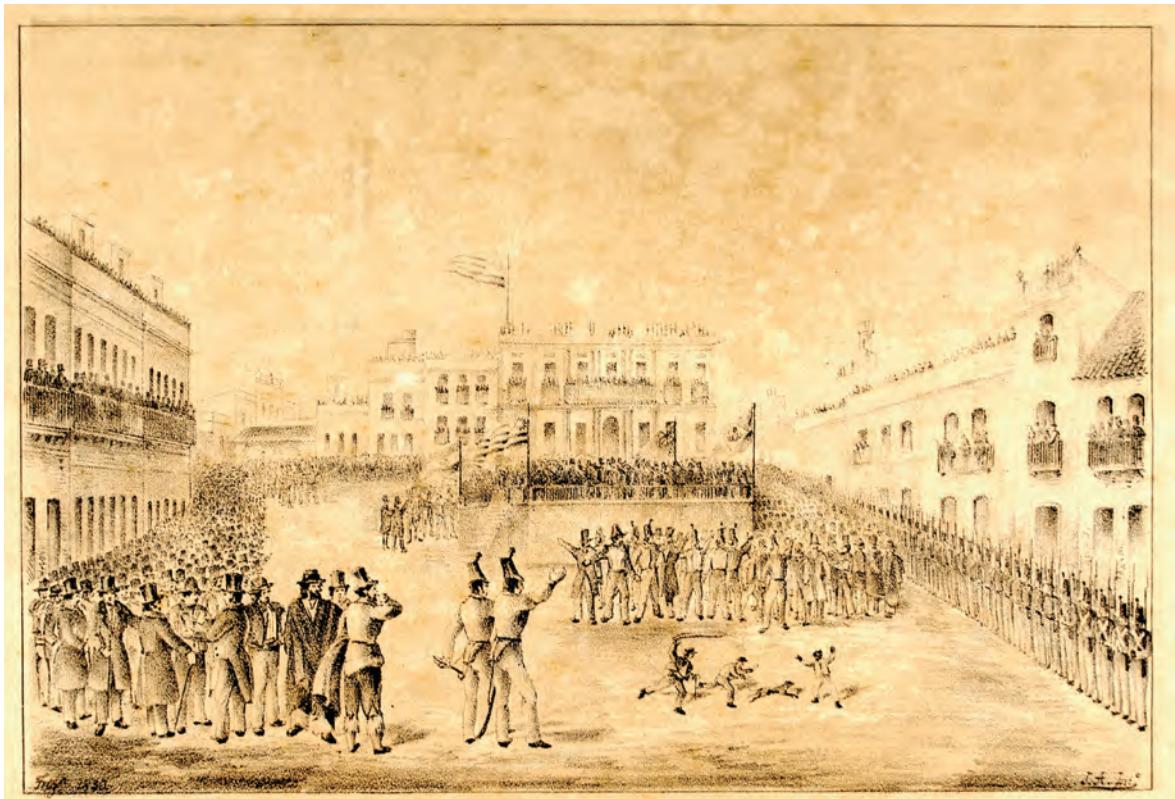
Rotos los vínculos coloniales con España, las fiestas cívicas se transformaron en una herramienta central para el nuevo poder político que se estaba construyendo, y cumplieron un papel muy importante en los orígenes de la nación. En Montevideo, las primeras celebraciones patrióticas fueron las fiestas mayas, conmemoración de la Revolución de Mayo que, en Buenos Aires —antigua capital virreinal— se organizaban desde 1811, pero que, en Montevideo, se celebraron por primera vez 1816, bajo el gobierno de José G. Artigas. Aunque los cronistas destacan en especial la inauguración de la Biblioteca Nacional en el marco de aquellos festejos, numerosas actividades se desarrollaron tanto en la plaza Mayor, preparada con

escenario y pirámide efímera, como en otras locaciones.

Más tarde, las fiestas cívicas se fueron despegando del pasado común con la otra ribera del Plata y construyeron una celebración patria propiamente *nacional*. Pasada la Guerra Grande, en 1858, se llevaron a cabo por primera vez las celebraciones previstas en una ley de 1834, que ordenaba tres días de festejos patrios, que se concretarían cada cuatro años, para conmemorar la ratificación de la Convención Preliminar de Paz de 1828. La ciudad fue ornamentada para la ocasión, y durante los días 4, 5 y 6 de octubre se vivieron numerosas actividades festivas, tanto en la Ciudad Vieja —las protocolares— como en otros espacios aledaños (la plaza De Los Treinta y Tres), con juegos populares.

Vista de la plaza de Montevideo en la Jura de la Constitución. J. M. Besnes e Irigoyen, 1830. Litografía a dos tintas, taller de Wiegeland, 1833. 18 x 26 cm, Museo Histórico Nacional (MHN), 301.

Tras dos años de sesiones de la Asamblea Constituyente, el 18 de julio de 1830 tuvo lugar en Montevideo el juramento de la Constitución. La plaza Matriz, el lugar elegido para escenificar el compromiso público con la Carta Magna, fue ornamentada especialmente para la ocasión. Isidoro de María, quien por entonces tenía quince años, recordaría luego en Montevideo antiguo una plaza «con magníficos arcos triunfales en las cuatro esquinas y el gran tablado levantado en el centro, con sus escaleras, flotando en cada esquina del tablado la bandera nacional, la argentina, la brasileña y la inglesa [...] Forzejeando en el montón, subimos como uno de tantos al tablado por el lado oeste, y unimos nuestra débil voz a las de tanto ciudadano hecho y derecho, con un sí, juramos, contentos como unas pascuas». Las celebraciones siguieron en los días posteriores y en otros lugares de la ciudad, e incluirían desfiles, espectáculos circenses, teatro y bailes callejeros, que implicaron una importante participación popular.



Réplica del Arco de Tito. Celebración del primer aniversario de la unificación italiana. Avenida 18 de Julio entre las calles Río Negro y Paraguay. 19 al 22 de setiembre de 1871. Foto 0041FMHB. Autor: Fotógrafos municipales / CdF, IM.

Las fiestas cívicas no solo rememoraron acontecimientos históricos acaecidos en tierras orientales. De la mano de una fuerte inmigración extranjera, en el proceso de afirmación identitaria también tuvieron relevancia las fiestas de distintas colectividades, como la española, que, en 1892, festejó los cuatrocientos años del descubrimiento de América, o la italiana, que, en setiembre de 1871, celebró el primer aniversario de la Toma de Roma. En esta última conmemoración, los festejos incluyeron arquitectura efímera como la que se observa en la imagen, una réplica del arco honorífico situado en Roma, cerca del Foro, construido en el año 80 d. C.



El ingreso a la Modernidad

La *modernización* de Uruguay fue un largo proceso que comenzó en el último cuarto del siglo XIX, se afianzó durante los gobiernos de José Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915) y finalizó en la década de 1930. Durante ese período en el que la población de Montevideo osciló entre los 106.000 habitantes de 1870 y los más de 650.000 de 1930, se concretó la integración del país a los mercados mundiales y se procesaron varias transformaciones: afirmación del poder estatal, redefinición del sistema político, diversificación productiva, profundos cambios demográficos, extensión de la educación, consolidación de una cultura urbana y secularizada, modificación de las pautas de consumo, entre otras.⁷ Esa modernización económica, social y política acarrió cambios en lo que Barrán llamó

«sensibilidad»: «modificaciones del sentir para que a la vez ocurrieran transformaciones sustanciales en la conducta».⁸ La sensibilidad «civilizada», que acabó por sustituir a otra «bárbara», dominante hasta mediados del siglo XIX, implicó una transformación que afectó el ocio, la sexualidad, la religión, las relaciones interpersonales, las actitudes ante la violencia y la muerte, entre otras dimensiones de la vida. Las formas de entretenerse y vivir la fiesta, como era de esperar, se vieron afectadas.

El carnaval es un buen ejemplo en este sentido, en la medida en que, en contraste con el perfil asumido por el ritual en el Uruguay criollo, las transformaciones verificadas en las últimas décadas del siglo XIX traducen a cabalidad los procesos de cambio que pautaron nuestro ingreso a la Modernidad.

Como un espejo que refleja las claves de la sociedad que lo protagoniza, el carnaval montevideano de entonces se transforma lentamente en una fiesta «civilizada». En ese nuevo escenario, las clases sociales delimitan formas y ámbitos de participación propios, las estrategias disciplinadoras destierran de forma paulatina los excesos, y las elites dirigentes pugnan denodadamente por la implantación de un carnaval «a la europea».⁹

Dentro de ese proceso, el perfil que asume la celebración en 1873 representa un hito decisivo, por lo menos en el terreno de lo simbólico ya que, en realidad, la «soberbia» novedad registrada en el «majestuoso» carnaval de aquel año tuvo en los hechos una proyección bastante modesta: por iniciativa de las autoridades

7 Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al siglo XXI*. Montevideo: CLAEH-Fin de Siglo, 2006, p. 94.

8 Barrán, o. cit., 223.

9 Milita Alfaro, *Memorias de la Bacanal: vida y milagros del carnaval montevideano (1850-1950)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.

Niños en concurso de disfraces de carnaval. Hotel del Prado, 1918. Foto 02179 FMHGE. Autor: Fotógrafos municipales / CdF, IM.

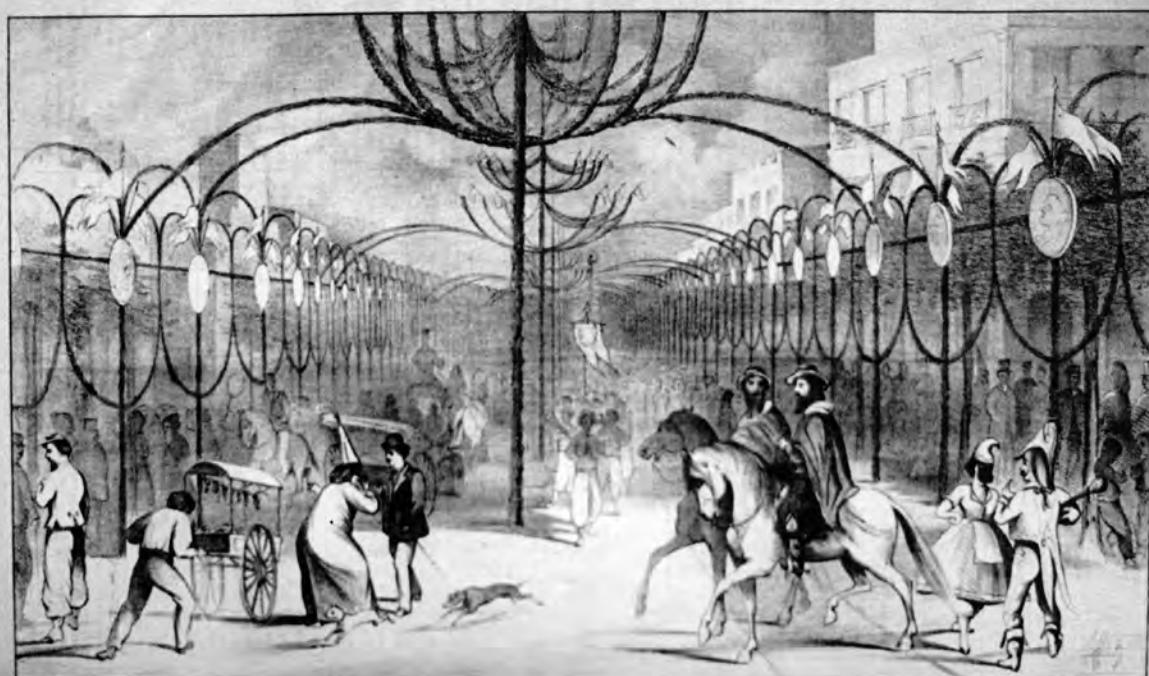
Hasta las últimas décadas del siglo XIX, las niñeces no se percibían como una etapa específica de la vida con códigos y requerimientos propios. El cambio de sensibilidad acarrió también un *descubrimiento del niño*, y, entre otros indicios que dan cuenta de ello, en 1885 Montevideo presenció su primer curso infantil, que se convirtió en la novedad más festejada del carnaval de ese año. Por entonces, también fue cada vez más frecuente la presencia en la celebración de comparsas de niños con títulos tales como Locos Desatados, Niños Unidos, Aurora Infantil, Siga la farra o Los Hijos de mi Tata.

Como lo registran varios cronistas, a las cuatro de la tarde, hora en que finalizaba la jornada escolar, las calles montevidéanas se poblaban de chiquilines jugando al rango, al rescate o a la mancha, y organizando campeonatos de trompo o de bolita. Asimismo, las funciones de títeres y los espectáculos de magos, payasos y equilibristas exhibidos en el primer Teatro de Niños, creado en la década de 1880, dan cuenta de nuevos emprendimientos recreativos que incluyeron la instalación en plaza Cagancha del popular trencito, que, tirado por dos ovejas blancas, recorría la plaza cargado de niños y niñas.



Primer desfile en 18 de Julio. Carnaval de 1873. Grabado tomado de *El Correo Ilustrado*, Montevideo, 1873.

Los carnavales montevideanos de las últimas décadas del siglo XIX remiten una y otra vez al obsesivo empeño de la elite dirigente por consolidar un modelo de celebración que eligió a la ciudad francesa de Niza como su referente más paradigmático. Así lo revela el carnaval de entonces en su versión galante: glamorosas tertulias de disfraz en los clásicos Martes de Carnaval en el Club Uruguay; serpentinas y bombones que reemplazaron los prosaicos jarros de agua y surcaron los aires en los corsos de fin de siglo; aristocráticos carruajes atestados de niñas y señoritas que desfilaron por 18 de Julio con títulos tan sugestivos como Palomas Mensajeras, Copos de Nieve o Boutons d'Or; batallas de flores y *marches aux flambeaux* que soñaron con emular los carnavales de la costa mediterránea desde escenarios tan exclusivos como el Prado o los Pocitos.



CARNIVAL DE 1873
Calle del 18 de Julio

L.P. BLAZZINI DEL.

pertinentes y con el apoyo entusiasta de las principales familias de entonces, el centro de Montevideo —adornado de forma adecuada para el evento— presenció por primera vez el llamado «paseo de las comparsas», que recorrió las calles de la Ciudad Vieja llegando por 18 de Julio hasta la calle Ejido. En suma, todo se redujo a la primera versión del mismo «desfile inaugural» que, al margen de cambios y permanencias, hoy sigue marcando indefectiblemente el inicio de la celebración.

Sin perjuicio de la dimensión real del sencillo acontecimiento, resulta significativa la dimensión que asumió en el terreno de lo imaginario. Bastaron los follajes, las banderitas de colores y los farolitos venecianos para que los y las montevidéanos se sintieran en *La Estambul del Plata*, y para que, según el diario *El Ferro-carril*, se convencieran de que, en comparación con Venecia, «nada tenemos que envidiarle a la perla del Adriático», y para que los sencillos adornos carnavalescos transformaran a 18 de Julio en un «*petit* paraíso capaz de rivalizar en todo

con el Boulevard de los Italianos de París», como afirmaba *El Siglo*.

Sin embargo, ante los modestos resultados de eventos que, pese a los esfuerzos oficiales, reflejaban irremediablemente la escasez del medio, el patriciado no tardó en desertar de la celebración para ir en busca de espacios y diversiones más exclusivas. Mientras tanto, otras escenas que registra la prensa por esos mismos años resultan bastante más significativas desde el punto de vista de la evolución posterior de la fiesta. Como ejemplo de ello, por iniciativa de los vecinos del Cordón, en 1890 nació nuestro primer tablado barrial, el Saroldi, de 18 de Julio y Rivera. La multitud que se congregó allí noche a noche para asistir al concurso de comparsas que insumió varias jornadas, da cuenta del empeño de otros sectores sociales que, al margen de proyectos oficiales, en el filo del nuevo siglo y como veremos más adelante, comenzaban a sentar las bases de su propio carnaval.

En el último tramo del siglo XIX, las instalaciones balnearias

inauguradas en Ramírez y Pocitos por las empresas de tranvías de caballos de Montevideo contribuyeron a convertir a la playa en uno de nuestros espacios de recreación más representativos, aunque reservado por entonces a los estratos privilegiados de la sociedad.

Las familias patricias montevidéanas también contaron con otros ámbitos de esparcimiento y rutinas exclusivas: el paseo por la acera norte de la calle Sarandí, mientras el pueblo lo hacía por la vereda sur, o los encuentros y tertulias en el Club Uruguay, que, a partir de 1888, dotó a Montevideo de otro lugar selecto y exclusivo en el que coincidían el elenco político, el empresariado, las señoras de sociedad rodeadas de sus hijas casaderas y los atildados galanes que las saludaban respetuosamente y se las comían con los ojos.

En materia de emprendimientos nacidos por iniciativa privada, pocos fenómenos son tan reveladores de la disposición festiva los montevidéanos de antaño como la Parva Domus Magna Quies,

«reinado espiritual del buen humor» que asumió la forma de una singular «república» de juguete, con presidente, ministros y hasta cuartel de bomberos. Nacida en 1878 en la entonces desierta zona de Punta Carretas, tuvo su primera versión en el rancho que por entonces servía como centro de reunión a un grupo de aficionados a la pesca. Con el tiempo, el rancho fue sustituido por una confortable construcción, capaz de albergar a los numerosos socios que participaban en las tradicionales fiestas y comilonas parvenses, y en 1895 aprobó su primera Constitución. La institución cultivó un peculiar sentido de lo lúdico que aflora en su significativa marginación de la mujer, o en las estafalarias vestimentas que diseñaba cada *ciudadano* para lucir dentro del territorio de la *república* y participar en las desopilantes *sesiones de Gobierno* y en el sinfín de ceremonias mayores o menores que servían de pretexto a los parvenses para comer, beber y divertirse.

Aunque acróbatas y volatineros habían visitado esporádicamente Montevideo a finales del período colonial y en los primeros años de la república, el espectáculo que en Europa se llamaría *circo* recién desde principios del siglo XIX se hizo más común a partir de la década de 1870. Se trató de un fenómeno rioplatense: las mismas compañías —europeas, estadounidenses o locales— actuaban en ambas orillas del Río de la Plata. Por ejemplo, el célebre circo de la familia Chiarini —de la cual uno de sus miembros ya había actuado en la ciudad cuando la Jura de la Constitución— llegó en 1869 tras una larga gira iniciada en Cuba, instalando una carpa en la intersección de Queguay (actual Paraguay) y Soriano. El día del debut parece haber reunido a más de cuatro mil espectadores, que disfrutaron de pruebas ecuestres, trapecistas, gimnastas, pantomimas y payasos. Dentro de los circos, algunos nombres propios dejarían huella, como el genovés Pablo Raffetto, alias *40 onzas* o *El Hércules italiano*, especialista en

pruebas de fuerza que asombró a los rioplatenses en las décadas de 1870 y 1880.

De la mano de la familia Podestá surgió el primer circo uruguayo. Maravillados por los circos europeos y estadounidenses que hacían temporadas en Montevideo, en 1872 José Podestá y sus hermanos comenzaron a practicar por su cuenta las acrobacias que veían cuando asistían a las presentaciones. Hacia 1878, ya con toda la familia incorporada al trabajo circense, montaron una carpa con el nombre de Circo Arena, con la que pronto empezarían a hacer giras.¹⁰

Con los Podestá se impondría un nuevo tipo de espectáculo, integración del circo y el teatro: el circo criollo o circo de dos partes. Su característica principal era que la función se organizaba en dos partes independientes, separadas por un entreacto: en la primera se presentaban los espectáculos circenses tradicionales, mientras que la segunda consistía en la puesta en escena de una obra de teatro,

10 Juan González Urriaga, *El circo criollo en el Uruguay: sus artistas, su repertorio y su vocabulario*. Montevideo: CETRI, 2003.

Teatro Solís. Ciudad Vieja, circa 1890. Foto 0288FMHB. Autor: Fotógrafos municipales / CdF, IM.

Tras el fin de la Guerra Grande (1838-1852), se retomó el demorado proyecto de construcción un teatro destinado específicamente para ópera, que fue inaugurado con el nombre de teatro Solís en 1856. Allí, el canto lírico italiano impuso su dominio durante la segunda mitad del siglo XIX y recibió las aclamadas visitas de Sofía Vera Lorini —en la inauguración del teatro—, de Eva Tetrazzini en 1875 y de Adelina Patti en 1888, entre otras cantantes de fama mundial.



Postal del puente sobre playa Pocitos, con el hotel al fondo. Editor: s/d. Fotografía de H. Strobach, circa 1900. Reproducida en Gautreau, Guy, *Montevideo a través de sus tarjetas postales*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1998.

La preferencia de la clase alta local y de los contingentes de veraneantes argentinos que llegaban a nuestras costas en la temporada estival convirtieron a Pocitos —apodado el Biarritz oriental— en el balneario más prestigioso de América del Sur, sobre todo, después de que 1882 inauguró, con un espléndido baile, un lujoso salón destinado a restaurante en el que se ofrecía un menú de categoría internacional. Alumbrado por 64 picos de gas, el recinto construido sobre la arena estaba emplazado en medio de los dos departamentos para baños —el de señoras y el de hombres— compuesto cada uno por sesenta y ocho casillas provistas de perchas, espejos y lavatorios de agua dulce.



tanto de origen extranjero como rioplatense. Con el circo criollo, el teatro popular comenzaba su andadura, que continuaría después con otros géneros como el sainete criollo.

El circo criollo también fue una plataforma para los payadores. Personajes excepcionales y legendarios en la campaña, hacia 1880 se incorporaron a la oferta cultural de la ciudad, coincidiendo con la explosión en el Río de la Plata del *criollismo popular*, respuesta cultural a las traumáticas consecuencias de la modernización. Esto se expresaba en el éxito de folletines de tono antiautoritario como *Juan Moreira* y también de poesías gauchescas, menos conflictiva que aquel, como la cultivada por las revistas *El Ombú* o *El Fogón*.

Hay quienes consideran que la primera payada profesional fue un recordado contrapunto de más de tres horas entre el argentino Gabino Ezeiza y el uruguayo Juan de Nava, que se desarrolló en julio de 1884 en una cancha de pelota de la calle San José, al que asistieron, según las crónicas, unas

trescientas personas. Fuera o no la primera, lo cierto es que en estos años los payadores se profesionalizaron, y además de actuar en boliches, almacenes, cafés y canchas, ingresaron al circo, que les dio mucha visibilidad y los ocupó hasta la segunda década del siglo XX. Luego, se los encontraría en otros escenarios, como las salas de cine con sus espectáculos de varieté y los auditorios de la radio.

En 1869, la inauguración del Alcázar Lírico, un teatro destinado a espectáculos de *varieté* y de *vaudeville*, provocó una verdadera conmoción en el ambiente cansino y aldeano del Montevideo de entonces. El teatro estaba ubicado en la calle Treinta y Tres entre Sarandí y Rincón, a los fondos de la Iglesia Matriz, y el anuncio de que allí bailarían *can can* artistas francesas capaces de «sacar de sus casillas al más beato de los hombres» provocó reacciones contrapuestas: por un lado, el entusiasmo delirante de señores de todas las edades; por el otro, infinidad de protestas escandalizadas por parte de quienes llegaron a celebrar misas de desagravio por

lo que denunciaron como un intolerable reflejo de los pecaminosos cabarets de París.

Para alivio de la Iglesia y de los moralistas, el Alcázar no logró sobrevivir a las turbulencias derivadas del levantamiento armado encabezado por Timoteo Aparicio, y cerró sus puertas definitivamente en 1872. El local que había servido como escenario de sus efímeras osadías se convirtió en depósito de una respetable firma importadora y el género picaresco recién volvió a Montevideo veinte años después, primero con las *Follies Bergères Orientales* de 1890 y —como veremos más adelante—, ya en el marco del novecientos, con cabarets como el *Royal Pigall*, el *Moulin Rouge* y el *Chantecler*.

Uno de los rasgos que mejor define a la sociedad montevideana en estos años fue su gusto por el baile, una muy arraigada práctica que compartieron nuestros antepasados sin distinción de clases ni de jerarquías. Polkas, mazurcas, cuadrillas y vales conformaron el repertorio obligado de los *bailes*



José Podestá caracterizado como Pepino el 88, alrededor de 1890. Sin datos de autoría. Tomada de *Canciones populares del gran Pepino 88*. Buenos Aires: Editor N. Tommasi, 1912. Archivo personal de Georgina Torello.

Durante las últimas dos décadas del siglo XX, la familia Podestá fue uno de los núcleos más importantes de la actividad circense y teatral en el Río de la Plata. Un momento clave, tanto para los Podestá como para el propio teatro rioplatense, fue el estreno de Juan Moreira, adaptación del folletín de Eduardo Gutiérrez, primero como pantomima y luego como teatro hablado. Juan Moreira, la historia de un gaucho bonaerense perseguido por la ley, es usualmente considerado el primer drama criollo. Otro de sus espectáculos más recordados es el payaso Pepino el 88, una creación de José Pepe Podestá, cuyos chistes y canciones satíricas sobre actualidades le valieron una enorme popularidad.

de sociedad en clubes y casas del patriciado, y de los *populares*, incluidos los reservados para la *sociedad de color*. A ellos se les sumaban en carnaval las tertulias *de máscaras* y *de particular* celebradas en distintos teatros, mientras que, durante todo el año, se bailaba en cafés, confiterías, clubes sociales, prostíbulos y conventillos.

En ese contexto, las llamadas *academias* —salones de recreo para baile, tildados invariablemente como antros de corrupción por parte de autoridades y de la elite dirigente— proliferaron en toda la ciudad, aunque las más famosas fueron Solís y Gloria y San Felipe, ubicadas en el barrio de La Olada y en el Cubo del Sur (sobre la costa, a la altura de las calles Alzáibar y Colón). Con el consabido anexo de bebidas y una

pequeña orquesta que no superaba la media docena de músicos, en las últimas décadas del siglo xix convocaron a una abigarrada multitud de criollos y gringos, habitantes de las orillas y los bajofondos: compadritos, taitas, proxenetas y prostitutas que en aquellos bailongos descubrieron nuevas formas rítmicas, inventaron el baile de pareja abrazada y, sin saberlo, empezaron a tejer la prehistoria anónima del tango.

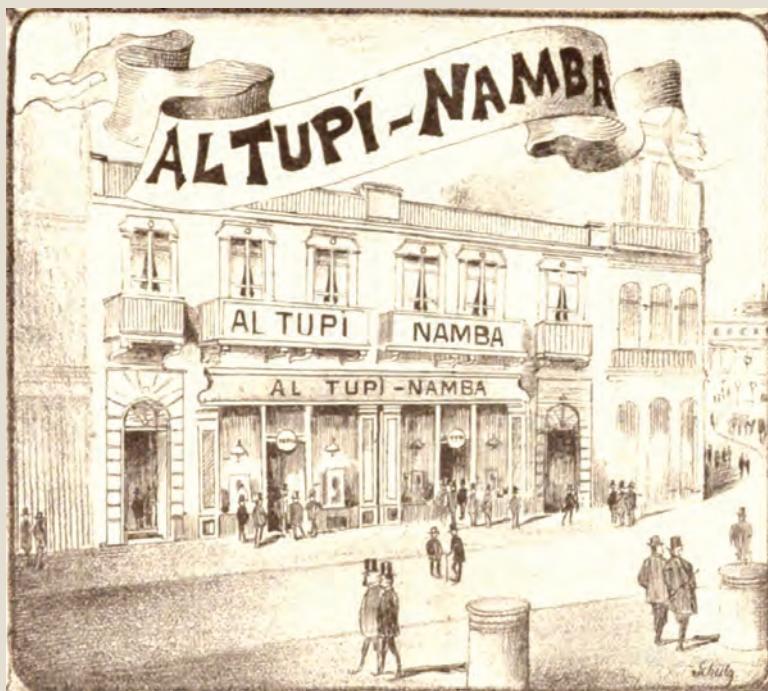


Ilustración del café Tupí Nambá. Grabado de Schütz, revista *Caras y Caretas*, n.º 2. 1890.

El café se consolidó como uno de los espacios de socialización más tradicionales de la ciudad, mientras que, en la década de 1890, lo fueron los emblemáticos Polo Bamba y Tupí Nambá. Ligados ambos al apellido San Román, fueron referencia central en la vida cultural de la ciudad, a pesar de sus distintas trayectorias.

Ubicado en la esquina de Ciudadela y plaza Independencia, el Polo Bamba solía reunir en sus mesas a lo más granado del ambiente intelectual y artístico de la época. Sin embargo, a poco de iniciado el nuevo siglo, cerró sus puertas, ya que no logró sobrevivir a la irremediable bohemia de Severino, su dueño. Mientras tanto, plaza por medio, en la esquina de Buenos Aires y Juncal, el Tupí Nambá —que perduró hasta 1956— fue uno de los negocios más prósperos de Montevideo gracias a dos atributos fundamentales: la excelencia del café —del que despachaba entre mil quinientos y dos mil pocillos diarios— y la magnificencia del entorno, que ofrecía diferentes niveles y en el que resaltaban las maderas, las plantas, los espejos y los ventanales abiertos a la plaza Independencia y al atrio del Solís.

Al centenar de cafés que nucleaba el área metropolitana al filo del novecientos hay que sumarle esa especie de híbrido entre la pulpería y el café propiamente dicho que fue el boliche, ámbito clave de los arrabales suburbanos que, entre cañas, timbas, acordeones y payadores, articuló contactos e intercambios entre la sociedad local y el aluvión inmigratorio.

El nacimiento de la sociedad de masas

En una sociedad que al ingresar al siglo XX ya era muy heterogénea, y con la democratización de los espacios y las prácticas culturales, las actividades festivas y recreativas tuvieron un carácter más marcadamente interclasista que en el siglo anterior. La aprobación, en el primer batllismo, de la Ley de Ocho Horas de Trabajo en 1915 y de la Semana Inglesa, en 1931, abrió un mundo de posibilidades en torno al uso del tiempo libre de las personas asalariadas.

Buena parte de ese tiempo libre fue aprovechado en el hogar, en consonancia con el proceso de nacimiento de la intimidad y de la privatización de la vida doméstica, que también permeó a los sectores populares, pero en muchas ocasiones ese ocio fue compartido con otros, a veces en actividades proletarias, como las veladas y picnics obreros.¹¹

En estas décadas del comienzo del siglo XX, la población se volcó también al disfrute de los espacios públicos al aire libre. El aprovechamiento de estas áreas estuvo precedido por el avance de políticas públicas sanitarias de corte higienista, que promovían la relación humano-naturaleza, el contacto con el aire y el sol, impulsando la apertura de parques y paseos, además de fomentar el uso de la rambla y las playas. Eran vistos como «pulmones verdes» de una urbe que crecía y se industrializaba, a la vez que lugares de educación y control de la clase trabajadora. El batllismo, en particular, concibió los parques como instrumentos de nivelación social y como una forma de mejorar la calidad de vida de los sectores populares, ofreciendo espacios idóneos para el ocio, el deporte y la diversión de esos sectores. Con estos objetivos, a veces complementarios y otras contradictorios,

se proyectaron y construyeron los principales parques públicos de Montevideo: Prado (1889), parque Urbano (actual parque Rodó, 1901), parque Pereira (actual parque José Batlle y Ordóñez, 1907) y parque Capurro (1910).

Abordar el carnaval del novecientos remite a su sólida articulación con el batllismo, a partir de un singular entendimiento que hizo de la celebración, algo así como la cara festiva del «pequeño país modelo» impulsado por el reformismo batllista. Varios factores explican este singular entendimiento: desde la sintonía entre el discurso nivelador y anticlerical del batllismo y la vocación democratizadora e irreverente del carnaval, hasta decisivos aspectos relacionados con la dimensión turística del evento.

En ese contexto, la utopía de un carnaval *a la manera de*

¹¹ Rodolfo Porrini, *Montevideo, ciudad obrera. El tiempo libre desde las izquierdas (1920-1950)*. Montevideo: Universidad de la República, 2019.



Lago Parque Urbano (actual parque Rodó), primera década del siglo XX. *Álbum Henrich Strobach*, Intendencia Municipal. Oficina Central de Parques y Jardines, 1910. Biblioteca Nacional, sección Materiales Especiales.

Con el antecedente del Prado, a comienzos del siglo XX se observa una creciente promoción de la ciudad verde a través de emprendimientos como la creación del parque Capurro, de la incorporación al acervo departamental de Villa Dolores, o de las obras tendientes al progresivo desarrollo del Parque Urbano, rebautizado en 1917 con el nombre de José Enrique Rodó.

En el entorno de 1930, además de los paseos en lancha bordeando sus islas artificiales, el lago del parque Rodó ofrecía en los fines de semana los espectáculos del Ballet del SODRE en un escenario flotante para el cuerpo de baile y una embarcación para la orquesta. Otros días, a pocos metros de allí, la protagonista del espectáculo era la Banda Municipal, que se ubicaba en el Pabellón de la Música, que, a pesar de los ruidos de la calle y del murmullo del parque, le brindaba su repertorio a un nutrido público que pagaba gustoso unos pocos centésimos por una silla y escuchaba en perfecto silencio los vals de Strauss, una página de Chopin o un fragmento de Beethoven. Esta era una selecta programación que convivía, en otras áreas del paseo, con los espectáculos de variedades ofrecidos por recreos y paradores al aire libre y con el atractivo de un parque de diversiones que comenzaba a sumar juegos mecánicos a los iniciales columpios y calesitas de comienzos de siglo.

Niza volvió a desvelar al elenco gobernante, que, para disgusto de sus opositores, invirtió a tales efectos considerables partidas presupuestales. Bajo la bóveda de adornos e iluminaciones «grandiosas», los desfiles temáticos que coparon la avenida 18 de Julio y convocaron multitudes en las primeras décadas del siglo dan cuenta del empeño y la dedicación que demandó el proyecto. Junto a carros alegóricos y centenares de gigantes y cabezudos, los cortejos presididos por Edmundo Lametz como Marqués de las Cabriolas, los cortejos carnavalescos recrearon año a año escenas inspiradas en motivos como estos: el mundo de Aladino y *Las mil y una Noches*, la Roma de Nerón, el antiguo Egipto o los exotismos de la mitología hindú.

Ahora bien, si el modelo de celebración proyectado por el Estado batllista tuvo su epicentro en el entorno de la gran avenida, la invención de un *carnaval a la uruguaya* construido por la gente, tuvo el suyo en los tablados de barrio nacidos a imagen y semejanza del ya referido Saroldi de

1890. En una suerte de anticipo de lo que sería la vertiente más perdurable de nuestro carnaval, el concurso de agrupaciones que ese escenario organizara en el año de su fundación lo convirtió en una referencia de proyección creciente, surgida sobre la base de tres factores igualmente decisivos: el entusiasmo carnavalero de vecinos y vecinas, el peso de una emergente cultura barrial y los intereses económicos de los comerciantes de la zona.

Por otro lado, en las primeras décadas del siglo XX, la ópera verá en Uruguay su *período dorado*, y no será solo el teatro Solís el que acoja las veladas internacionales, sino que también lo harán otras salas como el teatro Urquiza. En 1903, por ejemplo, llegó una compañía difícil de igualar en fama y jerarquía: bajo la dirección de Arturo Toscanini, actuó Enrico Caruso y otros importantes cantantes. La enumeración sería larga: Rosina Storchio actúa en 1904 y 1906, nuevamente Caruso, junto con Tita Ruffo, en 1915; María Kusnetzoff en 1929, entre muchos otros.

A la par de la ópera, la zarzuela fue protagonista de estos años. Conocido por los montevideanos desde la época colonial, este género español de teatro musical —tanto en su versión de tres actos como en su formato más corto y satírico, el llamado *género chico*— resurgió con fuerza en la segunda mitad del siglo XIX y mantuvo enorme popularidad durante casi un siglo. Decenas de compañías españolas y, más tarde, rioplatenses, actuaron en diversos teatros como el San Felipe (antigua Casa de Comedias) o el propio Solís. En 1910, un crítico de *Montevideo musical* reseñaba con amargura que había debutado en el teatro «una compañía muy buena para los aficionados, pero que por eso no deja de ser género chico. Por desgracia actuará tres meses, cosa que no debiera ser en un teatro como lo es Solís, reservado para los grandes espectáculos». La queja pareciera algo impropio, ya que el Solís había cobijado a la zarzuela casi desde su fundación: la Compañía Dramática de la cantante y empresaria española Matilde Duclós hizo zarzuelas con éxito durante los primeros



Afiche de promoción del Programa de Fiestas de Verano y Carnaval, 1922-1923. Foto 03296FMHGE. Sin datos de autoría, CdF, IM.

La promoción de Montevideo como ciudad balnearia fue una preocupación permanente de la prédica batllista. El visionario emprendimiento se plasmó en la labor desplegada año a año por la Comisión Municipal de Fiestas de Verano y Carnaval, organismo oficial encargado de confeccionar el programa de eventos y entretenimientos destinado a los turistas que, ya por entonces, llegaban a nuestras playas cada temporada estival. Bailes, regatas, conciertos al aire libre, torneos poéticos, concursos de vidrieras o de construcciones en la arena fueron algunos de los atractivos propuestos por una nutrida agenda que culminaba, invariablemente, con los fastos celebrados en honor a Momo.

meses de 1857, y muchas otras compañías lo hicieron después.¹²

Sin embargo, el trasfondo de este antagonismo, esgrimido por los defensores de un *arte superior* y alimentado por parte de la prensa, pareciera obedecer a un disgusto generalizado por parte de algunos sectores sociales, ante la emergencia de prácticas culturales, más democráticas, propias de la nueva sociedad de masas. A pesar de las visitas ilustres ya mencionadas, para la década de 1920 la ópera empezaría a decaer: su hegemonía se vio cuestionada por otros géneros escénicos (la propia zarzuela, el circo criollo, el sainete y también formatos híbridos) y por entretenimientos nuevos (como el cine o el fútbol), que crecían en convocatoria mientras que el público de los espectáculos líricos se reducía, en un movimiento inverso al que décadas atrás le había dado cierto grado de popularidad.

Ya habituados —como vimos— a distintas técnicas y dispositivos de

proyección de imágenes, las y los montevideanos pudieron extasiarse con las primeras imágenes en movimiento en el umbral del siglo XX. Primero en 1894, con el kinetoscopio inventado por el estadounidense Thomas A. Edison, un aparato que todavía requería una visualización individual, por turnos, y que pronto quedaría en desuso. Luego, más precisamente el 18 de julio de 1896, en el céntrico Salón Rouge, sería la primera demostración del cinematógrafo de los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière, muy poco tiempo después que dieran a conocer su invento en París. Fue este último, en tanto espectáculo de disfrute colectivo, el que perduró, siendo parte cada vez más importante de la oferta de entretenimiento capitalina.

Durante varios años, la *exhibición de vistas* formó parte de espectáculos de varieté, de zarzuelas o de circo. Recién en la década de 1910, se consolidaron las funciones exclusivamente cinematográficas. Si

en estos años dominaron las pantallas producciones estadounidenses, nórdicas, francesas e italianas —en especial estas últimas con sus propias estrellas, *divas* como Lyda Borelli—, tras la Primera Guerra Mundial la hegemonía pasó al cine estadounidense. Desde ese momento, en las salas de la ciudad prevalecerán los rostros de Mary Pickford, Douglas Fairbanks o Charles Chaplin. Tras la llegada del cine sonoro en los años treinta, y en el contexto de la consolidación de la cultura masiva, el cine fue uno de los estructurantes del ocio cotidiano.

Así como en el siglo XIX encandilaron al público montevideano cantantes líricas como las mencionadas y actrices dramáticas de renombre mundial como Sarah Bernhardt o Eleonora Duse, en las primeras décadas del siglo XX otras mujeres dejaron una marca indeleble, especialmente tres bailarinas que sentaron las bases de la danza moderna: Loie Fuller

12 Marita Fornaro y otros, «Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupletas y tangos», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007.



Tablado La Llave. Esquina de las calles 21 de Setiembre y Luis Franzini. Año 1917. Foto: 01389FMHGE. Autor: Fotógrafos municipales / CdF, IM.

El ejemplo pionero del tablado Saroldi se propagó de inmediato a otros barrios y en pocos años Montevideo tuvo decenas de tablados, que se convirtieron en centenares el entorno de 1930. Además, la expansión incontenible del fenómeno también marca el perfeccionamiento de los concursos vecinales de agrupaciones y su extensión en el tiempo. A la delimitación de rubros se le suman la de las categorías, mientras que los criterios de evaluación se hacen más rigurosos y las medallas y coronas de otrora son sustituidas por premios en metálico. En consonancia con ello, el evento que antes duraba tres o cuatro días, pasa a durar dos o tres semanas, y nuestro carnaval comienza a perfilarse como el más largo del mundo en función de una creciente teatralización que, al darle voz a lenguajes y relatos marginados como el candombe y la murga, convirtió al tablado en escenario clave en los procesos de construcción de las identidades colectivas.

Puesta en escena de *Canillita*, de Florencio Sánchez, por la compañía de Gerónimo Podestá. Teatro de la Comedia, Buenos Aires, 1904. Archivo del Fondo Jacobo Diego del Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.

A principios del siglo XX, emergería en el Río de la Plata el sainete criollo, un género de teatro realista heredero del circo criollo y del sainete español. Se trataba de obras cómicas, costumbristas, situadas en general en el patio de un conventillo, donde convivían hacinados vecinos criollos y otros de distintas nacionalidades. El autor porteño Roberto Vacarezza resumía así la receta del sainete: «el patio de un conventillo, un italiano encargao, una percanta, un villano, un yoyega retobao, dos malevos de cuchillo, un chamuyo, una pasión, choques, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana, telón». El sainete se extendió rápidamente entre las clases populares, que se vieron reflejadas en los lugares y los conflictos de la puesta en escena. El montevideano Florencio Sánchez —cuya producción se desarrolló en las dos orillas del Río de la Plata durante apenas cinco años— fue uno de los más reconocidos autores del género, con obras como *M'hijo el doctor*, *Desalojo* y *Canillita*.



en 1904, Isadora Duncan en 1916 y Josephine Baker en 1929.

Tiempo después de la visita de la Fuller, la escritora Esther Parodi transmitió esa fascinación en un poema para la revista *Bohemia*:

Tu cuerpo era una sierpe que en vueltas milagrosas,
Arquiese extrañamente sobre el lecho de rosas
Despertando tu gracia venganzas y rencores;
Los pétalos besaron tus zapatitos blancos,
Y brotaron aplausos gloriosamente francos
Al morir en la orquesta la «Danza de las Flores».

Duncan, por su parte, celeberrima e irreverente, tras una estadía en Buenos Aires rodeada de escándalo (entre otras cosas, bailó envuelta en la bandera argentina), pasó por Montevideo, donde la recibió —según relata en sus memorias— «un público frenéticamente entusiasta».

En el marco de esa emergente cultura de masas, desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, un conjunto de

fenómenos ganó enorme popularidad en el mundo: los exploradores y *recordsman*, que, como el cine, la radio y otros fenómenos, formaban parte de las narrativas sobre la modernidad, el progreso y el avance científico. Vistos como héroes, con el concurso de la técnica empujaban los límites humanos por mar, tierra y aire, hazañas no exentas de ambiciones imperiales. Mientras Charles Lindbergh cruzaba los cielos de París a Nueva York o Roald Amundsen y Ernest Shackleton competían por alcanzar el Polo Sur, numerosos intrépidos, extranjeros y locales fueron aclamados por el público montevideano.

Un lugar especial en este fervor lo tuvieron las demostraciones aeronáuticas, empezando por las ascensiones en globo del francés Baraille en la década de 1860 y el portugués Magalhães Costa en 1905, hasta los vuelos de los aviadores uruguayos Ángel Adami y Tydeo Larre Borges en las décadas de 1910 y 1920. Coronando esta oleada de proezas técnicas, en 1934 el dirigible alemán Graf Zeppelin atravesó el cielo de

Montevideo, aunque sin descender. En la novela *La borra del café*, de Mario Benedetti (1992), el personaje principal recordaba, de su niñez, cómo la playa de Capurro se había llenado de gente para verlo:

Aquella suerte de butifarra plateada, inmóvil en el espacio, a todo el mundo adulto le resultó admirable, casi mágica; para nosotros, en cambio, era algo normal. Más aún: el estupor de los mayores nos parecía bobalición.

Fiesta, recreación y espectáculo también convergieron en torno al deporte. En la segunda mitad del siglo XIX, la práctica deportiva reglada sucedió al juego, restringiéndose, por lo menos hasta finales del XIX, a las elites (y, en algún caso, a los niños en ámbitos educativos). Sin embargo, la preocupación por el cuidado de la salud y el disciplinamiento del cuerpo, junto con más tiempo libre y con el progresivo uso de los espacios públicos desde capas muchos más amplias de la población, llevaron a una expansión de las prácticas deportivas. Si bien las elites siguieron teniendo un marcado protagonismo y definieron el perfil social de algunos deportes (como

el cricket, el rugby, el golf y el tenis) hasta avanzado el siglo xx, la novedad fue la apropiación muy rápida del deporte por parte de las clases medias y los sectores populares.

Para la década de 1920, algunos deportes se desarrollaron como espectáculo masivo. Ciudades como Montevideo aseguraron las condiciones —entre otras, la *fiebre* asociacionista que impulsó la fundación de clubes, el desarrollo de la prensa de masas— para que los deportes también fueran protagonistas de la masificación de la sociedad. El fútbol es el paradigma de este proceso, en tanto concitó la atención de amplios sectores de la población, que asistieron a

estadios o siguieron las incidencias a través de la prensa escrita, más tarde en la radio y, ya en el último cuarto del siglo xx, en la televisión.

Como en otros países de la región, el fútbol llegó de la mano de la colectividad inglesa. Tras un primer desarrollo en el marco de sus colegios y sus empresas en el último cuarto del siglo xix, la rápida expansión del juego en los sectores populares llevó a la fundación de numerosos clubes y la creación

de competiciones que en pocas décadas arrastrarían hinchas y curiosos los fines de semana a lo largo y ancho de la ciudad. El corolario del proceso sería la profesionalización de los jugadores en los años treinta y la estabilización del fútbol masculino como espectáculo semanal. Pero no solo los campeonatos locales, sino también el combinado nacional, concitaron pasiones y expectativas que fueron recompensadas con triunfos en competencias internacionales y



Afiche de la Troupe Ateniense, 1924. Tomada de Manuel Leites, Víctor. Ramón «Loro» Collazo. La risa como profesión. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 2002.

Entre las prácticas que mejor definen el talante festivo del Montevideo del Novecientos figura la celebración de la Semana de la Primavera y, en ese contexto, la preparación de sketches humorísticos por parte de los estudiantes universitarios, que, durante setiembre, representaban sus obritas en diversos escenarios más o menos improvisados. Al margen de una celebración que no sobrevivió al paso del tiempo, en el caso del grupo de los estudiantes de la Facultad de Derecho, aquellos torneos primaverales fueron el punto de partida de un fenómeno particularmente representativo de nuestra cultura popular. En efecto, a poco de andar, la Troupe Jurídica pasó a ser Jurídica Ateniense en razón del vínculo de muchos de sus integrantes con el Club Atenas de básquetbol, y, poco después, cuando la pasión por las tablas superó largamente el interés por las leyes, se convirtió en Troupe Ateniense, a secas. A partir de entonces, liderada por los hermanos Collazo, Roberto Fontaina y Víctor Soliño, entre otros, creó un estilo de revista humorística y musical que triunfó en Montevideo y en Buenos Aires, con títulos tan aplaudidos como *¿Estás ahí, Montevideo?*, *Tut Ankh Amon* y *Oh, les sauvages*. Junto a ellos, el ingenio de los desopilantes Salones de Harte Ateniense o la sátira y el vanguardismo tipográfico de publicaciones como *Aliverti líquida* figuran sin duda entre las creaciones más emblemáticas de nuestros años locos.

que motivaron extraordinarios festejos en la capital, como los campeonatos sudamericanos de 1923 y 1924, las dos medallas doradas en los Juegos Olímpicos de 1924 y 1928, y las copas del Mundo de 1930 y 1950.

Por otro lado, desde la década de 1910, los *matches* de boxeo salieron de los espacios reducidos de los gimnasios para ser la atracción de veladas nocturnas en locales céntricos más grandes, como los teatros de variedades, en una verdadera explosión de aficionados. Otros deportes, como los acuáticos —en especial la natación y las regatas—, el ciclismo, el básquetbol y, en buena medida, el tenis se repartieron las preferencias de los montevideanos, no solo a la hora de su práctica, sino su seguimiento fiel a través de la prensa escrita y radial.

En el entorno de los años veinte del siglo XXI, las inmediaciones de la plaza Independencia y del teatro Solís eran el epicentro de una agitada vida nocturna que giraba en torno a los cafés, los cabarets y los burdeles. Por allí

desfilaban, como cuenta Víctor Soliño, todas las despedidas de soltero, todos los festejos por acertar a caballo ganador en el hipódromo de Maroñas y todas las farras que transcurrían porque sí en las noches de aquel Montevideo divertido y patriarcal. La misma zona fue también escenario de sucesos memorables como el estreno de *La Cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez, ejecutada por primera vez en 1917 en la confitería La Giralda de 18 de Julio y Andes, o el debut en 1915 del dúo Carlos Gardel y José Razzano, que en aquel año cantó por primera vez en nuestra ciudad, en el Teatro Royal de Bartolomé Mitre y Reconquista.

Luego de la fugaz experiencia del Alcázar Lírico (que comentamos en la página 31), en el nuevo siglo Montevideo se ufano de contar con dos cabarets *a la francesa*: uno fue el Moulin Rouge, ubicado en los altos del teatro Artigas de Andes y Colonia —y rebautizado luego como Chantecler—, y el otro fue el Pigall (así, sin e), apéndice del teatro Royal, pensado para proseguir la velada luego de sus

funciones picarescas, versión montevideana del bataclán francés de Madame Rasimi.

Como tantas otras calles de la Ciudad Vieja de entonces, la vereda de Bartolomé Mitre frente al teatro Solís atraía multitudes —fundamentalmente masculinas— con una oferta muy variada: el tono subido de las programaciones del Royal y el Pigall, el apacible café en el viejo Victoria, las tertulias del almacén de Carreiras en las que se hablaba de arte y literatura, o las madrugadas del café Zunino, reducto tanguero en el que se podía ver a Eduardo Arolas o a *Pacho Maglio* y en el que el tango se bailaba entre hombres.

La calle Bartolomé Mitre también era la antesala del Bajo, *barrio del pecado* enclavado en el entorno de las calles Brecha, Camacú y otras como Yermal y Recinto —que desaparecieron en 1930 con la construcción de la Rambla Sur—. Hasta entonces, Montevideo tuvo su zona roja, que, desde finales del siglo XIX, instauró una suerte de cordón sanitario destinado a garantizar un férreo control

Hipódromo de Maroñas, 1916. Foto 00692FMHGE. Autor: Fotógrafos Municipales / CdF, IM.

Si bien desde la época colonial existían distintos juegos a caballo, recién a finales del siglo XIX, con la aparición del turf, las competencias hípcas se convertirían en uno de los espectáculos más convocantes y con mayor repercusión en la prensa montevideana. Este deporte de origen inglés tenía en común con las más antiguas carreras cuadreras el hecho central de la apuesta económica, pero se diferenciaba de aquellas en que la justa se desarrollaba en un espacio cerrado, en general una pista oval rodeada de tribunas aptas para la asistencia de público: el hipódromo, de los que el más importante lo construyó en la ciudad en 1875 el empresario de origen británico Thomas Tomkinson en el barrio Maroñas, y fue finalmente adquirido por el Jockey Club, que lo inauguró en 1889 como Hipódromo Nacional de Maroñas.



sobre las prostitutas. Según lo documentan las investigaciones de Yvette Trochón, cientos de mujeres vivían en aquel enclave «pecaminoso» —prohibido para señoras y señoritas «decentes»— por el que solo transitaban hombres en busca de «meretrices».¹³ Explotadas, aisladas, invisibilizadas, sometidas al control y a los abusos de la *madama* del burdel, del proxeneta, del médico y de la Policía, eran el producto del doble discurso de una sociedad que condenaba la prostitución como *lacr* social, pero, al mismo tiempo, la toleraba y la reglamentaba, como complemento funcional a los matrimonios *decentes* y *virtuosos* promovidos por el disciplinamiento.

Las celebraciones patrióticas, asentadas desde el siglo anterior, cobraron fuerza sobre el final de este período. En 1930, se llevaron a cabo los festejos del centenario de la Jura de la Constitución, celebración de alcance nacional en la que la capital del país ocupó un lugar central. En rigor, se trataba de la tercera conmemoración de un centenario que las y los montevideanos atestiguaban: en 1911 (por la batalla de Las Piedras), en 1925 (por la Declaratoria de la Independencia) y, finalmente, en 1930, por la jura. En especial, estas dos últimas se enmarcaron en un agitado debate político acerca de cuándo se debía celebrar el momento fundacional del Uruguay: ¿el 25 de agosto de 1825, según defendían sectores *conservadores*,

o el 18 de julio de 1830, según promovían sectores *reformistas*?

A pesar de las diferencias del proyecto político que estaba detrás de cada conmemoración, en ambos casos las celebraciones apuntaron a reforzar el *nosotros* de esa comunidad imaginada —la nación— que tras un siglo se vanagloriaba de su modernidad y estabilidad, y de haber dejado atrás sus conflictos fratricidas. Con sus desfiles, concentraciones, discursos, espectáculos artísticos y lumínicos, los organizadores de estas festividades buscaron integrar a todos los sectores sociales. Con todo, los festejos de 1930 fueron de mayor envergadura, en tanto se organizaron desde el propio Estado, bajo presidencia colorada.

13 Yvette Trochón, *Las mercenarias del amor: prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932)*. Montevideo: Taurus, 2003.

Semana Criolla. Rural del Prado, marzo de 1929. Foto 05193FMHGE. Autor: Fotógrafos municipales / CdF, IM.

En 1925 se organizó la primera edición de la Semana Criolla, una fiesta anual de carácter tradicionalista desarrollada durante la Semana de Turismo, en el predio de la Rural del Prado, ubicado en el barrio del mismo nombre, un espacio usufructuado desde 1913 por la Asociación Rural del Uruguay, la entidad que nuclea desde el siglo XIX a los propietarios rurales. Estuvo originalmente diseñado para las exposiciones agroganaderas (que también se desarrollan anualmente, pero en otras fechas). En la estela de una literatura gauchesca *institucionalizada*, y a contramano del cosmopolitismo del batllismo, la fiesta buscaba en sus orígenes recrear para un público ciudadano las tradiciones rurales *orientales*. Sus actividades centrales eran los concursos de doma y payada, así como la oferta de comidas típicas. Con el tiempo, se sumarían otras atracciones, como los espectáculos de música folclórica. Hoy, casi un siglo después, sigue congregando miles de personas que, durante una semana disfrutan de espectáculos para todas las edades, gastronomía, actividades lúdicas y otros entretenimientos.



Hombres bailando tango sobre la cubierta de un barco, Puerto de Montevideo, alrededor de 1920. Foto: 001FPJD.CDF.IMO.UY.
Autor: Alberto Duclós Diz / Donante: Graciela Labourdette / CdF, IM.

En su época temprana, el tango no era solo bailado por parejas mixtas, sino también entre hombres, como los compadritos a los que refiere el poema «Alma de suburbio» (1906), de las Misas Herejes del argentino Evaristo Carriego: «En la calle, la buena gente derrocha / Sus guarangos decires más lisonjeros / Porque al compás de un tango, que es «La morocha» / Lucen ágiles cortes dos orilleros». La fotografía de las parejas de bailarines es de Alberto Duclós, abuelo de Graciela Labourdette, vecina de Sayago que, en el marco de la iniciativa Cuenta la ciudad desde tu barrio —dentro del proyecto *MVD 300 años*— donó su colección al CdF de Montevideo.





Estadio Centenario, 30 de julio de 1930. Festejos tras la victoria uruguaya en la final de la Copa Mundial de Fútbol. Al fondo: tribuna Olímpica y Torre de los Homenajes. Foto 0137FMHD. Autor: Fotógrafos municipales / CdF, IM.

Del programa de festejos de 1930, que abarcó todo el año, tal vez el más importante —y con la huella más perdurable— fue la realización del primer Campeonato Mundial de Fútbol, que implicó además la osadía de construir en muy poco tiempo un moderno estadio de fútbol de cemento, con capacidad para cincuenta mil personas, que llevaría el nombre de estadio Centenario. Dicho espacio ha sido, indudablemente, sede de una de las mayores fiestas que los montevideanos pudieron presenciar en estos años, y que se coronó con la obtención del campeonato por parte de la selección local ante el combinado de Argentina.

Apogeo y crisis de un modelo social y cultural

A mediados del siglo XX se consolidó la cultura de masas, con un papel preponderante de los medios de comunicación —tanto la prensa escrita, de circulación masiva desde principios de siglo, como la radio, que había surgido en los años veinte—.

Son conocidas las anécdotas acerca de la transmisión radiofónica diferida de partidos internacionales de Uruguay en estos primeros años de la radiodifusión, en la que los relatores radiales narraban a partir de cables que les iban llegando desde el lugar de los hechos, o cuando, en 1930, la radio del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE), al transmitir los partidos del Campeonato Mundial de Fútbol, se vio en la necesidad de publicar en la prensa un croquis de la cancha para ubicar a los inexpertos oyentes.¹⁴ A pesar de las reservas iniciales de los actores del fútbol respecto de las transmisiones radiales,

que apuntaban a una baja de los espectadores, aquellas finalmente ayudaron a construir el espectáculo futbolístico que conocemos, al punto de que, según el ingenio imbatible de Peloduro (alias del historietista Julio E. Suárez), *La Porota*, una de las protagonistas de sus viñetas, mientras presenciaba un gol en el estadio Centenario en el entorno de los años cuarenta, le decía al *Pulga*: «Ay, viejo, ¡qué lástima no estar en casa para escucharlo por radio!».

Amplificados por esta prensa masiva y sobre la base de una profesionalización de sus practicantes, en las décadas de 1920 y de 1930 algunos deportes se consolidaron como espectáculos multitudinarios, a la vez que se convertían en un modo de ganarse la vida entre cientos de varones jóvenes. El turf, el básquet, el ciclismo y el boxeo tenían un público amplio y fiel, pero sin duda fue el fútbol el que sacó ventaja en ese aspecto,

algo sobre lo que ya en 1923 se quejaba con amargura un cronista de *Mundo Uruguayo*, que decía que los héroes del boxeo uruguayo habían sido «sustituídos espontáneamente por los partidarios de los clubes de *football*, que semana tras semana dan espectáculos grotescos en las canchas».

Como ningún otro deporte, el fútbol puso en juego aspectos identitarios. Profesionalizado en 1932, el campeonato uruguayo era, quizá más que ningún otro en Latinoamérica, un torneo capitalino. Muchas identidades barriales montevidéanas se asociaban fuertemente a los clubes, y encontraban expresión —a la vez que se fortalecían como tales— en el ritual dominguero de *ir a la cancha*.

Por otra parte, el poderío del combinado nacional se había construido en el imaginario colectivo a partir de los éxitos sudamericanos

14 Mónica Maronna, *Prendidos al dial: la radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura: (1922-1940)*. Montevideo: Planeta, 2022.

y olímpicos de la década de 1920 y se había coronado con la obtención del campeonato mundial de 1930 en su propia casa. Y pocos años después, las calles de la capital del país, «pequeño, pero poderoso», volvieron a vivir una fiesta con la obtención del campeonato mundial de 1950 en el estadio Maracanã de Río de Janeiro ante la selección brasileña.

Aquella gesta, conocida como *El Maracanazo*, prolongó ese imaginario triunfal, reforzado tempranamente con el mito de *la garra charrúa*, como también la participación exitosa de clubes montevidéanos, especialmente Nacional y Peñarol, en campeonatos internacionales (Copa Libertadores de América y Copa Intercontinental) desde la década de 1960 extendió este cruce entre fuertes identidades locales, asociadas a los barrios y los clubes, y a un imaginario de nación *celeste*.

Desde otros escenarios igualmente representativos, en el entorno de la mitad del siglo XX la cultura festiva montevideana tuvo una de sus máximas expresiones en

el despliegue de un carnaval que alcanzaba por entonces su versión más clásica. Costeados por abultados presupuestos sustentados en un contexto económico favorable, los desfiles oficiales inundaron la gran avenida con su derroche de luces y su cortejo de reinas, cabezudos y espectaculares carros alegóricos que oficiaban como preámbulo de los corsos en los que la multitud, los papelitos y las serpentinas se apropiaban del centro de la ciudad y de sus principales barrios. A su vez, la animación de orquestas internacionales de la talla de los Lecuona Cuban Boys o de Xavier Cugat, e innumerables bailes en clubes, cines y teatros sumaron atracciones al nutrido programa de la Comisión de Fiestas que, además, a partir de 1956, incorporó la novedad del insuperable Desfile de Llamadas en los barrios Sur y Palermo.

El período también resulta clave para el teatro del carnaval y sus agrupaciones. Mientras la murga terminaba de afianzar su perfil más clásico, en estos años las comparsas de negros y lubolos sumaron a su formato tradicional

un creciente despliegue de plumas, *vedettes* y lentejuelas que las aproximaron a sus parámetros más actuales. A su vez, identificado ya con el flamante Teatro de Verano inaugurado en 1944, el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas comenzó a perfilarse como ingrediente central de la fiesta en el marco de una coyuntura en la que ya asomaban procesos de profesionalización y privatización que instauran una doble tensión entre las imposiciones de las industrias culturales y la necesaria preservación de un patrimonio cultural que nos identifica.

Asimismo, junto a expresiones tan vinculadas con nuestros imaginarios populares, el *mercado* cultural de la ciudad moderna incorporó expresiones artísticas espectaculares de larga tradición como el teatro y la música, que siguieron ofreciendo esparcimiento para todos los grupos sociales.

Sin embargo, fue el cine, una novedad heredera de los espectáculos de luz y movimiento del siglo XIX, el que acabó por vertebrar

Cine Splendid Theatre. Esquina de la avenida Agraciada y la calle José Nasazzi. Año 1925. Foto 0370FMHA. Autor: Fotógrafos municipales / CdF, IM.

Los lugares acondicionados para los espectáculos de masas ocupan un lugar central en esta historia: desde modestas salas de cine hasta grandes anfiteatros, desde plazas de deportes estatales a principios del siglo XX hasta los enormes estadios de fútbol, estos espacios sirvieron para concretar estas nuevas sensibilidades lúdicas, populares, gregarias, apasionadas. En el caso del cine, el público podía asistir a los lujosos *palaces* céntricos, como el Rex o el Ambassador, o a locales de barrio como el Splendid Theatre, en Capurro, una refinada sala cinematográfica, con capacidad para más de seiscientos personas, que fue inaugurado en 1923 y funcionó hasta 1964.



esa cultura masiva, por lo menos hasta la expansión de la televisión en los años sesenta y setenta. Desde su irrupción a finales del siglo XIX, el influjo de las imágenes en movimiento se hizo sentir en todas las clases sociales. Para finales de los años veinte, el cine había desplazado definitivamente a otros espectáculos artísticos del primer lugar en la preferencia de la población, y con la llegada del cine sonoro comenzó su *era dorada*, entre las décadas de 1930 y 1960. Ir al cine se convirtió en una experiencia que desbordó las salas para ocupar un lugar relevante en los imaginarios y en la vida cotidiana de las personas.

La exhibición cinematográfica en Montevideo alcanzó su cenit a mediados de la década de 1950. Según datos oficiales, en 1953 se vendieron casi veinte millones de entradas, mientras que en 1954 se registró el máximo número de salas en funcionamiento: 106. De estas, una cuarta parte se encontraban en el centro, entre ellas algunas enormes y lujosas como

las del cine Metro, el Radio City, el Trocadero, el Ambassador, el Grand Palace o el Luxor.¹⁵ El resto se distribuía por los barrios, cubriendo bastante bien la geografía de la ciudad. A esto hay que agregarle los espacios que estaban por fuera del circuito comercial pero que convocaban un buen número de personas, al calor de la cinefilia montevideana: el Cine Club, el Cine Universitario y el Cine Arte del SODRE.

A medida que avanzaban los años sesenta el cine dejó de ocupar esa centralidad, lo que se refleja bien en un acelerado descenso del número de espectadores y de salas. Varias fueron las causas de este declive, entre ellas el deterioro de la situación económica, que afectó al público y también a los empresarios. Pero debemos recordar también que este declive coincide con los años de la primera expansión de la televisión, que no solo competía con el cine por el tiempo de entretenimiento de las personas, sino que se volvía al

mismo tiempo un medio difusor de contenidos cinematográficos.

Junto con el cine y el fútbol, el tango parece haber integrado —al menos para cierto imaginario— la trinidad de la cultura de masas rioplatense en su momento de esplendor.

Esta música popular había sufrido importantes transformaciones desde mediados de la década de 1920. Por un lado, la renovación de su sonido, caracterizada por los arreglos orquestales y por la fuerza que cobró el llamado tango-canción, y, por otra parte, esta renovación, conocida como Guardia Nueva, coincidió con el auge de la radio y el cine sonoro, que sirvieron de vehículo de masificación para el tango. En las décadas de 1940 y 1950 el tango tendrá su *edad de oro*: orquestas típicas como las de Romeo Gavioli, Donato Racciati o Rogelio Coll, *Garabito*, musicalizarán bailes y actuarán ante las *fonoplateas* construidas en los estudios de las emisoras de radio. También

15 Osvaldo Martínez Saratsola, *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005.



Portada de la revista semanal *Cine Radio Actualidad*, número 402, diciembre de 1945. Digitalización: Proyecto Anáforas (FIC, Universidad de la República), Colección Publicaciones Periódicas del Uruguay.

La construcción de una cultura de masas no se puede entender sin tener en cuenta el papel de los medios de comunicación. La prensa escrita, por ejemplo, que para los años veinte había sufrido transformaciones tecnológicas, comerciales y profesionales que la habían vuelto *masiva*, daba espacio a la oferta de entretenimientos populares y espectáculos como el cine y el fútbol, no solo con la generalización de secciones en diarios y revistas, sino también con la aparición de publicaciones especializadas. Una de las más importantes y duraderas editadas en Montevideo fue el semanario *Cine Radio Actualidad*, fundado en 1936 y que se publicó —aunque de manera irregular— hasta 1971. Bajo la égida del periodista René A. Despouey, el semanario fue una plataforma para la formación de toda una generación de críticos cinematográficos. En la portada del número 402 aparecía Cantinflas (seudónimo de Mario Moreno Reyes), comediante mexicano cuyas películas tuvieron enorme éxito en América Latina entre las décadas de 1940 y 1960.

se presentarán regularmente en conciertos y fonoplateas artistas argentinos como Juan D'Arienzo o Libertad Lamarque.

Sin embargo, el auge de nuevos géneros musicales y los cambios en los gustos del público provocaron un declive en la popularidad de las orquestas típicas a partir de la década de 1970. Si bien estas orquestas de tango continuaron activas, ya no fueron las protagonistas de los grandes bailes populares de antaño.

Por su parte, el teatro debió competir con la pujanza de los espectáculos masivos, especialmente el cine. Tras el auge y la caída de las grandes salas de las primeras décadas del siglo XX (San Felipe, Cibils, Politeama, Victoria, Cataluña, entre otras), donde habían triunfado tanto la ópera como el teatro popular, para la década de 1940, mientras que los cines de la ciudad se contaban por decenas, solo funcionaban de forma permanente cinco teatros: el Solís, el del SODRE, el Urquiza, el Artigas y el 18 de Julio.

No obstante, el teatro siguió siendo relevante para el público montevideano y, a mediados del siglo XX, algunas circunstancias marcaron un renacimiento del circuito. Por un lado, el surgimiento de un renovado movimiento teatral, con el antecedente de la creación del Teatro del Pueblo en 1937, y aglutinado desde 1947 en la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), y, por otro —importante para la revitalización del panorama escénico— la creación, también en 1947, de la Comedia Nacional, del Gobierno municipal y con sede en el teatro

Publicidad gráfica de baile en el Palacio Sud América. *Revista Cine Radio Actualidad*, n.º 1688, 18 de diciembre de 1969.

En los años sesenta desembarcó la llamada *música tropical*, o, como con frecuencia se la ha llamado, la *cumbia*. Este abanico de ritmos de orígenes caribeños —pero que una vez aquí también fueron influenciados por el *candombe* afrouruguayo—, se encarnó en numerosos conjuntos, algunos célebres, como el Combo Camagüey y la Sonora Borinquen. De esos años, queda la memoria de los salones abarrotados de danzantes del Platense Patín Club, el Club Ciclista Fénix o el Coben Club (en el Hogar Húngaro, por la avenida Garibaldi), uno de los «bastiones de la danza popular» de la capital, donde, según afirmaba un cronista de *Cine Radio Actualidad* en 1969, en las tardes domingueras «no cabía un alfiler».

ASA

¡La Nota Triunfal de la Temporada!

Los Grandes Bailes del
PALACIO SUD AMERICA

SABADO
20
23 horas

CON LOS MAS NOTABLES CONJUNTOS RITMICOS

Creando el Clima Alegre, Sano, de las Grandes Fiestas de "IASA"


Sonora Borinquen


Dante Mariani

**GRUPO MARACAIBO
GRUPO LATINO
SONORA DEL PALMAR
SONORA BORINQUEN
JULIO ARREGUI
(El Rey del Candombe)**

Bailes para multitudes en las gigantescas pistas, animados por: PEPE GUILLEN – ROBERTO GONZÁLEZ – HECTOR GARIBALDI y la coordinación general de DANTE MARIANI.

Villanueva Cosse y Myriam Gleijer. Puesta en escena de *La resistible ascensión de Arturo Ui*. Teatro El Galpón, 1972. Foto 0041_2-08FFPM. Autor: Ferruccio Musitelli / CdF, IM.

En la década que siguió a la conformación de la FUTI, en 1947, se levantaron distintas salas, muchas veces con el concurso de los propios integrantes de los grupos para su construcción. Varios de estos espacios, cuya actividad se desarrollaba entre lo profesional y lo vocacional, tuvieron una rica historia y perviven hasta la actualidad, como el Teatro Circular, El Tinglado o El Galpón (ubicado al principio en calle Mercedes, y más tarde sobre 18 de Julio). En el caso de este último, su compañía fue una de las más prolíficas y también más politizadas. En 1976, El Galpón fue ilegalizado y sus bienes confiscados, lo que llevó a sus integrantes exiliarse y trasladar su actividad a México hasta el fin de la dictadura.



Solís, que años antes había sido adquirido por la Intendencia de Montevideo, junto con el teatro Verdi.

La Comedia Nacional se creó en 1947 por una comisión municipal encabezada por Justino Zavala Muñiz, con la intención de que su elenco estable representase tanto obras de las llamadas *universales* como textos locales. Por la compañía pasaron figuras como Margarita Xirgu, Concepción China Zorrilla, Antonio Taco Larreta y Walter Vidarte, entre otros.

Durante las décadas de 1950 y de 1960, la oferta musical se diversificó y atrajo un público más amplio e intergeneracional. Si bien la llamada música culta, parte de ella con apoyo estatal, mantuvo su relevancia, la novedad de mediados de siglo fue la emergencia de la llamada música popular, un paraguas para agrupar a una serie de géneros, con sus propios públicos y hábitos de consumo

musical, que se sumarán al tango, a la murga y al candombe como espectáculos musicales masivos.¹⁶

Una de las expresiones de esta música popular llegó a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta: el *rock & roll*, que iría mutando rápidamente a tono con sus transformaciones globales. Este estilo, que los jóvenes bailarían ante la mirada atónita y a veces condenatoria de sus mayores, generó varios grupos musicales que intentaron seguir los pasos de Bill Haley and his Comets o de Elvis Presley. Poco después, la influencia de The Beatles y The Rolling Stones amplió el fenómeno y grupos locales como Los Shakers o Los Mockers congregaron a gran número de jóvenes. Sobre finales de los años sesenta, la música *beat* le dio paso a un rock que tomaría caminos más experimentales, influidos por la psicodelia, los ritmos latinos y el rock progresivo. Grupos como El Kinto, creador del candombe *beat*, Totem o Psiglo se

encontrarán con su público en los sótanos convertidos en «cuevas», o en los ciclos de recitales llamados Concierdos Beat (1966) y Musicaciones (1969).¹⁷

La década y media anterior a la dictadura civil-militar iniciada en 1973 fue de la *crisis* y las formas del entretenimiento y el espectáculo artístico no fueron ajenas a estas circunstancias. Así como la literatura de la Generación Crítica se hizo eco del fin del Uruguay del bienestar y del ascenso de la conflictividad social, expresiones de la cultura de masas como el cine y la música se transformaron. Numerosos jóvenes salieron a filmar las revueltas estudiantiles y obreras montevideanas, y otros tantos asistieron a los festivales del semanario *Marcha* para agitarse con el cine político de distintas latitudes.

Un movimiento de artistas de proyección folclórica, por su parte, fue la particular respuesta musical

16 De este proceso da cuenta en forma notable la serie de televisión *Historia de la Música Popular Uruguaya* (2009 y 2022), dirigida por Juan Pellicer, y en el sitio web que pone a disposición los insumos de investigación en que se basa la serie.

17 Fernando Peláez, *De las cuevas al Solís: cronología del rock en el Uruguay 1960-1975*. Montevideo: Perro Andaluz, 2010.

a este contexto, como se puede notar en su especial preocupación por los textos de las canciones. Una nueva generación de músicos, la primera generación del canto popular, en la que se contaban Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Daniel Viglietti, Vera Siena y muchos otros, adquirió una gran popularidad, lo que se reflejaba no solo en la venta de discos y la circulación de su música en la radio, sino también en los festivales organizados en espacios como el teatro Odeón o el Palacio Peñarol.

A finales de los sesenta, el movimiento —a través de la *canción protesta* o *canción propuesta*— representará una de las voces más críticas contra el autoritarismo, lo que ocasionó su persecución antes y durante la dictadura.

Durante el régimen dictatorial, ese mundo del arte y el espectáculo de carácter confrontativo fue perseguido y censurado. Pero lejos de que ello implicara un *apagón*

cultural, como se pensó durante mucho tiempo, la calle y los escenarios de la ciudad siguieron siendo espacios de encuentro festivo para sus habitantes. Eso sí, las coordenadas ideológicas que regían muchos de esos encuentros habían cambiado: la dictadura intentó darle forma a una nueva *cultura*, una de carácter nacionalista, nativista y profundamente antiizquierdista que creara consensos en torno a lo que se pretendía como nuevo régimen.¹⁸ Con esta orientación, el Gobierno intervino en la esfera de la educación, de las letras, de la historia, de la música, del teatro entre otras áreas de la cultura, del mismo modo que desarrolló también una «liturgia patriótica» que, como ya había sucedido en el pasado, marcaba un preciso calendario de celebraciones.

Es el caso del programa conmemorativo del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, como momento fundador de la

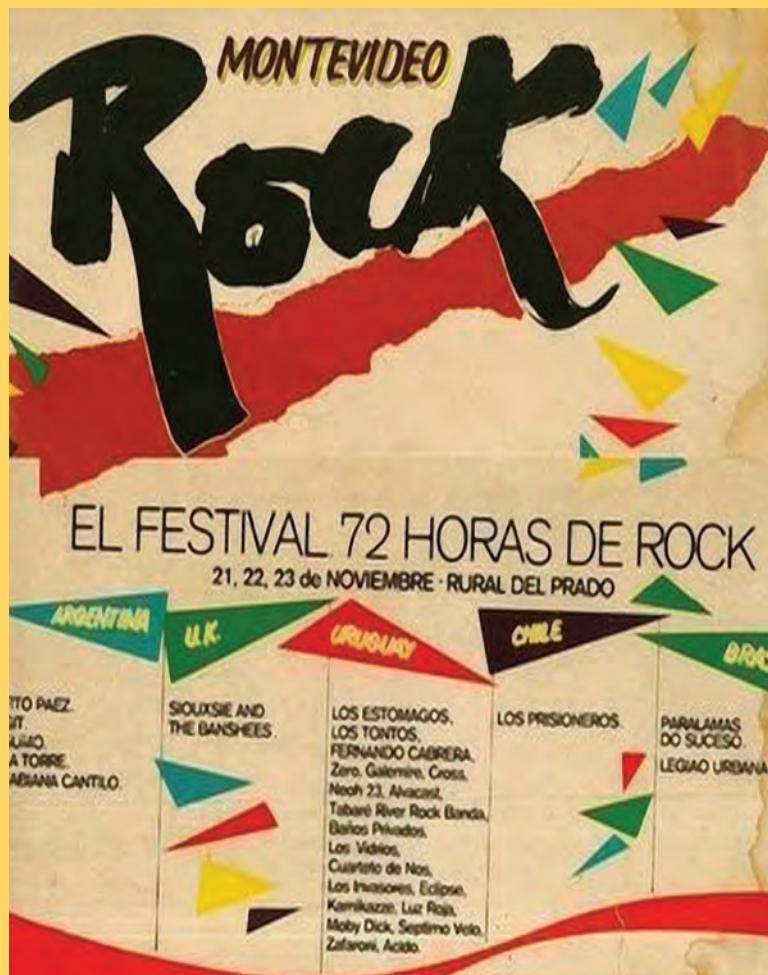
nacionalidad uruguaya. Bajo el nombre de Año de la Orientalidad, en 1975 se desarrollaron actividades festivas en distintos puntos del país, muchas de las cuales tuvieron lugar en Montevideo. Además de los consabidos desfiles y actos recordatorios, las actividades desplegadas a lo largo del año incluyeron torneos deportivos, bailes, conferencias, así como espectáculos teatrales y musicales. Entre estos últimos, se destacó el cierre del Festival «Canciones a mi Patria», en el teatro Solís, a través del cual también las autoridades buscaban generar un movimiento de música folclórica que contrarrestara al canto popular, en el marco de una recuperación muy tradicionalista de la *gauchesca* y de *lo criollo*, que también incluyó en los años posteriores la organización de recitales y la promoción de conjuntos musicales acordes a esas tradiciones.

Aun así, la ocupación gozosa del espacio público no pudo ser

¹⁸ Aldo Marchesi, «“Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento y alegre”: los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura», en Carlos Demasi y otros, *La dictadura cívico militar: Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

**Afiche de Montevideo Rock I,
Rural del Prado, 1986. Sin datos de
autoría.**

Así como aparecieron numerosos grupos de rock, en los años ochenta se generaron los espacios para los recitales, ámbitos no solo de escucha, sino también de socialización, aspecto fundamental en la construcción de la subcultura juvenil del rock. Desde recitales organizados por la Intendencia de Montevideo en escenarios al aire libre, hasta los toques en pequeñas salas, pasando por espectáculos multitudinarios como los del Teatro de Verano, del Palacio Peñarol o las dos ediciones del festival Montevideo Rock. El Montevideo Rock, de noviembre de 1986 en la Rural del Prado se considera uno de los grandes hitos de la cultura juvenil de la transición, y reunió a músicos de Argentina, Chile y, por supuesto, de Uruguay como Los Estómagos, Los Tontos, Zero y Los Traidores, entre muchos otros.





Caravana de bienvenida a Los Olimareños luego de su retorno del exilio. Rambla República de Chile, a la altura de la calle Hipólito Yrigoyen. 18 de mayo de 1984. Foto 0030_30FPCT. Autor: Agencia fotográfica Camaratrés / CdF, IM.

También se convirtieron en una fiesta las recepciones a figuras que retornaban del exilio político, entre ellos artistas populares como Alfredo Zitarrosa, El Sabalero, Los Olimareños y el elenco del teatro El Galpón. A los retornados se los recibió en el aeropuerto de Carrasco, caravanas de vehículos los acompañaron, multitudes los esperaron por las calles de la ciudad y, en muchos casos, finalizaron con actos de homenaje o grandes conciertos.

completamente contenida por los dictados del régimen. Formas del arte y del espectáculo, a veces catalogadas como vehículos de resistencia, propiciaron el encuentro de numerosas personas afines a una cultura de izquierdas, o, cuando menos, desafectas al Gobierno de facto. Ese es el caso de los recitales de canto popular, en especial los del Palacio Peñarol 1983, o de la convocatoria de artistas como Los que Iban Cantando, Jaime Roos y Leo Maslíah, entre otros. O también el fenómeno de Cinemateca Uruguaya, cuyas salas de exhibición se convirtieron en la primera mitad de los años ochenta en un espacio de encuentro y ejercicio de libertad, con el consiguiente aumento del número de asociados.

Tras la dictadura, resurgieron prácticas culturales y formas de ocupación festiva del espacio público que habían sido perseguidas

o invisibilizadas. El rock, por ejemplo, que en los años anteriores a la dictadura había gozado de una creciente popularidad, debió esperar a los años de la transición democrática para resurgir como fenómeno a la vez juvenil y masivo. Mientras que el canto popular se había configurado como una de las manifestaciones de resistencia cultural, músicos y público de rock se debieron retraer ante la acción represiva del gobierno civil-militar.

Sin embargo, y coincidiendo con el proceso de transición a la democracia, en la segunda mitad de los años ochenta el rock resurgió con fuerza, tanto el género musical como la subcultura juvenil asociada a él. Grupos como Los Estómagos, Los Traidores y Los Tontos, entre otros —la mayoría de ellos cultores del punk-rock— serían los más reconocidos del rock de la transición, cuyos artistas y público se posicionaron desde un

lugar crítico de las generaciones anteriores, sin reconocerse como continuadores de una tradición (de ahí la recurrencia de expresiones como *orfandad* o *generación ausente*).

Finalmente, no se debe olvidar que una dimensión importante de lo festivo en el siglo xx está relacionado con la política: los eventos de la política democrática vivida con alegría (y esperanza). Los años de la transición fueron escenario de reivindicación, denuncia, pero también de regocijo y algarabía popular. Esto se manifestó en actos multitudinarios y emblemáticos contra la dictadura en 1983, como el del 1.º de Mayo frente al Palacio Legislativo y el Río de Libertad en el obelisco en noviembre, en las campañas electorales a partir de 1984, y en las campañas de los plebiscitos, especialmente la del plebiscito por la Ley de Caducidad, en 1989.

Celebración de Yemanjá. Playa Ramírez, 2 de febrero de 2022. Foto 8g120FMCM. Autor: Luis Alonso / CdF, IM.

Cada año, en el segundo día de febrero, miles de personas se reúnen en las playas de la ciudad para celebrar a la orixá Yemanjá, espíritu yoruba de la fecundidad, asociada al mar. La mayor concurrencia tiene lugar en playa Ramírez, frente al parque Rodó, donde al atardecer los fieles de la religión afroombandista, vestidos de blanco, lanzan ofrendas al mar (flores, velas, frutas, entre otros objetos), tras agradecer a la divinidad los favores recibidos y pedir sus deseos para el año que comienza.



Epílogo

En las últimas décadas tuvieron lugar muchas transformaciones en la forma en que montevidianos y montevideanas se recrearon, se divertieron y celebraron en el espacio público. Sin embargo, los espectáculos más consolidados de la cultura de masas característica del siglo xx, lejos de decaer, al ingresar a la nueva centuria seguían formando parte de las preferencias de la población de la capital.

Los deportes profesionales continúan siendo convocantes, especialmente el fútbol —tanto a nivel de clubes como de selección nacional—, el básquetbol y el ciclismo. En el deporte del pedal, se destaca la Vuelta Ciclista del Uruguay, que se lleva a cabo todos los años desde 1939, durante la Semana de Turismo. Esta carrera por etapas, organizada por la Federación Ciclista Uruguaya, atraviesa buena parte del país para finalizar en Montevideo el domingo de Pascua. Es así que el año comienza en Uruguay verdaderamente tras *la llegada*

del último ciclista de La Vuelta, según un dicho popular que refleja la importancia del evento, y que al mismo tiempo contribuyó a que —de manera inusual en una competencia profesional— la atención se posara no solo en los ganadores, sino también en los últimos ciclistas.

Si bien el cine fue desplazado del lugar central como consumo cultural que ocupó durante buena parte del siglo xx, pese a las previsiones apocalípticas —primero por la llegada del video doméstico, luego por la televisión por cable y más recientemente por las plataformas de *streaming*— ha mostrado su fortaleza como entretenimiento. Ciertamente, el modelo cambió: estas últimas décadas vieron el cierre de decenas de salas barriales y tradicionales del centro en favor de unos pocos complejos multisalas (varios de ellos ubicados en shoppings). Aun así, miles de montevidianos y montevideanas han asistido semana a semana a estas salas

comerciales a ver estrenos de cine de todo el mundo y a la creciente producción cinematográfica uruguaya.

También se afianzaron los festivales de cine que alberga la ciudad, continuadores de una tradición de cinefilia que se forjó al calor de los festivales del SODRE y de *Marcha*, entre otros encuentros de los años cincuenta y sesenta. Sobresale, por su magnitud y convocatoria, el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, organizado por Cinemateca Uruguaya desde 1982. Además, existen varios festivales temáticos, como Divercine (desde 1992, sobre cine para niños y niñas), la Semana del Documental (desde 2009), Tenemos que ver (desde 2011, sobre cine y derechos humanos) y el Festival de Cine Nuevo Detour (desde 2013), entre otros.

Lo mismo se puede decir del teatro y otras actividades escénicas, sean de carácter independiente, del circuito comercial o de la

Marcha de la Diversidad, setiembre de 2018. Autor: Agustín Fernández Gabard / CdF, IM.

Hay que destacar las aristas festivas que han adquirido conmemoraciones que tienen su núcleo en luchas sociales por la igualdad y la ampliación de derechos y contra las violencias. Por ejemplo, el Día Internacional de las Mujeres, el 8 de marzo, o la Marcha de la Diversidad, los últimos viernes de cada setiembre. Las concentraciones y marchas, de inequívoco carácter reivindicativo, son acompañadas eventualmente de performances callejeras, espectáculos musicales y de un despliegue de cánticos, vestimentas y banderas que convierten a las calles céntricas en brazos de un río tan contestatario como vibrante y colorido.



Actuación de humoristas Cyranos. Teatro de Verano Ramón Collazo, marzo de 2011. Foto 29121FMCMA. Autor: Carlos Contrera / CdF, IM.

En un complejo equilibrio entre tradición e innovación, la reformulación experimentada por el carnaval montevidiano en las últimas décadas remite a un amplio espectro de fenómenos de muy variada naturaleza. Desde su complejo desembarco en la televisión hasta esa suerte de revolución cultural que supuso la llamada Murga Joven para las anquilosadas estructuras de Momo; desde el crecimiento exponencial de las Llamadas y la resignificación de lo afro en el imaginario uruguayo hasta los diferentes intereses que atraviesan el relacionamiento entre la IM y DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay); desde el impacto de la nueva agenda de derechos sobre prácticas abusivas y discriminatorias hasta los intentos de recuperación del sentido comunitario de la fiesta por parte de los escenarios populares montados en las zonas periféricas de la ciudad. Sin perjuicio de tales desafíos, cada febrero confirma puntualmente la vigencia de la celebración que, gracias a una ductilidad que desmiente aquello de que «carnavales eran los de antes», sigue oficiando como eficaz escenario de construcción y reconstrucción de las identidades colectivas.



órbita del Estado: el nuevo milenio ha visto crecer una profusión de iniciativas de arte y espectáculo, que se corresponden con audiencias ávidas. Un fenómeno singular de tiempos recientes es del Ballet Nacional del SODRE. Tradicionalmente asociado a los consumos culturales de las elites, una serie de circunstancias, entre ellas los cambios en el modelo de gestión de la compañía y la infraestructura del nuevo Auditorio Nacional (ubicado en las calles Andes y Mercedes), provocaron una transformación en la afluencia y en la configuración del público de ballet.¹⁹ Según datos de la propia institución, más de seiscientos mil espectadores asistieron entre 2010 y 2017 a las funciones.

Con relación a la música, además de contar una vibrante escena local que tiene lugar todo el año en las salas de la ciudad, y la realización de multitudinarios festivales con artistas locales como Montevideo Late o el Cosquín

Rock, en los últimos tiempos Montevideo también se convirtió en una estación más del circuito de giras de músicos internacionales por Latinoamérica, incluso participando de una tendencia global: los llamados *megaconciertos* en grandes estadios.

No debemos olvidar, además, que todos los 24 de agosto, en la víspera del feriado nacional del Día de la Declaración de la Independencia, se celebra en Montevideo y en otras ciudades del país la Noche de la Nostalgia. Nacida en 1978 como iniciativa del empresario radial Pablo Lecueder para promocionar su emisora Radiomundo, se popularizó hasta convertirse en un evento multitudinario que comprende numerosas fiestas simultáneas en toda la ciudad. Promovida oficialmente por el Ministerio de Turismo, el *leitmotiv* de la noche es escuchar y bailar *oldies*, éxitos musicales de décadas pasadas.

Otras fiestas populares se han afirmado como momentos de encuentro. Las hay religiosas, las hay folclóricas, mientras que otras están relacionadas con las identidades étnicas y nacionales.²⁰ Algunas festividades han sido parte de un proceso reciente de *patrimonialización*, dentro de un marco mucho más amplio en el que Uruguay, en tanto Estado miembro de Unesco, ratificó acuerdos para salvaguardar el llamado Patrimonio Cultural Inmaterial o *patrimonio vivo*, dentro del que caben celebraciones que se deben proteger y apoyar desde la esfera estatal.

Encontramos así fiestas de la religiosidad católica, cuyos fieles asisten para agradecer y pedir, como San Cayetano (el 7 de agosto), San Pancracio (el 12 de mayo) y la Celebración de la Virgen de Lourdes, que todos los 11 de febrero, desde 1942, consiste en una procesión a la Gruta de Lourdes en la avenida de las Instrucciones. También las hay folclóricas, como

19 Diego Gómez Anchen y otros, «Cultura y públicos en Uruguay: un estudio sobre el Ballet Nacional del Sodre», en *Cuadernos del CLAEH*, vol. 107, 2018.

20 Hernán Cabrera, *Cartografía de las Fiestas Tradicionales Uruguayas* (Tesis de Grado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República), 2011.

la Criolla del Prado, mientras que otras son de carácter étnico, como la afrouruguaya San Benito y San Baltazar, institucionalizada en los años 1990, pero con antecedentes coloniales, como vimos, o las más recientes Fiesta del Inmigrante, en el Cerro desde 1987 y la Fiesta de las Migraciones, que se organiza en la Ciudad Vieja desde 2010, mientras que la Noche de San Juan, la fiesta de las hogueras cuyos orígenes cristianos se mezclan con tradiciones paganas europeas, se celebra en la plaza Varela del barrio Pocitos todos los 23 de junio.

Los habitantes de la capital cuentan, además, con ciertos días oficialmente designados como Día del Patrimonio o de la Noche de los Museos que ofrecen la oportunidad de un tránsito entre lúdico y educativo por edificios de carácter patrimonial e instituciones museísticas, que abren sus puertas gratuitamente y en horarios especiales.

Los y las montevideanas también se encuentran y celebran en sus ferias: Feria Internacional del Libro, Montevideo Comics, así como en las gastronómicas, de diseño, artesanales, entre otras ofertas periódicas de consumo

cultural, que se suman a las muy concurridas ferias alimentarias que semana a semana pueblan la ciudad.

Al cabo del recorrido por tres siglos, nuestra idea de Montevideo se aleja definitivamente del mito de la ciudad gris al que nos referíamos al inicio de este fascículo. Si bien disputado, muchas veces conflictivo, fue —y lo es hoy, quizá más que nunca— un espacio urbano propicio para el encuentro festivo, el disfrute y el entretenimiento de sus habitantes.



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY