



Mujeres en Escena/Transgredir el escenario. Un acercamiento a las artistas en el Teatro Solís: 1856–1947

Daniela Bouret

(Directora de Desarrollo Institucional del Teatro Solís, Montevideo)

Gonzalo Vicci

(Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís, Montevideo)

"La memoria representa un particular mecanismo de activación y actualización del pasado. Una forma, si se quiere, de luchar contra unos de los efectos propios, el olvido..."¹

Los desafíos que supone el resguardo de documentación para cualquier teatro implican la responsabilidad –primordial– de trabajar con la memoria del hecho artístico producido en su recinto. Esto puede tener, sin dudas, varias dimensiones. Desde la reapertura del Teatro Solís de Montevideo (agosto del 2004), la creación del CIDDAE significó incluir, además de la conservación de las huellas de los artistas y sus presentaciones, la dimensión de la reflexión para ampliar el horizonte de sentido y facilitar el acceso a los diversos públicos.²

Una ruta para abordar la historia de las artes escénicas puede ser la investigación sobre sus artistas, puestas en escenas y programación; un camino concreto que hemos transitado ha sido investigar a las mujeres artistas que han

¹ Manuel Cruz, *Como hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*, Buenos Aires, Katz, 2007; p. 20.

² El Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) fue creado a partir de la reapertura del Teatro Solís el 25 de agosto de 2004. Su acervo contiene materiales en diversos soportes referidos a la vida artística, cultural y edilicia del Teatro Solís, y de las artes escénicas a nivel nacional e internacional. Su objetivo es la preservación del patrimonio documental y museístico del Teatro Solís (histórico y contemporáneo), propiciando dinámicas que favorezcan el vínculo de los procesos de creadores y artistas. En un espacio destinado especialmente para consulta y visionado en sala, se puede acceder a libros, programas de mano, afiches, fotografías, bocetos de vestuario y escenografías, audios y videos, relacionados con la historia de las artes escénicas. www.teatrosolis.org.uy/ciddae



pasado por el escenario del Teatro Solís. Uno de sus resultados se materializó en otra puesta en escena: la exposición en este recinto de algunos de sus hallazgos³.

Esta suerte de (pre)texto nos ha significado una reflexión sobre las artes y las artistas; sobre el hecho artístico y sus abordajes; sobre el género como categoría de análisis vigente. ¿Por qué una historia de las mujeres? Más bien, ¿por qué una exposición sobre artistas mujeres? ¿Será que la historia artística debe separar la creación, según sea obra de mujeres o de hombres? Hay toda una bibliografía al respecto de la necesidad de (re)construir una historia de las mujeres y, por otro lado, otro tanto sobre el debate de capturar *lo efímero* de las artes de la representación. Las huellas que quedan en un libreto, un programa, una fotografía o una filmación no son el arte en sí, sino rastros de lo que fue la escena en vivo, ya sea representada, pensada, en fin, llevada adelante por hombres o por mujeres.

Nuestro objeto de estudio contiene ambas dificultades: mujeres y artistas. Esta propuesta expositiva concibe la mirada artística como laboratorio para promover la reflexión, acercándonos tímida e incipientemente a algunas de ellas, en el sentido que "buscar lo que ha muerto para que no se muera es una ética de la memoria."⁴

Si la reflexión sólo es posible desde nuestras pantallas culturales, una vía de análisis para romper las prisiones de nuestra perspectiva sería la práctica subversiva de invertir una y otra vez opuestos tales como sujeto/objeto; verdad/mentira; acierto/error, moral/amoral; y, por tanto, hombre/mujer. Esta perspectiva cuestiona la idea de un centro estable, desconfía de los centros como criterios de verdad absoluta, rompe con la obsesión por el origen, esencia o presencia como garante de un significado. Derrida sostiene que el pensamiento occidental propone un centro como eje verdad, formando pares de opuestos binarios donde uno resulta privilegiado.

En esta línea –y específicamente para nuestro objeto de estudio–, podríamos decir que la historia tradicional ha tenido como centro privilegiado a los hombres, blancos, occidentales, heterosexuales y cristianos, dejando entonces el resto en los

³ La exposición *Mujeres en escena/Transgredir el escenario* fue inaugurada el 8 de marzo de 2010 en la Sala de Exposiciones del Teatro Solís y permanecerá hasta el mes de junio. A partir del cierre, se podrá acceder a imágenes en el sitio web.

⁴ Juan Gelman "Idea Vilariño o la memoria de mañana", en Ana Inés Larre Borges (coord), *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, Academia Nacional de Letras, 2008; p. 8.



márgenes. La tarea es examinar ese estatuto de verdad del discurso histórico, no como una emergencia del pasado que surgiría intacto desde el archivo, sino como el resultado de haber puesto en relación unos datos desglosados por una operación que construye conocimiento.

Una feminista de trayectoria, como Gale Rubin, sugiere que:

si en la raíz de la opresión femenina encontráramos que la agresividad y la tendencia al dominio son innatas en los hombres, el programa feminista requeriría, lógicamente, ya sea el exterminio del sexo delincuente o bien un programa eugenésico para modificar esas características. Si el sexismo es un producto secundario del despiadado apetito de ganancias del capitalismo, desaparecería con el triunfo de una revolución socialista. Si la histórica derrota mundial de las mujeres sucedió como resultado de una rebelión patriarcal armada, entonces es hora de que las Amazonas guerrilleras empiecen a entrenarse en los montes Adirondacks.⁵

Por eso resulta necesario un somero recorrido historiográfico sobre las investigaciones que han tomado como objeto de estudio la historia de las mujeres, que dé cuenta de la sucesiva nomenclatura que buscó delimitar el campo de conocimiento. Pero no se trata sólo una cuestión de nombres. Lo que se denominó al principio como *estudio de mujeres*, detenía la mirada en las mujeres en plural y en su diversidad; más adelante los *estudios feministas* reflejaban las conexiones entre feminismo como movimiento político, académico y educacional; hasta que los *nuevos conocimientos sobre mujeres* anunciaban precisamente un nuevo campo, pero parecía limitar el estudio a lo meramente académico y aislaba al movimiento feminista.

Fue en los años setenta, cuando surgió desde las académicas - fundamentalmente estadounidenses- la conexión de los estudios de mujeres con las investigaciones sobre grupos definidos por raza, etnia, religión o nacionalidad. Así proliferaron estudios de mujeres negras, estudios de gay y lesbianas, hasta llegar al género como campo de análisis específico: la construcción de la feminidad y la masculinidad.

⁵ Gale Rubin, "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo", en Marysa Navarro y Catherine Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, FCE, 1999; p. 15.



Las diferencia entre la experiencia social de los hombres y mujeres se estudia al interior del campo de análisis del sistema sexo/género, que adscribe a la hipótesis que la opresión es producto de las relaciones sociales específicas en cada sociedad. La construcción del campo requiere de algunas premisas básicas.

En primer lugar, los estudios de mujeres deben elaborar una crítica del conocimiento convencional y de sus instituciones y negar su autoridad porque tanto aquél como éstas han ignorado o distorsionado la vida de las mujeres y sus contribuciones al conocimiento. (...) Por lo tanto las mujeres están ausentes de la historia escrita. En segundo lugar, después de la crítica, los estudios de mujeres deben pasar a una segunda etapa: la reconstrucción del conocimiento y el "empoderamiento" de las mujeres como constructoras del mismo. De allí el trabajo que se está realizando desde y entre las distintas disciplinas. Por otra parte, los estudios de mujeres han cruzado la frontera entre el mundo académico y el no académico y rehúsan encerrarse en una torre de marfil como una princesa con doctorado.⁶

En este sentido, el dotar de visibilidad a las mujeres *invisibles* fue una tarea especialmente compleja, más aún cuando se trata de mujeres de los sectores populares. La dificultad aumenta por la escasez de fuentes directas sobre este segmento de población, por la desidia en que en otros tiempos la historiografía tradicional adjudicó a la construcción histórica o al protagonismo concreto de los mismos, o por no considerarlos objeto de estudio. Es así que, en las últimas décadas, la mirada se ha centrado en los objetos de la vida cotidiana, en las fotografías y archivos personales, en las memorias, en los archivos judiciales y testamentos, más que en la prensa, cronistas, fondos públicos, etc. De esta forma, las huellas intentan un acercamiento a esas mujeres que pueden haber sido no-visibles ya sea por su condición de mujer, y además, por su raza, su edad, su origen nacional o religión. Desde la perspectiva de Sontag,

lo femenino y lo masculino son una polaridad inclinada. La igualdad de derechos de los hombres nunca ha merecido una manifestación o una huelga de hambre. En ningún país los hombres son menores de edad jurídica, como lo fueron las mujeres hasta bien entrado el siglo XX en muchos países europeos (...) Ningún país otorgó el derecho al voto a las

⁶ Idem; p. 13



mujeres antes que a los hombres. Nadie pensó nunca en los hombres como el segundo sexo.⁷

Un modo de reconstrucción -siguiendo a Derrida- sería subvertir esas jerarquías que, en una práctica permanente de sucesivos juegos que movilizan el centro y el margen, puedan deconstruir el objeto cuestionando los criterios de verdad y estudiándolos no aislados, sino en relación al resto. El error sería estudiarlas como un universal *la mujer*, porque de esa forma en realidad quedaría,

fuera del tiempo, de la historia, de la cultura, del grupo etario, de lo social, de lo político, de lo económico. Se trata de la mujer, de una suerte de esencia de su condición, como un misterio, un enigma "el eterno femenino" -diría Goethe- tema de exaltación romántica y burguesa, y de desprecio, discriminación, repudio y temor.⁸

En la revisión epistemológica de los presupuestos de la razón occidental (logocentrismo), las prácticas feministas han contribuido a través de la articulación de una doble operación: marcar sexualmente la noción del sujeto para historizarla⁹. Entonces, para delimitar nuestro campo de análisis a las mujeres artistas, diremos que lo hacemos desde el estado actual del desarrollo de estos estudios de género¹⁰. En segundo lugar, lo concebimos como una tarea heurística en primera instancia, que supone el relevamiento de quienes han sido consideradas *artistas* y han pasado por el escenario del Teatro Solís entre 1856 y 1947.

⁷ Susan Sontag, *Cuestión de énfasis*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007; p. 269.

⁸ Daniel Gil, *Sigmund Freud y el cinturón de castidad*. Montevideo, Trilce, 1992, p. 26.

⁹ "Historizar significa ubicar cada una de esas concreciones socioculturales en el interior de una red de prácticas interconectadas e interactuantes que funcionan en un específico punto en el tiempo y en el espacio, para mostrar cómo sus efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticos.(...) Marcar sexualmente puede ser entendido como parte de la historización de la noción de hombre, una noción inaugurada con el cogito cartesiano que ha llegado a ser parte integrante de la tradición humanística occidental. (...) Verdad y Significado, por ello, son cualidades esenciales que pertenecen al Sujeto, que es pensado como una entidad consciente de sí, autónoma, coherente y capaz de organizar y controlar al mundo en el que vive." Giulia Colaizzi, *Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 15.

¹⁰ "El concepto de sexo es usado para hacer referencia a las características biológicas -universales y congénitas- que establecen diferencias entre mujeres y varones. El concepto de género, en cambio, se utiliza para aludir a las formas históricas y socioculturales en que hombres y mujeres interactúan y dividen sus funciones. (...) Bajo esta acepción el género es una categoría que permite analizar papeles, responsabilidades, limitaciones y oportunidades diferentes de hombres y mujeres en diversos ámbitos tales como una unidad familiar, una institución, una comunidad, un país, una cultura." (Rosario Aguirre, *Sociología y género. Las relaciones entre hombres y mujeres bajo sospecha*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Ciencias Sociales, Doble Clic, 1998; p. 19.



Las artes escénicas muchas veces se resisten a la historia. Cuando intentamos mirar hacia su pasado nos encontramos en una situación de doble fragilidad: la de una mirada que se posiciona desde una contemporaneidad determinada y la de las disciplinas que presentan la dificultad de hacer perdurable algo que, en su esencia, contiene lo fugaz como razón de su origen.

Poner la atención sobre ese carácter efímero, en la confirmación de que lo escénico: "...es el arte de lo impermanente"¹¹, favorece el recorte de varias realidades que atraviesan y conviven imbricadas en los escenarios.

Esta exposición propone una mirada detenida en algunas mujeres artistas que pasaron por el Teatro Solís desde su creación y hasta el año 1947. Tomamos esta fecha como bisagra para el ambiente escénico y cultural del Uruguay, centrado en la construcción de una institucionalidad generada a partir de ese momento por la creación de la Comisión de Teatros Municipales, Comedia Nacional, EMAD y otras organizaciones relevantes.

Nos proponemos un diálogo desde lo provisional del acto escénico, con lo perdurable de las imágenes y documentos relacionados con mujeres artistas, tanto de quienes lo hicieron desde el escenario –de danza, teatro, música-, como las de atrás –escenógrafas, vestuaristas, maquilladoras, iluminadoras, coreógrafas, directoras y dramaturgas-, así como las que lo posibilitaron o reflexionaron sobre ello –empresarias, legisladoras, críticas, periodistas-. No es un ejercicio recordatorio ya que

recordar no es –no puede ser- un fin en sí mismo, ni constituye un valor supremo, último, que no pueda ser impugnado desde lugar alguno. El mero ejercicio de la memoria todavía no nos garantiza nada, por más que tantos se empeñen en sostener que constituye una actividad inequívocamente progresista con el argumento, ciertamente sumario, de que nos garantiza no reincidir en los errores del pasado.¹²

Por el contrario, la intención aquí es mirar de otra manera, colocar nuestra atención en otras construcciones, desde otra perspectiva.

¹¹ Ariane Mnouchkine, "Conversaciones con Fabienne Pascaud. El arte del presente. Teatro Francés contemporáneo VII" (Traducción comentada del francés Margarita Musto y Laura Pouso), Montevideo, Ediciones Trilce, 2007.

¹² Cruz, ob. cit.; p. 81.



El legado de estas artistas -pioneras en nuestro sistema de artes escénicas-, constituyen un repositorio fundamental para conocer repertorios, puestas en escenas, influencias, contexto de las producciones, roles, construcción de personajes y hasta el manejo de su imagen, a través de las huellas rescatadas en diversas fuentes inéditas y en la documentación contenida en el CIDDAE: fotografías, programas de mano, bocetos, recortes de prensa y bibliografía pertinente. Cada una de esas historias, contiene micro-historias, pequeños relatos, atraídos e imbricados, de sus vidas, sus itinerarios, sus peleas y pasiones cotidianas; importantes en tanto que: "las pequeñas historias resultan subversivas porque desenmascaran la mentira de la Gran Historia, a saber, todo lo que ésta había soterrado o desechado, falsificado u olvidado".¹³

Colocar nuestra atención en estos pequeños relatos, nos propone reflexionar acerca de la dualidad de la construcción de las memorias y la de una paradoja que, por descubierta, inquieta e invita a continuar. Estas mujeres fueron rescatadas en la historia de las artes escénicas a través de registros de prensa, en los programas de mano, en las fotografías de presentación. Sin embargo, al acercarnos, es inevitable tener la sensación de que profundizar más en cada una de ellas podríamos adentrarnos en elementos para desarrollar tantas investigaciones como mujeres que pisaron el escenario del Solís.

Sus historias de vida, los procesos a través de los cuales construyeron su carrera artística, los conflictos, las familias, los hijos, los viajes, los amores, los roles asignados, asumidos y rechazados. Difícilmente esas otras historias acompañan las imágenes de esas artistas construidas en su tiempo; sin embargo constituyen su razón de ser y no podríamos aproximarnos hoy a ellas sin poner nuestra atención en sus contextos, en sus construcciones, no desde una *curiosidad* de exponer los conflictos privados en las vidas públicas, sino en la necesidad de tejer redes interpretativas, colocando la mirada en lo no visto pero constituyente.

El recuerdo del pasado puede dar lugar a peligrosos descubrimientos, y la sociedad establecida parece tener aprensión con respecto al contenido subversivo de la memoria. El recuerdo es una forma de disociación de

¹³ Mnouchkine, ob. cit., p. 202.



los hechos dados, un modo de "mediación" que rompe, durante breves momentos, el poder omnipresente de los hechos dados.¹⁴

Desde la condición de artistas, y problematizando las definiciones absolutas, si bien es relevante que cada puesta en escena, cada representación de las artes en vivo sea única e irrepetible cada vez y tenga sentido sólo con la presencia del espectador, problematizamos un poco más cuando dudamos del término *efímero* utilizado para definirlos. Cuando Peter Brook se pregunta sobre qué queda al finalizar una representación, cuando

se olvida el entretenimiento, desaparece también la emoción fuerte y el argumento pierde su hilván. (...) [En realidad, abre otra perspectiva centrada en que] el acontecimiento marca en la memoria un contorno, un gusto, una huella un olor, una imagen. Lo que queda es la imagen central de la obra, su silueta, y, si los elementos están rectamente mezclados, dicha silueta será su significado, la esencia de lo que ha de decir.¹⁵

Tanto en las operaciones históricas, como en el ejercicio de la memoria, se atraviesa la selección, la interpretación y la deformación como "un proceso condicionado por los grupos sociales, o al menos, influidos por ellos"¹⁶, que es necesario poner en evidencia para deconstruir el discurso de la homogeneidad, como dijimos: "producido desde una perspectiva que se autocaracteriza como *europaea* y como "blanca, masculina y heterosexual".¹⁷ Son los grupos sociales quienes determinan lo que es *memorable*; la historia social de la memoria busca así responder a las formas de transmisión de los recuerdos públicos y sus modificaciones, a los usos de esos recuerdos. La lucha por la memoria es también una lucha por el poder que no escapa a los conflictos sobre el rol del intelectual o cierto rasgo mesiánico como propone Todorov: "la memoria intenta preservar el pasado sólo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos

¹⁴ Herbert Marcuse, "El hombre unidimensional", en Cruz ob. cit.; p. 22.

¹⁵ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Nexos-Península, 7ª. Ed., 2000; p. 183.

¹⁶ Peter Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000; p. 67.

¹⁷ Hugo Achurar (ed.), *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, Montevideo, FESUR, Logos, 1991, p. 9.



que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento".¹⁸

Los dispositivos de poder intervienen de diversas maneras intentando regular los usos de la memoria de los distintos grupos en cuestión, estableciendo lo que *es digno de recordarse* y la forma de hacerlo, contribuyendo así en la construcción de la identidad:

Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la única razón, de que todo el arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política.¹⁹

La experiencia estética, como vía de acceso al pasado, despliega espacios reflexivos para el abordaje de estas mujeres artistas. La desigualdad de género es concebida entonces como un campo de batalla: el sistema está constituido por relaciones de poder, valores y prácticas cuyo eje es la diferencia sexual, lo que estructura la dimensión socio política y cultural.

El rescate y puesta en valor de cada mujer sigue siendo una tarea que contribuye a su visibilidad. Hoy se produce investigación y actividad de estudios, donde la primera, más larga, apunta a reflexiones globales sobre desigualdades de género, y las otras supone estudios puntuales y más cortos.

El usuario fundamental en ambos casos sigue siendo el movimiento de mujeres. J.J Brunner y G. Sunkel (1993), observan que el conocimiento generado por la investigación sobre la condición de la mujer es utilizado por el movimiento de mujeres para visibilizar su propia condición y para reforzar su identidad, incorporándolo a su sentido común. Además ese conocimiento es utilizado por el movimiento de mujeres para modificar elementos del sentido común de la gente.²⁰

Nuestros relatos del presente, desde el ejercicio de revisión crítica, contribuyen a revisar la comprensión del pasado para reelaborar el futuro. Esta exposición artística es también una oportunidad para expresar el proceso de

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, Asterisco, 2000, p. 24.

¹⁹ John Berger, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 42.

²⁰ Marysa Navarro y Catherine Stimpson, ob. cit.; p. 39.



reflexión que amerita poner la lupa en la trayectoria artística de algunas mujeres, es una contribución al arte de la memoria y a la conciencia. Entonces, tengamos en claro que no

hemos sido nosotros quienes hemos viajado a lo ya sido en busca de una reafirmación de lo que ahora hay, o de un consuelo dulzón que alivie las penurias de nuestro presente, sino que, si vale hablar así, ha sido el propio pasado el que ha comparecido ante nuestros ojos para pedir ser liberado. Se trata de rescatar y redimir un pasado vencido y condenado a la oscuridad de la locura o del olvido. Hacerle un sitio en nuestro presente y proporcionarle sentido es, entonces, la tarea pendiente por obligada (...).²¹

Como sujeto histórico, estas mujeres atraviesan un período amplio y complejo. Porque desde 1856 a 1947 -periodización elegida-, las artistas provenientes del exterior llegaron fundamentalmente desde una Europa convulsionada (guerras mundiales, revoluciones, surgimiento del movimiento feminista, transformación en los medios de comunicación, cambios en la salud, educación, pensamiento crítico, transformación de las ciudades, revolución industrial) a un Uruguay que atravesó su proceso de modernización (guerras civiles, cambios en la legislación, separación de la iglesia del Estado, desarrollo productivo, movimiento social y sindical, sufragio, proceso migratorio, cambios en educación, salud, vivienda y la denominada *cuestión femenina*).

No es entonces sólo un corte por *lo histórico*, sino que optamos por una manipulación del tiempo (teniéndolo presente en lo profundo de su dimensión), pero operando sobre lo que ellas tienen en común: fueron mujeres y artistas.

Esto supone una plataforma en común: las artistas relevadas en esta investigación (más de cuatrocientas) asumieron el hecho de que se exponían ante un público: trabajaron con su cuerpo, su voz, sus manos y pusieron su arte en un mismo espacio de representación (Teatro Solís), frente a un público (principalmente montevideano), que en ese tiempo atravesó un proceso de hibridación y mestizaje cultural (proceso de modernización donde la propia noción de artista, de los cuerpos, de lo escénico fue cambiando), construyendo su(s) identidad(es).

²¹ Idem, pág. 194.



ANNA PAVLOWA – Actuación en el Teatro Solís 1919
Programa de mano - Archivo CIDDAE – Teatro Solís

Estas mujeres artistas se presentaron ante un público diverso, con una mentalidad dominante que disponía a aceptar ciertos atributos como *lo deseable*, por tener una determinada representación de *lo femenino*. Sus obras aquí se enfrentaron también ante la Comisión de Censura Teatral, organización de mujeres que determinaba públicamente qué espectáculo de teatro o música *convenía* a las señoras y señoritas de sociedad, haciendo estragos a los empresarios que no acordaban con este perfil cuando publicaban en los diarios sus notas inconvenientes. Y dado que toda acción provoca su reacción, toda prescripción de comportamiento genera también el impulso a desafiarlos. Esto quizás alentó también a un público un poco más transgresor a ver algunos de los espectáculos tildados entonces como *no convenientes*.



Cuando hacemos luz sobre algunas de estas artistas en las que decidimos, subjetivamente, detenernos, nos encontramos con historias de vida que dan cuenta de los obstáculos que tuvieron que enfrentar para llevar adelante su arte. Los desafíos fueron tanto del orden de la *atmósfera moral* (prejuicios de cada formación histórica), como específicos de lo artístico (innovaciones en escenografías, vestuarios, puestas en escena, dramaturgos, exploraciones étnicas) y, más aún, cuando incursionaron en el mundo empresarial (fundando escuelas, compañías, arrendando teatros, organizando giras). En este sentido, nos encontramos que la mayoría de las artistas que estuvieron presentes en el Teatro Solís en este período lo hicieron en su condición de actrices, seguidas en porcentaje por las bailarinas y cantantes y, en menor proporción, contamos la presencia de músicas, empresarias o dueñas de compañías y *técnicas* (hoy en cambio son corrientes las destacadas diseñadoras de escenografías, vestuario o iluminación), donde sólo accedimos a una vestuarista: la uruguaya Guma Zorrilla.



BLANCA PODESTA – Actuación en el Teatro Solís
1928/1931/1935/1939
Fotografía - Archivo CIDDAE – Teatro Solís



Otro dato importante en que buscamos reparar es lo que Pierre Bourdieu denomina *capital cultural heredado*, que supone la preeminencia de la familia como portadora de conocimientos y su influencia en los niños y niñas. Es así, que nos encontramos con que un número importante de las investigadas provinieron de familias de artistas (Antonia Mercé, Blanca Podestá, Guma Zorrilla, Carmen Amaya, Isadora Duncan, Pastora Imperio, Adelina Patti, Olinda Bozán, Tina di Lorenzo, Eleonora Duse por ejemplo); y casi la mitad debutó artísticamente siendo niñas (Antonia Mercé, Encarnación López, Josephine Baker, La Meri, Carmen Amaya, Isadora Duncan, Margarita Xirgu, María Barrientos, Marian Anderson, Mimí Aguglia, Nibya Mariño, Pastora Imperio, La Goya, Eleonora Duse y Paulina Singerman). Mientras otras no nacieron en un clima familiar favorable al desarrollo personal ni artístico, pero sus interpretaciones o revoluciones en ese campo han sido significativas (Ana Pavlova, Raquel Meller o Sarah Bernhardt por ejemplo).

Algunas de ellas fueron pioneras en su género en el Río de la Plata: Olinda Bozán, una de las primeras comediantes del cine argentino; Mercedes Simona, considerada como una de las mejores cantantes de tango rioplatense, y Concepción Olona, mencionada como directora de los primeros elencos radioteatrales de la radiodifusión de nuestro país.

En esta investigación abierta, encontramos también que quienes estuvieron en el Solís fueron en su mayoría europeas, a las que le siguen argentinas, norteamericanas y unas pocas uruguayas, incluida aquí a la catalana con nacionalidad uruguaya Margarita Xirgu.

Muchas de ellas fueron convocadas por grandes teatros, compañías prestigiosas o respondieron a empresarios que les organizaban presentaciones y giras; pero otras se animaron a asumir desafíos pensados corrientemente para hombres: ser empresarias. Este aspecto no es nada menor, considerando que las mujeres desde lo legal, fueron consideradas igual que los menores de edad, es decir, incapaces de disponer de sus bienes libremente, necesitando tutores hombres para hacerlo²².

²² En este contexto resulta interesante destacar que algunas mujeres uruguayas han trascendido por evadir estos impedimentos, manejando empresas, especulando e inclusive siendo prestamistas (caso de Irma Avegno).



ANTONIA PLANA – Actuación en el Teatro Solís 1919
Fotografía - Archivo CIDDAE – Teatro Solís

En el caso de estas artistas, su específica condición las llevó a intentar progresar no sólo económicamente, sino artísticamente, fundando su propia compañía, escuelas, regenteando teatros, siendo empresarias organizando giras y presentaciones o dirigiendo elencos. Éste es el caso de Encarnación López, Catalina Barcena, La Meri, Ana Pavlova, Berta Singerman, Carmen Amaya, Lola Membrives, Madeleine Renaud, Margarita Xirgu, María Guerrero, Paulina Singerman, Sarah Bernhardt, Tamara Platonovna y Wanda Landowska.

Por último, nos interesó reparar en quienes dejaron como legado una reflexión o una obra escrita. Muchas de ellas filmaron películas y grabaron discos; algunas pocas escribieron sobre su arte o su vida: ellas son Marian Anderson, Tamara Platonovna, Wanda Landowska, La Meri y Berta Singerman. Destacamos



también entre quienes transgredieron las *formas de hacer* artística, como Isadora Duncan, Sarah Bernhardt, Tortola Valencia y Marian Anderson. Un caso particularmente interesante lo constituye el estreno en 1930 por parte de la compañía de Blanca Podestá, de la obra "*Un señor... cualquiera*", escrita por Mercedes Pinto²³, considerada una figura trascendental en la vida cultural y política de Iberoamérica. En otros casos, los biógrafos han buscado rescatar la obra de estas artistas exponiendo sus vidas privadas con los más crudos relatos de su vida íntima, generalmente asociada a la sexualidad (amantes, hijos ilegítimos, cantidad de esposos) y adicciones (drogas y alcohol); junto a sus reconocimientos (medallas de honor, condecoraciones, premiaciones, monumentos, plazas y calles con sus nombres); sus proezas heroicas (asociadas a la resistencia ante las guerras, los exilios forzosos); y, por último, asociadas a los artistas de sus tiempos (vanguardias artísticas en literatura, artes plásticas, dramaturgia).



AMELITA GALLI CURCI – Actuación en el Teatro Solís 1937
Fotografía - Archivo CIDDAE – Teatro Solís

²³ Mercedes Pinto (Tenerife-12/10/1883–México DF 21/10/1976)
http://www.querencia.psyco.edu.uy/revista_nro12/raquel_capurro.htm



La responsabilidad por *hacer accesible* las artes escénicas supone buscar mecanismos que difundan en diferentes capas y a diferentes públicos, formas alternativas de acceso. Concretamente, el desafío para el diseño de una exposición que mostrara los resultados de esta investigación fue proponer una mirada que recodificara esas huellas (objetos) a los que hemos accedido del pasado -como programas de mano, diseñados para ser leídos antes o después de una función; y fotografías que eran utilizadas como carta de presentación para los gerentes de la sala, o enviadas a un medio gráfico para su difusión-, en elementos visuales con lenguaje expositivo.

Las imágenes que integran este montaje, nos traen a esas mujeres desde sus contextos, lo que supone un ejercicio de contextualización necesario, dado que:

esas imágenes poco a nada informan o emocionan a quienes nada saben sobre el contexto histórico particular en el que tales documentos se originaron; les resultará imposible descifrar esos contenidos visuales plenos de incógnitas. Efectivamente, es imposible evaluar la importancia de tales imágenes si no se realiza un esfuerzo tendiente a conocer y comprender el momento histórico salpicado de matices nebulosos en que aquellas imágenes fueron generadas.²⁴

Cautelosamente tomamos estas fotografías como documentos irremplazables para nuestras interpretaciones, para la formulación de nuestras preguntas, de preguntas adecuadas, que nos permitan ver aquello que no está. Ellas constituyen lo que Kossoy denomina una "segunda realidad"²⁵, dimensión imprescindible para la investigación dado que: "si desaparece esa segunda realidad, sea por acto voluntario o involuntario, aquellos personajes mueren por segunda

²⁴ Boris Kossoy, *Fotografía e Historia* Buenos Aires, La Marca, 2004; p. 116.

²⁵ Si partimos de la base de que al momento de analizar una fotografía, ésta se constituye como una segunda realidad, consignada por el carácter de documento: "Y el sentido de ese documento no reside en el hecho de representar únicamente un "objeto estético de época", sino ser un artefacto que contiene un registro visual, formando un conjunto portador de informaciones multidisciplinares, inclusive estéticas. Sin embargo, al comparar los contenidos fotográficos del pasado con aquellos de los demás documentos pictóricos o escritos, hay que enfrentar el desconcertante verismo de la información visual fotográfica, que diferencia en esencia las fuentes fotográficas de las demás. Porque las fotografías muestran, en sus contenidos, el propio pasado. O, al menos, aquellas fracciones de lo real visible de otrora que fueron seleccionadas para debidos registros: los recortes de la primera realidad en la dimensión de la vida." Idem, p.115

vez. Lo visible fotográfico allí registrado se desmaterializa. Se extinguen el documento y la memoria”²⁶.



DOROTHY MAYNOR- Actuación en el Teatro Solís 1947
Fotografía - Archivo CIDDAE - Teatro Solís

²⁶ Idem, p. 119



Segmentar la historia de los artistas que han pasado por el escenario del Solís en *mujeres en escena* es sólo una clasificación posible. No proponemos una discusión entrampada en una lógica bipolar (hombres/mujeres). Estas mujeres han trascendido como *importantes*, es decir, las crónicas hablan de que lograron emocionar, conmover, impactar al público de entonces y, por tanto, fueron consideradas *buenas artistas*. Pero, además, fueron transgresoras, en su tiempo, a su entorno, a sus realidades.

Lograron sobresalir por su condición y a pesar de ella. La necesidad imperiosa de su rescate supone generar la plataforma (un espacio/un escenario/ una estructura) para el encuentro y, con ellas, seguir construyendo una historia colectiva, necesariamente plural.

dbouret@teatrosolis.org.uy

Abstract:

This paper proposes a dialogue between the dynamics of the stage arts, and the permanence that images and documents related to the artists who have been on Teatro Solís's stage between 1856 and 1947 have. They mean the essential archive for knowing repertoires, sets, influences, context of the productions, roles, character building, and even the way of handling their image with unused sources and CIDDAE documents. Splitting this history as in "Women on stage" is only one of many possible categorizations. The urgent need of rescuing them, also means the creation of a meeting time, so as to build together with them a common and necessarily pluralistic history.

Palabras clave: Mujeres – Artes Escénicas – Memoria –género- Uruguay – Teatro Solís.

Keywords: Women - Scenic Arts - Memory – gender- Uruguay – Teatro Solís.