

**Aharonián, Coriún**

*Salgado, Susana. The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. xxiv + 494 pp. Apéndices con cronología 1856-1956 (así como listas de conjuntos e individuos que actuaron en el teatro, y lista de óperas, operetas, zarzuelas y balés escenificados), bibliografía, ilustraciones.*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XIX, N° 19, 2005

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Aharonián, Coriún. “Salgado, Susana. The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. xxiv + 494 pp. Apéndices con cronología 1856-1956 (así como listas de conjuntos e individuos que actuaron en el teatro, y lista de óperas, operetas, zarzuelas y balés escenificados), bibliografía, ilustraciones.” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 19,19 (2005). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/salgado-susana-teatro-solis.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## EL TEATRO SOLÍS DE MONTEVIDEO\*

**Salgado, Susana.** *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. xxiv + 494 pp. Apéndices con cronología 1856-1956 (así como listas de conjuntos e individuos que actuaron en el teatro, y lista de óperas, operetas, zarzuelas y balés escenificados), bibliografía, ilustraciones.

---

Para la preparación de este libro, Salgado ha llevado a cabo un largo y paciente trabajo de recolección de datos. Es un mérito no muy habitual en tierras latinoamericanas. Sólo por su transcripción cronológica de tales datos, que ocupa cerca de la mitad del volumen (205/433), *The Teatro Solís* está destinado a convertirse en un libro de consulta obligada. En términos generales, la lectura se torna amena en las 202 páginas de narración.

Sin embargo, no queda muy claro el objetivo del trabajo. Una historia de siglo y medio del principal teatro de una capital sudamericana podría reflejar de algún modo el proceso de la cultura de esa ciudad (y del país, el Uruguay, del que Montevideo es capital), especialmente desde que la autora señala, en una afirmación arriesgada, que el Solís "*fue por un tiempo el único centro de vida cultural en Montevideo*" ("*was for a time, the unique center of cultural life in Montevideo*") (xx/xxi). Salgado opta por privilegiar la actividad en el terreno de la ópera (xx), con cierta extensión, no exhaustiva, al *ballet* o balé y al ámbito de los conciertos. Y presta poca atención a lo acontecido en materia teatral y en materia de músicas populares, siendo que el Solís ha sido sede principal de la Comedia Nacional durante más de medio siglo (desde 1947),<sup>1</sup> y la actividad en el terreno de la música popular ha sido especialmente inten-

\* Este artículo reproduce, con algunas modificaciones, el que fuera publicado en la Revista de Música Latino Americana, vol. 25 Nº 2, Austin, 2004.

1. En su bibliografía no aparece el libro de 250 páginas editado oficialmente hace tres lustros:

- Juan María Vanrell Delgado: *La historia de la Comedia Nacional.* Montevideo: Intendencia Municipal, 1987.

sa desde el restablecimiento de la democracia en 1985. De 23 capítulos y un epílogo dedicados a los avatares del teatro desde su inauguración en 1856, el lapso de más de medio siglo que va de 1931 a 1984 es despachado en sólo dos (que no llegan a una veintena de páginas, mientras al período 1856-1930 se le dedican 160). Y el período posterior a 1984 es simplemente omitido, lo cual contradice el subtítulo del volumen.<sup>2</sup> Entretanto, la cronología incluida como apéndice llega solamente hasta 1956, lo cual deja flotando la duda de si no fue ésa la intención primera del trabajo: trazar un siglo exacto de trayectoria, y no un siglo y medio.

La autora había hecho significativos aportes a la bibliografía sobre música culta del Uruguay, especialmente con su muy útil *Breve historia de la música culta en el Uruguay* (Montevideo: Aemus. 1971. 2ª ed.: Montevideo: Monteverde. 1980) y su *Cluzeau-Mortet* (Montevideo: Monteverde. 1983), grueso volumen dedicado a un compositor valioso y poco conocido. Sin embargo, hay en el enfoque de este nuevo trabajo una llamativa cuota de ingenuidad, así como cierta condición de *outsider* de la cultura, que queda dramáticamente expuesta (191/192) en su cuento de la presentación de *Porgy and Bess* de Gershwin (“para todos nosotros ese espectáculo fue lo mejor de nuestras vidas”, “for all of us that performance was the best of our lives”) por parte de una compañía estadounidense en 1955, cuando la autora ya no era adolescente y Montevideo había tenido recientes temporadas de ópera con distinguidísimos cantantes europeos (“nuestro conocimiento operático internacional en esa época estaba basado en las pocas óperas que habíamos disfrutado ocasionalmente en el Teatro Colón de Buenos Aires”, “our international operatic knowledge at that time was based on the few operas we occasionally enjoyed at the Teatro Colón in Buenos Aires”), que la propia autora menciona en otra parte (186).

Lo coloquial de la narración y esa cuota de ingenuidad se ven reforzados en lo visual por un curioso detalle: la autora aparece en primer plano en la cubierta del libro, en una fotografía de la sala tomada por su esposo.<sup>3</sup>

---

Tampoco aparecen textos relacionados con lo teatral, como la útil *brochure* de Sabat Pebet:

- Juan Carlos Sabat Pebet: El teatro dramático italiano en el Uruguay (desde fines del siglo XVIII hasta 1910). Montevideo: Instituto Italiano di Cultura, 1963.

2. Los capítulos se titulan de acuerdo a los períodos que cubren: 1516-1829 el 1, 1830-1856 los 2, 3, y 4 (el 2 sobre el contexto americano y uruguayo en relación con el auge de la ópera italiana, el 3 sobre la construcción misma del Teatro Solís, y el 4 sobre su inauguración), 1857-1858 el 5, 1859-1866 el 6, 1867-1869 el 7, 1870-1876 el 8, 1878-1887 el 9, 1888-1889 el 10, 1890-1894 el 11, 1895-1897 el 12, 1898-1899 el 13, 1900 el 14, 1901-1902 el 15, 1903 el 16, 1914-1916 el 20, 1917 el 21, 1918-1922 el 22, 1923-1928 el 23, 1929-1930 el 24, 1931-1955 el 25, y 1956-1984 el 26.

3. Aparece también en otras fotografías en el interior del volumen, pero en forma discreta (y de algún modo justificada).

Otro aspecto problemático del trabajo de Salgado es su confusión en materia política. Es significativo que el prólogo haya sido solicitado a un ex presidente (Julio María Sanguinetti, que aparece firmando *H. E.*, “Su Excelencia”, cuando tal tratamiento no se usa en el Uruguay).<sup>4</sup> No hay referencia al golpe de estado de Gabriel Terra en 1933 (que instauró su dictadura de cinco años y un período de transición de otros tantos años). En su descripción de lo ocurrido a partir de 1956 (197/199), Salgado parece olvidar el Teatro Solís en una extraña recorrida de tópicos políticos (incluida la revolución cubana) no demasiado vinculados con la materia del libro. La autora demuestra simpatía por los argumentos de la derecha, se adscribe a la teoría de los dos demonios (la extrema derecha como reacción a la extrema izquierda, lo cual plantea por lo menos una cuestión de anacronismo), se muestra desinformada (el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros fue fundado en 1965, los documentos desclasificados por las autoridades estadounidenses han demostrado que Dan Mitrione entrenaba para la tortura),<sup>5</sup> y se sumerge en una especie de obsesiva historia de ciencia-ficción que llega a la caricatura (“*Entre todos los que estábamos en el SODRE corrieron rumores de que el fuego era consecuencia de un sabotaje de los tupamaros*”, a pesar de que “*era imposible verificar esos rumores*”, pero “*el incendio del SODRE era un ejemplo de la destrucción de los tupamaros*”, y “*Hacia fines de 1972 [...] todos los centros educacionales [estaban] en manos de los tupamaros*”, 198/199) (“*For all of us at the SODRE site, rumors flew that the fire was the consequence of sabotage by the Tupamaros*”, “*it was impossible to verify those rumors*”, “*the SODRE burning was an example of the Tupamaros’ destruction*”, “*By the end of 1972 [...] all education centers [were] in the Tupamaros’ hands*”). Dice “*los obreros y los empleados eran los mayores enemigos, y víctimas, de la subversión*” (“*workers and employees were the major enemies, and victims, of the subversion*”), adoptando el término (subversión) de la extrema derecha y olvidando que una de las principales fuerzas que resistieron la dictadura fueron los sindicatos (tanto de empleados como de obreros). Su punto de vista es por lo menos curioso: si Chomsky critica a Bush, el culpable es Chomsky.

Desde Estados Unidos, Salgado (que no ha vivido en Uruguay desde 1971) se permite afirmar, sin documentarlo, y sin bibliografía que apoye su afirmación, que “*Uru-*

4. Sanguinetti ha sido muy cuestionado como cómplice del perdón a los torturadores y asesinos de la larga dictadura que duró hasta marzo de 1985. Véanse las cartas abiertas del poeta Juan Gelman publicadas en la prensa de muchos países desde 1999, y las declaraciones de apoyo de intelectuales de todo el mundo.

5. Véanse los testimonios de Ralph W. McGehee y John Stockwell, ex funcionarios de la CIA, la información de prensa de agosto del 2001 (diario Clarín, Buenos Aires, 2-VIII-2001, por ejemplo) y el sitio del National Security Archive de la George Washington University: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB71/>

guay no ha sido todavía capaz de superar su retraso cultural y disfrutar nuevamente el alto nivel intelectual que había prevalecido desde los 1900s hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial” (“Uruguay has not yet been able to overcome its cultural lag and again enjoy the high intellectual status that had prevailed from the 1900s to the end of World War II”). Es un juicio por lo menos audaz. El Uruguay posterior a la Segunda Guerra Mundial ha dado al mundo intelectuales y artistas como Carlos Quijano, Atahualpa Del Cioppo, Juan Carlos Onetti, Lauro Ayestarán, Abel Carlevaro, Eladio Dieste, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Emir Rodríguez Monegal, Manuel Espínola Gómez, Ida Vitale, Ángel Rama, Hilda López, China Zorrilla, Daniel Vidart, Taco Larreta, Héctor Tosar, Óscar Cáceres, Julio Sosa, Aníbal Sampayo, Jacobo Lángsner, Carlos Molina, Mario Hándler, Heimenegildo Sábat, Juceca, Alfredo Zitarrosa, Dinorah Varzi, Luis Camnitzer, Manuel Martínez Carril, Daniel Viglietti, Eduardo Galeano, Los Olimareños, Ruben Rada, Pancho Graells, Jorge Lazaroff, Eduardo Fernández, Jaime Roos, Leo Maslíah, Fernando Cabrera, Beatriz Flores Silva o Jorge Drexler, lo cual no parece ser precisamente una prueba de decadencia.

Por otra parte, la creación hacia 1930 por parte del Estado uruguayo de uno de los grandes emporios culturales del continente, el SODRE, es vista muy brevemente (184), y no es analizada con la profundidad que parecería merecer, ni con la visión abarcativa que podría exigir su actividad múltiple de radio estatal (y luego también televisora), archivo fílmico, orquesta sinfónica, coro, balé nacional y casa de ópera. Y la estatización del Solís no parece merecer la simpatía de la autora: “*El siguiente paso crítico en la historia del Solís, y quizás una de las razones de su desaparición como teatro de ópera, empezó cuando el 24 de junio de 1937 la Municipalidad de Montevideo compró el edificio del Teatro Solís*” (“*The next critical step in Solís history, and perhaps one of the reasons for its demise as an opera house, began when on June 24, 1937, the Municipality of Montevideo bought the Teatro Solís building*”, 186). No se discute si el mayor peso que la administración presidida por el notable intelectual Justino Zavala Muniz da a lo teatral —en una nueva realidad en la que el propio Estado ha transferido la responsabilidad principal de lo operático al SODRE— es o no, en una visión a largo tiempo, positivo para la cultura del país.

Finalmente, cabe señalar que la extensa cronología posee algunos aparentes errores: por ejemplo, la *Elektra* de Richard Strauss no fue dirigida en 1923 en Montevideo por su autor sino por Vincenzo Bellezza (por lo menos así lo atestigua el programa de mano que obra en mi archivo). Además de las inevitables erratas, pocas al parecer en este libro, hay inexactitudes, como en la distribución de sonatas en el ciclo Beethoven de Arrau en 1942,<sup>6</sup> o en la cantidad de espectáculos de Joaquín Pérez

6. Las 1, 2, 3, 25 y 26 el 22-IV, las 5, 6, 7, 22, 23 y 24 el 29-IV, las 4, 9, 10, 13, 14 y 15 el 8-V, las 16, 17, 18, 19, 20 y 21 el 11-V, las 8, 11 y 29 el 13-V, y las 12, 27, 28, 30, 31 y 32 el 29-V.

Fernández en el mismo año.<sup>7</sup> Y existen sorprendentes ausencias, como la de Pierre Boulez, director musical junto a la compañía Barrault-Renaud en junio de 1954.

La edición de Wesleyan University Press no parece especialmente cuidada. El tratamiento de la tipografía consume demasiado espacio (con un excesivo interlineado en la cronología, por ejemplo). Las citas de críticas (que sólo aparecen en su traducción al inglés) no consignan autor ni publicación ni fecha en el cuerpo del texto, remitiendo al lector a las notas publicadas al final del grueso volumen (475 a 486). En la cronología, el criterio es errático<sup>8</sup> y se hace muy confusa la discriminación de autores, intérpretes, títulos (que a veces están en su idioma original y otras veces en su traducción al castellano) y demás datos. Y falta el imprescindible índice de nombres.

Por último, debe señalarse que el Teatro Solís permaneció cerrado desde el 12 de noviembre de 1998, y que fue casi totalmente desmantelado a fin de procederse a su reconstrucción.<sup>9</sup> Este importante dato no parece surgir (202) del texto de Salga-

7. Dos, el 12 y el 15-VI, con programas diferentes.

8. En un recital de Ninon Vallin el 17-VIII-1936 se menciona lo interpretado obra por obra (que curiosamente no coincide con el programa de mano, sin que se establezca la posibilidad de que éste hubiera sido modificado), y en el siguiente, pocos días después, se enumeran sólo los apellidos de los compositores. A propósito, el apellido de su pianista acompañante era Darck y no Dark.

9. Intendencia Municipal de Montevideo: Proyecto Solís (Montevideo: una ciudad para un teatro, un teatro para una ciudad / A City for a Theatre, a Theatre for a City). Padova: Il Poligrafo, 2000.

Véanse, además, los siguientes artículos periodísticos anteriores a la publicación del libro de Salgado:

- Anónimo: "Dan el primer paso para la recuperación del Solís; Ingeniería hará diagnóstico". Montevideo: El País, 27-XII-1996.

- Anónimo: "Temen rebrote del fuego en el Solís". Montevideo: El País, 1-X-1997.

- Anónimo: "La IMM y el MEC invertirán más de 60 millones de dólares para proveer a Uruguay de dos centros culturales modernos". Montevideo: Búsqueda, 2-X-1997.

- Édison Lanza: "El nuevo Teatro Solís: De la historia a la vanguardia". Montevideo: El País Cultural, 28-I-2000.

- Alfredo Goldstein & Álvaro Loureiro: "Franz Kafka, quién diría, terminó en Montevideo". Montevideo: Brecha, 13-X-2000.

- Celia Viana & Carina Peombo: "El Teatro Solís". Montevideo: Almanaque 2001 [del] Banco de Seguros del Estado, XI-2000.

- Roger Mirza: "El Teatro Solís: Recuperar la escena de la ciudad". Montevideo: Socio Espectacular (Separata), IV-2001.

- Leonardo Pereyra: "Los uruguayos están acostumbrándose a los edificios sin terminar". Montevideo: Búsqueda, 24-I-2002.

do. La reapertura tuvo lugar el 25 de agosto de 2004,<sup>10</sup> con posterioridad a la publicación.

El propósito del libro no queda especialmente claro, y la autora no muestra un particular interés en establecer una valoración sociocultural de la existencia del Teatro Solís, sala que goza de una enorme afectividad en los habitantes de Montevideo, y en especial en quienes cultivan las artes interpretativas. Tampoco establece un análisis del eventual peso que el importante teatro haya tenido a lo largo de un siglo y medio, ya en el afianzamiento de una dependencia consumista eurocéntrica, ya, dialécticamente, en la afirmación de una producción local que logre superar esa sujeción colonial.

De todos modos, es indudable que el esfuerzo realizado será de gran utilidad, y cabe agradecer a Susana Salgado por su perseverancia en la concreción de este documento único.

CORIÚN AHARONIÁN\*\*

---

- Sergio Israel: "Ni pan ni circo". Montevideo: Brecha, 16-VIII-2002. Hubo respuestas de los arquitectos Nery González y Carlos Pascual el 23-VIII-2002.

10. Un reciente libro nos sitúa en la perspectiva de esta reapertura:

- Daniela Bouret: *Teatro Solís, historias y documentos*. Teatro Solís, Montevideo, 2004.

\*\* Coriún Aharonián (Montevideo, 1940) es compositor, musicólogo y docente. Fue discípulo y asistente de investigación de Lauro Ayestarán. Ha sido profesor de composición y de materias musicológicas en numerosos países. Ha enseñado en la Universidad Nacional de su país y en institutos terciarios de Argentina, Colombia, Ecuador y Brasil, y ha dictado cursos, seminarios, talleres, conferencias y clases magistrales en numerosos países de América, Europa y Asia. Es autor de libros, ensayos y artículos publicados en una decena de idiomas y en más de veinte países. Ha sido compositor invitado de la ciudad de Berlín y musicólogo becario de la Fundación Guggenheim.